HÊGHEN

MĨ HỌC

TẬP 1



vh

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

HÊGHEN

MỸ HỌC

PHAN NGỌC giới thiệu và dịch

TẬP I

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

Mỹ học Hêghen, bản tiếng Việt của Phan Ngọc

dịch theo bản tiếng Nga của Xtolpner và Popov,
Nhà xuất bản "Nghệ thuật", Moskva, 1968,
có đối chiếu với nguyên bản tiếng Đức *Asthetik*, Berlin 1955,
và tham khảo các bản dịch sau đây:
bản tiếng Nga của Xtolpner, Moskva, 1938;
bản tiếng Pháp của Jankelevich,
Nhà xuất bản Montaigne, Paris, 1944
và bản tiếng Trung của Chu Quang Tiềm, Bắc Kinh,1958.

MỸ HỌC CỦA HÊGHEN

(tóm tắt nội dung)

PHAN NGỌC

Bởi vì công trình Những bài giảng về Mỹ học *, tức là quyển* Mỹ học *này dài và khó đọc, chúng tôi thấy cần trình bày trước ở đây nội dung tác phẩm để khi đọc đỡ vất vả. Bài này tóm tắt nội dung tác phẩm* Mỹ học *của Hêghen, tác phẩm đồ sộ nhất của mỹ học thế giới, thành một loạt luận điểm nêu lên mối quan hệ của mỹ học này với chủ nghĩa hiện thực. Điều này là cần thiết, vì cho đến nay, nếu như người ta thừa nhận sự đóng góp của lôgic Hêghen vào biện chứng pháp duy vật, thì về mỹ học thái độ chung là phủ nhận. Các luận điểm đều có dấu sao(*) ở trước.*

Phần I: Ý NIỆM VÀ LÍ TƯỞNG

1.0. Nếu cần thu gọn toàn bộ mỹ học của Hêghen vào một câu thì có thể đó là Luận điểm 1 của ông về định nghĩa cái đẹp.

** **Luận điểm 1: Định nghĩa cái đẹp.***

"Cái đẹp (nghệ thuật - PN) là ý niệm được quan niệm như là thể thống nhất trực tiếp của khái niệm với hiện thực của nó trong chừng mực thể thống nhất này xuất hiện trong cái hiện thực và cảm quan".

Câu này cho ta biết đối tượng, nội dung và các đặc trưng của mỹ học.

1.1. Đối tượng của mỹ học

****Luận điểm 2: Đối tượng của mỹ học.***

"Đối tượng của mỹ học là lĩnh vực nghệ thuật, hay đúng hơn

nữa, lĩnh vực sáng tác nghệ thuật ". Nói khác đi, "mỹ học chỉ nghiên cứu cái đẹp ở trong nghệ thuật mà thôi". Nó chỉ là "triết học của sáng tác nghệ thuật". Nó không nghiên cứu cái đẹp nói chung, và "chúng ta lập tức loại trừ cái đẹp của tự nhiên ra khỏi đối tượng của chúng ta.

Sở dĩ thế là vì "không có tiêu chuẩn gì" thống nhất các đối tượng đẹp của tự nhiên, các đối tượng này đều là "tuyệt đối tất yếu", "bàng quan, không tự do và không tự nhận thức được mình" và "bất kỳ ảo tưởng thảm hại nào nảy sinh trong đầu óc con người cũng là cao hơn bất kỳ sáng tạo nào của tự nhiên". "Và xét về mặt bản chất, bản thân cái đẹp của tự nhiên là nằm trong tinh thần". "Cái đẹp trong tự nhiên chỉ là phản ảnh cái đẹp thuộc về tinh thần."

Mác cũng nhận thấy một sự đối lập như vậy khi so sánh lao động của con người với lao động của con ong. Nhà mỹ học duy vật Secnưsepxki đã nhận xét về Luận điểm này: "Tư tưởng vĩ đại làm sao! Giá cái tư tưởng đã được phát triển đẹp đẽ ở đây được dùng làm tư tưởng cơ bản thay cho việc tìm tòi quái đản sự toàn vẹn của cái ý niệm được biểu hiện thì mỹ học của Hêghen sẽ hay biết mấy!"

1.2. Nội dung của mỹ học.

Nội dung cái đẹp là ý niệm. Ý niệm không phải là đối lập lại hiện thực, mà trái lại:

**** Luận điểm 3: Ý niệm là hiện thực cá tính hóa.***

"Ý niệm với tính cách cái đẹp nghệ thuật là ý niệm có một đặc tính loại biệt sau đây: nó là một hiện thực đã được cá tính hóa . Nói khác đi, nó là một biểu hiện cá biệt của hiện thực có được cái đặc tính loại biệt là biểu lộ được ý niệm qua bản thân. Như vậy , chúng ta đã nêu lên yêu cầu sau đây: ý niệm và sự biểu hiện của nó, tức là cái hiện thực cụ thể của nó phải hoàn toàn phù hợp với nhau. Nếu quan niệm như vậy, thì ý niệm với tính cách hiện thực, đã có được cái hình thức tương ứng với khái niệm của mình làm thành lý tưởng".

Hêghen còn gọi đó là: "lý tưởng là "tinh thần) là "tư tưởng " là "chiêm ngưỡng nội tâm", là "những sức mạnh phổ biến", là "hoạt động con người", thậm chí là "thần linh". Cách gọi tuy khác nhau nhưng đó đều là những thuật ngữ của ông chứa đựng một yếu tố chung là một hiện thực nói lên được một tinh thần hoạt động tích cực, tự do và tự giác của con người.

1.3. Những đặc trưng của ý niệm cái đẹp

Đặc trưng cốt tử nhất của cái đẹp là ngoại hiện và ngoại hiện phải thống nhất hữu cơ với khái niệm.

Luận điểm 4: Tính cốt tử của ngoại hiện (Schein).

"Nghệ thuật sống ở ngoại hiện."

Ngoại hiện (ta gọi là hình thức) không phải là cái hình thức "ngẫu nhiên, hỗn mang", không phải là "sự lừa dối tàn nhẫn", hay "ngoại hiện trần truồng", không phải là "hư tưởng". "Ngoại hiện là một hiện tượng chân thực và hiện thực". Sở dĩ nó chân thực, vì nó là cái ngoại hiện có tính chất tinh thần", "Cái đẹp và cái chân thực chỉ là một".

Luận điểm 5: Tính tinh thần của ngoại hiện

"Tinh thần nhận ra được mình ở trong cái trạng thái bên ngoài và dị thể hoá (Entausserung) thành cảm quan và tình cảm". Như vậy là ngoại hiện, cảm quan, tình cảm đều là tinh thần dưới một trạng thái tồn tại khác có vẻ như không phải tinh thần.

Luận điểm 6: Tính khách quan của ngoại hiện.

"Khái niệm không cho phép mặt bên ngoài của cái đẹp tự do tuân theo những quy tắc riêng; trái lại, chính khái niệm quy định mặt bên ngoài phải biểu hiện với diện mạo nào và chính bằng cách ấy mà khái niệm thực hiện được sự nhất trí với mình, mà bản chất của cái đẹp lại chính là ở sự nhất trí ấy".

Như vậy là nội dung quy định hình thức và sự nhất trí giữa nội dung và hình thức là sự nhất trí ở nội dung.

"Bởi vì cũng như trong mọi việc làm của con người, nội dung vẫn là cái quyết định. Nghệ thuật phải phù hợp với

khái niệm của mình chỉ có nhiệm vụ thể hiện nội dung dưới một hình thức tồn tại cảm quan ăn khớp với nội dung".

Luận điểm này dẫn tới Luận điểm 7 là tinh tất yếu-tự do của hình thức. Khái niệm "tự do" của Hêghen chỉ có nghĩa là "tinh tất yếu được nhận thức", khác xa khái niệm tự do của mỹ học tư sản lãng mạn.

**** Luận điểm 7: Tinh tất yếu-tự do của ngoại hiện.***

"Ở trong một đối tượng đẹp phải có hai thành tố: tính tất yếu do khái niệm nêu lên ở trong mối quan hệ qua lại của các mặt khác nhau và cái vẻ bên ngoài tự do của chúng khiến ta thấy các mặt cá biệt này tồn tại vì bản thân mình chứ không phải để phục vụ cái thể thống nhất". Luận điểm này dẫn tới hệ luận là ngoại hiện phải có cái vẻ tuyệt đối tự do đến mức độ người ta tưởng chừng như nó tự mình tồn tại và cho mình mà không lệ thuộc vào cái gì hết: "Tính tất yếu phải ẩn nấp dưới một điều ngẫu nhiên không có chủ ý".

"Cái đẹp là vô hạn và tự do ở bản thân mình. Nếu như cái đẹp có thể có một nội dung đặc thù và, do đó hạn chế, thì nội dung ấy phải làm thành một tổng thể vô hạn ở chính mình và phải có một tồn tại tự do"

1.4. Tính nhận thức của cái đẹp. Một đóng góp vô giá của Hêghen về mỹ học là ông đề cao tột bực giá trị nhận thức của nghệ thuật.

****Luận điểm 8: Nội dung nhận thức của nghệ thuật.***

"Nghệ thuật càng đánh giá mình cao thì nó càng phải tiếp thu cái nội dung ấy (nhận thức - PN), và chỉ ở trong bản chất của nội dung ấy nó mới tìm thấy những tiêu chuẩn để đánh giá một cách tích cực hay tiêu cực những điều được biểu hiện ở trong nghệ thuật. Nghệ thuật thực sự đã trở thành vị thầy cao nhất của các dân tộc".

Hêghen có một câu đầy ý nghĩa báo trước lý luận phản ánh:

"Các dân tộc đã ký thác vào sáng tác nghệ thuật những chiêm ngưỡng nội tâm và những biểu tượng của mình. Nghệ

thuật thường là một cái chìa khoá, và ở một vài dân tộc, đó là cái chìa khoá duy nhất để hiểu sự khôn ngoan sáng suốt và tôn giáo của họ"

Một khi lấy nhận thức làm tiêu chuẩn đánh giá, Hêghen tất yếu đi đến tính khách quan của mỹ học.

**** Luận điểm 9: Tính khách quan của mỹ học.***

"... mỗi tác phẩm nghệ thuật đều thuộc vào thời đại của nó, dân tộc của nó , môi trường của nó và lệ thuộc vào những mục đích lịch sử đặc biệt, cũng như lệ thuộc vào những quan niệm và những mục đích khác".

2.0 Mầm mống của quan niệm thực tiễn trong mỹ học Hêghen.

Triết học trước Hêghen là siêu hình vì nó xem cái tôi chủ quan và thế giới thực tiễn là đối lập nhau, trong cái thế giới bên ngoài không có tôi và trong tôi không có cái thế giới bên ngoài. Do đó, ta có nhị nguyên luận duy tâm hay duy vật máy móc. Triết học Hêghen là biện chứng: thế giới bên ngoài chuyển hóa thành cái tôi (ý niệm) và ngược lại, cái tôi (ý niệm) thông qua thực tiễn chuyển hóa thành thế giới bên ngoài:

"Cũng như con người là một tổng thể chủ quan ở trong bản thân mình, và vì vậy mà tách ra khỏi cái thế giới bên ngoài; cũng vậy, cái thế giới bên ngoài là một tổng thể hoàn mỹ và hoàn toàn phong bế ở bản thân mình. Mặc dầu loại trừ nhau, cả hai thế giới này vẫn ở trong một quan hệ có tính bản chất và chỉ trong mối quan hệ giữa hai thế giới ấy mới thành hiện thực cụ thể và thành sự biểu hiện hiện thực của mình tạo nên nội dung của lý tưởng".

Miêu tả chi li, tỉ mỉ, tự nhiên chủ nghĩa theo Hêghen là "trừu tượng". Trái lại, khi cái tôi nói lên được cái thế giới bên ngoài thì Hêghen gọi là "cụ thể", và khi hiện thực được miêu tả sao cho nó nói lên cái tôi thì ông gọi là "tự nhiên cụ thể." Chính quan niệm quan hệ biện chứng này về điểm con người tạo ra chính mình và tạo ra thế giới bằng lao động là cơ sở cho một loạt luận điểm đáng chú ý mà cho đến nay cũng không mấy người nhận thức được.

****Luận điểm 10: Nguồn gốc của nghệ thuật là sự nhân đôi mình lên của con người.***

"Cái nhu cầu của toàn thể mọi người và tuyệt đối làm nẩy sinh

nghệ thuật (với mặt hình thức của nó) tóm lại ở sự kiện sau đây: con người là một ý thức biết tư duy, tức là một sáng tạo từ bản thân mình và cho bản thân mình để chứng minh rằng y tồn tại và mọi vật tồn tại (chú ý mệnh đề này -PN). Các sự vật nếu là những sản phẩm của tự nhiên thì chỉ tồn tại một lần và tồn tại trực tiếp mà thôi. Nhưng con người với tính cách tinh thần, thì lại nhân đôi mình lên; trong khi tồn tại với tính cách một đối tượng của tự nhiên, đồng thời y còn tồn tại cả cho mình nữa: y tự ngắm nhìn mình, quan niệm về mình, suy nghĩ và chỉ thông qua cái hoạt động vì mình như thế y mới là tinh thần.

"Con người đạt đến cái nhận thức này về bản thân bằng hai cách: trước hết bằng lý luận, bởi vì ở trong đời sống bên trong của y, con người phải nhận thức chính mình, nhận thức tất cả những gì vận động và sôi nổi trong lồng ngực của mình... Thứ hai, con người đạt đến một trình độ nhận thức như vậy về mình thông qua hoạt động thực tiễn... Y đạt đến mục đích này bằng biện pháp thay đổi các đối tượng bên ngoài, bằng cách để lại ở đấy những đặc trưng của riêng mình. Con người làm điều đó với tính cách một chủ thể tự do, làm cho thế giới bên ngoài mất cái tính chất bướng bỉnh xa lạ của nó và để chỉ thưởng thức cái hiện thực bên ngoài của chính mình ở trong cái hình thức cụ thể".

Đoạn trích dẫn dài này (đã lược bớt) cấp cho ta cách giải thích biện chứng về nguồn gốc của nghệ thuật. Con người nhận thức sự tồn tại của mình , và nhờ lao động thực tiễn, y thấy mình có thể làm cho cái bên ngoài vâng theo sơ đồ trong óc mình, tức là để lại những đặc trưng của mình ở trong đối tượng bên ngoài . Hêghen gọi đó là "con người nhân đôi mình lên", "dị thể hóa" ở trong đối tượng bên ngoài. Và nghệ thuật chính là những cách nói lên được những cách "nhân đôi mình lên" cụ thể nhất của con người.

Hêghen thấy đây là một nhu cầu bất biến nằm ngay trong bản chất con người:

"Ngay cái ham muốn đầu tiên của đứa bé cũng đã chứa đựng ở nó một sự thay đổi thực tiễn các sự vật bên ngoài. Cậu bé ném hòn

đá xuống sông, khoái trá nhìn những vòng tròn tan dần ra trên mặt nước, đồng thời ngắm sự sáng tạo của mình".

Các nhà lý luận hay nói đến câu chuyện nhân tính của nghệ thuật, nhưng không nói hay bằng Hêghen. Nhân tính của nghệ thuật nằm ngay trong sự chiếm hữu của con người đối với hiện thực khách quan . Ví thử nhà triết học kéo cả lao động sản xuất vào đó thì câu chuyện đã xong xuôi từ lâu.

Luận điểm 11: Nhân tính của nghệ thuật.

"Con người có những đòi hỏi, những mong muốn mà tự nhiên không thể thỏa mãn được. Anh ta phải chiếm hữu những đối tượng của tự nhiên, sửa chữa nó, biến đổi nó, gạt bỏ khỏi đường đi của mình tất cả những gì cản trở, bằng cách sử dụng một cách có ý thức những hiểu biết mà mình có được, và như vậy là biến đổi cái bên ngoài thành một phương tiện mà anh ta sử dụng để có thể thể hiện chính mình trong mọi mục đích của mình".

"...Con người nhân tính hóa môi trường của mình bằng cách nêu lên rằng cái môi trường này có thể thoả mãn các đòi hỏi của y đến trình độ nào, và nó không thể nào giữ tính độc lập đối với con người được".

Tính người trong nghệ thuật như vậy là biểu hiện trong hoạt động chiếm hữu, cải tạo đối tượng chứ không phải ở tính giai cấp, phi chính trị mà mỹ học giáo điều hay tư sản làm rùm beng.

Luận điểm 12: Tính vĩnh cửu của nghệ thuật.

"Đối với mọi cái tinh thần rút ra từ nơi sâu thẳm của mình và biểu hiện ở trong tác phẩm nghệ thuật, tinh thần đều truyền đạt một cuộc sống lâu dài , ngay cả xét về mặt tồn tại bên ngoài. Những sản phẩm cá biệt có sự sống của tự nhiên đều chốc lát, cái vẻ bên ngoài của nó không thay đổi. Trái lại, các tác phẩm nghệ thuật vẫn giữ nguyên vẹn tính chất vững chắc, tính chất rõ ràng của cuộc sống tinh thần được ghi lại ở đây, vẫn làm thành một ưu điểm thực sự so với hiện thực của tự nhiên".

Nhu cầu chuyển hóa cảm nghĩ bên trong thành hiện thực bên ngoài là nguyên lý quán triệt mọi tác phẩm nghệ thuật, đảm bảo tính nhân loại, tính vĩnh viễn của nó, như ta thấy, là bắt nguồn từ lao động thực tiễn.

Tiếc rằng Hêghen không triệt để. Làm sao ông có thể triệt để được trong thời đại chuyên chế của nước Phổ đương thời? Điều này Mác đã thấy trong "Những công trình chuẩn bị cho tác phẩm Gia đình thần thánh *khi viết: "Hêghen đã xem hiện tượng con người sản sinh ra chính mình như là một quá trình...Như vậy có nghĩa là ông đã khảo sát bản chất của lao động, và con người với tính cách đối tượng , với tính cách hiện thực chân chính là sản phẩm của mình". Đây là một đóng góp vô giá cho học thuyết Mác. Nhưng chỗ yếu của Hêghen ở đây, chính là như Mác đã nêu, Hêghen chỉ thừa nhận có "lao động tinh thần trừu tượng" mới là "có tác dụng cải tạo to lớn như vậy". Trong* Hiện tượng học của tinh thần, *tác phẩm triết học hay nhất của Hêghen, trong phần nói về* "Người chủ nô và người nô lệ", *Hêghen đã đề cập tới lao động chân tay. Ông xác nhận rằng chính lao động chân tay của người nô lệ sẽ cấp cho anh ta hiểu biết, và sẽ chuẩn bị cho nô lệ thành chủ. Trái lại, vì bỏ mất lao động thực tiễn, ăn bám vào nô lệ, chủ nô sẽ là nô lệ của nô lệ và tương lai sẽ trở thành nô lệ. Nhưng bao giờ biện chứng pháp lịch sử này sẽ xảy ra? Làm sao Hêghen dám quy định thời điểm của sự đảo ngược này thời điểm Mác và Ăngghen sẽ nêu lên trong* Tuyên ngôn Đảng Cộng sản. *Tiếc rằng đoạn này gần như là duy nhất trong sự nghiệp đồ sộ của ông nhằm khẳng định vai trò to lớn của lao động chân tay đối với lịch sử nhân loại.*

Chính vì vậy Mỹ học của Hêghen chờ đợi một sự "đảo ngược" ở hai điểm:

Một là, các khái niệm như "ý niệm, sức mạnh phổ biến , tình huống, tinh thần , xung đột, tình cảm..." mà Hêghen đã xác lập rất tài giỏi đều xuất phát từ đấu tranh chống thiên nhiên và đấu tranh giai cấp.

Hai là, quan niệm nghệ thuật là sản phẩm của sự chiếm hữu của con người đối với thế giới bên ngoài, nó là kết quả của cái technè (kỹ thuật) chinh phục đối tượng, khẳng định trình độ chinh phục của con người đối với đối tượng. Ví thử tác giả cụ thể hóa khái niệm con người là "quần chúng lao động" là phạm trù có mặt trong mọi giai đoạn của xã hội thì khái niệm "nhân loại" của ông mới khỏi "trừu tượng". Lúc đó tính vĩnh cửu của nghệ thuật sẽ vững chắc, bởi

vì như Mác nói "lịch sử các giác quan của con người là lịch sử của loài người".

3.0. Tấn bi kịch của một hệ thống mỹ học.

Tin vào lý tính, nhưng lại không thừa nhận rằng lý tính là do lao động sản xuất và đấu tranh xã hội mà có, cho nên tất yếu Hêghen phải cấp cho lý tính ấy một nguồn gốc siêu việt mà ông gọi là "tinh thần tuyệt đối". Rồi từ "ý niệm tuyệt đối" sang "thần linh " chỉ có nửa bước. Kết quả trong mỹ học của ông có những điều quái đản. Những điều này có thể tóm tắt như sau:

Tuy tin vào lý tính,nhưng lại không chịu nhận rằng lý tính là do lao động sản xuất và đấu tranh xã hội mà có, Hêghen phải cấp cho lý tính một nguồn gốc siêu việt gọi là "ý niệm tuyệt đối". Và từ "ý niệm tuyệt đối" tất yếu tác giả phải chuyển sang thần linh. Nhân loại vươn lên yếu tố thần linh và thể nghiệm thấy yếu tố này ở mình dưới ba hình thức của tinh thần tuyệt đối là Nghệ thuật , Tôn giáo và Triết học. Nghệ thuật là sự bộc lộ cái Tuyệt đối dưới hình thức trực giác, đó là cái lý tưởng bộc lộ qua hiện thực trong khi nó vẫn là lý tưởng trước mắt tính khách thể của thế giới, nhân tính. Trái lại, tôn giáo khách thể hóa bằng những huyền thoại. Và triết học có nhiệm vụ giải quyết sự đối lập này giữa thế giới tự nhiên và thế giới tinh thần. Lập luận này khiến ông đồng nhất hoá nghệ thuật với tôn giáo (I,199-206) và thậm chí dùng tôn giáo để giải thích nghệ thuật. Nó khiến ông luyến tiếc cái thời Hy Lạp cổ đại cho nó là "thời hoàng kim của nghệ thuật" bởi vì bấy giờ nội dung nghệ thuật là tôn giáo.

Sợ hãi nghệ thuật bộc lộ đấu tranh giai cấp, phanh phui cái thối nát của xã hội, thúc giục quần chúng đấu tranh, ông chống lại nghệ thuật phục vụ quần chúng, ra sức đề cao thái độ an phận, chịu đựng thản nhiên, chấp nhận bất công. Từ đó, ông thấy nghệ thuật (tư sản) đang suy tàn mà không thấy triển vọng của một nghệ thuật vì quần chúng lao động, nên than phiền về sự tan rã của nghệ thuật.

Và điều trừng phạt đã đến ngay lập tức! Con người đã tả xung hữu đột, chiến thắng bi quan luận của Sôpenhaơ, của Nítsơ, thần bí luận của Hôpman, Giacôbi cũng như toàn bộ chủ nghĩa lãng mạn vẫn kêu gọi trở về quá khứ, lẩn tránh thực tại, cuối cùng phải trở về

các luận điểm của họ và bị hiểu lầm oan uổng trong khi tác phẩm chứa đựng biết bao nhiêu điều quý báu có thể sống mãi với đời!

4.0. Cái đẹp của tự nhiên và cái đẹp của nghệ thuật.

Hêghen không hề phủ nhận cái đẹp của tự nhiên và đã dành cho nó một chương trong số ba chương về nguyên lý cơ bản của cái đẹp. Ông thừa nhận "Cái đẹp trong tự nhiên là cái đẹp thứ nhất về trật tự"(220). Nhưng vì mỹ học theo ông chỉ là triết học của sáng tác nghệ thuật chứ không phải là triết học của cái đẹp nói chung, cho nên , theo ông, mỹ học biểu hiện cái đẹp của tự nhiên không phải vì bản thân tự nhiên mà để qua tự nhiên nói lên hoạt động chiếm hữu và sự nhân tính hóa của con người đối với nó. Đó là cơ sở của lý thuyết nhân bản của Hêghen trong mỹ học.

Theo ông, ta thấy tự nhiên đẹp khi ở trong tự nhiên có "tính tất yếu bên trong và mối liên hệ của một toàn thể có tổ chức , có mối liên hệ nội tại làm cho các bộ phận có tổ chức" , nhưng vì "giữa mối liên hệ này với vật chất có sự đồng nhất trực tiếp", cho nên mối liên hệ không toát ra thành khái niệm qua đó ta hiểu được con người. Kết quả là cái đẹp của tự nhiên "vẫn là mơ hồ và trừu tượng". Khi ta ngắm nhìn một phong cảnh với những vật vô cơ "những đường nét của núi non,.. những hàng cây..." chúng ta vui sướng vì nhận thấy ở đây có "một sự nhất trí bên ngoài" có thể gây cho ta"những trạng thái tâm hồn phù hợp". Thiên nhiên đem đến cho ta sự nhất trí này vì nó có đặc tính khách quan là:

a) Tính đều đặn, là sự lặp lại một hình tượng duy nhất.

b) Tính đối xứng là kết quả của tính không đều đặn kết hợp với tính đều đặn. Đó là sự kết hợp nhất dạng những đặc tính khác nhau.

c) Sự phù hợp quy luật là sự nhất trí của các yếu tố được đảm bảo bởi một khâu kín đáo do kinh nghiệm, suy nghĩ phát hiện, chứ không lộ liễu như đều đặn và đối xứng.

d) Sự hài hòa là sự nhất trí của những yếu tố chất lượng khác nhau.

Hêghen khảo sát các sự vật của thế giới tự nhiên từ thấp lên cao, từ vật vô cơ (khoáng vật) lên đến vật hữu cơ (thực vật, động vật) đến con người và nêu lên quy tắc: tác dụng vật chất càng nhiều, tác dụng

tinh thần càng ít thì cái đẹp càng thấp và ngược lại, tác dụng vật chất càng ít, tác dụng của sự sống càng cao thì cái đẹp càng cao. Đống đá không đẹp vì nó thiếu một sự sống làm cho nó thành một chỉnh thể. Vật hữu cơ đẹp vì sự sống bên trong của nó làm cho các bộ phận thống nhất lại. Nhưng cái đẹp ở động vật vẫn không hoàn toàn, vẫn thiếu sót, vì động vật chưa nhận thức được mình: "Cái biểu lộ ra ngoài và tỏ rõ từng giây từng phút, không phải là sự sống bên trong... Bởi vì cái bên trong vẫn chỉ là cái bên trong (vì ta không nhận thức được nó -PN) cho nên cái bên ngoài cũng vẫn xuất hiện chỉ thành cái bên ngoài, nghĩa là không có quan hệ, không có liên lạc gì với cái bên trong, không thấm nhuần linh hồn ở từng bộ phận của nó".

Vì thiếu mối quan hệ qua lại này cho nên cái đẹp ở tự nhiên bao giờ cũng" trừu tượng". Ngay cái đẹp khách quan ở con người và ở xã hội cũng vẫn còn trừu tượng, nếu khi nhìn con người ta chỉ thấy hình dáng bên ngoài mà không thấy nội tâm, thế giới tinh thần, nếu khi nhìn xã hội chỉ thấy những cá nhân trong sự tồn tại trực tiếp của họ. Kết quả, chúng đều trừu tượng. Và Hêghen đi đến một nhận xét trác việt nêu lên được chức năng của nghệ thuật.

**** Luận điểm 13: Chức năng của nghệ thuật là bù đắp lại một thiếu sót mà thực tế không thể thoát khỏi được.***

"Tính cần thiết của nghệ thuật là do chỗ hiện thực trực tiếp (tức là tồn tại khách quan -PN) có thiếu sót". Nếu như tình cảm của con người, thế giới tinh thần của y bộc lộ bằng con mắt thì nhiệm vụ của nghệ thuật là "làm sao cho các điểm của các ngoại hình của nó, làm sao cho cái ngoại hiện (tức là từng chi tiết và toàn bộ hình thức -PN) trở thành con mắt, trung tâm của tâm hồn làm cho người ta thấy được tâm hồn". Và chỉ có làm thế, nghệ thuật mới trở thành cụ thể.

Hệ luận tất yếu của luận điểm này là thái độ chống chủ nghĩa tự nhiên. Sao phỏng các hình ảnh của tự nhiên dưới hình thức như chúng tồn tại là "một công việc thừa", vì nó chỉ tạo nên một "vẻ bên ngoài lừa dối" không có sự sống chân thực(I,113) và chán ngấy vì nghệ thuật không phải chỉ là một mánh khoé thủ công.

Luận điểm này biểu lộ rất sâu trong cách ông đánh giá hội họa Hà Lan. Hội họa Hà Lan mở ra một cuộc cách mạng về nghệ thuật.

Đối tượng của nó là sinh hoạt bình thường, những bữa tiệc, những quán rượu, những đám cưới, những tĩnh vật với những người dân bình thường. Người ta thấy quần chúng nhân dân (chủ yếu là thị dân) lao động, nghỉ ngơi, giải trí chứ không phải là thần linh hay vương công, quý tộc. Với một trình độ sâu sắc vượt xa Điđơrô, Hêghen nhìn ra cái cơ sở đúng đắn của hội họa Hà Lan: nó phản ánh tinh thần công dân Hà Lan đã chiến thắng biển cả để bảo vệ đất đai khỏi bị nước ngập. Cái cuộc sống bình thường mà các dân tộc khác có được rất dễ dàng thì người Hà Lan có được rất gian khổ. Họ đã lật đổ được ách thống trị Tây Ban Nha, đã giành được tự do chính trị và tự do tôn giáo. Cho nên các bức tranh của họ toát ra "tình cảm tự hào dân tộc chính đáng", " tính chất tươi mát của tự do tinh thần". Tiếc rằng Hêghen sợ "tinh thần công dân" của nó, cho nên đi đến một kết luận quái đản: "Con người có những hứng thú và những mục đích nghiêm túc hơn" và mục đích ấy là: "Nghệ thuật cần phải đặt vào trung tâm các biểu hiện của mình, trước hết là yếu tố thần linh."

Vì yêu cầu phải nhân tính hóa hiện thực , ông đòi hỏi nghệ thuật phải "chọn lọc" trong cái mớ những ngẫu nhiên cá biệt, để tìm ra cái có tính bản chất, có tính lý tưởng nhằm nói lên "một cá tính sinh động", tức là những điều sau này chủ nghĩa hiện thực đòi hỏi ở nghệ sĩ.

5.0. Tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình.

Một đóng góp to lớn của Hêghen vào lý luận mỹ học là ông đã xây dựng được những phạm trù mỹ học tình huống, xung đột, hành động và tính cách, đồng thời cấp cho chúng một cách lý giải thực sự sâu sắc.

Trước Hêghen, Arixtốt, Letxinh đã dùng những khái niệm này để nói về kịch. Hêghen nâng chúng lên thành những phạm trù của mỹ học và đưa ra được cách lý giải gắn liền với bản chất của cái đẹp. Phạm trù tình huống (die Situation) của ông là gần với phạm trù "hoàn cảnh điển hình" và phạm trù tính cách của ông là gần với phạm trù " tính cách điển hình" của mỹ học hiện thực.

Danh từ "tình trạng chung của thế giới" (der Welt Zustand) là

nhằm chỉ "tình trạng giáo dục, khoa học, tình cảm tôn giáo cũng như nói đến tình trạng tài chính,đời sống gia đình và các hiện thực cá biệt khác" . Vì chú trọng đến "tình trạng chung của thế giới với tính cách phương thức tồn tại của hiện thực tinh thần" biểu lộ thông qua ý chí của con người,"tóm lại của mọi cái gì nói chung ta có thể gọi là chính nghĩa và công lý"(I, 311), nhưng ông cũng nói đến "tài chính, đời sống gia đình" và do đó, nó tương ứng với hoàn cảnh lịch sử khách quan của thời đại. Tình trạng chung của thế giới là đối tượng của khoa học . Muốn trở thành đối tượng của nghệ thuật, nó phải được bộc lộ dưới hình thức tình huống , tức là hoàn cảnh điển hình của cá nhân. Hêghen nhận thức được quan hệ biện chứng giữa xã hội và cá nhân cho nên biểu hiện nó dưới hình thức quan hệ giữa cái phổ biến với cái đặc thù.

Luận điểm 14: Định nghĩa về tình huống.

"Tình huống là cái làm thành một tiên đề riêng biệt hơn, nhờ đó mọi cái gì mà trong tình trạng chung của thế giới hãy còn chưa phát triển thì nay được bộc lộ ra ngoài và hoạt động tích cực"*(I, 338).*

"So với từng cá nhân, thì tình trạng chung của thế giới chỉ làm thành miếng đất trên đó các cá nhân tồn tại và tự bộc lộ với những đặc điểm riêng biệt của từng hoàn cảnh".

Tình trạng chung của thế giới (hoàn cảnh lịch sử khách quan) được cụ thể hóa ở cá nhân thành tình huống (hoàn cảnh điển hình theo cách nói của ta) và đối với giác quan thì giác quan chỉ nhìn thấy tình huống chứ không nhìn thấy tình trạng chung của thế giới.

Nhận xét dưới đây thực thiên tài:

Tình huống ở bên ngoài cá nhân, nhưng sau đó nó nhập vào nội tâm của y, kết hợp với tình cảm của y và biến thành khát vọng (pathos) "là cái sống trong lồng ngực con người và lay động tâm hồn con người ở nơi sâu thẳm nhất". Khát vọng là sự chuyển hóa của tình huống thành động cơ bên trong thúc đẩy con người hành động.

Nhà biện chứng pháp Hêghen đã rất sâu sắc khi vạch ra được sự chuyển hóa lẫn nhau của tình trạng chung của thế giới thành tình huống, rồi từ tình huống thành khát vọng. Lấy kịch Hamlet làm thí dụ, Hêghen nói rằng tình trạng chung của thế giới là bối cảnh văn hóa của thời Văn nghệ Phục hưng (tức là thời của Sêchxpia,

tác giả, chứ không phải cái thời khách quan của Hamlet -PN) mặc dầu chàng hoàng tử Đan Mạch là nhân vật trung cổ. Tình huống là sự kiện cụ thể: mẹ Hamlet thông dâm với chú chàng, - người giết cha chàng. Khát vọng là những tình cảm phức tạp tạo nên bởi nhân sinh quan và tâm lý khi chàng hoàng tử mưu việc trả thù cha.

Luận điểm 15: Tầm quan trọng của tình huống.

"Từ lâu, nhiệm vụ quan trọng nhất của nghệ thuật vẫn là tìm những tình huống thú vị, tức là những tình huống nào cho phép ta bộc lộ những hứng thú quan trọng và sâu sắc, cũng như cái nội dung chân thực của tâm hồn." Về mặt này, những đòi hỏi đối với nghệ thuật là khác nhau. Tính đa dạng bên trong của các tình huống của điêu khắc chẳng hạn tỏ ra hạn chế; ở trong nhạc, nó đã rộng lớn hơn và tự do hơn; còn trong thơ (tức là trong văn học -PN) thì nó là vô tận hơn cả". Yêu cầu những tình huống cho phép ta (nghệ sĩ -PN) bộc lộ những hứng thú quan trọng và sâu sắc, cũng như cái nội dung chân thực của tâm hồn" là rất gần với yêu cầu "hoàn cảnh điển hình" của mỹ học hiện thực.

Hêghen đã nhìn phạm trù tình huống theo quan điểm lịch sử và thấy nó phát triển theo ba giai đoạn:

(1) Giai đoạn không có tình huống như trong điêu khắc Ai Cập, trong đó hình tượng im lìm, bất động, tay chân dính vào cơ thể, hình tượng đông cứng lại trong cái vẻ hùng vĩ đồ sộ.

(2) Giai đoạn tình huống chuyển thành cái đặc thù , có vận động (con người trong điêu khắc có thể hành động) nhưng không có mâu thuẫn nội tâm như trong điêu khắc Hy Lạp.

(3) Giai đoạn tình huống biến thành đấu tranh nội tâm và trở thành sự phân đôi, lúc này tình huống trở thành xung đột.

Khi lý luận nghệ thuật hiện đại xác nhận rằng nghệ thuật hiện thực bắt đầu từ thời Sếchxpia, thực tế chỉ minh họa kiến giải của Hêghen mà thôi.

5.1.. Xung đột, hành động.

"Cơ sở của xung đột là sự phá hoại...là sự thay đổi tình trạng hài hòa. Nhưng xung đột vẫn chưa là hành động mà chỉ chứa đựng

những mầm mống và những tiền đề của hành động mà thôi." Hêghen chia ra ba hình thức xung đột:

(1) Xung đột xuất phát từ những nguyên nhân ở ngoài con người như bệnh tật, bão táp, tai họa tự nhiên. Thí dụ trong vở kịch Philốctét *của Xôphôklơ. Trên đường đi đánh Troa, Philốctét bị rắn độc cắn bị thương và bị vứt lên một hoang đảo sống ở đấy mười năm trời. Một tiên tri cho biết muốn lấy Troa phải có cung tên của Philốctét. Ulít đến hoang đảo yêu cầu Philốctét đến doanh trại Hy Lạp. Philốctét kiên quyết từ chối không đi vì giận người Hy Lạp đã bỏ rơi mình. Hêraklet, lúc này đã là vị thần, xuất hiện ra lệnh cho Philôctét đi và chàng vâng lời.*

(2) Loại xung đột nẩy sinh do những quyền lợi tự nhiên của con người như quyền thừa kế ngai vàng, quyền lợi giai cấp và do những sức mạnh ở ngoài con người như luân lý , đạo đức, tập quán xã hội. Thí dụ kịch Mắcbét. *Xung đột bắt đầu từ chỗ nhân vật chính là thân thuộc gần nhất của nhà vua nên có quyền thừa kế ngai vàng .*

(3) Những tình huống xung đột lý tưởng là xuất phát từ đấu tranh nội tâm của bản thân nhân vật . Thí dụ tình yêu của Rômêô, lòng ghen tuông của Othenlô.

"Hành động *là cái bước thứ ba theo thứ tự từ dưới lên. Bước thứ nhất là tình trạng chung của thế giới. Bước thứ hai là một tình huống nhất định (I,361). Hêghen thấy hành động gồm ba yếu tố:*

(1) Những sức mạnh chung làm thành nội dung chủ yếu và mục đích của hành động;

(2) Biểu hiện tích cực của những sức mạnh này thông qua những cá nhân;

(3) Sự kết hợp nhau của hai mặt trên tạo ra tính cách.

Danh từ "những sức mạnh chung" là chỉ "những quan hệ vĩnh viễn có tính chất tôn giáo, đạo đức, làm thành những động lực lớn của nghệ thuật (gia đình, tình bạn, tổ quốc, nhà nước, nhà thờ, vinh quang, giai cấp, xã hội, phẩm giá) và trong thế giới lãng mạn (tức là từ thời Phục hưng đến nay -PN), nhất là danh dự, tình yêu"(I, 365). Hêghen nhận thấy sâu sắc "chỉ có những sức mạnh có tính bản chất ở chính mình là tích cực thì mới làm thành nội dung chân thực của một hành động lý tưởng" (I,365), còn khi biểu hiện trong nghệ

thuật chúng phải mang hình thức những cá nhân độc lập".

Cá nhân trong nghệ thuật sở dĩ cụ thể vì y ôm ấp khát vọng *(pathos): "Khát vọng làm thành cái vương quốc chân chính của nghệ thuật... Sở dĩ thế là vì khát vọng làm lay động sợi dây có được tiếng đồng vọng trong mỗi trái tim người".*

5.2. Tính cách nhân vật

Hêghen yêu cầu nghệ thuật phải thể hiện "tính cách lý tưởng". Ông xác nhận "tính cách làm thành điểm tập trung thực sự của sự biểu hiện nghệ thuật có tính chất lý tưởng"*(I, 387). Đồng thời, ông nêu lên ba đặc trưng lớn của tính cách làm thành điểm tập trung thực sự của một sự biểu hiện nghệ thuật có tính chất lý tưởng là tính phong phú, tính rõ ràng và tính kiên định.*

(1) Về tính phong phú. Hêghen cho rằng không nên phác họa cá nhân "chỉ thể hiện một khát vọng duy nhất" vì như thế cá nhân sẽ không còn là "một chủ thể hoàn mỹ." Hômerơ chẳng hạn miêu tả Asin trong những tình huống khác nhau nhất: chàng là vị anh hùng trẻ, chàng yêu mẹ, chàng giận Agamemnôn vì ông ta cướp mất nàng Brixêit, chàng yêu bạn là Patrôkis, chàng tàn nhẫn với Hécto, nhưng lại động lòng thương Priam khi Priam, cha Hécto, đến xin lấy lại xác con.

(2) Trong khi phong phú, tính cách lại phải rõ ràng, cái mặt chủ yếu phải thống trị (nhưng vẫn để cho các mặt khác biểu hiện) chỉ nên miêu tả một khát vọng duy nhất, nhưng lại phải làm thành "trạng thái bên trong của một tâm hồn hoàn toàn phát triển có thể bộc lộ về mọi mặt, trong mọi trường hợp và mọi tình huống". Cố nhiên ở đây Hêghen cũng như bất cứ ai cũng nhắc đến Sếchxpia và đối lập Sếchxpia với các tính cách của kịch cổ điển Pháp. Nguồn gốc của sự đối lập phương pháp Sếchxpia hóa với phương pháp Sile hóa của Mác sau này là bắt nguồn từ đấy.

(3) Cuối cùng, tính cách phải kiên định, tức là "trước sau trung thành với chính mình". Tính kiên định là quan hệ với"tính độc lập" của cá nhân. Xuất phát từ quan điểm này ông công kích chủ nghĩa tình cảm đã thống trị ở Đức, gọi Vécte của Gớt là một "tính cách hoàn toàn ốm yếu, không có sức lực vươn lên khỏi tính chất đồng

bóng của mối tình của mình". Nhất là ông kịch liệt chống lại trường phái lãng mạn suy đồi của Nôvalít, Hốpman, Klaixtơ, cho rằng các nhân vật của họ "không thể hiểu được những hứng thú thực sự đạo đức,những mục đích vững chắc của cuộc đời". Họ tự dệt cho mình một cái lưới nhện bên trong và sống trong những bịa đặt chủ quan nhất, có tính chất tôn giáo và đạo đức".

6.0. Nhận xét chung về phần nguyên lý.

Hêghen đã xây dựng được khoa Mỹ học. Mỹ học trước đó vẫn là vương quốc của tình cảm, trực giác, chất lượng, ngẫu nhiên, cá nhân.Hêghen đã cấp cho mỹ học đối tượng riêng, tính khách quan, tính tất yếu , nội dung nhận thức và tính thực tiễn . Quan trọng hơn, ông đã xác nhận lý trí , công cụ để nghiên cứu khoa học là thích hợp để khảo sát cái đẹp. Ông đã tiến gần đến lý luận phản ánh và xây dựng được một hệ thống lý luận nguy nga và nhất quán.

Ông đã đánh bại mọi đối thủ:

- Căng chủ trương cái đẹp không dựa vào khái niệm, độc lập đối với khái niệm, trái lại Hêghen khẳng định tính tinh thần của cái đẹp , của ngoại hiện. Căng chủ trương cái đẹp không vụ lợi , không có quan hệ với ham muốn của ta. Trái lại Hêghen khẳng định nội dung nhận thức, cơ sở hiện thực của cái đẹp, thuyết nhân tính hóa. Căng cho cái đẹp chỉ dựa vào tình cảm của cá nhân; trái lại Hêghen khẳng định tính chân thực, tính khoa học của cái đẹp.

- Platôngchủ trương ý niệm cái đẹp là trừu tượng; trái lại Hêghen khẳng định tính tất yếu, tự do của ngoại hiện.

- Chủ nghĩa kinh nghiệm chủ trương dựa vào một số tác phẩm nghệ thuật để đưa ra những quy tắc sáng tác, đánh giá,thưởng thức: Arixtôt, Horaxơ, Rămlen, ... Theo Hêghen "triết học của nghệ thuật chẳng hề có ý định đưa ra những quy tắc cho nghệ sĩ". Vả lại, không thể nào làm điều đó được, bởi vì cái đẹp có tính nhận thức (tính thời đại, tính dân tộc), tính lịch sử, tính tất yếu-tự do. Đồng thời, ông bác lại được những quan niệm hết sức phổ biến cho cái đẹp là tình cảm, trực giác, bản năng, tưởng tượng và việc lý giải nó đòi hỏi một tư duy khác tư duy khoa học vì cái đẹp chẳng hề có quy luật tất yếu nào.

- Lý luận cho cái đẹp là dựa trên cảm hứng của thiên tài.

- Về lý luận của Mâye cho cái đẹp là cái tiêu biểu, Hêghen cho rằng định nghĩa này có phần đúng (tính mục đích của cái đẹp, tính nhận thức của nó), nhưng nó sẽ dẫn tới sự thống trị của phong cách biếm họa và sẽ khiến người ta lấy cái xấu làm nội dung.

- Ông chống lại thuyết của Senlinh và nhất là của Fichtơ cho cái đẹp là "cái tôi" nhằm phủ định tất cả, phê phán tất cả. Cũng như lý luận của Slêghen lấy mỉa mai châm biếm làm nội dung của cái đẹp bằng cách khẳng định cái đẹp không chỉ là phủ định, trái lại cái tôi phủ định sẽ trở thành phù phiếm và mất hết giá trị (I.96). Ông đã phát triển thành công lý luận nghệ thuật nhằm khẳng định cái đúng, cái tích cực.

Nhưng nói giọng Hêghen, trong tình trạng chung của thế giới thời Hêghen, cụ thể là tình trạng nước Phổ quân chủ, chuyên chính và phong kiến phân quyền, không cho phép Hêghen xây dựng một mỹ học cho người lao động. Cho nên tác phẩm của ông đọc hết sức rối rắm, khó hiểu. Nhưng nếu ta vứt nó đi thì chẳng khác gì đổ chậu nước tắm cùng với đứa trẻ đang được tắm.

Phần thứ II: SỰ PHÁT TRIỂN CỦA LÝ TƯỞNG VÀ SỰ TÁCH RA CỦA NÓ THÀNH NHỮNG HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT KHÁC NHAU

7.0. Hêghen cho rằng cái đẹp phát triển trong lịch sử bằng quan hệ giữa ý niệm và hình thức của khái niệm và trải qua ba giai đoạn: tượng trưng, cổ điển và lãng mạn.

Trong giai đoạn đầu, giai đoạn tượng trưng, thực tế là trùng với nghệ thuật đông phương cổ đại: Ai Cập, Ba Tư, Do Thái cổ, Ấn Độ cổ đại. Lúc này ý niệm vẫn còn mơ hồ, chưa cá biệt hóa , do đó mà "trừu tượng" không ăn khớp với ngoại hiện. Kết quả hình thức của nó trở thành quái đản, khoa trương, tẻ nhạt, thiếu nhân tính.

Sang giai đoạn sau là giai đoạn cổ điển, thực tế là trùng với nghệ thuật cổ Hy Lạp, nghệ thuật đạt đến sự nhất trí và hài hòa

giữa ý niệm và ngoại hiện.

Sang giai đoạn thứ ba, từ cuối thời Trung cổ, ý niệm dưới hình thức thế giới nội tâm lại phá vỡ hình thức. Kết quả yếu tố chủ quan, tính cá nhân thống trị trong nghệ thuật.

*7.1. * Luận điểm 16: Định nghĩa về nghệ thuật tượng trưng.*

Tượng trưng là "một tín hiệu mà ngay dưới hình thức bên ngoài của mình đã bao hàm được cái nội dung của sự biểu hiện mà nó muốn gợi lên ". Thí dụ, "con sư tử được xem là hình ảnh tượng trưng của sự dũng cảm, hình tam giác được xem là hình ảnh tượng trưng của Chúa ba ngôi" , *Nhưng tín hiệu này không ăn khớp hoàn toàn với nội dung (con sư tử không phải chỉ dũng cảm) và nội dung ấy có thể thể hiện bằng vô số hình ảnh khác (con bò mộng, con hổ, ...). Kết quả là tượng trưng bao giờ cũng có hai nghĩa: (1) nghĩa đen (con sư tử là một con vật); (2) nghĩa bóng (sức mạnh). Tính chất hai nghĩa này sẽ mất đi do bối cảnh: (1) Bối cảnh ngôn ngữ: so sánh: anh ta khoẻ như sư tử; (2) Bối cảnh vị trí: hình tam giác ở chỗ nổi bật nhất trong nhà thờ Thiên Chúa giáo nhất định là chỉ Chúa ba ngôi. Vì có hai nghĩa như vậy cho nên tượng trưng bao giờ cũng là một bài toán khó giải.*

Nghệ thuật tượng trưng trải qua ba giai đoạn:

(1) Tượng trưng không có ý thức: Cổ Ba Tư, Cổ Ấn Độ, Cổ Ai Cập.

(2) Tượng trưng trác tuyệt: Thơ Ấn Độ, thơ Hồi giáo.

(3) Tượng trưng có ý thức: so sánh , ngụ ngôn.

7.2. Nghệ thuật tượng trưng không có ý thức xây dựng trên mối tương liên trực tiếp có thể thích hợp hay không giữa ý nghĩa phổ biến (sức mạnh) *với hình thức* (con sư tử).

Khi nào có "sự thống nhất trực tiếp giữa ý nghĩa và hình thức (hình ảnh vị thần chính là vị thần) thì lúc đó chỉ là tôn giáo mà chưa có thể là nghệ thuật". Đó là giai đoạn tượng trưng không có ý thức, và theo Hêghen, đó là hình thức đầu tiên của nghệ thuật. (Xem mục 2.2).

a) Tôn giáo của Zôrôaxtrơ ở Ba Tư là như vậy. Lửa ánh sáng đó là thần Ormuzđ và bóng tối là thần Ariman. Ormuzđ là tất cả

những gì thanh khiết, đạo đức,đẹp, công bằng . Còn Ariman là tất cả những gì xấu, tội lỗi, bất công. Do sự đồng nhất hoá này, tôn giáo này là phi nghệ thuật.

b) "Chỉ khi nào mối liên hệ này (liên hệ giữa ý nghĩa và hình thức) là do trí tưởng tượng và nghệ thuật xác lập chứ không phải là một hiện thực thần linh tồn tại trực tiếp" thì lúc đó mới có nghệ thuật. Nhưng ở lúc đầu, sự chia tách này là quái đản và ta có "chủ nghĩa tượng trưng quái đản*". Nó là quái đản bởi vì ở đây hình thức phong phú, kích thước đồ sộ, nhưng lại lộn xộn, không biểu hiện nội dung "một cách rõ ràng". Nghệ thuật cổ Ấn Độ là thế. Trong* Ramayana *con khỉ Hanuman, con bò Xabala là súc vật nhưng lại là thần (lý luận về tô tem giáo sau này mới có -PN), người Bà-la-môn là hiện thân của Brama. Hêghen thừa nhận nghệ thuật Ấn Độ biểu hiện "cái nhân tính đầy quyến rũ và hấp dẫn... biết vẽ nên tự nhiên một cách rực rỡ, biết nắm lấy những nét kỳ diệu nhất của tình yêu và tình trạng vô tội ngây thơ, cũng như nhi"u điều hùng vĩ và cao thượng". Nhưng "nghệ thuật Ấn Độ dừng lại ở tình trạng pha trộn một cách kỳ quặc yếu tố tự nhiên và yếu tố nhân tính cho nên không mặt nào có được một sự thể hiện thích hợp với mình và cả hai mặt xuyên tạc lẫn nhau". Cũng vì vậy, ông cảm thấy "hoàn toàn sửng sốt" khi thấy "hình tượng về sự sản sinh (giao cấu -PN) theo lối tự nhiên, cụ thể lặp đi lặp lại thay thế cho biểu tượng về sự sáng tạo bằng tinh thần." Do đó ông cho lối nhân cách hóa của nghệ thuật Ấn Độ là "trừu tượng", "không chân thực".*

c) Muốn tiến sang giai đoạn tượng trưng thực sự *thì "ý nghĩa phải toát ra một cách tự do, không lệ thuộc vào hình thức cảm quan trực tiếp". Nói khác đi, nội dung phải tách khỏi hình thức, điều ông gọi là yếu tố cảm quan "bị phủ định" hay còn gọi là "cái chết của yếu tố tự nhiên". Nhưng chính do cái chết này mà ra đời một yếu tố khác cao hơn có tính chất tinh thần.*

Nói dễ hiểu hơn, hình ảnh vị thần phải thôi không còn là vị thần mà chỉ "nhắc gợi bóng giố" tới vị thần thôi. Nhưng khi yếu tố cảm quan chết đi và vị thần xuất hiện thì hình thức ông ta trở thành ngẫu nhiên, và do đó tác phẩm trở nên hết sức khó hiểu.

*7.3. **Luận điểm 17: Nghệ thuật tượng trưng trác tuyệt.***

Khi hình thức tuy là ngẫu nhiên nhưng nội dung là Đấng duy nhất sáng tạo ra mọi vật - và do đó mà trở thành dễ hiểu - thì ta có cái trác tuyệt là giai đoạn cao nhất của tượng trưng. Nó biểu hiện dưới hai hình thức là:

a) Hình thức phiếm thần như trong thơ Ấn Độ, trong đó Brama, Đấng duy nhất, là mọi biểu hiện mang tính chất cảm quan: "Ta là ánh sáng mặt trời" (Bhagavat Gita). *Hay trong thơ Ba Tư, trong đó nhà thơ từ bỏ cái tôi của mình..hoàn toàn vùi mình vào cái Tuyệt đối, nói lên mối quan hệ khăng khít giữa Đấng Tuyệt đối và tạo vật.*

b) Hình thức cao nhất là hình thức phủ định. Thượng đế là thuần tuý tinh thần và tạo ra thế giới, nhưng thế giới không phải là Thượng đế, nó là vô nghĩa và thấp hèn trước Thượng đế. Đó là thơ Do Thái cổ:Thượng đế càng được tinh thần hóa bao nhiêu thì thế giới càng trở nên trần tục, xấu xa bấy nhiêu, và lúc bấy giờ cá nhân xuất hiện.Y "cảm thấy mình cách xa Thượng đế một khoảng cách không thể vượt nổi" , y buồn bã cho tính chất vô nghĩa của mình, nhưng vì cách xaThượng đế như thế nên y thấy mình "có một địa vị tự do hơn và độc lập hơn." Từ đó nẩy sinh sự phân biệt hoàn toàn giữa yếu tố nhân tính với yếu tố thần linh. Sự phân tích này về thơ Do Thái cổ là ổn, và nó giải thích tại sao đạo Thiên Chúa sau này sẽ thắng các tôn giáo khác ở châu Âu.

7.4. Tên gọi Giai đoạn tượng trưng có ý thức ở đây không ổn, vì nó chỉ là những biện pháp có tính chất tượng trưng trong mọi thời đại.

Trước hết là so sánh dưới hai hình thức:

(1) So sánh là một biện pháp để tô điểm như trong a) Câu đối; b) Phúng dụ (allégorie) là sự nhân tính hóa một đặc tính trừu tượng (thí dụ: tình yêu); c) Ẩn dụ là một so sánh nhưng không có từ để chỉ quan hệ: "một biển nước mắt"; d) Hình ảnh là một ẩn dụ được phát triển chi tiết: "cái dòng những biến cố của thế giới là một tấm thép đẫm máu và những giọt máu rơi từ đấy xuống là những vòng hoa"(Hafizơ); e) So sánh.

(2) Những thể loại trong đó so sánh là một tác phẩm độc lập, bao gồm: a) Ngụ ngôn , thí dụ những ngụ ngôn của Ezôp ở Hy Lạp;

b) Ngụ ngữ (parabole), là những chuyện kể để giáo huấn như các ngụ ngữ trong Kinh Thánh; c) Tục ngữ nhằm đưa ra một trường hợp cá biệt trong đời sống hằng ngày nhưng lại có tác dụng giáo dục: "Ai quét nhà nấy".

8.0. Nghệ thuật cổ điển

Luận điểm 18: Định nghĩa về nghệ thuật cổ điển.

Nếu như trong nghệ thuật tượng trưng, hình thức còn xa lạ với nội dung, thì trong nghệ thuật cổ điển lại có sự nhất trí sâu sắc. "Người Hy Lạp đã không dừng lại ở trình độ cái thể duy nhất không tự do của phương Đông, điều đã dẫn tới chế độ độc tài về tôn giáo và chính trị". Cơ sở của nền nghệ thuật này là tính đặc thù của Nhà nước Hy Lạp cổ đại. "Trong đời sống đạo đức của con người Hy Lạp, cá nhân là độc lập và trong lòng tự do, song vẫn không tách rời những quyền lợi chung của nhà nước thực tế". Là tác giả của Triết học của pháp quyền, *Hêghen đã có lý khi giải thích nghệ thuật Hy Lạp là sản phẩm của chế độ dân chủ Hy Lạp.*

**** Luận điểm 19: Cơ sở của nghệ thuật cổ điển Hy Lạp:***

Nghệ thuật Hy Lạp sở dĩ có được tính nhất trí giữa Nhà nước với tính tự do của cá nhân là xuất phát từ chế độ dân chủ Hy Lạp. Công việc của nghệ sĩ Hy Lạp là "một hoạt động tự do của một con người có suy nghĩ, biết mình muốn gì và thực hiện được điều mình muốn". Nó khác xa công việc của một nghệ sĩ Ai Cập. Cái đập vào mắt ta trước một tác phẩm điêu khắc Ai Cập là tình trạng không có tự do sáng tạo bên trong, mặc dầu vẫn rất tuyệt mỹ. Các bức tượng theo một khuôn mẫu bất di bất dịch. Nguyên nhân của tình trạng này là ở địa vị xã hội thấp kém của nghệ sĩ Ai Cập. Anh ta có một địa vị xã hội thấp hơn những người không làm nghệ thuật, anh ta làm không phải do sở nguyện mà do đẳng cấp, huyết thống, và bị cầm tù trong khi sáng tác. Trái lại, nghệ sĩ Hy Lạp hoán cải hình thức có sẵn ra khỏi cái khuôn mẫu đã có. Hômerơ và Hêxiốt được xem là cha đẻ của các thần linh.

8.1. Sự hình thành của hình thức cổ điển.

****Luận điểm 20: Quá trình hình thành của nghệ thuật cổ điển.***

Nó là kết quả của hai quá trình:

(1) Quá trình loại trừ yếu tố súc vật để đi đến những vị thần mang hình dáng người (ngày nay gọi là quá trình loại trừ yếu tố tôtem). Các động vật chỉ còn là những tàn dư: mỗi vị thần được tế bằng một loại súc vật riêng, người ta nhìn chim bay, mổ bụng súc vật để đoán điều may rủi, tiếng sấm là nhắc đến Dớt, sữa Hêra tung toé thành sông Ngân hà, con bồ câu theo nữ thần Aphrôđít... Nếu như người Ấn Độ cấm giết một số súc vật thì các vị thần Hy Lạp biến thành súc vật là do bị trừng phạt: Têriốt biến thành chim chúc mào, Cliti biến thành hoa quỳ, Nácxít biến thành hoa thuỷ tiên...Dớt chỉ mang hình dáng súc vật hay mưa vàng khi đi chim gái. Các nhân vật nửa thần nửa người (nhân dương, nhân mã...) đều nói lên những giá trị tích cực.

(2) Quá trình các vị thần mới mang hình dáng người đồng thời biểu hiện "bản chất trí tuệ" chiến thắng các vị thần cũ còn mang dấu vết quái vật: Dớt đánh bại Crônốt, các quỷ trăm đầu trăm tay. ..Các vị thần cũ đều bị giam dưới địa ngục, còn các vị thần mới như Apôlông, Pôxâyđôn trở thành những người che chở các thành bang. Với một trình độ sâu sắc báo trước Bachôfen, Hêghen nhìn thấy trong vở kịch Orextơ *của Etsin, Apôlông, vị thần mới "kẻ bênh vực quyền lợi người chồng và người cha" (chế độ phụ hệ -PN) đã cứu được Orextơ khỏi tội giết mẹ. Cách lý giải của ông về quá trình hình thành của hình thái mỹ học cổ điển là phù hợp với dân tộc học.*

8.2. Cách biểu hiện lý tưởng của nghệ thuật cổ điển.

Người Hy Lạp đã tiếp thu các vị thần của phương Đông, của Ai Cập, của các tôn giáo dân tộc nhưng họ đã hóan cải cái chất liệu cũ bằng cách "gạt bỏ tất cả những gì mơ hồ, tự nhiên, vẩn đục, xa lạ, quá kích thước... để nêu bật cái yếu tố thực sự tinh thần mà họ phải cá tính hóa hay cấp cho nó một hiện tượng bên ngoài ăn khớp với nó".Đằng sau những truyện kể thần thọai là những biến cố tự nhiên và lịch sử, nhưng qua sự hoán cải của nghệ thuật các thần thành những cá nhân cụ thể và sinh động. Mỗi vị thần mang "một cá tính cốt tử làm cơ sở cho tính bất biến và tính vững chắc của mình". Cá tính này không phải trừu tượng, phổ biến và phiến diện mà mang những hành động, những mong muốn của con người, và

ngược lại mọi khát vọng, mong muốn của con người đều mang hình thức những mệnh lệnh, những ý muốn của thần linh: Apôlông ra lệnh cho Orextơ giết mẹ, Hêraklét ra lệnh cho Philốctét giúp người Hy Lạp.... Cách làm này là phù hợp với luận điểm cho rằng tính cách lý tưởng phải phong phú, rõ ràng và kiên định.

Từ đó Heghen nêu lên Luận điểm 21:

****Luận điểm 21: Đặc trưng của điêu khắc Hy Lạp.***

Hình tượng của điêu khắc Hy Lạp có cái vẻ thanh thản, hạnh phúc tuyệt vời và hết sức tự do, "một cái vẻ nghiêm trang vĩnh viễn, một cái vẻ bình thản bất tuyệt in trên trán các vị thần và bừng sáng trong toàn bộ diện mạo của họ". "Tinh thần dường như hoàn toàn vùi mình vào hình thức của nó, đồng thời lại vượt khỏi hình thức để chỉ vùi mình vào bản thân mà thôi".

Hêghen còn thấy tầm quan trọng của tôn giáo đa thần đối với nền nghệ thuật này. Bởi vì chỉ có tôn giáo đa thần mới làm cho các vị thần thành "những cá tính cụ thể"," vũ trụ bị chia nhỏ thành những vị thần cá biệt trong đó mỗi vị thần là một cá nhân độc lập và đối lập với các vị thần khác"(tính kiên định). Mỗi vị thần đều có những chức năng và những đặc điểm riêng: thượng võ, khôn ngoan...Nhưng cá tính họ đồng thời lại phong phú (tính phong phú) nên không phải là cái cá biệt trừu tượng mà là cái cá biệt chứa đựng cái phổ biến: Dớt là vị thần của quyền lực, Apôlông là vị thần của hiểu biết, nhưng Dớt cũng là vị thần của hiểu biết và Apôlông cũng là vị thần của quyền lực.... Tóm lại, điều mà nền dân chủ của thành bang đem đến cho người Hy Lạp thì ta cũng thấy nghệ sĩ Hy Lạp trao nó cho các vị thần. Ta thấy biện chứng pháp của sự chuyển hóa đã khiến Hêghen trở thành nhà đại số học vĩ đại trong lĩnh vực nghệ thuật.

*8.3. * Luận điểm 22: Sự tan rã của nghệ thuật cổ điển Hy Lạp.*

Các vị thần trong nghệ thuật cổ điển Hy Lạp thiếu tính chủ thể vô hạn: mọi việc đều bị quy định bởi cái Fatum (Định mệnh) trừu tượng. Họ chỉ có thể tồn tại trong biểu tượng, chứ không thể tồn tại bằng xương bằng thịt, tức là "còn thiếu một sự tồn tại nhân tính cả về thể xác lẫn tinh thần".

Luận điểm này là thống nhất với nhận xét của Mác khi nói đến việc Luxiên dùng lối văn châm biếm để chế nhạo văn minh Hy La,

khẳng định tính hài hước của các thần. Nó dẫn tới sự phủ định trong nghệ thuật Thiên chúa giáo, nêu lên một con người bị hành hạ về thể xác và tâm hồn đau khổ. Thời hoàng kim của nghệ thuật cổ điển đã chết.

9.0. Luận điểm 23: Đặc trưng của nghệ thuật lãng mạn.

Nét tiêu biểu nhất của nghệ thuật lãng mạn là vai trò nổi bật của thế giới nội tâm, tính chủ thể, cái tôi. Tính nhất trí giữa tinh thần với thể xác bị tan vỡ và tách ra làm đôi, dẫn tới ba kết quả quan trọng:

(1) "Tất cả các vị thần đều bị ngọn lửa của tính chủ thể thiêu đốt và thay thế chủ nghĩa đa thần tạo hình, từ nay nghệ thuật chỉ biết có một Thượng đế duy nhất, một tinh thần duy nhất". Vị Thượng đế ấy mang hình thức con người đau khổ: cuộc đời của Giêxu, Maria, và các tông đồ làm thành đối tượng duy nhất của nghệ thuật.

(2) "Nội dung nghệ thuật lãng mạn là rất hẹp về mặt yếu tố thần linh vì toàn bộ tự nhiên đã bị tước mất cái hào quang thần linh. Nhưng trái lại, thế giới được giải phóng và trở thành vô hạn. Các hoàn cảnh, các tình huống trở thành vô cùng phong phú: các hứng thú trần tục, các va chạm, các xung đột, đau khổ, vui sướng của con người, mọi cái đều được chú ý. Đồng thời,toàn bộ tự nhiên (phong cảnh, núi sông...) bước vào nghệ thuật. Mọi cái xuất hiện dưới trạng thái ngẫu nhiên và tự nhiên. Cái chết đóng vai một sự hồi sinh để trở về với tinh thần. Khi cái hữu hạn càng bị hạ thấp thì nó càng được tự do, độc lập và biểu hiện dưới trạng thái trực quan, thể xác. Tội lỗi, cái xấu trở thành đối tượng của nghệ thuật.

(3) Khi thể xác tách khỏi tinh thần thì tinh thần cũng bị phân đôi thành vương quốc riêng của nội târ , thành đấu tranh nội tâm, và "lịch sử của tâm hồn trở thành vô cù ıg phong phú, và có thể thực hiện hết sức đa dạng theo những hoài. cảnh và những tình huống không ngừng thay đổi".

Một so sánh giữa vở kịch Orextơ *của Etsin với* Hămlét *của Sếchxpia về cùng một chủ đề "người con giết kẻ thù để trả thù cho cha" cho thấy sự khác nhau giữa hai nền nghệ thuật. Orextơ ngoan ngoãn phục tùng mệnh lệnh của thần Apôlông từ ngoài tới không hề có đấu*

tranh nội tâm. Trái lại, Hămlét không tin cái hồn ma ra lệnh cho chàng báo thù, tự mình kiểm tra lương tâm,"điều mà nghệ thuật Hy Lạp không hề biết đến" làm cho chàng băn khoăn, đấu tranh với chính mình. Những quan niệm về bổn phận, danh dự, tình yêu làm chàng đau khổ cơ hồ muốn tự sát. Sau đó chàng tự mình quyết định. Có sự đối lập giữa "tính chất điêu khắc tạo hình" với "tính chất nhạc và tính chất trữ tình", cái nét cơ bản tự nhiên của nghệ thuật lãng mạn.

Sự phân tích của Hêghen đành là hay nhưng chưa thấu triệt. Theo Mác, nguyên nhân của tình trạng phân đôi này là nằm trong phương thức sản xuất tư bản chủ nghĩa: Các thời đại trước đó có khác nhau đến đâu, cũng đều thống nhất ở một điểm: con người dù là nô lệ hay nông nô vẫn gắn liền với phương tiện, công cụ sản xuất. Tự thân nô lệ là công cụ biết nói, người nông nô bán theo ruộng đất. Chỉ đến chủ nghĩa tư bản con người mới tách khỏi công cụ, phương tiện sản xuất. Đó mới là nguyên nhân thực sự của hiện tượng cá nhân bị phân đôi.

Hêghen trình bày nghệ thuật lãng mạn ở ba lĩnh vực: tôn giáo, trần tục, đặc thù cá nhân.

9.1. Trong lĩnh vực tôn giáo, nghệ thuật lãng mạn "sử dụng hình thức bên ngoài như nó tìm thấy trực tiếp" để mặc lĩnh vực này "mang yếu tố chân dung" vứt bỏ tính nhất trí của chủ thể với chính mình để tìm tính nhất trí của chủ thể với một chủ thể thuần tuý tinh thần, đó là Thượng đế.

Do đó, nó lấy tình yêu làm nội dung phổ biến được biểu hiện thành:

a) Lịch sử Giêxu chuộc tội: xác thịt bị phủ định (Giêxu bị roi quất, bị đóng đinh...) để nói lên sự dung hợp của yếu tố nhân tính với yếu tố thần linh (Giêxu sống lại, lên trời).

b) Tình yêu tôn giáo thành công nhất là tình mẹ con (tình yêu của Maria) vì nó thể hiện được sự "hợp nhất của cá nhân với Thượng đế dưới hình thức nguyên thuỷ nhất, sinh động nhất".

c) Sự hy sinh thể xác để hướng về Chúa: những người khổ hạnh, những người tử vì đạo, sự hối lỗi, sự tu hành của các tông đồ...

9.2. Trong lĩnh vực thế giới trần tục, chủ thể "không tự phủ định mình", trái lại xác lập quyền tự do và giá trị của mình trước đồng loại. Muốn thế, y phải đấu tranh bắt người ta phải thừa nhận mình, ra sức thực hiện những khát vọng của mình. Có ba khát vọng chính: danh dự, tình yêu, lòng trung thành.

Về danh dự ta thấy nghệ thuật cổ đại không biết đến nó. Asin nổi giận chỉ vì Agamemnôn tước đoạt chiến lợi phẩm của chàng, và chỉ cần một thu xếp vật chất là hài lòng ngay. Trái lại, trong nghệ thuật lãng mạn, sự xúc phạm không phải liên quan tới một sự vật cụ thể mà liên quan tới cái giá trị tuyệt đối chủ thể tự cấp cho mình. Nội dung danh dự hết sức đa dạng (tình yêu chung thủy, sự trung thực trong khoa học, trong cuộc sống..., thậm chí những mục đích võ đoán, những hành động xấu).

Tình yêu lúc này là một nội cảm chủ quan, trong đó một chủ thể hoàn toàn trao mình cho một chủ thể thuộc giới khác. Tình yêu này biểu lộ đẹp nhất ở những tính cách nữ, và cuộc đời của họ là để chuẩn bị đón lấy tình yêu. Nghệ thuật cổ điển không biết đến cái nội cảm chủ quan này. Trong Hômerơ, Pênêlốp, Anđrômác là những người vợ, trong Xaphô đó là tiếng nói của thể xác, trong Etsin và Xôphôklơ, đó là sức mạnh khách quan, trong Ơripít, nó mang màu sắc tội lỗi. Trong thơ văn La Mã nó mang hình thức lạc thú xác thịt. Trái lại, ở Đantê, Pêtơrác, thơ Tây Ban Nha, ...nó được nội cảm hóa, thấm nhuần lý tưởng và tinh thần.Nó dẫn tới những xung đột với danh dự (địa vị xã hội, giai cấp, gia đình...), với những quyền lợi của Nhà nước, những hoàn cảnh bên ngoài để trở thành đề tài của vô số kịch, truyện ngắn. Tình yêu này mang tính chất ngẫu nhiên: trong đời có nhiều cô gái đẹp, có đạo đức nhưng tôi chỉ yêu cô này thôi, vì đó là việc riêng của tôi. Luận điểm này phù hợp với quan niệm của Hêghen rằng trong văn học Trung cổ không có tình yêu.

Lòng trung thành lãng mạn là sự gắn bó cá nhân của một chủ thể với ông chủ của y ,"bị quy định bởi danh dự cá nhân,lợi ích cá nhân, ý kiến của chủ thể". Nó mang tính độc lập của tự do cá nhân khác lòng trung thành của người nô lệ, người nông nô. Nó đóng vai trò quan trọng trong chế độ hiệp sĩ và phát triển thành liên hệ bình đẳng. Trường hợp Xít là tiêu biểu. Tuy ủng hộ nhà vua nhưng Xít

không chịu theo nhà vua làm việc bất công.

Luận điểm 24: Tính lịch sử của khát vọng.

Trong khi khẳng định nhân tính trong nghệ thuật, Hêghen cho rằng khát vọng thay đổi theo lịch sử. Ta thấy điều này trong lĩnh vực đặc thù của cá nhân.

9.3. Sang lĩnh vực tính đặc thù của cá nhân, tâm hồn vứt bỏ những nguồn vui cao cả mà tìm lạc thú ngay trong thực tại trước mắt. Nó biểu hiện dưới ba hình thức:

(1) Tính độc lập của tính cách cá nhân. Chủ thể đấu tranh với thế giới bên ngoài cũng như với chính mình để khẳng định mình là một tính cách. Chúng ta đứng trước những tính cách hoàn toàn độc lập, chỉ dựa vào bản thân mình , theo đuổi những mục đích riêng, chỉ vâng theo cái lôgíc tàn nhẫn của dục vọng. Các nhân vật của Sếcxpia là thế. Tính cách họ rắn chắc làm thành một thể hoàn chỉnh bên trong, nhưng đồng thời lại tập trung vào bản thân. Trường hợp Hămlét, Giuliét, các nhân vật của Sile là thế.

(2) Thế giới những cuộc phiêu lưu. Chủ thể có quan hệ với mọi tình huống đặc biệt, đặc thù, ngẫu nhiên, khiến cho hành động mang tính chất ngẫu nhiên. Đó là trường hợp: a) các tiểu thuyết hiệp sĩ, trong đó nhân vật tìm lối thoát trong những cuộc phiêu lưu mang tính chất tôn giáo (Thần khúc của Đantê) hay tình yêu. b) Yếu tố hài hước trong kịch Sêcxpia; tình trạng chế độ hiệp sĩ tan rã trong Ariôxtơ và Xécvantét.

(3) Các tiểu thuyết theo nghĩa hiện đại. Các hiệp sĩ mới này chủ yếu là những người trẻ tuổi, bắt buộc phải sống trong một thế giới đối lập với lý tưởng của họ. Họ chống lại xã hội, Nhà nước, pháp luật, nghề nghiệp, ... muốn cứu người yêu thoát khỏi cái môi trường họ cho là xấu xa. Cuối cùng, họ lấy được người yêu nhưng "trở thành một phi-lit-tanh như mọi người khác".

9.4. * Luận điểm 25: Sự tan rã của nghệ thuật lãng mạn.

Nghệ thuật lãng mạn mang những dấu hiệu báo trước sự tan rã:

a) Nó lo chạy theo cái bên ngoài, theo yếu tố chân dung, theo ngẫu nhiên , do đó cái đẹp bị giảm sút. Tuy vậy, Hêghen vẫn ca ngợi

cái đẹp của Hội họa Hà Lan" đã nắm được những nét thoáng qua, chốc lát, và thay đổi của thế giới để ghi nó lại và làm cho nó tồn tại lâu dài".

b) Chủ thể có thái độ hóm hỉnh, châm biếm đối với bản thân và hoàn cảnh xung quanh, do đó, nội dung khách quan mất tính độc lập và trở thành kỳ quặc,"làm người ta mệt mỏi". Cả nội dung lẫn hình thức đều trở thành ngẫu nhiên, không gắn liền với nhau báo hiệu sự tan rã.

Phần III. CÁC LOẠI HÌNH NGHỆ THUẬT

10.0. Nghệ thuật chia ra thành nghệ thuật tạo hình (kiến trúc, điêu khắc, hội họa) và nghệ thuật âm thanh (âm nhạc và thơ). Nhưng xét về quan hệ giữa nội dung và hình thức thì lại chia ra thành nghệ thuật tượng trưng trong đó hình thức chỉ là một nhắc gợi bóng gió tới tinh thần (kiến trúc là thế); nghệ thuật cổ điển, trong đó diện mạo con người làm thành một thể thống nhất với tinh thần (điêu khắc là thế); và cuối cùng, nghệ thuật lãng mạn nhằm biểu hiện nội cảm tinh thần (họa, nhạc, và thơ là thế).

10.1. Sự phân chia này chỉ nói lên nét chủ đạo trong từng nghệ thuật, vì riêng trong một nghệ thuật như kiến trúc cũng đã có những biểu hiện của kiến trúc tượng trưng, cổ điển, lãng mạn. Phần này nói đến kỹ thuật, tức là nói đến mặt lao động kỹ thuật để chiếm hữu đối tượng, quá trình lao động thực tiễn của con người. Đây không phải là chỗ mạnh của một nhà triết học. Mặc dầu thế, nó cũng cho ta thấy tài giỏi của tác giả trong việc áp dụng biện chứng pháp của cái đẹp.

11.0. **Kiến trúc.**

Cái nhà trước hết chỉ là một phương tiện để ở, để phục vụ một nhu cầu nằm bên ngoài nghệ thuật. Khi trong cái kiến trúc vụ lợi này, người ta đẽo gọt các hình tượng thì có sự phối hợp giữa điêu khắc với kiến trúc để làm cho môi trường vị thần thích ứng với vị thần.

11.1. Kiến trúc độc lập hay tượng trưng.

Nội dung của kiến trúc này là nối liền các tâm hồn. Các sách cổ nói đến tháp Baben ở Lưỡng Hà, gồm 8 ngọn của người Canđê...là nơi cho cả dân tộc tập hợp. Các cột dương vật ở Ấn Độ, các cột bia ở Ai Cập, cũng như những dãy nhân sư khổng lồ (con ở Cairô dài đến 148 m) hãy còn là những công trình trung gian giữa kiến trúc và điêu khắc. Các điện thờ Ai Cập là những công trình tinh xảo, không có mái, để ngỏ, không có cửa, bị bao quanh bởi những rừng cột làm ta sửng sốt về vẻ đồ sộ của nó.

11.2. Bước chuyển sang kiến trúc được đánh dấu bởi:

(1) Những công trình dưới đất ở Ấn Độ và Ai Cập còn đồ sộ hơn cả những công trình trên mặt đất đã rất đồ sộ và dùng làm nơi hội họp.

(2) Các kim tự tháp cực kỳ giản dị về hình thức đều đặn và trừu tượng với kích thước đồ sộ là những ngôi mộ .

(3) Bước chuyển sang kiến trúc thực dụng cấp cho ta tính hợp lý của những đường thẳng, những góc vuông. Mặt khác, nó nghệ thuật hóa cái hợp lý , chẳng hạn biến cái cột , một vật để nâng đỡ thành cái cây (Ai Cập dùng cây sen, củ hành) thành con người (Hy Lạp làm cột tượng người mang quần áo nô lệ), sử dụng những đường lượn vay mượn ở cây cỏ. Lúc đó, tính hợp lý đơn thuần bắt đầu chuyển gần đến yếu tố hữu cơ và kiến trúc cổ điển ra đời.

11.3 Kiến trúc Cổ điển.

Kiến trúc Hy Lạp chủ yếu là xây dựng các điện thờ, các nhà công cộng, trái lại các nhà tư nhân rất giản dị. Còn ở La Mã, kiến trúc tập trung vào việc xây dựng các cung điện, các hý trường, rạp hát, các biệt thự tư nhân. Kiến trúc là một thứ âm nhạc đông cứng lại vì kiến trúc và âm nhạc đều xây dựng trên sự hài hòa, trên những quan hệ số lượng. Cái cột tuy để nâng đỡ nhưng không ngăn cách như cái tường. Nó có chân cột, đầu cột, có kích thước rõ ràng, vẻ tròn trĩnh của nó nói lên tính tự do đối với chung quanh. Từ phần ba ở phía trên cái cột thon lại và có những đường lòng mía để đưa tính đa dạng vào cái đơn giản. Hêghen tỏ ra thành thạo khi phân tích các kiểu cột Iônich, Đorích , Coranhthơ. Đặc biệt ông nắm được quan hệ giữa các thành bang Hy Lạp với đời sống nhân dân và các điện thờ Hy

Lạp không cao - chiều cao hợp với con người, mở rộng về chiều sâu và chiều dài, cho phép con người hoạt động tự do. Kiến trúc điện thờ không giam hãm con người, tách y ra khỏi cuộc sống. Cách trang trí hết sức đẹp nhưng lại vô cùng giản dị, khác xu hướng xa hoa lộng lẫy, đồ sộ nhưng kém vẻ duyên dáng của kiến trúc La Mã.

11. 4. Kiến trúc Lăng mạn.

Đặc điểm của kiến trúc này là cái toàn thể bị phân tán ra thành những bộ phận đa dạng và đặc thù, nhưng vẫn hài hòa với nhau và duy trì được tính thống nhất với cái toàn thể. Đối lập lại nhà thờ Hy Lạp, nhà thờ Thiên chúa giáo tách ra khỏi môi trường bên ngoài bằng một bức tường dày, một hàng rào đóng kín nói lên sự vùi mình vào nội tâm. Ánh sáng bị mờ đi qua những kính ghép màu. Từ các bộ phận vươn lên những hình tam giác cân có đáy khá rộng và những hình cung nhọn. Với phong cách Gôtích, tính hữu ích biểu hiện bằng những tường, những cột, những hình chữ nhật, những góc vuông . Các cột trở thành những trụ vươn lên tự do, không nâng đỡ các xà ngang mà nâng đỡ các cuốn kết thúc thành hình cung nhọn trông như là sự kéo dài của các vật. Đã thế, các trụ lại thay hình đổi dạng theo chiều cao làm người ta có cảm tưởng lạc vào một cánh rừng với cơ man cây cối, các cành cây đan chéo vào nhau để tạo nên một cái vòm tự nhiên. Mặt khác, chính sự vươn lên làm thành sự khẳng định của tâm hồn cho nên các trụ lao lên vun vút, con mắt không tài nào quy định được tỷ lệ chiều cao của trụ và chân trụ, Các cửa sổ cũng kết thúc bằng hình cung nhọn...Mọi cái khẳng định đây là một thế giới dành cho chiêm ngưỡng nội tâm. Nó kết hợp với những mô-típ trang trí phức tạp và lộng lẫy, với các hình ảnh thánh, với ánh sáng của những ngọn bạch lạp, với tiếng hát kinh và tiếng chuông từ đỉnh tháp toả ra thực xa.

Kiến trúc tôn giáo được thích nghi vào kiến trúc thế tục , vào nghệ thuật bố trí các vườn, nhằm biến thiên nhiên thành một phòng khách thính với hoa, với các giếng phun , với những bụi cây tỉa gọt công phu làm thành một ngôi nhà rộng lớn dưới bầu trời, một thế giới của trật tự, đều đặn và hài hòa để con người tìm được nghỉ ngơi, vùi mình vào nội cảm.

11.5.Có điều Hêghen đã bỏ quên nhiều: toàn bộ nghệ thuật kiến

trúc hoành tráng phương Đông, kiến trúc Phục Hưng, kiến trúc thế tục...Nhưng bù lại , mặc dù chỉ nói đến kiến trúc tôn giáo, các nhận xét của ông đều hết sức sâu sắc, trong đó ông nói lên một sự thống nhất giữa yếu tố cảm quan với nội cảm.

12.0. **Điêu khắc.**

Để biểu hiện một nội dung nhân tính, điêu khắc cần phải tìm những đề tài có thể biểu hiện hoàn toàn bằng thể xác và ngoại hiện. Nó phải gạt bỏ cái đặc thù, loại trừ yếu tố ngẫu nhiên, tình cờ ở trong điệu bộ, hình dáng để đi đến cái cá tính cốt tử. Nó thoát ly khỏi tượng trưng vì hình thức ở đây phù hợp với nội dung, nhưng "nó vẫn chưa biết đến cái nội cảm bên trong mà vẫn thản nhiên đối với những gì ở bên ngoài. Chính vì vậy nó chiếm địa vị trung tâm trong nghệ thuật cổ điển".

Luận điểm 26: Vai trò của điêu khắc trong toàn bộ nghệ thuật Hy Lạp.

"Người ta chỉ có thể đánh giá đúng các nhà thơ, các nhà hùng biện, các sử gia và các nhà triết học Hy Lạp dưới ánh sáng những lý tưởng của điêu khắc".

Đặc điểm của điêu khắc lý tưởng là ở chỗ "nghệ sĩ chiến thắng yếu tố tự nhiên và yếu tố chất liệu bằng cách thổi vào khối cẩm thạch một linh hồn, bằng cách làm cho các bộ phận của nó đều trở thành sinh động", trong đó "một chi tiết nhỏ nhất cũng phù hợp với cái toàn thể." Đây chưa phải là tái hiện tự nhiên mà là loại trừ ra khỏi thể xác mọi cái phần tự nhiên gắn liền với những phương diện khái quát nhất của hình thức. Đặc điểm của phương pháp thể hiện của điêu khắc cổ điển là "đối lập lại nghệ thuật tượng trưng quái đản".

12.1. Các yếu tố chủ yếu của hình tượng điêu khắc. Ở đây Hêghen theo Vinkenman phân biệt:

(1) Hình nhìn nghiêng Hy Lạp, ở đấy cái đẹp là bước chuyển không thể thấy được giữa trán (nơi ẩn náu trí tuệ) và đôi mắt (tâm hồn) và cái mũi làm thành bộ phận kéo dài của trán và chỗ nhíu lại ở mũi nói lên sự chiến thắng của tinh thần. Trái lại, cái đầu của động vật tiêu biểu ở những bộ phận để tiếp thu thức ăn nhô ra ngoài

(răng, miệng), để rình mò, đánh hơi (mũi).

(2) Con mắt thiếu con ngươi và thiếu sự biểu hiện tinh thần của cái nhìn chứng tỏ người cổ đại đã sớm thừa nhận những giới hạn của điêu khắc: thiếu sự tiếp xúc với thế giới và cách biểu hiện nội cảm, hình tượng chìm vào cái cốt tử của nội dung. Con mắt mở to, hình trái xoan cắt ngang thẳng góc với mũi, và phải sâu để nói lên sự sâu sắc của nội cảm.

(3) Miệng và môi không dày để đừng biểu lộ đòi hỏi của thể xác, cũng không quá mỏng để đừng biểu lộ tình trạng hời hợt của nội cảm. Miệng hơi thô và khoé miệng hơi hạ xuống.

(4) Khuôn mặt gần hình quả trứng để cho các góc mất đi, tạo nên một thể hài hòa.

(5) Tư thế phải nói lên sự thoát ly khỏi mọi ràng buộc và vận động biểu lộ sự chiêm ngưỡng phẳng lặng. Bức tượng gợi lên ấn tượng vị thần sẽ mãi mãi giữ tư thế này.

(6) Về y phục, các vị thần trẻ tuổi, các anh hùng, các đô vật, các lực sĩ, ở đây sức mạnh cơ thể thường là yếu tố chính, thường ở trần. Các nữ thần trừ Aphrôđít đều mặc y phục.

(7) Các thuộc tính như võ khí, trang sức... đều tiết kiệm vừa đủ làm tín hiệu.

Các động vật thường mang đặc điểm kết hợp, chỉ ở các nhân mã. Con lợn rừng bị Mêlêagrơ giết thì mới đứng một mình, thậm chí mang sức sống cá nhân như con bò của Mirôn, những con ngựa của Phiđiát.

12.2. Các phương thức thể hiện.

Ngoài các bức tượng cô lập, điêu khắc còn thể hiện: những nhóm tượng, ở đấy có tình thế sinh động hơn, có quan hệ giữa các hình tượng mẹ con Niôbê, Caxto và Pônlút, nhóm Lacoôn. Hình đắp nổi không sử dụng luật viễn cận mà bám lấy diện tích: các hình được thực hiện theo lối nhìn nghiêng và đặt cạnh nhau trên một mặt phẳng trong diễu hành, hành lễ...

12.3. Diễn biến lịch sử.

a) Điêu khắc Ai Cập tuyệt mỹ, đồ sộ nhưng theo những khuôn mẫu bất di bất dịch, thiếu cái rung cảm hữu cơ của sự sống, không

có tình huống; b) Điêu khắc Hy La đã nói ở trên;c) Điêu khắc Thiên Chúa giáo chủ yếu miêu tả cuộc đời của Giêxu, nổi bật nhất là những tác phẩm của Miken Ăngiơ.

13.0. **Hội họa.**

Luận điểm 27. Những đặc trưng của hội họa.

Điều hội họa biểu hiện là tâm hồn. Tâm hồn họa sĩ phản ảnh trong muôn vàn hiện tượng bên ngoài (núi non, đồng cỏ, biển cả, tĩnh vật...) bằng cái bầu không khí nó tạo nên chung quanh sự vật, do đó, làm thành cái khâu trung gian giữa các nghệ thuật tạo hình với các nghệ thuật âm thanh. Nó thu hẹp mặt phẳng lại: kết quả, tính toàn vẹn của sự vật bị huỷ bỏ, nhưng chính nhờ vậy mà bức tranh trở thành một hiện thực của nội cảm, tồn tại cho con người chứ không phải cho bản thân mình, vì nó đòi hỏi một chỗ đứng nhất định để xem chứ không phải cho bản thân nó.

Cái chất liệu nó sử dụng là ánh sáng, tuyệt đối nhẹ, không có sức kháng cự, luôn luôn đồng nhất với mình và "lần đầu tiên trở thành chủ thể". Cái sáng, cái tối là nẩy sinh từ khoảng cách đối với chủ thể, cho nên trở thành một phương tiện để đặc thù hóa và được sử dụng trong mọi cung bực của nó để nói lên một ngoại hiện chan chứa tâm hồn, đồng thời còn kết hợp với màu sắc để biểu lộ những gì cảm quan nhất và tinh thần nhất ở mỗi người.

13.1. Nội dung của hội họa là trùng làm một với nội dung của nghệ thuật lãng mạn, chứng minh hội họa là thích hợp để thể hiện phong cảnh và cuộc sống bình thường, ở đấy đề tài tuy nghèo nàn nhưng lại tìm được tiếng đồng vọng "trong những con người thực sự tự do và có đầu óc lành mạnh".

13.2. Những biện pháp được sử dụng.

Hội họa sử dụng phối cảnh đường nét để nêu bật khoảng cách và đối lập các cảnh trước và sau, nó sử dụng hình họa để nêu bật hình dáng của đối tượng. Hêghen cho màu sắc là yếu tố chủ yếu của hội họa. Cơ sở của màu sắc là cái sáng và cái tối, tức là cái cho phép ta phân biệt các khoảng cách và tạo ra sự đắp nặn. Giữa cái cực sáng với cái cực tối có vô số sắc thái nói lên mọi cách chiếu sáng (ban ngày, buổi sáng, ban trưa, ánh trăng, ánh đèn...). Màu sắc bao hàm

một sự đối lập giữa cái sáng và cái tối, hai cái này nêu bật nhau hay làm cho nhau yếu đi. Chẳng hạn, cùng một cường độ như nhau thì màu vàng sáng hơn màu lam. Mỗi màu tương ứng với cách quan niệm sự vật êm dịu; màu đỏ tương ứng với nguyên lý chúa tể, màu lục tương ứng với sự trung hòa... Màu sắc của bản thân sự vật phải kết hợp với sự soi sáng, đồng thời phải hài hòa với nhau để đem đến ấn tượng về sự nghỉ ngơi, hòa giải. Nghệ thuật tô màu là vô cùng phức tạp và tinh vi. Riêng màu da con người đã tuyệt khó: "Hàng nghìn nghệ sĩ đã chết mà không nắm được cái tri giác về da thịt" (Điđơrô). Cái thế giới bóng chớp của những áng mây đầy sức sống và tình cảm khiến người ta tưởng chừng như lạc vào vương quốc của âm nhạc.

13.3. Bố cục của hội họa.

Nội dung của hội họa là tính đặc thù của nội cảm chủ thể, cho nên hội họa thường phải từ bỏ cái hình tượng độc lập, tập trung vào bản thân để đặt chủ thể vào tình huống và chú ý tới mối quan hệ giữa tính cách với môi trường. Đó là trường hợp các chân dung nghệ thuật. Nếu như hội họa không miêu tả được những hành động kế tiếp nhau như thơ, thì nó lại cố định hóa được cái giây phút tập trung nhất với nhưng chi tiết cụ thể nhất qua đó người ta thấy được các dấu vết của quá khứ cũng như bóng dáng của tương lai. Tính đặc thù ở đây làm nẩy sinh cái người ta vẫn gọi là cái tiêu biểu ở các vị thần và các anh hùng cổ đại. Vì yếu tố cá nhân không tách khỏi cái chung cho nên các anh hùng thích hợp với điêu khắc. Hội họa vì giam hãm cá tính vào sự biểu hiện lý tưởng cho nên tìm cái đặc thù, bóng chớp, ngẫu nhiên khiến nó tiến gần đến chân dung và các bậc thầy vĩ đại đã vẽ nhiều bức chân dung ưu tú. Một chân dung nghệ thuật phải toát ra được cái tinh thần. Điều tốt nhất trong trường hợp này là đứng ở điểm trung dung giữa ký họa và sự bắt chước trung thành tự nhiên.

14.0. **Âm nhạc.**

Âm nhạc là nghệ thuật sử dụng âm thanh để tác động tới thính giác.

Luận điểm 28: Đặc trưng của âm nhạc.

Trong âm nhạc không gian bị phủ định, và âm thanh vừa xuất hiện là biến mất ngay. Vì vậy, "yếu tố bên ngoài bị phủ định hai lần". Cho nên âm thanh trở thành phương thức để nói với nội cảm thuần tuý. "Nó là nghệ thuật tâm hồn sử dụng để nói với tâm hồn".

Nếu ta so sánh âm nhạc với các nghệ thuật khác, ta thấy âm nhạc có tính kiến trúc, vì nó theo các luật hòa âm của âm thanh dựa trên quan hệ về số lượng , sử dụng nhịp điệu và tiết tấu đi về, các quy luật của sự đối xứng và sự hài hòa. Trong hội họa và điêu khắc, nghệ sĩ đứng trước một nội dung có sẵn; trái lại nhạc sĩ, khi nội dung là có sẵn như trước một văn bản để phổ nhạc lại đi sâu vào nội dung này bằng cách đi vào bản thân, vào tự do nội tâm. "Trong một tác phẩm âm nhạc khi một chủ đề phát triển thì nó làm nẩy sinh một chủ đề khác. Hai chủ đề này kế tiếp nhau, móc vào nhau, thúc đẩy nhau, khi thì biến mất, lúc lại diễn ra, lần lượt là kẻ chiến thắng và kẻ chiến bại, và chính nhờ những điều phức tạp và chuyển biến như vậy mà nội dung có thể được bộc lộ với tất cả tính chính xác của các quan hệ, và các xung đột của mình, của những bước quá độ, những cách giải quyết của mình." Âm nhạc khác thơ ở điểm nó lấy âm thanh làm mục đích tự thân, cho nên âm thanh được hưởng một trình độ tự do đặc biệt. Vì ngày nay âm nhạc thoát ly lời nói cho nên nó bỏ mất một phần lớn khả năng tác động đến nội cảm và phải là người sành sỏi mới thưởng thức được.

14.1. Nội dung của âm nhạc.

Âm nhạc có nhiệm vụ "làm cho trình độ sâu sắc của một nội dung thâm nhập vào nơi sâu thẳm nhất của tâm hồn hoặc bằng cách biểu hiện một nội dung như nó tồn tại ở trong một nội cảm duy nhất và lấy cái nội cảm chủ quan này làm đối tượng thực sự của mình". Âm nhạc mở rộng để trở thành sự biểu hiện của một tình cảm đặc thù vui vẻ, hân hoan, đau đớn , buồn rầu. Chúng ta đứng trước sự khách thể hóa của tâm hồn.

14.2. Phương thức tác động của âm nhạc.

Các nghệ thuật tạo hình đều cấp cho các tác phẩm của mình

một tồn tại khách quan. Còn trong nhạc, trái lại, âm thanh chỉ tồn tại trong giây lát, nhạc dùng vận động của âm thanh để nói với đời sống của tâm hồn. Nó thức tỉnh đời sống của tinh thần, vận động. Khi nghe những nhịp lôi cuốn nhau, ta muốn vỗ tay và hát giai điệu này lên. Khi nghe một điệu vũ, thì vận động lan đến cả đôi chân ta. Người ta cho binh sĩ hành quân theo điệu nhạc để cho cái nhịp bên trong thích nghi với nhịp các bước đi. Cái tôi là ở trong thời gian và thời gian là phương thức tồn tại của chủ thể. "Âm thanh là cơ sở tồn tại của nhạc...đồng thời lại là cái thời gian của chủ thể, cho nên âm thanh nhập vào cái tôi, chiếm lĩnh nó,làm nó vận động bằng sự kế tiếp nhau có tiết tấu, của những giây lát của thời gian".

14.3. Đặc trưng của phương thức thể hiện.

Tự thân tình cảm có nội dung; trái lại âm thanh với tính cách âm thanh đơn thuần lại không có nội dung. Cho nên âm thanh phải được xử lý một cách nghệ thuật thì mới bộc lộ được cuộc sống nội tâm. Mỗi âm thanh là cá biệt, độc lập, có quan hệ với nhau theo quan hệ số lượng. Âm nhạc dùng những tỷ lệ tất yếu để cấp cho sự vận động tự do của tâm hồn một cơ sở và một nền tảng vững chắc.

(1) Thời gian là một khách thể tiêu cực. Nó huỷ bỏ hiện tượng ở cạnh nhau, nó mang hình thức một điểm, và điểm này lại hủy bỏ ngay hay bị thay thế ngay bởi một điểm khác. Trong hình thức kế tiếp nhau này, mỗi âm ở trong quan hệ số lượng với những giây phút khác, và điều đó làm cho thời gian phục tùng một cách đo và vâng theo những quy tắc của cách đo này.

(2) Cái nhịp thống nhất lại những thành phần khác nhau của thời gian để tạo thành một thể thống nhất, ở đấy cái tôi đồng nhất với chính mình. Ở đây, ta có một cách quy định cố định và một sự lặp lại nhất dạng khiến cho ý thức gặp lại mình trong trạng thái thống nhất. Nhịp cần phải chứa đựng cả những điều không đều đặn và đa dạng để làm nổi bật tính nhất dạng trong cái đa dạng. Ta có những cách biểu hiện riêng, thí dụ:

a) Cách biểu hiện bằng giai điệu: Palextrina, Gluych, Moza, Hăyđen.

b) Cách biểu hiện theo lối hát nói và ngâm:Người tục khách

thiên về âm nhạc đệm theo. Trái lại, người sành nhạc vì quen với những quan hệ âm nhạc bên trong cho nên chú ý tới cách sử dụng khéo léo những hòa âm, những giai điệu, những hình thức thay thế và thiên về âm nhạc độc lập hơn.

15.0. **Thơ** *(văn học).*

Thơ là nghệ thuật lãng mạn vì chất liệu của nó là một tín hiệu võ đoán (nghĩa của từ là độc lập đối với âm thanh),"một phương thức thông báo" có thể nói là phi vật chất.

Luận điểm 29: Tính ưu việt của thơ.

Vì ngôn ngữ là thực tại trực tiếp của tinh thần, cho nên thơ bao quát được mọi đối tượng, mọi đề tài,"mọi nội dung, mọi sự vật, mọi biến cố, hành động, lịch sử, trạng thái bên ngoài hay bên trong. Nó lại thể hiện đối tượng trong sự vận động (điều mà điêu khắc , kiến trúc, hội họa không thể làm được). Đồng thời, thơ lại có thể dịch ra một ngôn ngữ khác mà vẫn không bỏ mất giá trị khi đọc hay xem bản dịch. Mỗi nghệ thuật đều có cái thời cực thịnh của mình. Chẳng hạn, điêu khắc ở thời cổ Hy Lạp, hội họa và âm nhạc ở thời cận đại. Nhưng thơ thì phát triển ở mọi nơi, mọi thời đại. Thơ biểu hiện tinh thần ở trình độ sâu sắc hơn và rộng rãi hơn, bằng con đường biểu tượng và trực giác là những con đường thâm nhập sâu sắc nhất vào đời sống bên trong. Nó lại xuất phát từ trí tưởng tượng phóng túng là" cái cơ sở chung của mọi nghệ thuật và hình thức nghệ thuật".

15.1. Từ luận điểm trên dẫn tới:

**** Luận điểm 30: Đặc trưng loại biệt của cái nên thơ (le poétique) đối lập với cái nôm na (le prosaique).***

"Đối tượng duy nhất của thơ là cái vương quốc vô hạn của tinh thần". Thơ nói đến mọi biến cố, thế giới , núi sông... để tìm một cộng hưởng nên thơ trong tâm hồn. Do đó, thơ không tìm "cái duy lý biểu hiện thành một thể khái quát trừu tượng", như trong triết học và khoa học; không nhằm đạt đến một mục đích thực tiễn chẳng liên quan gì tới nghệ thuật như trong nghệ thuật hùng biện và giáo huấn, cũng chẳng

chạy theo cái khách quan, ngẫu nhiên như sử học. Trái lại, thơ phải hoán cải tất cả: "Thơ không những phải cắt đứt các liên hệ nối liền tri giác bình thường với những nhận định căn cứ vào lý tính , vào những quan hệ giữa các sự vật, hay có thể nói, thơ phải cụ thể hóa tư duy tư biện ở ngay trong tinh thần bằng sức mạnh của trí tưởng tượng, mà còn phải biến đổi cái phương thức biểu đạt của ý thức bình thường bằng một cái nên thơ và mặc dầu muốn làm thế thì phải để tâm, cố ý, thơ vẫn cứ phải có vẻ không cần đến cái đó".

Từ luận điểm này ta thấy tính dân tộc của thơ và vai trò của hình thức trong thơ.

**** Luận điểm 31: Tính dân tộc của thơ.***

"Đối tượng của thơ là cái cá biệt căn cứ vào lý trí, cho nên thuộc tính chủ yếu của thơ là tính dân tộc mà nó là sự biểu hiện".

**** Luận điểm 32: Vai trò của thi pháp.***

"Sự hoán cải này (sự hoán cải thơ cấp cho đối tượng và mang tính dân tộc - PN) biểu lộ ngay ở hình thức ngôn ngữ thành: a) Thi pháp: vần, nhịp, luật thơ, bằng một cách tổ chức âm thanh phần nào đem đến một cái vẻ hoàn mỹ, phong bế và hoàn chỉnh; b) Bằng những biện pháp tu từ như so sánh, ẩn dụ, tính ngữ (épithète) để nâng sự miêu tả lên khỏi thế giới nôm na".

15.2. Hêghen chấp nhận lối phân chia các thể loại theo truyền thống gồm: a) Sử thi, b) Thơ trữ tình, c) Kịch.

16.O . **Sử thi.**

**** Luận điểm 33 : Thời kỳ xuất hiện của sử thi.***

Sử thi chính thức xuất hiện "ở cái thời kỳ trung gian trong đó một dân tộc thoát khỏi tình trạng mê muội , và bắt đầu cảm thấy tinh thần mình thức tỉnh nên tạo nên được một thế giới dành riêng cho mình".

**** Luận điểm 34: Tác giả của sử thi.***

"Sử thi vẫn không phải là một tác phẩm tập thể, mà chỉ là tác phẩm của một vài người thôi, vì nó đòi hỏi một cá nhân thiên tài nhận thức được cái nội dung và cái tinh thần ấy như đã là một bộ

phận của trực giác của mình". Chỉ khi nào nhà thơ đuổi ra khỏi ý thức mình mọi cái gì lộn xộn từ nước ngoài đến, mọi cái gì xa lạ với dân tộc thì giai đoạn sử thi mới thực sự bắt đầu".

**** Luận điểm 31: Thời đại anh hùng.***

Sử thi phản ảnh một trạng thái thế giới chung, trong đó "các biểu hiện của đời sống tinh thần, các quan hệ gia đình, sự đoàn kết dân tộc trong chiến tranh và trong hòa bình phải tồn tại trước" nhưng chưa được quy định cứng nhắc thành pháp luật chi tiết, với những thể chế quốc gia chặt chẽ, bởi vì có như thế, cá nhân mới tự mình hành động theo "tính cách tự do của mình". Ông gọi đó là thời đại anh hùng.

Trong Iliát, *Agamemnôn tuy là người cầm đầu cuộc viễn chinh nhưng những người khác vẫn đòi hỏi ông ta phải nghe ý kiến mình, nếu không họ sẽ tự do rời khỏi chiến trường. Xít cũng làm như vậy đối với các vua và các anh hùng của Ariôxtơ còn tự do đến mức lao vào những cuộc phiêu lưu riêng của mình. Trong giai đoạn này, lao động chân tay nói lên một hoạt động nhân tính xứng đáng với vị anh hùng. Hômerơ miêu tả chi tiết việc Ulít đóng giường, việc mổ bò, nấu nướng, đóng bè. Tình huống phù hợp nhất với sử thi đó là các xung đột của trạng thái chiến tranh thực tế như trong* Iliát, *Ramayana, Xít, Camoenxơ vì nó nói lên tinh thần dũng cảm của các anh hùng, hay của sự đấu tranh giữa yếu tố ác quỷ chống lại Chúa như trong* Thần khúc. *Các vận mệnh cá nhân đều vâng theo một cái bên ngoài, dưới hình thức cái định mệnh nói lên sự can thiệp của thần linh hay của Thượng đế.*

Hêghen nói đến tiểu thuyết mà ông gọi là "sử thi tư sản hiện đại" chỉ trong một trang cho rằng chủ đề hợp với nó nhất là "cuộc xung đột nảy sinh giữa cái nên thơ của con tim với cái nôm na của hoàn cảnh". Điều này dẫn tới sự chấp nhận hoàn cảnh hay là đưa ra một hiện thực đẹp đẽ mà nghệ thuật xây dựng để thay thế cái thực tại thô lỗ .

16.1. Các giai đoạn của sử thi.

Sử thi trải qua ba giai đoạn:

(1) Sự xuất hiện của sử thi phương Đông. Ở phương Đông, "ý thức cá nhân bị hút nhiều hơn vào cái duy nhất và cái toàn thể".

"Chủ thể vì vậy, không vươn lên được tới tính trạng độc lập cá nhân của tính cách như điều mà thơ và kịch đòi hỏi". Chẳng hạn, "người Trung Hoa không có sử thi dân tộc", bởi vì ngay từ cái bước nguyên sơ của lịch sử, nhân sinh quan, ý niệm về tôn giáo và về vũ trụ của họ là quá nôm na. Trái lại, họ "có những truyện kể ngắn và những tiểu thuyết phát triển rất rộng lớn" mà "ngày nay vẫn làm chúng ta thán phục về tính đa dạng, sự tế nhị, đặc biệt vẻ dịu dàng đáng yêu của các tính cách nữ". Chỉ có Ấn Độ và Ba Tư là có sử thi. Các sử thi Ramayana *và* Mahabharata *nói lên cái nhãn tượng Ấn Độ về sự phồn vinh, rực rỡ, duyên dáng, đáng yêu nhưng đầy những điều rắc rối quái đản. Các "Moanlacát" của người Ả Rập làm người ta nhớ tới tính chất lãng mạn của chế độ hiệp sĩ Tây Ban Nha. Người Ba Tư có những truyện kể hoang đường như* Nghìn lẻ một đêm.

(2) Sử thi cổ điển của người Hy Lạp (Iliát , Ôđitxê) *người La Mã* (Ênêít) *là gương mẫu đẹp đẽ nhất của sử thi và trường ca giáo huấn.*

(3) Sử thi lãng mạn, như các "Romancerô" của Tây Ban Nha (Xít. ..) các Nibơlung *của Đức,* Thần khúc *của Đantê ở Italia, các tiểu thuyết hiệp sĩ, các tiểu thuyết phúng dụ như* Tiểu thuyết hoa hồng *ở Pháp...những sử thi bắt nguồn từ cuộc cải cách tôn giáo như* Thiên đường đã mất *và* Trường ca Chúa Cứu thế *của Klôpxtốc.*

Dù cho Hêghen là đầu óc uyên bác nhất , vẫn có nhiều điều hết sức quan trọng đã bị bỏ qua. Thế kỷ XIX và thế kỷ XX là thế kỷ của tiểu thuyết, và ngay ở thời ông những nhà tiểu thuyết lớn nhất đã xuất hiện , nhưng chẳng được nhắc đến một chữ. Ai cũng bị hạn chế, Hêghen cũng thế.

17.0. **Thơ trữ tình.**

Thơ trữ tình lấy "chủ thể cá nhân làm nội dung với các nhận thức chủ quan, các niềm vui, các nỗi đau khổ của nó". Nó không có những thánh thư như sử thi, nhưng nó lại có thể sống và phát triển ở mọi giai đoạn của lịch sử dân tộc. Vì nội dung của nó là tâm hồn nhà thơ, cho nên nó đòi hỏi một bản tính thi sĩ, có trí tưởng tượng phong phú, cảm xúc dồi dào, và có thể quan niệm được những ý niệm đồ sộ và sâu sắc .

Thơ trữ tình có thể mang nhiều hình thức khác nhau:

(1) Truyện kể "kể lại sự diễn biến của một tình thế và một biến cố, một bước ngoặt trong vận mệnh dân tộc". Như các bài thơ châm biếm Hy Lạp; có thể mở rộng đến hình thức miêu tả như các bài romancero của Tây Ban Nha, hay các balát của Anh. Nó có thể là những tụng thi ca ngợi các chiến công, những vị thần, người chiến thắng trong các cuộc thi như các tụng thi của Pinđarơ, Ca khúc cái chuông *của Sile, các ca khúc của Anakrêôn, Gớt...*

(2) Nhưng để diễn tả cái chân thực trong tâm hồn, nhà thơ phải làm cho cái tôi của mình gắn liền với dân tộc, với trình độ văn minh của nó. Do đó, thơ trữ tình phát triển trong dân gian là nơi "đặc điểm dân tộc bộc lộ nhiều nhất". Do đó có luận điểm 36.

Luận điểm 36: Đặc điểm trữ tình của thi ca dân gian.

Thi ca dân gian mang tính trữ tình. Nhưng nói chung, nó còn thiếu tính độc lập cần thiết, thiếu "cái cá tính sáng tạo", cho nên muốn vươn lên trình độ tác phẩm nghệ thuật thì sự suy nghĩ và sáng tạo nghệ thuật phải hợp nhất với một trình độ "khéo léo về kỹ thuật" như ta thấy ở Horaxơ. Trình độ khéo léo này biểu lộ bằng âm nhạc các câu thơ, bằng các bộ, các thể loại khá chặt chẽ: tụng thi, thánh thi, oán thi, xon-nê; bằng những cách bố trí công phu về vần, tiết tấu, nhịp điệu để tạo nên một hình thức hoàn mỹ phù hợp với nội dung.

17.1. Về sự diễn biến lịch sử của thơ trữ tình, Hêghen phân biệt:

(1) Thơ trữ tình phương Đông thiếu tính độc lập về trình độ tự do của chủ thể, do đó nội dung hoặc hoàn toàn hướng về bên ngoài, vào cái đặc thù, cho nên nó có cái giọng gần như khách quan; hoặc chủ thể tan biến vào cái vô tận (Thượng đế, ông vua) và trở thành tụng thi (Do Thái, cổ A Rập, Ba Tư). Nó sử dụng ẩn dụ, so sánh, hình ảnh tuy táo bạo và tế nhị nhưng vì thiếu tính chất cá nhân cho nên trở thành "những phương thức biểu hiện giả tạo", không nói lên được tự do nội tâm của nhà thơ.

(2) Thơ trữ tình Hy Lạp và La Mã tuy không phong phú về hình ảnh và ẩn dụ bằng thơ trữ tình phương Đông, nhưng

lại bộc lộ tình cảm chủ quan trực tiếp hơn. Đồng thời, nó không vùi sâu vào các trạng thái và các hoàn cảnh đặc thù, vào thế giới của dục vọng và trực giác như thơ lãng mạn và vẫn mang một hình thức tạo hình.

(3) Thơ trữ tình lãng mạn về nội dung bao hàm tất cả những gì đã làm cho đời sống cá nhân và dân tộc phong phú lên qua các thế kỷ sau khi đã hóan cải ở bên trong thành trạng thái và tình thế của chủ thể. Về hình thức, lối thơ theo nhịp điệu nhường chỗ cho âm nhạc và kết hợp đa dạng với văn xuôi.

18.0. **Kịch.**

Luận điểm 37: Tính ưu việt của kịch.

"Kịch làm thành tổng thể đầy đủ nhất về nội dung và hình thức, và cần phải xem là giai đoạn cao nhất của thơ và nghệ thuật". Mục đích của kịch là trình bày các hành động diễn ra trong một môi trường có đầy đủ những xung đột , những va chạm và vấp phải những hoàn cảnh, những dục vọng, những tính cách cản trở nó hay đối lập lại nó. Những cái này đan chéo vào nhau, đấu tranh với nhau, để đi đến một kết thúc.

Luận điểm 38: Sự xuất hiện của kịch.

(1) Những đặc trưng của kịch.

Kịch xuất hiện khi giai đoạn nên thơ của sử thi chấm dứt và giai đoạn biểu hiện tính chủ thể độc lập của thơ trữ tình ra đời."Kịch là sản phẩm của một đời sống dân tộc đã rất phát triển". Kịch hợp nhất nguyên lý của sử thi và của thơ trữ tình ở chỗ nó đưa ra một hành động, nhưng lại tước bỏ tính chất bên ngoài của hành động để đưa những cá nhân có ý thức vào thay thế, đồng thời các cá nhân này lại không tự giam hãm vào nội cảm của mình mà trực tiếp hành động. Chủ thể hòa mình làm một với các ý định, các mục đích của mình và chấp nhận mọi hậu quả phải chịu trong khi thực hiện ý định. Vì kịch tập trung tất cả sự chú ý vào một mục đích duy nhất, nên kịch trừu tượng hơn sử thi, đồng thời cái cá tính hành động càng biểu lộ một sự rút gọn và đơn giản hơn sử thi với một vài người ít ỏi, trong đó hành động của

một cá nhân bị cản trở bởi hành động của những cá nhân khác đang theo đuổi những mục đích khác. "Cuối cùng, kịch phải biểu hiện cho ta thấy cái biểu hiện sinh động và tiêu cực của một tất yếu độc lập, dựa trên bản thân mình và duy nhất có thể giải quyết được mọi mâu thuẫn và xung đột". Yếu tố ấy là thần linh (Hy Lạp), chính nghĩa... "những sức mạnh chung" quyết định số phận con người.

(2) Tính duy nhất của kịch.

Do sự đơn giản hóa này, hành động không nên phân tán nhiều về vị trí và thời gian không nên kéo quá dài (Tính duy nhất về vị trí và về thời gian). Nhưng nếu bị gò bó vào nguyên lý này thì sẽ đi đến những điều không giống thực tệ hại nhất. Riêng tính duy nhất về hành động là bất khả xâm phạm.

(3) Những đặc điểm của kịch.

Trong kịch, hành động chia ra thành hồi, thường là ba hồi tương ứng với sự ra đời của xung đột, sự va chạm và đấu tranh của những quyền lợi, đỉnh điểm của cuộc đấu tranh và kết thúc. Những người Hy Lạp, La Mã, Tây Ban Nha làm thế. Những người Anh, Pháp, Đức phát triển phần giữa thành ba hồi cho nên có kịch năm hồi.

Ngôn ngữ kịch là sự kết hợp của sử thi (biểu lộ trong các đoạn miêu tả, kểchuyện) với trữ tình (biểu lộ trong độc thoại, đồng ca). Nó phải gần với tư chất (chủ trương của Điđơrô, Gớt , Letxinh , Sinle) nhưng phải thông qua sự gạn lọc của tính khái quát để đưa ta vào lĩnh vực của lý tưởng như trường hợp ngôn ngữ kịch Hy Lạp, kịch của Gớt, của Letxinh, Sêcxpia. Các đồng ca nói lên ý kiến và những tình cảm phổ biến; trái lại, các độc thoại nêu lên sự tập trung của tâm hồn vào chính mình sau một loạt biến cố, những dự định, những mâu thuẫn. Đối thoại chứa đựng nhiệt tình khách quan xuất phát từ ngoại cảnh (Sêcxpia), và nhiệt tình chủ quan xuất phát từ chủ thể (Gớt).

18.1. Sự biểu hiện ra ngoài của kịch.

Kịch cần có sự giúp đỡ của mọi nghệ thuật, và nhà thơ phải thấy trước mắt mình cách trình diễn bởi vì "diễn xuất là hòn đá thử vàng thực sự". Nó đòi hỏi nghệ thuật của diễn viên là điều chỉ đến thời hiện đại mới phát triển hoàn toàn: lối xướng độc của Hy Lạp chỉ cốt

cho người ta hiểu, và mặt nạ che mất cá tính nhân vật. Trong kịch hiện đại, mặt nạ, nhạc đệm đã nhường chỗ cho cách thể hiện các nét mặt, tính đa dạng của cử chỉ và lối xướng độc có nhiều sắc thái. Nghệ thuật diễn xuất đòi hỏi nhiều tài năng, trí thông minh, lòng kiên nhẫn, và để đạt đến trình độ hoàn mỹ đòi hỏi một tư chất thiên tài được bẩm sinh phong phú.

18.2. Nguyên lý của bi kịch và của hài kịch.

*** Luận điểm 39: Nguyên lý của bi kịch**

Nội dung chân thực của hành động bi kịch là các quyền lực cốt tử chi phối sự mong muốn của con người và tự bản thân nó là hợp lý (tình vợ chồng, cha con, anh em, cuộc sống tôn giáo, ý chí các lãnh tụ...). Những sức mạnh hợp lý này khi nhập vào thực tại khách quan thì đối lập nhau, kết quả không tài nào tránh khỏi xung đột. "Mặt bi kịch tóm lại ở chỗ: trong cuộc xung đột này, hai đối phương về nguyên tắc đều có lý hết, nhưng mỗi bên lại quan niệm rằng cái nội dung chân chính của mục đích mình là sự phủ nhận mục đích và tính cách của đối phương...điều này làm cho cả hai đều có tội như nhau". Chẳng hạn trong "Antigôn", Krêôn , vâng theo pháp luật của thành bang cấm người ta chôn xác kẻ thù của tổ quốc,trái lại Antigôn, vâng theo đạo đức gia đình (tình anh em) đã chôn xác anh là đều có tội như nhau.

[Cách lý giải này là xuất phát từ quan điểm "mọi cái tồn tại đều hợp lý" của ông. Tuy chống lại thuyết Định mệnh trong bi kịch Hy Lạp, nhưng nó xoá nhòa ranh giới giữa chính nghĩa và phi nghĩa. Cũng vậy, ông chứng minh trong cái chết của Xôkrat, rằng người Hy Lạp và Xôkrát đều có tội như nhau. Sau này Látxan trong bi kịch "Franxơphôn Xickinghen" chứng minh "bi kịch của cách mạng là làm cách mạng". Nhưng Mác và Ănghen lại chứng minh bi kịch này là do chỗ Xickinghen tự cho mình là cách mạng trong khi y chỉ là đại diện của tầng lớp kỵ sĩ đã suy tàn].

Hêghen cho rằng "nhiệm vụ duy nhất của một tác phẩm nghệ thuật là trình bày cái gì phù hợp với lý trí và chân lý", và sự hòa giải mà bi kịch cổ đại cấp cho ta thấy là công lý vĩnh viễn chiến thắng trong thực tế."

** **Luận điểm 40: Nguyên lý của hài kịch.***

Yếu tố chủ đạo trong hài kịch là cái chủ thể với cái vẻ tự do vô hạn. Khi một mục đích vô nghĩa lại được theo đuổi với cái vẻ hết sức nghiêm túc thì tình thế sẽ là hài kịch, vì dù cho chủ thể có thể thất bại, thực tế anh ta cũng chẳng mất gì hết. Thí dụ bệnh hà tiện biểu hiện trong kịch Người hà tiện *của Môlie, bản chất bấp bênh đồng bóng của phụ nữ Aten muốn lập một hiến pháp quốc gia trong "Hội đồng phụ nữ" của Arixtôphan. Còn khi con người có thể tạo nên một thực tế hài hòa mặc dầu những bất hòa trong các xung đột về quyền lợi, dục vọng và tính cách, thì ta có bi hài kịch, như "Iphigiêni" hay "Tocquatô Tatxô" của Gớt.*

** **Luận điểm 41: Sự khác nhau trong bi kịch cổ đại và bi kịch hiện đại.***

Trong bi kịch cổ đại thì điều chính là cái mục đích mà cá nhân theo đuổi có giá trị phổ quát và chủ yếu (đạo đức, quyền lợi quốc gia...), còn trong bi kịch lãng mạn cái chính là số phận một cá nhân, một cá tính riêng lẻ trong những điều kiện đặc biệt, do đó hứng thú chính của kịch là nằm trong tính cách.

18.3. Sự phát triển của kịch.

** **Luận điểm 42: Cơ sở chung của hành động bi kịch Hy Lạp** là trạng thái của thế giới anh hùng kết hợp với nhiệt tình cá nhân rắn chắc như ta thấy trong* Antigôn *của Xôphôklơ,* Orextơ *của Etsin. Kết thúc ở đây thực hiện bằng cách hủy bỏ tính phiến diện ở cá nhân và cá nhân hoặc bị hy sinh như trong* Antigôn *hoặc có một thần linh xuất hiện để tạo ra sự hòa giải như trong* Philôctét, *hoặc bằng sự hòa giải bên trong như Ôđíp tự chọc mù mắt rồi rời khỏi thành Thebơ trong* Ôđíp ở Côlôn.

** **Luận điểm 43: Cơ sở của hài kịch Hy Lạp là thái độ thản nhiên, yên ổn của tâm hồn,** và Arixtôphan là bậc thầy vô song trong việc chế giễu thái độ tự tin ngu ngốc, hoàn toàn thản nhiên của người Aten trước mọi giá trị: quốc gia, đạo đức, tôn giáo, phong tục.*

** **Luận điểm 44: Đặc điểm của bi kịch hiện đại.***

Bi kịch hiện đại lấy cái nội cảm chủ quan, cái tình trạng phân đôi của nội tâm làm cơ sở và Sêc pia là người vĩ đại nhất ở đây (Risa, Mắcbét, Vua Lia...). *Lối thoát của nó là cá nhân vui lòng chấp nhận những kết quả khốc liệt phù hợp với hành động của y hay do một nguyên nhân ngẫu nhiên như trong* Rômêô và Giuliét.

**** Luận điểm 45: Đặc tính của hài kịch hiện đại.***

Hài kịch hiện đại cốt phơi bày tính chất nôm na, vô nghĩa của những khát vọng cá nhân và cái cười chứa đựng một niềm vui độc ác: các hài kịch của Môlie, của Tây Ban Nha. Muốn tìm lại hài kịch nên thơ gần với hài kịch Hy Lạp thì các tác phẩm lỗi lạc nhất cũng là những tác phẩm hài của Sêchxpia.

*
* *

Trở lên là tóm tắt toàn bộ công trình đồ sộ này. Người tóm tắt cố gắng nêu lên:

a) Tính duy lý trong mỹ học của Hêghen.

b) Biện chứng pháp của cái đẹp, trong đó mọi cái đều quy thành quan hệ, có thể chuyển hóa lẫn nhau trong những điều kiện nhất định, làm ta thấy tính chất đại số học của triết học Hêghen.

c) Quan hệ giữa mỹ học Hêghen với mỹ học hiện thực. Điều này chỉ làm một phần vì đây chỉ là vài tóm tắt tác phẩm của Hêghen.

Ngoài cuốn Mỹ học, *Hêghen còn viết nhiều trang sâu sắc về mỹ học nhưng tản mác trong nhiều tác phẩm khác. Số lượng các trang này đã được tập hợp lại trong bản dịch Nga văn cũng bằng một nửa quyển* Mỹ học. *Để hiểu Hêghen, nên đọc* Mỹ học *trước, vì nó tương đối dễ đọc hơn. Từ khi tác phẩm này xuất bản cho đến nay, tuy các công trình mỹ học có nhiều nhưng chưa thấy có công trình nào bao quát rộng lớn, giải thích chặt chẽ và nhất quán như công trình của Hêghen.*

Xin giới thiệu ngắn gọn biện chứng pháp của Hêghen. Mỗi

hình thức nghệ thuật như Thơ hay Nhạc đều có những thành tố không thể thiếu, lại có những thành tố không thể có khi đối lập các loại hình với nhau. Thí dụ Nhạc và Thơ đều có âm thanh. Ta đối lập âm thanh trong nhạc và trong thơ để rút ra những nét khu biệt xuất phát từ bản chất âm thanh ở hai thể loại. Không chỉ có âm thanh mà còn có cả cách tổ chức âm thanh thành kiến trúc tạo nên thi pháp trong thơ, nhạc pháp trong nhạc. Hai cái này cũng khác nhau về bản chất. Mỗi nghệ thuật có được thành tố này thì vắng mặt thành tố khác. Thí dụ sự vắng mặt của không gian trong nhạc, của vận động trong điêu khắc, của nội cảm trong kiến trúc. Đây đều là những vắng mặt có nghĩa và nghệ sĩ phải khắc phục sự vắng mặt này bằng một cách đền bù để cấp cái nghĩa mà tự thân nghệ thuật xét với con mắt tục khách thấy thiếu. Mọi cái là quan hệ và các quan hệ này chuyển hóa trong lịch sử theo những đòi hỏi chung của thời đại để thực hiện yêu cầu đem đến sự thống nhất giữa hình thức (biểu hiện bằng chất liệu, các cách tổ chức chất liệu mà truyền thống đã có được), với nội dung là khao khát tái hiện nội cảm của nghệ sĩ, nội cảm này về thực chất là chung cho một thời đại.

Làm thế nào để lật ngược biện chứng pháp này? Không phải bằng cách đưa ra những kết luận có sẵn của các nhà cách mạng, theo con đường giáo điều, minh họa. Mà phải đi từ đầu. Mác chẳng hạn cắt nghĩa lịch sử xuất phát từ nhu cầu vật chất là ăn. Rồi có kẻ muốn ăn nhưng không muốn làm, bắt người khác làm cho mình ăn, rồi đến các kiểu tổ chức để ăn rất nhiều mà làm rất ít. Bằng cách đó, ý niệm của Hêghen chuyển thành nhu cầu vật chất.

Sở dĩ Hêghen viết khó đọc là vì ông tách rời ba kiến giải (perpective). Lấy phần bàn về các loại hình nghệ thuật làm thí dụ chẳng hạn, ta thấy trước tiên, ông tách ý niệm cái đẹp riêng ra, rồi xét ở tự thân nó, như là một yếu tố của hệ thống triết học. Sau đó, ông xét sự phát triển của ý niệm cái đẹp trong lịch sử. Ông trình bày nghệ thuật trải qua các giai đoạn tượng trưng, cổ điển, lãng mạn. Cuối cùng, ông xét sự thể hiện nghệ thuật trong từng loại hình riêng như kiến trúc, điêu khắc, hội họa, âm nhạc,

thơ. Nếu nhìn từng phần một tách rời hai phần kia thì rất khó nắm cách lập luận của ông.

Cũng vậy, để đảo ngược mỹ học của Hêghen phải xuất phát từ nhu cầu bất biến là cuộc sống thực tế đòi hỏi một sự tập dượt: các giác quan đều trở nên tinh vi trong cuộc tập dượt này. Nghệ thuật trước hết giúp cho cuộc tập dượt thành hào hứng. Âm thanh, vận động, đường nét, ánh sáng trong cuộc tập dượt đều gắn liền với cả lịch sử đấu tranh để tồn tại, điều này khảo cổ học đã chứng minh. Sang xã hội có giai cấp có sự chuyển hóa trong nội cảm của từng lớp người và có những vấn đề chung của mỗi thời đại. Những vấn đề này không phải là do sự phát triển của bản thân ý niệm mà có. Trái lại đều là kết quả của sự phát triển kỹ thuật làm chủ tự nhiên và biện pháp sử dụng để làm chủ xã hội. Tính khô cứng trong nghệ thuật Ai Cập không phải do ý niệm xuất phát từ trạng thái tượng trưng mà là phản ảnh thực tế của một xã hội tôn ty luận gắt gao, trong đó tôn ty quy định từng người và không có cá nhân. Nghệ thuật cổ điển ra đời ở Hy Lạp với tính cách biểu hiện của cá nhân trong hoàn cảnh phải dựa vào sự tồn tại của thành bang, kết quả của một nền dân chủ chủ nô, tức là một chế độ dân chủ tự thân nó xây dựng trên bất công và phản dân chủ cao nhất. Giai đoạn nghệ thuật lãng mạn là phản ảnh sự xuất hiện của con người tự do tách khỏi công cụ lao động.

Một khi chấp nhận kiến giải mới do khoa học xã hội thế kỷ XX xác lập thì không việc gì phải đau xót về sự tan rã của nghệ thuật, về cái chết của yếu tố thần linh. Phải nhìn thấy đây là bước tiến mới, trong đó nghệ thuật gắn chặt với kỹ thuật, khoa học, máy móc và sinh hoạt. Một xã hội như thế dứt khoát phải trải qua rất nhiều biến động, mọi ổn định đều sẽ bị phá vỡ để đi đến những tìm tòi riêng biệt của cá nhân.

Những điều này xã hội học, kinh tế học đã chứng minh. Không phải ý niệm tự nó phát triển mà chính sự phát triển của xã hội được phản ảnh thành sự phát triển của ý niệm. Dĩ nhiên con đường duy vật này mất nhiều công sức, trong đó cách nhìn để tìm quan hệ, đối lập các thành tố để rút ra ý nghĩa từng quan hệ, xét quan hệ trong lịch sử đấu tranh với thiên nhiên (mặt kỹ

thuật) và đấu tranh xã hội (mặt nội dung tư tưởng) là vất vả hơn con đường minh họa những luận điểm áp dụng cho những lĩnh vực không thuộc nghệ thuật.

Hêghen sống vào thời đại xã hội học, dân tộc học, nhân loại học chưa ra đời, khảo cổ học chỉ mới đào bới trên bờ sông Nin, Đông phương học còn mò mẫm. Thế mà ông đã làm được một công trình đồ sộ như thế. Tôi biết trong từng lĩnh vực của nghệ thuật Việt Nam các bạn của tôi có nhiều kiến thức hết sức quý báu mà Hêghen không sao có được. Con đường phải đi là "trèo lên vai Hêghen" bằng cách nắm biện chứng pháp, tiếp thu các kết quả nghiên cứu của khảo cổ học, dân tộc học, Đông phương học, nhất là Việt Nam học, chuyển hóa biện chứng pháp này sang con đường thỏa mãn những nhu cầu vật chất và những đòi hỏi của tâm thức Việt Nam. Trong hoàn cảnh này, việc đọc Mỹ học *của Hêghen là rất thích hợp. Khi các nhà cách mạng hy sinh để giải phóng đất nước này, nguyện vọng của các bậc tiền bối là sau khi giành được độc lập các thế hệ tiếp theo xây dựng được một đất nước đàng hoàng hơn, tốt đẹp hơn, có phần đóng góp xứng đáng vào gia tài tinh thần và kỹ thuật của thế giới. Có phải thế không các bạn?*

DẪN LUẬN

Những bài giảng này bàn đến mỹ học. Đối tượng của nó là *vương quốc cái đẹp* rộng lớn, đúng hơn, lĩnh vực *nghệ thuật*, hay đúng hơn nữa, lĩnh vực *sáng tác nghệ thuật*.

Thực ra, danh từ Asthetik ("mỹ học"), không hoàn toàn thích hợp với đối tượng chúng ta khảo sát, bởi vì mỹ học kể ra chỉ là khoa học, khảo sát cảm giác, tình cảm. Nếu hiểu như vậy, thì mỹ học đã nảy sinh ở trong trường phái Vônphơ[1] với tính cách một khoa học mới, hay ít nhất là với tính cách mầm mống của một nền triết học tương lai. Trong lúc đó, ở Đức vẫn quen khảo sát các tác phẩm nghệ thuật ở trong mối liên hệ với những tình cảm mà chúng cần phải nêu lên - chẳng hạn liên hệ với khoái cảm, tình cảm ngây ngất, sợ hãi, cảm thương v.v...

Bởi vì tên gọi "Asthetik" là không thích hợp và có tính chất hời hợt, cho nên đã xuất hiện những cố gắng muốn sáng tạo một danh từ khác. Chẳng hạn, người ta đã đề nghị danh từ Kallistik"[2]. Nhưng tên gọi này cũng tỏ ra không ổn bởi vì cái khoa học chúng ta bàn đây không khảo sát cái đẹp nói chung, mà chỉ khảo sát cái đẹp *ở trong nghệ thuật* mà thôi. Do chỗ bản thân tên gọi đối với chúng ta không phải là quan trọng, chúng tôi sẵn sàng giữ danh từ "mỹ học", nhất là vì nó

đã được khẳng định ở trong tiếng nói hàng ngày. Tuy vậy, cách biểu hiện duy nhất đáp ứng nội dung khoa học của chúng ta đó là *"triết học về nghệ thuật"*, hay chính xác hơn nữa, *"triết học của sáng tác nghệ thuật"*.

I.- SỰ XÁC LẬP PHẠM VI VÀ SỰ BẢO VỆ MỸ HỌC

1. Cái đẹp trong tự nhiên và cái đẹp trong nghệ thuật.

Sau khi đã chấp nhận định nghĩa nói trên, chúng ta, do đó, ngay lập tức loại trừ *cái đẹp trong tự nhiên* ra khỏi đối tượng của chúng ta. Giới hạn đối tượng như thế một phần có vẻ võ đoán. Người ta vẫn quen cho rằng khoa học nào cũng có quyền tuỳ ý qui định ranh giới lĩnh vực của mình căn cứ vào cách mình khảo sát. Nhưng không nên quan niệm ranh giới mỹ học là lĩnh vực cái đẹp nghệ thuật theo nghĩa như vậy.

Trong đời sống hàng ngày, người ta vẫn thường nói đến một màu *đẹp*, một bầu trời *đẹp*, một con sông *đẹp*, những con người *đẹp*. Chúng ta hãy khoan đi sâu vào những cuộc tranh luận về chỗ cấp tính chất đẹp cho những đối tượng như vậy và, do đó, nêu lên cái đẹp trong tự nhiên, bên cạnh cái đẹp của nghệ thuật là có thể chấp nhận đến mức độ nào. Ngay giờ đây chúng ta đã có thể khẳng định rằng cái đẹp trong nghệ thuật là *cao hơn* cái đẹp trong tự nhiên. Sở dĩ thế là vì cái đẹp trong nghệ thuật là *nảy sinh và được tái hiện trên cơ sở tinh thần* và bởi vì tinh thần và các sản phẩm của tinh thần là cao hơn tự nhiên và các hiện tượng tự nhiên, cho nên cái đẹp nghệ thuật cũng cao hơn cái đẹp của tự nhiên.

Không những thế, nếu nói về mặt hình thức, thì bất kỳ ảo tưởng thảm hại nào nảy sinh trong đầu óc con người cũng là *"cao hơn"* bất kỳ sáng tạo nào của tự nhiên, bởi vì mọi hư cấu

dù sao cũng vẫn còn có một cái gì có tính chất tinh thần, cũng vẫn còn có tự do. Cố nhiên, mặt trời chẳng hạn, xét về *nội dung*, là một nhân tố *tuyệt đối tất yếu*; trái lại một ảo tưởng kỳ quặc là một vật *ngẫu nhiên* và sẽ biến mất nhanh chóng. Nhưng một mẫu mực của tồn tại tự nhiên như là mặt trời, nếu xét theo quan điểm "một tồn tại cho mình" thì sẽ là một vật bàng quan, bản thân không tự do và không tự nhận thức được mình. Còn khi ta nhìn mặt trời ở trong mối liên hệ tất yếu của nó với các tồn tại khác tương tự, ta sẽ không xét mặt trời theo quan điểm một tồn tại cho nó và, do đó, ta sẽ không xét mặt trời như một cái gì đẹp[3].

Sau khi nêu lên cái chân lý phổ biến cho rằng tinh thần và cái đẹp nghệ thuật gắn liền với tinh thần là cao hơn cái đẹp trong tự nhiên, cố nhiên chúng tôi hầu như vẫn chưa nói gì hết, bởi vì từ "cao hơn" là một cách nói hết sức mơ hồ. Nó giả thiết rằng cái đẹp trong tự nhiên và cái đẹp trong nghệ thuật ngõ hầu cũng thuộc một phạm vi quan niệm như nhau thành ra hai lĩnh vực này chỉ khác nhau về số lượng, và do đó, chỉ có sự khác nhau bên ngoài mà thôi. Song từ "cao hơn" theo nghĩa tính ưu việt của tinh thần (cũng như tính ưu việt của cái đẹp của tác phẩm nghệ thuật do tinh thần tạo ra) so với tự nhiên không phải là một cái gì thuần túy tương đối. Chỉ có tinh thần mới là *cái chân thực* với tính cách một yếu tố bao quát tất cả, và tất cả cái đẹp sở dĩ là đẹp thực sự chẳng qua vì cái đẹp tham dự vào một cái cao hơn và do cái cao hơn này sản sinh ra. Xét theo nghĩa này, thì cái đẹp trong tự nhiên chỉ là phản ánh cái đẹp thuộc về tinh thần. Ở đây, trước mắt ta là một loại đẹp không hoàn mỹ, không đầy đủ, và xét về mặt *bản chất*, bản thân cái đẹp của tự nhiên là nằm trong tinh thần.

Chúng tôi nói thêm rằng việc hạn chế đối tượng mỹ học vào cái đẹp ở trong nghệ thuật sẽ hoàn toàn hợp chỗ, bởi vì mặc dầu người ta đã bàn ra tán vào về cái đẹp của tự nhiên

(những người xưa lại nói về điều đó ít hơn chúng ta), thì mãi cho đến nay cũng vẫn chưa có ai nảy ra ý nghĩ bắt tay nghiên cứu các đối tượng của thế giới tự nhiên theo góc độ cái đẹp của chúng và xây dựng một khoa học cho phép ta trình bày một cách có hệ thống những cái đẹp này. Trong khi vâng theo quan điểm cái hữu ích, người ta đã xây dựng, chẳng hạn, một khoa học về các đối tượng của tự nhiên giúp ta đấu tranh chống lại bệnh tật. Đó là khoa học về materia medica (dược vật học): khoa học này miêu tả khoáng vật, các sản phẩm hóa học, các thực vật và các động vật có ích đối với việc chữa bệnh. Nhưng xưa nay không có ai hợp nhất và khảo sát các thế giới khác nhau của tự nhiên theo quan điểm cái đẹp. Chúng tôi cảm thấy rằng những khái niệm của chúng ta về cái đẹp của tự nhiên là quá mơ hồ đến nỗi trong lĩnh vực này chúng ta không có tiêu chuẩn gì hết và vì vậy việc hợp nhất các đối tượng của tự nhiên theo quan điểm cái đẹp sẽ chẳng có ý nghĩa gì cả.

Những nhận xét mở đầu trên đây về cái đẹp trong tự nhiên cũng như về cái đẹp của nghệ thuật, về mối quan hệ giữa hai cái này cũng như về việc gạt cái đẹp trong tự nhiên ra khỏi lĩnh vực khảo sát theo nghĩa đen là tất yếu để gạt bỏ mọi quan niệm có thể cho rằng các ranh giới của mỹ học dường như là chỉ lệ thuộc vào một sự lựa chọn võ đoán do tự chúng ta đưa ra. Ở đây chứng minh ngay mối quan hệ qua lại giữa hai loại cái đẹp cũng không có căn cứ, bởi vì việc khảo sát quan hệ là thuộc nội dung bên trong của khoa học và do đó, chỉ sau này ta mới có thể phân tích và chứng minh mối quan hệ này một cách chi tiết hơn.

2. Bác bỏ một số luận điểm chống lại mỹ học.

Sau khi đã qui định ranh giới như vậy, để có thể ở ngay giai đoạn mở đầu này chỉ nói đến cái đẹp ở trong nghệ thuật, chúng ta đã bắt gặp ngay những khó khăn mới.

Thứ nhất, người ta có thể ngờ vực không biết sáng tác nghệ thuật có *xứng đáng* được phân tích một cách khoa học hay không. Kể ra, nghệ thuật và cái đẹp xuất hiện ở trong các hoàn cảnh đời sống của ta chẳng khác gì một ông thần thiện: bằng cách tô điểm cái thế giới bên ngoài và cái thế giới bên trong của con người, nghệ thuật và cái đẹp đã cấp cho môi trường trong đó chúng ta sống một tính chất huy hoàng hơn, tươi vui hơn. Nghệ thuật làm cho các hoàn cảnh và sự diễn biến phức tạp của đời sống hiện thực bớt nghiêm trang. Nó xua tan nỗi buồn bực của ta trong những giờ nhàn rỗi, và ngay cả ở nơi không thể có điều gì tốt lành thì ít nhất nghệ thuật cũng thay thế cái xấu, và điều đó vẫn còn tốt hơn là cái xấu. Nhưng nếu như có thể tìm thấy nghệ thuật với các hình thức hấp dẫn của nó trong mọi vật - từ cách trang sức thô lỗ của những người dã man đến vẻ phong phú huy hoàng của một diện thờ tráng lệ -thì tự bản thân các hình thức này cũng vẫn dường như nằm ngoài phạm vi những mục đích chân thực cuối cùng của đời sống. Và mặc dầu các hình tượng của một nhà nghệ sĩ không cản trở tính chất nghiêm túc của các mục đích ấy mà, xét cho cùng, đôi khi lại còn giúp đỡ cho nó vì chúng ít nhất là giúp ta tránh khỏi cái xấu thì ta phải thừa nhận rằng nghệ thuật liên quan tới những giây phút tinh thần *nhàn rỗi, thư thái*, trong lúc đó, trái lại, những quyền lợi trọng yếu đòi hỏi tinh thần phải căng thẳng. Do đó, cố gắng khảo sát với tất cả tính nghiêm túc của khoa học cái mà tự thân là không nghiêm túc có thể có vẻ là một điều hợm hĩnh kỳ quặc.

Theo một cách nhìn tương tự, dù cho ta chấp nhận rằng tình trạng mềm yếu về tinh thần do hứng thú nghệ thuật dẫn đến không phải là tình trạng *nhu nhược* tai hại, thì nghệ thuật cũng vẫn là một điều *xa xỉ*. Do đó, nhiều khi đã nảy sinh nhu cầu phải bảo vệ sáng tác nghệ thuật chống lại những người cho rằng nghệ thuật là một điều xa xỉ đối với cần thiết *thực tiễn* nói chung và nhất là đối với đạo đức và tôn giáo. Và bởi

vì xét theo quan điểm này, nếu ta không thể nào chứng minh rằng nghệ thuật là vô hại, thì ít nhất chỉ còn cách hình dung sự việc như sau: những *cái lợi* gắn liền với điều xa xỉ này của tinh thần vẫn nhiều hơn những *cái hại* mà nó đưa đến.

Đứng trước vấn đề này, nhiều khi người ta cấp cho nghệ thuật những mục đích nghiêm túc. Người ta đã cố gắng hình dung nghệ thuật là môi giới giữa lý tính và cảm tính, giữa thiên chức và nhiệm vụ: nghệ thuật điều hòa những yếu tố vẫn xung đột nhau này ở trong tình trạng đấu tranh gay go và đối lập nhau. Nhưng dù cho có chấp nhận rằng nghệ thuật có những mục đích nghiêm túc hơn đi nữa, thì lý trí và nhiệm vụ cũng không được lợi gì qua việc cố gắng tìm một mắt xích trung gian như vậy. Sở dĩ thế là vì về thực chất, hai cái này không chịu đựng một sự pha trộn nào hết và không thể xuất hiện ở trong tình trạng hòa giải như vậy - bởi vì các yếu tố này đòi hỏi một tính chất thuần túy mà chúng có được ở bản thân. Đã thế, tất cả những điều này xem ra cũng vẫn chưa làm cho sáng tác nghệ thuật trở thành một đối tượng xứng đáng với sự nghiên cứu khoa học hơn. Ở đây, nói đến một sự phục vụ hai mặt: một mặt, là phải phục vụ những mục đích cao hơn; một mặt, là phải phục vụ những công việc nhàn rỗi hơn và phù phiếm hơn, và trong khi phục vụ như vậy, nghệ thuật chỉ đóng vai một phương tiện chứ không phải một mục đích tự thân.

Cuối cùng, nếu nói đến bản thân hình thức phương tiện này, thì hình thức này bao giờ cũng chứa đựng ở mình một thiếu sót nào đấy. Bởi vì nếu như nghệ thuật thực sự phục vụ những mục đích nghiêm túc hơn, và ảnh hưởng của nó dẫn tới những kết quả nghiêm túc hơn thì điều này lại được thực hiện bằng *lừa dối*. Nghệ thuật sống ở *ngoại hiện* (Schein) [4]. Nhưng mọi điều này dễ dàng phù hợp với điểm: không nên sử dụng biện pháp lừa dối để đạt tới một mục đích cuối cùng bản thân là chân thực. Nếu trong một trường hợp nào đó, lừa dối có thể

giúp ta đạt đến mục đích thì chỉ trong một phạm vi rất hạn chế mà thôi, chứ không thể nào là một phương tiện chắc chắn để đạt tới đích. Sở dĩ thế là vì phương tiện cần phải phù hợp với phẩm cách của mục đích. Chỉ có cái chân thực thì mới làm nảy sinh được cái chân thực, còn ngoại hiện và lừa dối thì không thể nào sản sinh cái chân thực được. Cũng vậy, khoa học chỉ nên khảo sát những hứng thú chân thực của tinh thần căn cứ vào tình trạng chân thực của hiện thực và phù hợp với hình thức chân thực của biểu hiện về hứng thú này.

Về mặt này, có thể nảy sinh những ảo tưởng cho rằng nghệ thuật ngõ hầu không được nghiên cứu một cách khoa học bởi vì nghệ thuật chẳng qua chỉ là một trò chơi thú vị, và dù cho có theo đuổi những mục đích nghiêm túc hơn đi nữa, thì nghệ thuật vẫn mâu thuẫn với chính bản thân các mục đích ấy. Nói chung, nhiệm vụ của nghệ thuật là thuần túy phục vụ cả ở trong mục đích nghiêm túc cũng như ở trong trò chơi. Không những thế, yếu tố cốt tử của nghệ thuật cũng là những phương tiện mà nghệ thuật sử dụng để tác động đến con người, đó là ngoại hiện và lừa dối.

Thứ hai, chúng ta lại càng dễ hình dung rằng mặc dầu thích hợp với tư duy triết học, nhưng nghệ thuật cũng không phải là một đối tượng thích hợp với sự khảo sát khoa học theo nghĩa đen của từ này. Bởi vì cái đẹp trong nghệ thuật là nhằm hướng về *tình cảm*, cảm giác, trực giác, tưởng tượng. Lĩnh vực của cái đẹp khác lĩnh vực tư tưởng và việc lý giải hoạt động nghệ thuật và các sản phẩm của hoạt động này đòi hỏi một chức năng khác tư duy khoa học. Không những thế, điều chúng ta thưởng thức trong cái đẹp nghệ thuật, đó là tính chất *tự do* của các sáng tác và các hình thức hình tượng. Trong khi sáng tạo hay thưởng thức các tác phẩm nghệ thuật, chúng ta dường như thoát khỏi mọi xiềng xích, mọi quy tắc đã được đưa ra. Sau khi thoát ly khỏi cái sức mạnh nghiệt ngã của các quy luật và sự tập trung ủ dột của tư tưởng, chúng ta tìm sự yên tĩnh và cuộc sống tươi

mát trong các hình tượng nghệ thuật. Đối lập lại cái vương quốc của hình bóng là nơi ý niệm ngự trị, chúng ta hướng về cái hiện thực vui tươi, tràn đầy nhựa sống.

Cuối cùng, các tác phẩm nghệ thuật là bắt nguồn từ các hoạt động tự do của trí tưởng tượng phóng túng, trí tưởng tượng phóng túng khi xây dựng các hình tượng mà nó tưởng tượng ra, vẫn tự do hơn là bản thân tự nhiên. Không những nghệ thuật có thể có được tất cả tính chất phong phú của các hình thức tự nhiên rạng rỡ với vẻ đẹp muôn hình ngàn sắc của nó. mà nghệ thuật còn đi xa hơn nữa, và rút từ trong trí tưởng tượng sáng tạo ra những sáng tác *vô tận* của mình. Đứng trước sự phong phú vô biên của trí tưởng tượng và các sáng tác tự do của trí tưởng tượng, tư tưởng dường như mất dũng khí và sẵn sàng từ bỏ cái tham vọng nó vẫn ôm ấp là giải thích *hoàn toàn* các hình tượng này của trí tưởng tượng phóng túng, đưa ra lời xét xử của mình đối với chúng và qui chúng về những công thức phổ biến.

Còn về khoa học thì về *hình thức* của mình, như nó giả thiết, khoa học lại gắn liền với tư duy trừu tượng là cái làm chúng ta thoát khỏi cái khối lượng các chi tiết. Vì vậy, một mặt, khoa học gạt bỏ tưởng tượng là cái bao giờ cũng mang ở mình dấu ấn của tính ngẫu nhiên và tính võ đoán, tức là khoa học loại trừ chức năng hoạt động và thưởng thức nghệ thuật.

Mặt khác, nếu như chúng ta đồng ý cho rằng nghệ thuật cần phải làm cho tính chất khô khan cứng rắn của khái niệm thành sinh động, bổ sung các khái niệm trừu tượng tẻ nhạt của khoa học bằng sức sống hiện thực và làm cho khái niệm hòa hợp với hiện thực, do đó chấm dứt được tình trạng chia rẽ này, thì sự phân tích nghệ thuật *chỉ theo* quan điểm tư tưởng *mà thôi* sẽ lại gạt bỏ, thủ tiêu mất phương tiện bổ sung lẫn nhau do nghệ thuật sáng tạo ra, sẽ kéo khái niệm trở về tính chất giản đơn không có sinh khí và tính chất trừu tượng hư ảo của nó.

Không những thế, về *nội dung* của mình, khoa học nghiên cứu một cái gì ở bản thân mình là *tất yếu*. Và bởi vì mỹ học gạt bỏ cái đẹp của tự nhiên, cho nên ta có thể cảm thấy rằng về mặt này không những ta không được lợi mà thậm chí còn rời khỏi cái tất yếu càng xa hơn nữa. Đó là vì tự thân danh từ "tự nhiên" đã gợi cho ta một biểu tượng về *tính tất yếu* và *tính qui luật* tức là về những quan hệ thích hợp hơn với sự phân tích khoa học, với nhận thức khoa học. Trái lại, *tinh thần* nói chung, mà nhất là trí tưởng tượng phóng túng thì ở đây so với tự nhiên, tinh thần làm thành một hiện tượng thường thường là võ đoán chẳng có qui luật gì, nói khác đi, thoát khỏi mọi cơ sở khoa học.

Do đó, về tất cả các mặt này, cả về nguồn gốc cũng như về ảnh hưởng và các ranh giới, nghệ thuật có vẻ là một cái gì tách khỏi khoa học, và không phải là một miếng đất tốt để áp dụng khoa học. Sáng tác nghệ thuật dường như đối lập lại mọi việc dùng tư tưởng để qui tắc hóa và ta có thể nghĩ rằng đối tượng này không đáp ứng những đòi hỏi của sự phân tích khoa học theo nghĩa đen.

Những ngờ vực như vậy (và những ngờ vực khác tương tự) về khả năng xử lý các sáng tác nghệ thuật một cách thực sự khoa học là bắt nguồn từ những biểu tượng, từ những quan điểm và những ý nghĩ hàng ngày. Các ý kiến này đã được phát triển chi tiết đến phát chán trong các tác phẩm ngày xưa; nhất là các tác phẩm của người Pháp về cái đẹp và về các nghệ thuật khác nhau. Các sự kiện mà các tác phẩm này dẫn ra một phần là xác thực, và các nhận định phát biểu về vấn đề này mới thoạt nhìn cũng có vẻ đúng. Chẳng hạn, quả thực là các hình thức của cái đẹp cũng đa dạng như tính chất phổ biến của hiện tượng cái đẹp mà chúng ta bắt gặp ở mọi nơi. Nếu như người ta muốn, người ta có thể xuất phát từ những sự kiện này để rút ra kết luận rằng ở trong bản chất của con người, mọi người đều có bản năng về cái đẹp, và sau đó đi đến kết

luận rằng không thể có những qui luật *chung* nào về cái đẹp và về thị hiếu, bởi vì các quan niệm về cái đẹp là vô cùng đa dạng và do đó, mang *tính chất cá nhân*.

Trước khi chuyển từ những nhận định chung sang bản thân đối tượng, chúng tôi cần phải đưa ra vấn tắt dưới hình thức chuẩn bị những lời bác bỏ mọi điều phê phán và ngờ vực có thể có.

Trước hết là vấn đề sáng tác nghệ thuật có *xứng đáng* được phân tích một cách khoa học hay không. Hiển nhiên là ta có thể dùng nghệ thuật cả vào những trò chơi giải trí: nghệ thuật có thể là một nguồn giải trí và tiêu khiển. Nó có thể tô điểm hoàn cảnh trong đó con người sống, làm cho bề ngoài của cuộc sống trở thành hấp dẫn hơn và nêu bật các đối tượng khác bằng cách tô điểm cho chúng. Nếu đi theo con đường này thì nghệ thuật thực tế sẽ không phải là nghệ thuật độc lập, sẽ không phải là nghệ thuật tự do mà sẽ là nghệ thuật phục vụ. *Chúng tôi* cũng muốn nói về nghệ thuật *tự do* cả về quan điểm mục đích, cũng như về quan điểm phương tiện để đạt đến mục đích. Nhưng không phải chỉ một mình nghệ thuật là có thể phục vụ những mục đích xa lạ với bản chất mình với tính cách một phương tiện thứ yếu. Nó cũng có chung đặc điểm này với tư tưởng: số là ta có thể dùng khoa học làm phương tiện khảo sát nhằm đạt tới những mục tiêu hữu cơ và với tính cách những biện pháp ngẫu nhiên. Lúc đó, bản thân nghệ thuật sẽ không qui định nhiệm vụ cho mình, mà sẽ nhận nhiệm vụ từ các đối tượng khác và từ các hoàn cảnh khác. Nhưng một khi thoát khỏi vai trò phụ thuộc này đối với tư tưởng, một khi nó đã trở thành tự do và độc lập, nghệ thuật sẽ vươn tới chân lý và trong lĩnh vực của chân lý, nghệ thuật sẽ trở thành độc lập và chỉ thực hiện những mục tiêu riêng của mình mà thôi.

Chỉ ở trong trình độ tự do này, sáng tác nghệ thuật lần đầu tiên mới trở thành nghệ thuật chân chính và chỉ khi nào

sáng tác nghệ thuật nhập vào cùng một phạm vi chung với tôn giáo và triết học và chỉ là một trong những phương thức nhận thức và biểu hiện cái *thần linh*, những quyền lợi sâu sắc nhất của con người, những chân lý tinh thần rộng lớn nhất thì, đến lúc đó, sáng tác nghệ thuật mới giải quyết được cái nhiệm vụ *tối cao* của mình. Các dân tộc đã ký thác vào sáng tác nghệ thuật những chiêm ngưỡng nội tâm và những biểu tượng của mình. Nghệ thuật thường thường là một cái chìa khóa, và ở một vài dân tộc, đó là cái chìa khóa duy nhất để hiểu sự khôn ngoan sáng suốt và tôn giáo của họ. Nghệ thuật có được đặc tính này ngang với tôn giáo và triết học song điểm độc đáo của nó là ở chỗ: ngay cả các đối tượng siêu việt nhất cũng được nghệ thuật thể hiện dưới một hình thức cảm quan, bằng cách làm cho các đối tượng ấy gần tự nhiên hơn, gần tính chất biểu hiện của tự nhiên hơn, gần tri giác và tình cảm hơn. Trong khi thâm nhập vào nơi sâu thẳm của thế giới *siêu cảm quan*, tư tưởng lúc đầu đối lập cái thế giới ấy với nhận thức trực tiếp và với cảm giác, thành một cái gì thuộc *thế giới bên kia*; chính tự do của nhận thức tư duy được giải phóng[5] khỏi quyền lực của cái *thế giới bên này* - là cái mang tên hiện thực cảm quan và thế giới hữu hạn. Nhưng Khi đoạn tuyệt như vậy với thế giới bên này thì chính tinh thần lại chữa được cái vết thương mà tinh thần đã tự gây cho mình ở trong sự vận động tiến lên của mình: từ bản thân tinh thần sản sinh ra các tác phẩm nghệ thuật làm thành cái mắt xích trung gian đầu tiên là mắt xích điều hòa các hiện tượng bên ngoài, cảm quan quá độ với tư duy thuần túy, điều hoà tự nhiên và hiện thực hữu hạn với tự do vô hạn của tư duy nhằm lý giải sự vật.

Hơn nữa sự khẳng định cho rằng *yếu tố nghệ thuật* là một cái gì không có giá trị, chỉ là cái *ngoại hiện* và *sự lừa dối*, thì điều chỉ trích này dường như đúng đắn hiển nhiên nếu ta được nghệ thuật bộc lộ và phát hiện. Kể ra, bản chất cũng biểu hiện

cả ở trong thế giới hàng ngày ở bên trong cũng như thế giới hàng ngày ở bên ngoài. Song ở đây, bản chất lại biểu lộ dưới hình thức một cõi hỗn mang của những điều ngẫu nhiên lộn xộn, bởi vì bản chất bị tính trực tiếp của yếu tố cảm quan và bị những nét vô đoán của tình huống, biến cố, tính cách v.v... xuyên tạc mất. Nghệ thuật giải phóng nội dung chân thực của các hiện tượng ra khỏi ngoại hiện và sự lừa dối ẩn nấp trong cái thế giới xấu xa bóng chớp ấy và truyền đạt cho nó một hiện thực cao hơn, do tinh thần sản sinh ra.

Như vậy, nghệ thuật không những không phải là một ngoại hiện trần truồng mà ta phải thừa nhận rằng các tác phẩm của nó có một thực tại cao hơn và chân thực hơn so với tồn tại khách quan hàng ngày.

Những miêu tả mà nghệ thuật đưa đến không thể nào gọi là ngoại hiện hư ảo, dù cho có so sánh chúng với những miêu tả có vẻ chân thực hơn của các tác phẩm lịch sử. Yếu tố các tác phẩm lịch sử miêu tả không phải là tồn tại trực tiếp, mà là ngoại hiện có tính chất tinh thần của nó. Ngoài ra, nội dung tác phẩm lịch sử không khỏi có những đặc điểm ngẫu nhiên của hiện thực, với các biến cố, các chi tiết và các điểm đặc thù, trong lúc đó thì tác phẩm nghệ thuật lại nêu rõ cho chúng ta thấy những lực lượng vĩnh viễn thống trị lịch sử mà không có những nét thứ yếu của tồn tại cảm quan trực tiếp và cái vẻ bên ngoài hư ảo của nó.

Nếu như phương thức các hình tượng nghệ thuật xuất hiện đối với chúng ta được gọi là hư tưởng căn cứ trên sự so sánh với tư tưởng triết học, với các nguyên lý tôn giáo và đạo đức, thì điều đó là đúng, bởi vì hình thức trong đó nội dung biểu hiện ở trong lĩnh vực tư tưởng hiển nhiên là một thực tại hết sức chân thực. Song nếu so sánh với ngoại hiện của một tác phẩm sử học và của tồn tại cảm quan trực tiếp thì ngoại hiện của nghệ thuật lại có được ưu điểm sau đây: nó kéo ta ra ngoài các giới hạn, chỉ cho ta thấy một cái gì có tính chất tinh thần, và cái

này nhờ có nghệ thuật cần phải trở thành đối tượng của biểu tượng chúng ta. Trái lại, một hiệu tượng trực tiếp tuy không bị xem là một điều lừa dối mà là một hiện tượng hiện thực và chân thực, nhưng thực ra cái được tri giác trực tiếp chỉ che mờ và che đậy cái chân thực mà thôi. So với tác phẩm nghệ thuật thì cái vỏ khô cứng của tự nhiên và của thế giới đời sống hàng ngày làm cho tinh thần càng khó thâm nhập vào ý niệm hơn.

Song trong khi dành cho nghệ thuật một địa vị cao như vậy, ta cần phải nhớ rằng: nghệ thuật, về hình thức cũng như về nội dung, đều không làm thành một phương thức cao hơn và tuyệt đối để cho tinh thần nhận thức được các hứng thú chân chính của mình. Do hình thức của mình, nghệ thuật còn bị hạn chế bởi một nội dung cụ thể. Chỉ có một phạm vi nhất định và một trình độ nhất định của cái chân thực là có thể thể hiện bằng hình thức của tác phẩm nghệ thuật. Để cho một chân lý nào đấy có thể trở thành nội dung thực sự của nghệ thuật, thì nội dung ấy phải có khả năng được chuyển một cách thích hợp sang một hình thức cảm quan. Các vị thần Hy Lạp chẳng hạn là thuộc loại chân lý như vậy. Đối lập lại điều này, còn có một cách hiểu sâu sắc hơn về chân lý khi chân lý không phải là gần gũi, họ hàng như vậy với cảm quan để cho chất liệu cảm quan có thể chấp nhận nó và cấp cho nó một biểu hiện tương ứng. Chẳng hạn, cách quan niệm Thiên Chúa giáo là như thế; tinh thần thế giới ngày nay, nói đúng hơn tinh thần của tôn giáo chúng ta và của nền văn hóa chúng ta là được xây dựng trên một lý tính được nâng lên một trình độ cao hơn so với trình độ trong đó nghệ thuật làm thành hình thức cao nhất để nhận thức cái tuyệt đối[6].

Tính chất đặc thù của sáng tác nghệ thuật và của những sáng tạo của nó không cho phép chúng ta thực hiện đòi hỏi cao nhất của mình một cách đầy đủ hơn. Chúng ta đã bước ra khỏi cái thời đại trong đó người ta có thể thần thánh hóa các tác phẩm nghệ thuật và sùng bái nó như sùng bái thần linh

Ấn tượng mà các tác phẩm nghệ thuật ngày nay gây cho chúng ta đã mang tính chất lý trí hơn: các tình cảm và các tư tưởng mà các tác phẩm nghệ thuật làm nảy sinh ở ta còn đòi hỏi phải được một sự kiểm tra cao hơn nữa và được khẳng định căn cứ vào những nguồn gốc khác. Sự suy nghĩ và tư duy đã vượt quá tác phẩm nghệ thuật. Nếu có người nào thích than phiền và phủ nhận một tình trạng như vậy, thì anh ta có thể cho rằng hiện tượng này là một triệu chứng của sự suy đồi và đổ lỗi cho tình trạng ở thời chúng ta các dục vọng và các quyền lợi ích kỷ đã chiếm ưu thế và giết chết cái thái độ nghiêm túc mà nghệ thuật đòi hỏi cũng như giết chết niềm vui mà nghệ thuật đem đến cho anh ta. Anh ta có thể tố cáo các điều kiện nặng nề của thời đại chúng ta về mặt này, đổ lỗi cho cái hoàn cảnh phức tạp của đời sống chính trị và sinh hoạt xã hội mà theo anh ta, đã không cho phép tinh thần (lúc này đã bị những quyền lợi nhỏ nhặt cầm tù) được giải phóng khỏi những quyền lợi ấy để vươn lên những mục tiêu cao cả của nghệ thuật. Theo anh ta, chính lý trí con người lại chạy theo những điều kiện vất vả này và những lợi ích vụn vặt hàng ngày; bản thân trí tuệ đã dành toàn tâm toàn ý vào những khoa học chỉ bổ ích trong việc đạt đến những mục đích thực tiễn thứ yếu. Nó đã bị quyến rũ và lâm vào cảnh đầy ải tự nguyện vào cõi sa mạc vô liêu này.

Dù cho tình hình là thế nào đi nữa, ngày nay nghệ thuật không còn đem đến cái khoái cảm tinh thần mà các thời đại xưa cũng như các dân tộc xưa đã tìm thấy ở nó và họ chỉ tìm thấy khoái cảm ấy ở nó mà thôi. Khoái cảm này, ít nhất là về mặt tôn giáo, trước đây là gắn liền hết sức khăng khít với nghệ thuật. Nhưng ngày tươi đẹp của nghệ thuật Hy Lạp và cái thời hoàng kim buổi văn kỳ thời trung cổ đã qua rồi. Nền văn hóa hiện đại của chúng ta xây dựng trên sự suy nghĩ đã khiến chúng ta có nhu cầu bám lấy những quan điểm chung, cả đối với ý chí cũng như đối với suy luận và quy định từng tư

tưởng và từng hành động của ta theo các quan điểm này. Các hình thức, các qui tắc, các nhiệm vụ, các luật lệ chung đã qui định hành vi của chúng ta và chỉ đạo cuộc đời chúng ta. Còn hứng thú đối với nghệ thuật cũng như sáng tác nghệ thuật thì lại đòi hỏi một tính chất sinh động khi cái khái quát không tồn tại dưới hình thức những qui tắc và những châm ngôn; trái lại đóng vai một cái gì đồng nhất với những trạng thái tâm hồn và những cảm xúc, và lúc đó hư cấu chứa đựng ở mình cái khái quát và cái hợp lý trong trạng thái nhất trí với các hiện tượng cảm quan cụ thể.

Chính vì vậy, về mặt tình hình chung, thời đại ta là bất lợi cho nghệ thuật. Bản thân nghệ sĩ không phải chỉ đơn thuần tiêm nhiễm tiếng nói của sự suy nghĩ vang lên ầm ĩ xung quanh y, mà tiêm nhiễm cái thói quen chung là xét đoán một cách lý trí về nghệ thuật. Những cái đó thúc giục y đưa vào các tác phẩm mình nhiều tư tưởng hơn nữa. Nhưng toàn bộ nền văn hoá tinh thần của thời đại ta đều mang một tính chất đặc biệt khiến cho một nghệ sĩ sống trong cái thế giới lý trí này và trong các quan hệ của y không tài nào có thể dùng sự cố gắng của lý trí và dùng quyết định của mình để phớt hẳn cái thế giới ấy, cũng không tài nào đạt đến một tình trạng cô lập giả tạo thay thế cái tình trạng đã mất đi bằng một hình thức giáo dục đặc biệt cũng như thoát ly những điều kiện của đời sống hiện tại.

Trong mọi quan hệ như vậy, nghệ thuật xét về mặt các khả năng cao nhất của nó đối với chúng ta đã là một cái gì lùi về quá khứ. Đối với chúng ta, nó đã mất tính chất một sự chân thực và một sức sống chân chính. Nó đã thôi không bảo vệ sự cần thiết trước đây của mình ở trong cái thế giới của hiện thực và thôi không chiếm ở đấy cái địa vị cao quý trước đây vẫn dành cho mình. Đúng hơn, nghệ thuật đã trực tiếp chuyển vào thế giới những quan niệm của chúng ta. Ngày nay sáng tác nghệ thuật không còn làm nảy sinh ngay lập tức ở trong ta một sự thỏa mãn trực tiếp, mà làm nảy sinh một sự đánh giá bởi vì chúng ta dùng tư tưởng để xét xử về nội dung của nghệ

thuật, về các phương thức biểu hiện của nó và về chỗ hai mặt này có tương ứng với nhau hay không. Do đó, khoa học về nghệ thuật ở thời đại chúng ta đã trở thành một nhu cầu càng thực sự hơn là trong những thời đại trong đó bản thân nghệ thuật đã cấp cho ta một sự thỏa mãn toàn vẹn. Nghệ thuật yêu cầu chúng ta dùng tư duy để khảo sát nó, nhưng không phải là để làm cho tác phẩm nghệ thuật sống dậy, mà để nhận thức một cách khoa học xem nghệ thuật là cái gì.

Khi ta muốn đi theo yêu cầu này, ta bắt gặp điều ngờ vực đã nói ở trên. Thậm chí, nếu ta chấp nhận rằng nghệ thuật nói chung là một đối tượng thích hợp với những suy nghĩ triết học, thì chúng ta lại ngờ vực không biết nghệ thuật với tính cách nghệ thuật có phải là đối tượng để khảo sát khoa học một cách có hệ thống hay không. Ở trong điều chê trách này chứa đựng trước hết một quan niệm sai lầm tưởng chừng như sự khảo sát triết học có thể không có tính chất khoa học. Về điểm này, tôi phải nói vắn tắt rằng, dù cho các quan niệm của những người khác về triết học và về phiếm luận triết học là như thế nào đi nữa, tôi vẫn cho rằng sự suy nghĩ triết học là gắn liền khăng khít với tính khoa học. Sở dĩ thế là vì triết học có nhiệm vụ khảo sát đối tượng căn cứ vào tính tất yếu của nó, và tính tất yếu này không những là tính tất yếu chủ quan, có tính chất bên ngoài, một sự phân loại v.v... mà triết học còn cần phải phát hiện và chứng minh đối tượng này là phù hợp với tính tất yếu của bản chất bên trong của đối tượng. Chỉ có một sự trình bày như thế thì mới làm thành tính khoa học của một công trình khảo sát. Nhưng bởi vì tính tất yếu khách quan của đối tượng là ở trong cái bản chất lô-gích siêu hình của đối tượng cho nên ta có thể và thậm chí cần phải nhân nhượng đôi chút về mặt chặt chẽ khoa học khi khảo sát nghệ thuật một cách khoa học. Sở dĩ thế là vì ở trong nghệ thuật có nhiều tiền đề liên quan đến một bộ phận của chính nội dung, một bộ phận của chất liệu và yếu tố của nó, và những điều đó khiến cho nghệ thuật sinh

ra từ tinh thần và được tinh thần sáng tạo ra thì chúng vẫn mang tính chất tinh thần, mặc dầu sự biểu hiện nghệ thuật khoác một cái vỏ bên ngoài có tính chất cảm quan, bằng cách làm cho chất liệu cảm quan được tinh thần hóa. Xét về mặt này, nghệ thuật là gần tinh thần và gần tư duy của tinh thần hơn cái tự nhiên bên ngoài không có tính tinh thần. Tinh thần chẳng qua chỉ bắt gặp lĩnh vực của mình thôi.

Tuy sáng tác nghệ thuật không phải là tư duy và khái niệm mà là một khái niệm được phát triển tự bản thân mình, một khái niệm bước vào lĩnh vực cảm quan xa lạ với mình, nhưng dẫu sao sức mạnh của tinh thần tư duy vẫn là ở chỗ sau đây: tinh thần đạt đến bản thân không những ở trong cái hình thức riêng của mình tức là ở trong tư duy, mà tinh thần còn nhận ra được mình ở trong cái trạng thái *bên ngoài* và *dị thể hóa* (Entausserung)[7] thành tình cảm và cảm quan, đã đạt đến chính mình ở trong một tồn tại khác bằng cách biến thành một dị thể ở trong tư duy và do đó lại quay trở về bản thân mình. Bởi vì khái niệm là cái phổ biến được duy trì ở trong các hình thức đặc thù của mình, được nâng cao lên khỏi chính mình cũng như khỏi sự tồn tại khác biệt của mình. Nó là sức mạnh và là một hoạt động có khả năng loại trừ cái tình trạng dị thể hóa mà nó quay trở về đấy trong vận động triệt để của mình. Như vậy, mặc dầu trong tác phẩm nghệ thuật, tư tưởng được dị thể hóa khỏi bản thân mình, tư tưởng vẫn thuộc về lĩnh vực của tư duy ở trong các khái niệm, và tinh thần trong khi lấy tác phẩm này làm thành đối tượng khảo sát khoa học, do đó chỉ thỏa mãn một nhu cầu của chính bản chất của mình thôi. Bởi vì bản chất và khái niệm của tinh thần là tư duy cho nên tinh thần chỉ cảm thấy hoàn toàn thỏa mãn sau khi đã dùng tư tưởng đạt đến tất cả các sản phẩm của hoạt động của mình, và như vậy là đã làm cho các sản phẩm này thực sự là của mình. Còn nghệ thuật, như chúng ta sau này sẽ thấy cụ thể, không phải là hình thức bên ngoài cao nhất của tinh thần,

nhưng chỉ được khẳng định thực sự ở trong khoa học mà thôi.

Cũng hệt như vậy, không phải vì nghệ thuật có tình trạng võ đoán hỗn loạn nên không thể giải thích một cách triết học. Chúng tôi đã nêu lên điểm nhận thức những hứng thú cao nhất của tinh thần là nhiệm vụ chân chính của nghệ thuật. Xuất phát từ đó, ta thấy ngay rằng nếu xét về mặt nội dung thì sáng tác nghệ thuật không thể vâng theo trí tưởng tượng phóng túng hoàn toàn buông thả: các hứng thú tinh thần này đã xác lập những chỗ dựa nhất định cho nội dung của nghệ thuật, dù cho các hình thức và các hình tượng nghệ thuật có đa dạng và vô tận đến đâu đi nữa. Về bản thân các hình thức cũng thế: các hình thức không thể phó mặc tình trạng võ đoán hoàn toàn. Không phải mọi cấu tạo hình thức đều có thể thể hiện và biểu hiện các hứng thú này, đều có thể tiếp nhận và truyền đạt các hứng thú ấy; trái lại một nội dung nhất định cũng qui định luôn hình thức tương ứng với nó.

Lý do này cho phép chúng ta có thể dùng tư tưởng tìm được hướng đi ở trong các sáng tác nghệ thuật có hình thức nghệ thuật có vẻ hằng hà sa số không thể thấy hết được.

Như vậy, ở đây chúng tôi đã xác định nội dung của khoa học của chúng ta, chúng tôi cố tình bó hẹp vào việc trình bày cái nội dung ấy, đồng thời chứng minh rằng nghệ thuật xứng đáng trở thành đối tượng khảo sát triết học, cũng như sự khảo sát triết học có thể hiểu được bản chất của nghệ thuật.

II. NHỮNG PHƯƠNG THỨC NGHIÊN CỨU KHOA HỌC VỀ CÁI ĐẸP VÀ VỀ SÁNG TÁC NGHỆ THUẬT

Nếu như bây giờ chúng ta nêu lên vấn đề *tính chất phân tích khoa học của nghệ thuật*, thì ở đây chúng ta bắt gặp hai

phương thức khảo sát đối lập nhau, mỗi phương thức như vậy loại trừ phương thức kia và không cho phép chúng ta đi đến bất kỳ *kết luận chân thực* nào hết.

Một mặt, chúng ta thấy rằng khoa học về nghệ thuật dường như chỉ đề cập ở bên ngoài tới các tác phẩm nghệ thuật tồn tại thực tế, phân loại nó dựa trên các đòi hỏi của lịch sử nghệ thuật, đưa ra những xét đoán về các tác phẩm đã có, hay đề xuất những lý thuyết có nhiệm vụ xác lập những quan điểm chung để đánh giá và sáng tạo các tác phẩm nghệ thuật.

Mặt khác, chúng ta thấy rằng khoa học về nghệ thuật là một suy nghĩ độc lập về cái đẹp và nó chỉ xây dựng một học thuyết khái quát, một triết học trừu tượng của cái đẹp chứ hoàn toàn không đề cập tới tác phẩm nghệ thuật trong tính chất đặc thù của nó.

1. Lấy kinh nghiệm làm điểm xuất phát của sự khảo sát.

Về phương thức khảo sát thứ nhất thì điểm xuất phát của nó là sự nghiên cứu có tính chất kinh nghiệm. Con đường này là tất yếu đối với những người muốn trở thành một người *nghiên cứu nghệ thuật uyên bác*. Cũng như ở trong thời đại chúng ta, người nào cũng muốn có được những tri thức hết sức chủ yếu về vật lý học dù cho anh ta không phải là một nhà vật lý học chuyên nghiệp; cũng vậy, bất cứ người nào có học thức cũng đều nhận thấy rằng ít nhiều anh ta cần phải có một vài hiểu biết về nghệ thuật, và tư cách người yêu nghệ thuật và người sành nghệ thuật là khá phổ biến.

a) Nhưng để cho chúng ta thực sự thừa nhận các tri thức này là xứng với tính chất bác học, thì chúng cần phải đa dạng và rộng lớn. Yêu cầu đầu tiên mà chúng ta đòi hỏi ở nhà bác học đó là ông ta cần phải đúng là một người sành sõi đối với các lĩnh vực vô biên của các tác phẩm nghệ thuật cổ kim, đối với các tác phẩm một phần đã chết ở trong thực tế, một phần

ở những nước xa xôi hay những bộ phận của thế giới xa xôi mà do những hoàn cảnh bất tiện của đời sống, nhà bác học không sao nhìn tận mắt được. Ngoài ra, mỗi tác phẩm nghệ thuật là thuộc vào *thời đại của mình, dân tộc của mình*, môi trường của mình và lệ thuộc vào những quan niệm và những mục đích lịch sử đặc biệt, cũng như lệ thuộc vào những quan niệm và những mục đích khác. Kết quả là tính chất bác học này của nhà nghiên cứu về nghệ thuật đòi hỏi một trình độ uyên bác về những tri thức không những về lịch sử mà còn cả những tri thức hết sức chuyên môn, bởi vì bản chất cá biệt của tác phẩm nghệ thuật lại gắn liền với những hoàn cảnh đơn nhất và muốn hiểu và giải thích nó thì cần phải có những hiểu biết chuyên môn.

Cuối cùng, tính chất bác học này cũng như mọi tính chất khác, đòi hỏi không những phải có một trí nhớ tốt mà còn cả một sức tưởng tượng sắc bén để nhà lý luận nghệ thuật có thể hình dung tính chất của các tác phẩm nghệ thuật trong mọi đặc điểm khác nhau của chúng và nêu bật được những đặc điểm ấy trước cái nhìn thông minh của mình để so sánh với các tác phẩm khác.

b) Chỉ riêng trong phạm vi khảo sát lịch sử mà thôi đã nảy sinh những quan điểm khác nhau mà trong các công trình phê phán về các tác phẩm nghệ thuật chúng ta phải lấy làm điểm xuất phát. Các quan điểm này sau khi được nêu lên và được hệ thống hóa, sẽ làm thành lý luận nghệ thuật, cũng như ở trong các khoa học kinh nghiệm khác, chúng làm thành những tiêu chuẩn chung và những nguyên tắc chung, và trong sự khái quát hóa về mặt hình thức sau này chúng sẽ làm thành những *lý luận* về nghệ thuật. Ở đây không phải là nơi dành cho việc trình bày các tài liệu ấy, ta chỉ cần nhắc đến một vài tác phẩm một cách sơ lược nhất, chẳng hạn "*Nguyên lý thi ca*" của Arixtốt, lý thuyết bi kịch của nó đến nay vẫn làm người ta hứng thú. "*Nghệ thuật thi ca*" của Horaxơ và "*Bàn về sự*

trác tuyệt" của Lônghin cho ta một khái niệm khái quát còn chính xác hơn về tính chất hệ thống lý luận của những người xưa. Các định nghĩa khái quát được nêu lên trong các tác phẩm này cần được xem là những chuẩn tắc và những qui tắc người ta phải theo khi sáng tác các tác phẩm nghệ thuật, nhất là ở thời đại thi ca và nghệ thuật suy đồi. Song các thang thuốc mà các vị thầy thuốc kia đưa ra để cứu chữa nghệ thuật xem ra còn chưa công hiệu bằng những thang thuốc các thầy thuốc đưa ra để phục hồi sức khỏe.

Về các lý luận thuộc loại này tôi chỉ lưu ý rằng mặc dầu về *mặt chi tiết* chúng chứa đựng nhiều điều bổ ích đấy, song các lập luận chung của chúng đều rút ra từ một phạm vi rất hẹp gồm những tác phẩm nghệ thuật mà các tác giả này thừa nhận là thực sự đẹp đẽ, song số này chỉ mới là một bộ phận nhỏ của lĩnh vực nghệ thuật. Mặt khác, các lập luận chung này vẫn là một bộ phận của những suy nghĩ hết sức tầm thường, những suy nghĩ này do chỗ quá *khái quát* nên không cho phép người ta chuyển từ những lập luận ấy sang việc hiểu biết *cái đặc thù*, mà mục đích khoa học lại chính là ở chỗ đạt đến cái đặc thù này. Tác phẩm đã nói trên đây của Horaxơ là đầy những suy nghĩ như vậy và nó là một quyển sách cho tất cả mọi người và cho từng người nhưng chính vì nó chứa đựng nhiều lập luận không nói lên điều gì hết: *omne tulit punctum*[8] v.v.. Điều này cũng giống như nhiều qui tắc giáo huấn: "An cư lạc nghiệp, kiếm sống một cách trung thực". Dưới hình thức chung, điều đó là đúng, nhưng ở đây vẫn thiếu cái tính chất rõ ràng cụ thể cho phép con người có thể căn cứ vào đấy mà hành động.

Một mục đích khác của các lý thuyết thuộc loại này không phải là nhằm góp phần vào việc xây dựng những tác phẩm thực sự nghệ thuật, mà là nhằm góp phần vào việc xây dựng những phán đoán đúng đắn về những tác phẩm đã được sáng tạo và nói chung *góp phần phát triển năng lực thưởng thức*.

Chính nhờ thế mà *"Những cơ sở của phê bình"* của Hômơ, những tác phẩm của Oattô và *"Dẫn luận về cái đẹp mỹ thuật"* của Ramle[9] ở thời của nó đã được người ta đọc rất chăm chú. Cái gọi là "năng lực thưởng thức" ở đây là nhằm trình bày đúng đắn các bộ phận, xử lý một cách nghệ thuật đối với các tài liệu và nói chung trau chuốt những gì làm thành mặt bên ngoài của tác phẩm nghệ thuật. Ngoài ra, thuộc vào số những nguyên lý của năng khiếu thưởng thức còn có những quan điểm tâm lý học đương thời vẫn lưu hành, có được do kết quả những quan sát có tính chất kinh nghiệm về các khả năng và hoạt động của tâm hồn, về các dục vọng và các cường độ có thể có của chúng v.v .. Nhưng từ xưa đến nay và ở đâu cũng thế, người nào cũng đánh giá các tác phẩm nghệ thuật, hay các tính cách, các hành động và các biến cố căn cứ vào góc độ hiểu biết của mình và độ sâu của tâm hồn mình. Và bởi vì việc giáo dục năng khiếu thưởng thức này chỉ đề cập tới những yếu tố bên ngoài và không quan trọng, cho nên các qui tắc và các tiêu chuẩn nó đưa ra là dựa trên một phạm vi tác phẩm nghệ thuật rất chật hẹp và một trình độ giáo dục về trí tuệ và tình cảm cũng chật hẹp, như vậy, cho nên phạm vi ảnh hưởng của nó cũng rất hẹp, không thể đi sâu vào việc giải thích cái bản chất chân thực nội tại của nghệ thuật, cũng không thể làm cho việc tri giác bản chất ấy được sắc bén thêm lên.

Nói chung, phương pháp luận ở trong các lý thuyết như vậy cũng hệt như ở trong các khoa học khác đều không có tính chất triết học. Nội dung nó khảo sát là vay mượn từ lĩnh vực những biểu tượng của chúng ta với tính cách một cái gì đã có sẵn. Sau đó, mới nêu lên vấn đề về tính chất của những biểu tượng này, bởi vì xuất hiện đòi hỏi cần những định nghĩa chính xác hơn và những định nghĩa này cũng được rút ra từ các biểu tượng của chúng ta và sau đó được cố định hóa thành định nghĩa. Kết quả là chúng ta lập tức thấy mình ở trên một miếng đất bấp bênh, không vững chắc. Mới thoạt nhìn có thể cảm

thấy cái đẹp nghe đâu là một biểu tượng hết sức đơn giản. Song chẳng mấy chốc ta vỡ nhẽ ra rằng nó chứa đựng nhiều mặt da dạng, mặt này nâng đỡ mặt kia, mặt kia bênh vực mặt này, và dù cho người ta xuất phát từ những quan điểm như nhau thì vẫn sẽ nảy sinh cuộc tranh luận nên xem mặt nào là mặt chủ yếu.

Thường thường, người ta cho rằng các tác giả viết về mỹ học phải tiến hành giới thiệu và phê phán các định nghĩa khác nhau về cái đẹp thì mới có thể xem là một công trình hoàn bị về mặt khoa học. Trong khi phân tích những định nghĩa này ở dưới đây, chúng tôi không hề muốn đạt tới *tính chất toàn vẹn* về mặt lịch sử, tức là giới thiệu các định nghĩa đa dạng với tất cả các điều tế nhị, cũng không cốt làm thỏa mãn các hứng thú *lịch sử*. Chúng tôi chỉ dẫn ra một vài phương thức khảo sát mới nhất, thú vị nhất gần với sự hiểu biết chân thực ý niệm cái đẹp chẳng qua để minh họa mà thôi. Nhằm mục đích này, chúng tôi nhắc đến định nghĩa Gơt đưa ra về cái đẹp đã được Mâye đưa vào quyển "*Lịch sử nghệ thuật tạo hình ở Hy Lạp*", trong định nghĩa này trong khi không nói đến Hớctơ, ông đã trình bày quan niệm của Hớctơ về cái đẹp[10]. Trong bài báo về cái đẹp trong nghệ thuật (tạp chí "*Horen*" (Nghe) năm 1797 số thứ bảy), Hớctơ, một trong những người thực sự sành sỏi nhất về nghệ thuật trong những người hiện nay, lúc đầu nói đến cái đẹp ở trong từng nghệ thuật và sau đó đi đến kết luận rằng cơ sở để đánh giá đúng đắn cái đẹp ở trong nghệ thuật và sự phát triển của thị hiếu mỹ học là khái niệm "*cái tiêu biểu*". Ông định nghĩa cái đẹp là "một sự hoàn mỹ có thể trở thành hoặc là một đối tượng để cho thị giác, thính giác hoặc trí tưởng tượng tri giác".

Sau đó ông định nghĩa "cái hoàn mỹ là sự phù hợp với mục đích mà tự nhiên hay nghệ thuật tự đặt cho mình khi tạo nên đối tượng theo chủng loại của nó". Chính vì vậy, muốn xây dựng cho mình một phán đoán về cái đẹp của đối tượng, chúng

ta cần phải chú ý nhiều nhất tới những tiêu chí cá biệt tạo nên đối tượng, bởi vì chính các tiêu chí này làm thành cái tiêu biểu ở nó. Ông quan niệm tính cách như là một qui luật của nghệ thuật đó là "cái cá tính cụ thể nhờ đó các hình thức, các vận động và các cử chỉ, sự biểu hiện của gương mặt, màu sắc địa phương, ánh sáng và bóng tối, sắc thái và điệu bộ khác nhau xuất hiện đúng như điều đối tượng đòi hỏi".

Định nghĩa này mang tính chất rõ ràng hơn các định nghĩa khác đã được đưa ra. Nếu như chúng ta hỏi vặn thêm nữa rằng cái tiêu biểu mà ông nói đấy là cái gì, thì cái tiêu biểu giả thiết phải có, *thứ nhất*, một *nội dung* nào đó: chẳng hạn một tình cảm, một tình huống, một biến cố, một hành vi, một cá nhân nhất định; *thứ hai*, phương thức dùng để miêu tả cái nội dung ấy. Qui luật nghệ thuật của cái tiêu biểu này chính là chỉ phương thức miêu tả ấy. Nó nhằm làm sao cho mọi điều cá biệt và đặc thù ở trong phương thức biểu hiện đều phục vụ một biểu hiện cụ thể của nội dung của nó và làm thành một mắt xích tất yếu trong việc diễn tả cái nội dung ấy.

Định nghĩa trừu tượng này về cái tiêu biểu cũng đề cập tới tính chất hình tượng có mục đích nhờ đó các nét cá biệt và đặc thù của hình tượng nghệ thuật thực sự nêu bật được nội dung mà chúng có nhiệm vụ miêu tả. Nếu như chúng ta muốn giải thích tư tưởng này một cách hoàn toàn thông tục thì chúng ta sẽ nêu lên cái định nghĩa nó chứa đựng một cách hữu cơ như sau: Trong lĩnh vực kịch chẳng hạn, nội dung là một hành động nào đó; vở kịch cần phải miêu tả hành động này diễn ra như thế nào. Nhưng người đời lại làm nhiều việc: họ nói chuyện với nhau, ăn, ngủ, mặc, nói những lời này nọ v.v.. Ta phải loại trừ tất cả những gì không gắn liền trực tiếp với một hành động nhất định làm thành nội dung thực sự của vở kịch, tức là không nên để lại một cái gì không có ý nghĩa đối với hành động này. Cũng hệt như vậy, trong một bức tranh chỉ bao quát một giây phút duy nhất của hành động này, ta dường như có

thể đưa vào nhiều hoàn cảnh, nhiều nhân vật, nhiều tình huống và mọi biến cố khác là những cái làm thành những tình tiết phức tạp của thế giới bên ngoài, nhưng trong giây phút này chẳng hề gắn bó gì với cái hành động cụ thể và chẳng phục vụ gì cái nét tiêu biểu của nó cả. Theo yêu cầu của cái tiêu biểu, ta chỉ nên đưa vào tác phẩm nghệ thuật những gì liên quan tới sự biểu hiện và sự phơi bày chính cái nội dung cụ thể này mà thôi bởi vì không được có cái gì thừa.

Định nghĩa này là rất quan trọng và về một quan điểm nào đó, cũng có căn cứ. Song Mâye, ở trong công trình nói trên, lại khẳng định rằng quan điểm này không ảnh hưởng gì tới việc sử dụng nghệ thuật bởi vì theo ông quan điểm của Hớctơ sẽ dẫn tới sự thống trị của phong cách biếm họa. Cơ sở của quan điểm này của Mâye là cái tư tưởng sai lầm, cho rằng dường như trong những định nghĩa này về cái đẹp nói đến một nguyên lý hướng dẫn nghệ sĩ. Song nhiệm vụ của triết học không phải là qui định trước cho nghệ sĩ rằng anh ta phải sáng tạo như thế nào mà là giải thích xem cái đẹp là cái gì và nó xuất hiện như thế nào trong các tác phẩm chủ yếu của nghệ thuật. Triết học của nghệ thuật chẳng hề có ý định đưa ra những qui tắc cho nghệ sĩ.

Ngoài ra về lời phê bình của Mâye, chúng ta phải nói rằng định nghĩa của Hớctơ cũng chứa đựng cả phong cách biếm họa nữa, bởi vì lối miêu tả biếm họa có thể là tiêu biểu. Song ở trong biếm họa, cái tính cách cụ thể bị phóng đại quá đáng và làm thành một sự đặc thù dẫn tới chỗ thừa thãi. Nhưng tính thừa thãi lại không phải là cái thực sự cần thiết đối với cái tiêu biểu, mà chỉ là một sự lặp lại rườm rà, khiến cho bản thân cái tiêu biểu có thể bị bóp méo. Đã thế, bản thân cái biếm họa lại làm thành một cái tiêu biểu xấu xí, và dẫu sao cái sau này cũng là một sự bóp méo. Xét về mặt của mình, cái xấu xí gắn chặt hơn với nội dung, thành ra cùng với nguyên lý cái tiêu biểu, ta đã chấp nhận cả cái xấu xí và sự miêu tả

cái xấu xí là một trong những định nghĩa cơ bản. Định nghĩa của Hớctơ không cấp cho ta những chỉ dẫn chính xác về nội dung của cái đẹp, về chỗ cần phải làm gì để biểu hiện cái đẹp trong nghệ thuật và đừng làm gì. Về mặt này, nó chỉ cấp cho ta một định nghĩa thuần túy hình thức, cố nhiên định nghĩa này vẫn chứa đựng chân lý mặc dầu là một chân lý hoàn toàn trừu tượng.

Nhưng ở đây xuất hiện câu hỏi. Mâye sẽ đưa ra cái gì để đối lập lại nguyên lý nghệ thuật của Hớctơ? Ông ta thích cái gì hơn? Ông ta chỉ nói về nguyên lý của các tác phẩm nghệ thuật cổ đại, là những tác phẩm theo ông chứa đựng ở nó một định nghĩa về cái đẹp nói chung.Gắn liền với vấn đề này ông đề cập tới định nghĩa về lý tưởng do Mengơ và Vinkenman[11] đưa ra và nói rằng ông không muốn bác bỏ điều gì cũng không muốn chấp nhận toàn bộ qui luật này của cái đẹp, song không chút ngần ngại phân vân, ông chấp nhận ý kiến của vị thầy của nghệ thuật (Gơt), bởi vì ý kiến ấy là quyết định và xem ra gần việc giải quyết vấn đề cái đẹp hơn cả.

Gơt nói: "Nguyên lý cao nhất của những người cổ đại là sự bao hàm ý nghĩa (das Bedeuthende[2]), nhưng thành tựu cao nhất và đạt nhất của *thực tiễn* nghệ thuật là cái đẹp".

Khi ngẫm nghĩ về cái tư tưởng nằm trong câu châm ngôn này, ở đây chúng ta phát hiện hai yếu tố: nội dung, bản chất của sự việc và phương thức biểu hiện. Khi khảo sát một tác phẩm nghệ thuật chúng ta bắt đầu từ cái mà chúng ta bắt gặp trực tiếp ở trong tác phẩm, và chỉ sau đó, chúng ta mới tự hỏi xem nội dung hay tư tưởng của tác phẩm này là cái gì. Vì không thừa nhận mặt bên ngoài của tác phẩm là có giá trị trực tiếp, chúng ta đi tìm cái tư tưởng ẩn náu ở trong tác phẩm, cái nội dung bên trong làm cho hiện tượng bên ngoài chan chứa sức sống. Cái bên ngoài chỉ cho chúng ta thấy tinh thần này của nó. Bởi vì khi một hiện tượng nêu lên một cái gì đó, thì tự bản thân hiện tượng không phải là một hiện tượng bên ngoài, mà

là một cái gì khác. Chẳng hạn, ý nghĩa của tượng trưng và ở một mức độ còn lớn hơn nữa, ý nghĩa của ngụ ngôn là luân lý và giáo huấn.

Không những thế, bất kỳ từ nào cũng nêu lên một ý nghĩa mà không phải là một cái gì tồn tại tự thân. Qua con mắt, gương mặt, bắp thịt, màu da con người, qua tất cả diện mạo con người toát ra tinh thần, tâm hồn, và ở đây tư tưởng làm thành một cái gì khác cái được bộc lộ ở trong hiện thực trực tiếp. Tác phẩm nghệ thuật cần phải có cái ý nghĩa bao hàm này. Ý nghĩa ấy không được phép chỉ nằm trong những đường nét, những đường cong, những diện tích, những chỗ lồi lõm, những nét chạm trổ ở trong đá, những màu sắc, những âm thanh, những từ ngữ, nói chung bất kỳ vật chất nào được sử dụng. Nó còn phải toát ra một cuộc sống bên trong, tình cảm, tâm hồn, nội dung, tinh thần, tức là toát ra tất cả những gì mà chúng ta vẫn gọi là tư tưởng của tác phẩm nghệ thuật.

Những yêu cầu này về tính chất tư duy của tác phẩm nghệ thuật hầu như không khác cho lắm so với điều đã được nhắc đến ở trong nguyên lý của Hớctơ về cái tiêu biểu.

Theo cách quan niệm này với tính cách yếu tố của cái đẹp, chúng ta có một nội dung bên trong nào đó và một cái nào đó ở bên ngoài để nêu lên và nói lên[13] cái nội dung ấy. Cái bên trong bộc lộ ra trong cái bên ngoài và cho phép ta nhận ra nó qua cái bên ngoài, còn cái bên ngoài thì tự bản thân nó nêu lên cái bên trong.

Song ở đây, chúng ta chưa có thể đi xa hơn vào những điều chi tiết.

c) Cách thức nói trên này để xây dựng lý luận và xác lập những qui tắc thực tiễn đã bị vứt bỏ hẳn ở nước Đức (chủ yếu nhờ sự xuất hiện của thi ca thực sự có sức sống) và chống lại các tham vọng táo bạo của những qui tắc đã được nêu lên từ trước và chống lại việc làm suông về lý luận, người ta đã bắt đầu nêu lên hàng đầu những quyền lợi của thiên tài, của tác

phẩm của thiên tài và ảnh hưởng do thiên tài gây nên. Trên cơ sở một nghệ thuật tinh thần chân chính như vậy, cùng với việc đồng tình và tiếp thu nghệ thuật này một cách sâu sắc đã xuất hiện mẫn cảm và tự do là những điều giúp cho người ta có thể đánh giá và hiểu các tác phẩm nghệ thuật vĩ đại tồn tại ngày xưa, những tác phẩm nghệ thuật của thời cận đại, của thời trung cổ và ngay cả của những dân tộc cổ xưa hoàn toàn xa lạ với chúng ta (của người Ấn Độ chẳng hạn). Các tác phẩm này vì cổ xưa hay thuộc về những dân tộc không giống như chúng ta nên chứa đựng một cái gì xa lạ và khác thường đối với chúng ta. Song nếu như ta chú ý đến cái nội dung có tính chất toàn *nhân loại* của nó là cái đan chéo với những yếu tố khác thường đối với chúng ta thì chúng ta phải thừa nhận rằng, chỉ có một lý luận thành kiến cố chấp mới có thể gọi các tác phẩm này là những sản phẩm của một khả năng thưởng thức nghệ thuật tồi tàn man rợ. Lời thừa nhận này về những tác phẩm nghệ thuật vượt ra ngoài phạm vi và những hình thức chủ yếu đã từng làm cơ sở cho những khái niệm trừu tượng về mặt lý luận đã dẫn chúng ta đến chỗ thừa nhận một hình thức độc đáo của nghệ thuật là *nghệ thuật lãng mạn* và việc đi sâu hơn vào khái niệm và bản chất của cái đẹp so với những điều các lý luận trước đây đã có thể làm đã trở thành một điều thiết yếu. Điều này còn là do chỗ tự bản thân khái niệm, cái tinh thần biết tư duy đã tự nhận thức được mình ở trong triết học một cách sâu sắc hơn và điều đó trực tiếp dẫn nó tới việc lý giải sâu sắc hơn bản chất của nghệ thuật.

Nhờ các nhân tố này của sự diễn biến chung của tư tưởng, phương thức tư duy và lý luận nghệ thuật chúng tôi đã miêu tả trên đây đã già cỗi cả về mặt các nguyên lý của nó cũng như về mặt áp dụng các nguyên lý ấy. Chỉ có *tính uyên bác* ở trong lĩnh vực lịch sử nghệ thuật là vẫn còn giữ được giá trị của mình ngày xưa, và còn ở một trình độ cao hơn nữa khi

tầm nhìn của nó càng được mở rộng thêm do kết quả của những tiến bộ về mặt học vấn. Nhiệm vụ và công việc của nó là đánh giá một cách mỹ học những tác phẩm cá nhân của nghệ thuật và hiểu biết được những hoàn cảnh lịch sử bên ngoài qui định tác phẩm. Chỉ có cách đánh giá sâu sắc và toàn tâm toàn ý như vậy, dựa trên tri thức lịch sử thì mới có khả năng thâm nhập vào tất cả trình độ sâu sắc của sáng tác nghệ thuật cá nhân. Gơt chẳng hạn đã đưa ra nhiều kiến giải như vậy về nghệ thuật và tác phẩm nghệ thuật. Xây dựng lý luận không phải là mục đích của phương thức khảo sát này của nghệ thuật mặc dầu nghệ thuật thường sử dụng những nguyên lý và những phạm trù trừu tượng và có thể vô tình rơi vào loại xây dựng lý luận như thế. Song nếu như chúng ta không đề phòng những sai lầm này mà chỉ chú ý đến mặt trình bày cụ thể mà thôi thì phương thức khảo sát này sẽ cấp cho nghệ thuật những minh họa trực quan và những chứng cứ, bởi vì triết học không thể nghiên cứu các chi tiết về lịch sử.

Phương thức phân tích nghệ thuật thứ nhất là như thế đấy. Nó xuất phát từ những đặc điểm cá biệt đã tồn tại thực sự của các tác phẩm nghệ thuật.

2. Lấy ý niệm làm điểm xuất phát của sự khảo sát.

Một phương thức nghiên cứu nghệ thuật về căn bản đối lập lại phương thức thứ nhất đó là phương thức vận dụng lý luận để suy nghĩ bằng cách cố gắng xuất phát từ bản thân cái đẹp để nhận thức nó với tính cách bản chất và thâm nhập vào ý niệm của cái đẹp.

Như chúng ta đã biết, Platông là người đầu tiên đã nêu lên yêu cầu rằng triết học không được nhận thức các đối tượng ở các điểm đặc thù của đối tượng, mà phải nhận thức ở trong tính khái quát, ở *chủng loại* của chúng ở trong "cái+tồn tại+tự+mình+và+cho+mình" của chúng, bởi vì - như ông đã khẳng

định, cái chân thực không phải là những hành vi tốt đẹp cá biệt, những ý kiến đúng đắn, những con người đẹp, hay những tác phẩm đẹp mà là bản thân *cái thiện, cái mỹ, cái chân*. Còn nếu như ta nhận thức cái đẹp phù hợp với bản chất và khái niệm của mình, thì chỉ có thể làm điều đó bằng khái niệm tư biện, tức là bằng cái mà ý thức tư biện dùng để phát hiện cái bản chất lôgíc - siêu hình của *ý niệm nói chung* cũng như của *ý niệm cái đẹp* nói riêng.

Song lối khảo sát cái đẹp như vậy ở trong sự tồn tại cho mình, ở trong ý niệm của mình, lại có thể dễ dàng biến thành một siêu hình học trừu tượng, và nếu như ta lấy Platông làm nền tảng và người hướng dẫn thì các khái niệm trừu tượng của Platông không thể làm chúng ta thỏa mãn ngay cả về vấn đề ý niệm cái đẹp. Chúng ta cần phải hiểu ý niệm này sâu sắc hơn và cụ thể hơn, bởi vì cái ý niệm không có nội dung tiêu biểu của Platông đã thôi không thỏa mãn nhu cầu triết học phong phú hơn của tinh thần hiện đại. Như vậy, chúng ta cần phải xuất phát từ ý niệm cái đẹp ở trong triết học của nghệ thuật, nhưng chúng ta không nên bị bó hẹp bởi tính chất trừu tượng của các ý niệm kiểu Platông là điều tiêu biểu cho giai đoạn đầu của lối nghiên cứu triết học về cái đẹp[14].

3. Hợp nhất cách lý giải theo tính chất kinh nghiệm đối với nghệ thuật theo quan điểm ý niệm.

Để nhận thấy bản chất chân thực của khái niệm triết học về cái đẹp, cần phải nêu lên rằng khái niệm cái đẹp phải hợp nhất được và chứa đựng ở mình hai điều thái cực này đối lập với nhau. Tính chất phổ biến siêu hình và tính chất đặc thù của cái riêng biệt thực tế. Chỉ có như thế ta mới có thể đạt đến khái niệm cái đẹp ở trong bản thân mình và vì mình, đạt đến chân lý của mình. Sở dĩ thế là vì lúc đó, trái ngược với những suy nghĩ một chiều vô bổ, khái niệm thâm nhập một

cách bổ ích vào bản thân mình, bởi vì ngoài việc phù hợp với cái khái niệm riêng của mình, khái niệm cái đẹp cần phải phát triển thành một toàn thể những đặc tính và chứa đựng ở mình tính tất yếu của các đặc thù, hơn nữa sự vận động của chúng cũng như sự chuyển hóa từ cái đặc thù này sang cái đặc thù khác. Còn những đặc thù do chuyển hóa mà thành thì mang ở mình tính phổ biến và tính cốt tử của khái niệm vì chúng là những đặc điểm của khái niệm. Hai phương thức nghiên cứu trên đây đều không có được cả hai mặt này và chỉ có khái niệm hoàn chỉnh nói ở đây mới có thể dẫn tới những nguyên lý cốt tử, tất yếu và toàn vẹn.

III. KHÁI NIỆM CÁI ĐẸP Ở TRONG NGHỆ THUẬT

Sau khi đã đưa ra những nhận xét sơ bộ trên đây chúng ta bây giờ đã tiến gần tới bản thân đối tượng chúng ta khảo sát: tới triết học của cái đẹp nghệ thuật. Và khi bắt tay vào việc giải thích nó một cách khoa học, chúng ta phải bắt đầu bằng việc giải thích các khái niệm của nó. Chỉ sau khi đã xác lập xong khái niệm này, chúng ta mới có thể trình bày được sự phân chia và đề cương của khoa học chúng ta với tính cách một toàn thể. Bởi vì nếu như sự phân chia không tiến hành một cách thuần túy bên ngoài, như điều vẫn thường làm trong phương thức nghiên cứu không có tính chất triết học, thì cách phân chia phải tìm nguyên lý của mình ở ngay khái niệm của bản thân đối tượng.

Trước yêu cầu như vậy, trước mắt chúng ta nảy sinh câu hỏi: Chúng ta vay mượn khái niệm này ở đâu? Nếu chúng ta bắt đầu bằng khái niệm cái đẹp ở trong nghệ thuật thì khái niệm này lập tức sẽ trở thành một *tiền đề* và một giả định thuần túy. Nhưng phương pháp triết học không chấp nhận

những tiền đề trần truồng, cái gì có tham vọng là chân thực thì cái ấy cần được chứng minh, tức là phải phơi bày được tính tất yếu của nó.

Chúng tôi xin nói vài lời về tính chất của sự khó khăn này mà chúng ta bắt gặp khi nói đến bất kỳ ngành triết học độc lập nào.

Về vấn đề đối tượng của mỗi khoa học, ngay từ đầu chúng ta phải trả lời hai câu hỏi: *thứ nhất* cái đối tượng như vậy quả thực có *còn tồn tại hay không* và *thứ hai* nó là *cái gì*.

Câu hỏi thứ nhất không gây khó khăn đặc biệt trong các khoa học thông thường. Thậm chí,người ta cảm thấy buồn cười nếu như một người nào đó yêu cầu rằng ở trong thiên văn học và vật lý học phải chứng minh rằng có mặt trời, tinh tú, các hiện tượng từ tính v.v... Trong những khoa học này nhằm nghiên cứu những hiện tượng cảm quan, các đối tượng là lấy từ kinh nghiệm bên ngoài và người ta cần chỉ vào đối tượng là đủ chứ không phải chứng minh sự tồn tại của chúng.

Song ngay cả trong phạm vi những ngành khoa học không có tính chất triết học vẫn có thể nảy sinh những ngờ vực về điểm các đối tượng của chúng có tồn tại hay không. Chẳng hạn, trong tâm lý học, học thuyết về tinh thần có thể làm nảy sinh mối ngờ vực không biết tinh thần, linh hồn, tức là một tồn tại chủ quan độc lập, có *tồn tại* tách rời khỏi vật chất hay không. Trong thần học, có thể nảy sinh điều ngờ vực không biết *Thượng đế* có tồn tại hay không. Hơn nữa, nếu như các đối tượng mang tính chất chủ thể, tức là chỉ tồn tại trong tinh thần mà thôi chứ không phải như là những đối tượng cảm quan ở bên ngoài, thì chúng ta biết rằng ở trong tinh thần chỉ có những cái mà tinh thần tạo ra bằng hoạt động của mình. Nhưng ở đây lập tức xuất hiện sự suy nghĩ sau đây: các đối tượng của tinh thần tồn tại phải chăng lệ thuộc vào chỗ con người tạo ra ở mình những biểu tượng bên trong này và những suy nghĩ này. Và nếu như dù cho điều này xảy ra đi nữa, thì

lại nảy sinh câu hỏi: con người có gạt bỏ chúng hay không, có hạ thấp chúng xuống trình độ *biểu tượng chủ quan* thuần tuý là cái biểu tượng không có một nội dung độc lập không? Chẳng hạn, người ta thường cho rằng cái đẹp không phải là một yếu tố tất yếu ở trong biểu tượng, tồn tại ở bản thân mình và vì mình; chẳng qua đó chỉ là một tình cảm thuần tuý ngẫu nhiên đại loại như một ham thích chủ quan. Ngay cả các chiêm ngưỡng bên ngoài, các quan sát và các tri giác của chúng ta vẫn còn thường sai lầm và lừa dối nữa là. Cho nên các biểu tượng bên trong thì lại càng như thế, dù cho nó có được một sức sống hết sức mãnh liệt và gây nên ở ta những dục vọng vô cùng mãnh liệt.

Nảy sinh những hoài nghi về điểm, nói chung đối tượng của các quan niệm và các tri giác của chúng ta có tồn tại hay không? Cái đối tượng ấy có phải do ý thức chủ thể sáng tạo ra hay không? Ý thức chủ thể khảo sát đối tượng này có phù hợp với thực chất tồn tại khách quan của nó không? Chính những ngờ vực này đã khiến cho con người cảm thấy một đòi hỏi khoa học tối cao muốn nêu rõ được và chứng minh được rằng đối tượng là phù hợp với tính tất yếu của mình, ngay dù chúng ta hình dung đối tượng tồn tại hay xuất hiện trước mắt chúng ta.

Điều chứng minh này nếu được tiến hành với một trình độ chặt chẽ thực sự khoa học thì đồng thời cũng sẽ trả lời được cho chúng ta câu hỏi: đối tượng thực ra là cái gì? Sự phát triển đề tài này ở đây sẽ dẫn chúng ta đi quá xa, cho nên chúng tôi chỉ bó hẹp vào một vài nhận xét vắn tắt sau đây.

Nếu như người ta yêu cầu chúng tôi phải chứng minh rằng đối tượng của chúng tôi (tức là cái đẹp nghệ thuật) là tất yếu thì đáng lý chúng tôi phải chứng minh rằng nghệ thuật hay cái đẹp là kết quả của một tiền đề đã nêu lên từ trước, tiền đề này nếu suy diễn theo khái niệm khoa học thực sự của mình thì sẽ dẫn tới khái niệm nghệ thuật một cách tất nhiên, khoa

học. Nhưng bởi vì chúng tôi xuất phát *từ nghệ thuật*, từ khái niệm nghệ thuật và từ hiện thực của nó, và chúng tôi không có ý định khảo sát cái tiền đề của nghệ thuật và cái nằm ở trong bản chất của nghệ thuật, cho nên đối với chúng tôi nghệ thuật với tính cách một đối tượng khoa học đặc biệt có tiền đề vượt ra ngoài phạm vi chúng tôi khảo sát và về mặt nội dung của nó làm thành đối tượng của một ngành triết học khác.

Vì vậy, chỉ còn cách chấp nhận khái niệm nghệ thuật với tính cách một *khái niệm tạm thời chờ kiểm tra* (lemmatisch), như điều vẫn làm trong tất cả các ngành triết học *riêng biệt* khi chúng được nghiên cứu tách rời nhau. Bởi vì chỉ có toàn bộ triết học mới cấp cho ta một nhận thức xem vũ trụ như là một toàn thể *thống nhất* hữu cơ, toàn thể này phát triển từ bản thân khái niệm của mình, và trong khi trở lại với mình do tính tất yếu nội tại ở mình, nó trở thành một thể hoàn chỉnh, kết hợp với bản thân thành cái thế giới *duy nhất* của chân lý. Ở trên đỉnh cao nhất của tính tất yếu khoa học này, mỗi bộ phận đều vừa là một cái vòng khép kín, lại vừa liên hệ tất yếu với các lĩnh vực khác. Nó vừa nhắc đến quá khứ, tức là nhắc đến cái lĩnh vực từ đó nó xuất hiện, lại vừa nhắc đến tương lai, tức là cái lĩnh vực nó nhằm đạt tới; đồng thời tự bản thân lại sản sinh ra một đối tượng khác của nhận thức khoa học. Chúng tôi không nhằm nhiệm vụ chứng minh ý niệm cái đẹp, tức là nêu lên ý niệm này như một kết quả tất yếu của những tiền đề xuất phát, đã sản sinh ra nó. Đây là nhiệm vụ của một sự phát triển có tính chất bách khoa của toàn bộ triết học cũng như của từng ngành triết học. Còn đối với chúng tôi thì khái niệm cái đẹp và khái niệm nghệ thuật là một tiền đề do một hệ thống triết học nhất định đưa ra. Bởi vì ở đây chúng tôi không thể trình bày hệ thống này cũng như những liên hệ của nghệ thuật với hệ thống ấy, cho nên trước mắt chúng tôi hiện nay chưa phải là một khái niệm khoa học mà chỉ mới là những yếu tố và những phương tiện của khái niệm

này thôi, như chúng ta đã thấy ở trong các biểu tượng khác nhau của nhận thức hàng ngày về cái đẹp hay như trước đây chúng đã từng được quan niệm. Xuất phát từ đấy, chúng ta sẽ chuyển sang một sự khảo sát có căn cứ hơn về bản thân các quan niệm này. Nhờ đó, chúng ta sẽ đạt đến ưu điểm sau đây: Lúc đầu, chúng ta nhận được một biểu tượng khái quát về đối tượng của chúng ta, và một sự phê bình vắn tắt sẽ cho phép ta có thể làm quen sơ bộ với những đặc trưng cao hơn mà sau này chúng ta sẽ phải nghiên cứu. Phần cuối cùng của lời giới thiệu, như vậy dường như lời báo trước cách trình bày bản thân đối tượng bằng cách tập trung và hướng tất cả sự chú ý của chúng ta vào đấy.

A. QUAN NIỆM THÔNG THƯỜNG VỀ NGHỆ THUẬT

Các quan niệm lưu hành rộng rãi về các tác phẩm nghệ thuật, theo như chúng ta biết, có thể quy về ba loại sau đây.

1. Tác phẩm nghệ thuật không phải là một sản phẩm của tự nhiên mà là do hoạt động của con người tạo ra.

2. Nó được tạo ra vì con người, hướng về các *tình cảm bên ngoài* của con người và ở trình độ ít hay nhiều là vay mượn ở một môi trường cảm quan nào đấy.

3. Nó có một mục đích nào đó ở bản thân.

1. Tác phẩm nghệ thuật với tính cách một sản phẩm của hoạt động con người.

Về luận điểm thứ nhất là luận điểm cho rằng tác phẩm nghệ thuật là sản phẩm của hoạt động con người thì luận điểm ấy làm nẩy sinh những cách nhìn sau đây:

a) Người ta rút ra kết luận rằng vì hoạt động này là nhằm chế tạo một cách *có ý thức* một vật nào đó ở bên ngoài cho nên ta có thể giải thích được và chứng minh được nó khiến

cho những người khác có thể học tập và bắt chước. Những điều một người làm thì hình như những người khác cũng có thể làm, và nếu như mọi người đều am hiểu những qui tắc của hoạt động nghệ thuật thì người nào cũng có thể thực hiện được công trình này và đều tạo ra được các tác phẩm nghệ thuật. Do đó, nảy sinh những lý luận chứa đựng các qui tắc và các chỉ dẫn để áp dụng các quy tắc ấy vào thực tiễn, điều chúng tôi đã nói ở trên.

Nếu đi theo những qui tắc và những chỉ dẫn như thế thì chỉ có thể sáng tạo một cái gì đúng đắn về mặt hình thức một cách máy móc mà thôi. Sở dĩ thế là vì chỉ có cái máy móc mới mang một tính chất bên ngoài khiến cho biểu tượng của chúng ta có thể tiếp thu nó và thực hiện nó trong thực tiễn bằng cách chỉ cần một hoạt động không có nội dung của ý chí và sự khéo léo về mặt kỹ xảo, và chỉ đòi hỏi những điều cụ thể, những quy tắc chung mà người ta có thể học tập là làm được. Điều này bộc lộ rõ rệt nhất trong trường hợp các lời chỉ dẫn như vậy không chỉ bó hẹp vào các hiện tượng máy móc thuần túy ở bên ngoài mà còn bàn đến cả hoạt động nghệ thuật có nội dung tinh thần nữa. Trong lĩnh vực này, các qui tắc chỉ cấp cho ta những chỉ dẫn chung chung mơ hồ, theo loại đại khái "chủ đề phải thú vị", "mỗi nhân vật trong tác phẩm nghệ thuật phải nói một ngôn ngữ phù hợp với địa vị, tuổi tác, đàn ông hay đàn bà, tình huống của mình". Để làm đầy đủ nhiệm vụ của mình,lẽ ra các lời hướng dẫn này phải cụ thể đến mức độ người ta cứ việc thực hiện hết những điều quy định là ổn, không phải dùng tới hoạt động tinh thần độc lập. Nhưng các qui tắc như vậy đều trừu tượng về nội dung và không thích hợp với tham vọng chi phối ý thức của nghệ sĩ, bởi vì sáng tác nghệ thuật không phải là một hoạt động hình thức làm theo những quy tắc có sẵn từ trước. Với tính cách hoạt động tinh thần, sáng tác nghệ thuật phải xuất phát từ tính phong phú của mình, nó cấp cho cái nhìn của tinh thần một nội dung phong phú hơn và sáng tạo có cá tính

và đa dạng hơn điều mà các quy tắc có thể thấy trước. Trong trường hợp may mắn nhất vì chúng chứa đựng một cái gì xác định và có ích trong thực tiễn cho nên có thể áp dụng vào những mặt hoàn toàn bên ngoài của sáng tạo nghệ thuật.

b) Do đó quan điểm này đã bị gạt bỏ hoàn toàn. Nhưng vì vậy mà người ta lại rơi vào điều thái cực đối lập. Sau khi thôi không xem tác phẩm nghệ thuật là sản phẩm của hoạt động *chung cho mọi người*; người ta bắt đầu cho nó là sáng tạo của một đầu óc có *thiên tư đặc biệt*, là người được phép hành động *chỉ* dựa theo thiên tư của mình, xem nó như một sức mạnh loại biệt của tự nhiên và từ bỏ không theo những qui tắc có ý nghĩa khái quát cũng như sự can thiệp của một sự suy nghĩ có ý thức vào sự sáng tạo hình tượng có tính chất bản năng. Không những thế, người ta thậm chí còn cho rằng nghệ sĩ cần phải gạt bỏ mọi can thiệp như vậy để đừng làm hỏng và bóp méo mất các tác phẩm của mình.

Xuất phát từ đó, người ta bắt đầu thừa nhận tác phẩm nghệ thuật là sản phẩm của *tài năng* và *thiên tài* và khẳng định những mặt tài năng và thiên tài nhờ tự nhiên mà có được. Một phần điều đó là hoàn toàn đúng. Bởi vì tài năng là một điều loại biệt và thiên tài là một khả năng toàn diện là những cái con người không thể chỉ dùng hoạt động có ý thức mà đạt được. Sau đây chúng tôi sẽ nói đến vấn đề này chi tiết hơn.

Ở đây chúng tôi chỉ cần phải chú ý đến quan điểm sai lầm cho rằng dường như ở trong sáng tác nghệ thuật mọi nhận thức về hoạt động không những là thừa mà lại còn tai hại. Theo cách hiểu này, tài năng và thiên tài là một *trạng thái* nào đó, cụ thể là trạng thái *cảm hứng*. Người ta đã khẳng định rằng một trạng thái như vậy là do một đối tượng nào đó gây nên ở thiên tài, một phần thiên tài có thể dựa vào ý muốn của mình bước vào trạng thái ấy, chẳng hạn người ta không quên nêu lên cả chai rượu *sâm banh* là cái có thể phục vụ điều này có hiệu lực.

Quan niệm này nảy sinh ở Đức và làm bá chủ ở trong cái thời đại được gọi là *thời đại thiên tài*, thời đại mở đầu những tác phẩm thơ đầu tiên của Gơt , ảnh hưởng mà Gơt đưa đến đã được tăng cường nhờ những tác phẩm của Sinle. Hai nhà thơ này trong những tác phẩm đầu tiên đã vứt bỏ mọi qui tắc được chế tạo ra lúc bấy giờ, đã cố ý phá hoại các qui tắc ấy, và bắt đầu sáng tạo tựa hồ như ở trước họ chẳng có thi ca gì hết. Những người khác đi theo họ lại còn vượt xa họ về mặt này.

Ở đây, tôi không muốn bàn chi tiết hơn về những quan niệm sai lầm lúc bấy giờ vẫn thống trị đối với khái niệm thiên tài và cảm hứng cũng như quan niệm vẫn còn thống trị ở thời chúng ta tưởng chừng như cảm hứng có thể đạt được tất cả. Chúng tôi cho rằng nêu lên điều sau đây là quan trọng: mặc dầu tài năng và thiên tài của nghệ thuật ở nó là một thiên tư bẩm sinh, nhưng muốn phát triển ở trong văn hóa của tư tưởng, thì cái thiên tư ấy cần phải suy nghĩ về phương thức thể hiện cũng như cần phải tập dượt để có những thói quen. Bởi vì một trong những mặt chủ yếu của sáng tác nghệ thuật là cái công tác bên ngoài, cho nên ở trong tác phẩm nghệ thuật có một phương diện thuần túy kỹ thuật thậm chí rất gần thủ công. Điều này biểu lộ nhiều nhất trong kiến trúc và điêu khắc; trong hội họa và âm nhạc nó biểu lộ ít hơn và biểu lộ ít nhất ở trong thơ. Không có một cảm hứng nào có thể giúp đỡ ta đạt đến trình độ lão luyện này, mà chỉ có nhờ suy nghĩ, cần cù và tập dượt. Và nhà nghệ sĩ cần phải có một trình độ thành thạo cho phép anh ta làm chủ được chất liệu bên ngoài và khắc phục được tính chất bướng bỉnh của chất liệu.

Nhà nghệ sĩ càng ở địa vị cao thì ở trong tác phẩm của mình lại càng phải miêu tả sâu sắc trình độ sâu sắc của những tâm tình và những tâm hồn, những điều mà anh ta không thể biết trực tiếp, mà chỉ có thể đạt được bằng cách hướng cái nhìn trí tuệ của mình vào thế giới nội tâm và thế giới bên ngoài. Và ở đây nghệ sĩ chỉ có thể nhận thức nội dung ấy bằng

học tập và có được tài liệu để suy nghĩ.

Kể ra, có những nghệ thuật đòi hỏi phải nhận thức và nắm vững nội dung này hơn những nghệ thuật khác. Chẳng hạn, âm nhạc là nghệ thuật chỉ lo diễn tả những vận động nội tâm mang tính chất mơ hồ thấp thoáng của tâm hồn, những âm thanh của những cảm xúc chưa biến thành tư tưởng cho nên ít cần hay hoàn toàn không cần đến sự có mặt của tài liệu tinh thần. Do đó, tài năng âm nhạc phần lớn xuất hiện vào lúc tuổi thơ, khi đầu óc còn trống rỗng và tâm hồn chưa từng trải bao nhiêu, thậm chí đôi khi tài năng âm nhạc có thể đạt đến một trình độ cao đáng kể trước khi nghệ sĩ có bất kỳ kinh nghiệm nào về tinh thần và về cuộc đời. Cũng vì lý do ấy, chúng ta thường bắt gặp một trình độ thành thạo đáng kể trong soạn nhạc cũng như trong diễn tấu trong lúc đó nội dung tinh thần và tính cách tác giả lại hết sức nghèo nàn.

Đối với thơ vấn đề khác hẳn. Ở trong thơ sự biểu hiện đầy đủ nội dung, sự phong phú về tư tưởng của con người, những hứng thú sâu sắc nhất và những động lực của con người có một tầm quan trọng to lớn về tư tưởng. Chính vì vậy bản thân trí tuệ và tình cảm của thiên tài cần phải được những cảm nghĩ tinh thần, kinh nghiệm và sự suy nghĩ làm cho phong phú sâu sắc thêm trước khi tác giả có khả năng sáng tác một tác phẩm thành thục có nội dung phong phú và hoàn mỹ. Các tác phẩm đầu tiên của Gơtơ và Sinle là không thành thục một cách rõ rệt và có thể nói là thô lỗ và dã man. Trong đa số các thí nghiệm thi ca vào buổi đầu này chủ yếu thống trị những yếu tố nôm na, một phần tẻ nhạt và lạnh lùng, điều này đã bác bỏ hơn cái gì hết cái dư luận thông thường cho rằng cảm hứng là gắn liền với nhiệt tình tuổi trẻ và với lứa tuổi. Chỉ khi đạt đến tuổi trưởng thành hai bậc thiên tài này mới có thể lần đầu tiên cấp cho dân tộc ta những tác phẩm thực sự nên thơ, và chỉ khi lớn tuổi hai nhà thơ dân tộc này mới để lại cho chúng ta những tác phẩm sâu sắc và hoàn mỹ về hình thức

bắt nguồn từ những cảm hứng thực sự. Hômerơ cũng đến lúc già mới có cảm hứng và sáng tác những bản trường ca muôn đời bất tử.

c) *Quan điểm thứ ba* gắn liền với quan niệm cho rằng tác phẩm nghệ thuật là sản phẩm của hoạt động con người. Cách nhìn này đặc biệt chú ý tới các quan hệ giữa tác phẩm nghệ thuật và các hiện tượng bên ngoài của tự nhiên. Về mặt này, nhận thức bình thường dễ dàng đi đến quan niệm cho rằng tác phẩm nghệ thuật của con người sẽ là *thấp hơn* sản phẩm của tự nhiên. Sở dĩ thế là vì bản thân tác phẩm không chứa đựng ở mình tình cảm và không phải là một tồn tại có sự sống; nó được xem là một thứ đồ vật ở bên ngoài, nó là chết cứng và chúng ta thông thường vẫn cho rằng cái gì sống thì cao hơn cái gì đã chết.

Vấn đề tác phẩm nghệ thuật không chứa đựng ở bản thân mình sự vận động và sự sống là một điều không thể không thừa nhận. Các sản phẩm sống động của tự nhiên bên trong cũng như bên ngoài là các thể hữu cơ được cấu tạo một cách có mục đích, trong lúc đó các tác phẩm nghệ thuật lại chỉ có thể đạt đến cái vẻ bên ngoài của sự sống mà thôi, còn bên trong thì vẫn là gỗ là đá, là vải thông thường, hay cũng như thơ là một biểu tượng được biểu hiện bằng lời nói và chữ viết.

Nhưng mặt này của sự tồn tại bên ngoài không phải làm cho tác phẩm thành một sản phẩm của nghệ thuật. Nó chỉ là tác phẩm nghệ thuật trong chừng mực nó do tinh thần con người tạo ra và thuộc về cái tinh thần ấy trong chừng mực nó đã chịu lễ rửa tội của tinh thần và chỉ miêu tả những cái gì phù hợp với tinh thần. Các hứng thú nhân tính, các giá trị tinh thần ở một biến cố nào đó, một cá tính cá biệt, một hành động trong các chuyển biến và trong phần kết thúc của mình sẽ được miêu tả và được nêu lên ở trong tác phẩm nghệ thuật một cách trong sáng hơn và thuần túy hơn điều có thể làm ở trong cái hiện thực hàng ngày không có tính chất nghệ thuật.

Nhờ vậy, tác phẩm nghệ thuật là cao hơn bất kỳ sản phẩm nào của tự nhiên chưa trải qua sự trau chuốt của tinh thần. Chẳng hạn nhờ tình cảm và nhận thức trong đó một bức tranh phong cảnh được tạo ra, tác phẩm này của tinh thần vẫn chiếm một địa vị cao hơn là bức tranh tự nhiên thuần túy. Bởi vì mọi cái gì của tinh thần cũng đều cao hơn bất kỳ sản phẩm nào của tự nhiên. Đó là không nói đến điểm bất kỳ sản phẩm nào của tự nhiên cũng đều không biểu hiện cái lý tưởng có tính chất thần linh như nghệ thuật vẫn làm.

Đối với tất cả những cái gì mà tinh thần rút ra từ nơi sâu thẳm của mình và biểu hiện ở trong tác phẩm nghệ thuật, thì tinh thần đều truyền đạt một *sức sống lâu dài* ngay cả xét về mặt tồn tại bên ngoài. Các sản phẩm cá biệt có sự sống của tự nhiên đều chốc lát, cái vẻ bên ngoài của nó hay thay đổi. Trái lại các tác phẩm nghệ thuật vẫn giữ nguyên vẹn tính vững chắc, mặc dù không tiếp tục tồn tại lâu dài, nhưng tính chất rõ nét của cuộc sống tinh thần được ghi lại ở đấy vẫn làm thành một ưu điểm thực sự so với hiện thực của tự nhiên.

Người ta còn thường tranh cãi về địa vị cao hơn này của tác phẩm nghệ thuật, căn cứ vào một biểu tượng khác của ý thức hàng ngày. Người ta nói: tự nhiên và các sản phẩm của tự nhiên là sáng tạo của thần linh, lòng chí thiện và trí thông minh sáng láng của thần linh đã tạo ra nó. Trái lại, các sản phẩm nghệ thuật *chẳng qua* là do con người tạo ra, do bàn tay con người tạo ra dựa trên cách lý giải của y. Đối lập lại các sản phẩm của tự nhiên (cho đó là kết quả của sự sáng tạo của thần) với hoạt động của con người (cho đó là một cái gì hữu hạn) là căn cứ vào một hiểu lầm tưởng chừng như Thượng đế *không* tác động đến con người và thông qua con người mà chỉ bó hẹp phạm vi hoạt động của mình ở trong lĩnh vực tự nhiên mà thôi. Cần phải gạt bỏ ý kiến sai lầm này nếu như chúng ta muốn đạt đến một khái niệm chân thực về nghệ thuật. Hơn nữa, chúng ta còn cần phải đưa ra quan niệm đối lập lại để

chống lại quan niệm cho rằng Thượng đế được ca ngợi bởi vì Thượng đế tạo ra tinh thần hơn là bởi các sản phẩm và các sáng tạo của tự nhiên. Bởi vì yếu tố thần linh không những có mặt trong con người mà còn tác động đến y dưới một hình thức khác còn phù hợp với bản chất của thần linh hơn là ở trong tự nhiên.

Thần linh là tinh thần và chính ở trong con người mới có môi trường yếu tố thần linh biểu hiện hình thức của một tinh thần tự giác sản sinh ra mình một cách tích cực. Còn trong tự nhiên thì cái môi giới này lại là cảm quan không có ý thức ở bên ngoài và về mặt giá trị là kém xa ý thức. Thần linh cũng tích cực hoạt động ở trong sáng tạo nghệ thuật chẳng kém gì trong các hiện tượng tự nhiên, nhưng ở trong các sáng tác nghệ thuật vì yếu tố thần linh là do tinh thần sản sinh ra cho nên có được một hình thức biểu hiện phù hợp với sự tồn tại đối với mình là điều không thể có được trong sự tồn tại của thần linh ở trong tính chất cảm quan vô ý thức của tự nhiên.

d) Muốn rút ra một kết luận sâu sắc hơn từ các suy luận trên đây thì cần phải nêu lên câu hỏi sau đây. Nếu như tác phẩm nghệ thuật đóng vai sản phẩm do tinh thần con người sáng tạo, vậy thì *nhu cầu* gì đã thúc đẩy con người sáng tạo ra các tác phẩm nghệ thuật? Một mặt, có thể xem sáng tác nghệ thuật là một trò chơi đơn thuần của ngẫu nhiên, là một điều do sở thích đồng bóng dẫn đến, thành ra việc sáng tạo nghệ thuật là một điều không có ý nghĩa đặc biệt, bởi vì ngoài ra còn có những biện pháp khác, thậm chí còn tốt hơn để thực hiện những mục đích mà nghệ thuật tự đặt cho mình, và con người mang ở mình những hứng thú còn quan trọng hơn và cao cả hơn là nghệ thuật. Nhưng mặt khác, nghệ thuật lại bắt nguồn từ cái nhu cầu và ham muốn cao thượng hơn, và đôi khi nó còn thỏa mãn những nhu cầu cao nhất và tuyệt đối bởi vì nó gắn liền với những vấn đề khái quát nhất của thế giới quan và với những hứng thú tôn giáo của mọi thời đại và mọi dân

tộc. Lúc này chúng tôi chưa có thể trả lời cặn kẽ câu hỏi tại sao nhu cầu nghệ thuật này lại không phải là ngẫu nhiên mà là tuyệt đối, bởi vì câu hỏi mang tính chất cụ thể hơn là câu trả lời và ở đây chưa có thể đưa nó ra được. Do đó chúng tôi chỉ có thể bó hẹp vào những nhận xét dưới đây:

Nhu cầu của toàn thể mọi người và tuyệt đối làm nảy sinh nghệ thuật (với mặt hình thức của nó) tóm lại ở sự kiện sau đây: con người là một ý thức biết *tư duy*, tức là sự sáng tạo từ bản thân mình và *cho bản thân mình*, để chứng minh rằng y tồn tại và mọi vật tồn tại. Các sự vật nếu là những sản phẩm của tự nhiên thì chỉ tồn tại *một lần* và tồn tại *trực tiếp* mà thôi; nhưng con người với tính cách tinh thần lại *nhân đôi* mình lên. Trong khi tồn tại với tính cách một đối tượng của tự nhiên, đồng thời y còn tồn tại cả cho mình nữa: y tự ngắm nhìn mình, quan niệm về mình, suy nghĩ và chỉ qua cái hoạt động tồn tại vì mình như thế y mới là tinh thần.

Con người đạt đến nhận thức này về bản thân bằng hai cách: *trước hết*, *bằng lý luận*, bởi vì ở trong đời sống bên trong của y, con người phải nhận thức chính mình, nhận thức tất cả những gì vận động và sôi nổi ở trong lồng ngực của con người y. Và nói chung, y cần phải tự chiêm ngưỡng mình, quan niệm về mình, ghi lại cho mình những cái gì mà tư tưởng bộc lộ cho là bản chất và cả trong cái gì nảy sinh tự bản thân y cũng như trong cái gì được tri giác từ bên ngoài, con người đều phải nhận thức cả chính mình nữa. *Thứ hai*, con người đạt đến một trình độ nhận thức như vậy về mình thông qua hoạt động *thực tiễn*. Con người có niềm khao khát sản sinh ra chính mình ở trong cái mình nghe và thấy trực tiếp và tồn tại đối với mình như một cái gì ở bên ngoài, đồng thời nhận thức được mình cả ở trong cái hiện thực bên ngoài này. Y đạt được mục đích này bằng biện pháp thay đổi các đối tượng bên ngoài, bằng cách để lại ở đấy dấu ấn cuộc sống bên trong của y và lại tìm thấy ở đấy những đặc trưng của riêng mình. Con người làm điều đó

để với tính cách một chủ thể tự do, làm cho thế giới bên ngoài bỏ mất tính chất bướng bỉnh xa lạ của nó và để chỉ thưởng thức cái hiện thực bên ngoài của chính mình thôi ở trong một hình thức cụ thể.

Ngay ham muốn đầu tiên của đứa bé cũng đã chứa đựng ở nó một sự thay đổi thực tiễn các sự vật bên ngoài. Cậu bé ném hòn đá xuống sông và khoái chí nhìn những vòng tròn tan dần ra trên mặt nước, đồng thời ngắm sự sáng tạo của mình. Nhu cầu này trải qua những hiện tượng hết sức đa dạng, thậm chí đi đến cái hình thức tự chế tạo ra mình ở trong các sự vật bên ngoài như chúng ta thấy ở trong các tác phẩm nghệ thuật. Và con người làm như vậy không những với các sự vật bên ngoài mà cả với chính mình nữa, với cái hình thức tự nhiên của mình: y không phải để cho hình thức ấy trước sau nguyên vẹn mà cố tình thay đổi nó. Đó là nguyên nhân của mọi trang sức và mọi thị hiếu dù là dã man, vô vị, xấu xí và thậm chí tai hại đến đâu đi nữa (chẳng hạn việc phụ nữ Trung Hoa bó chân hay tục xâu tai, xâu môi). Bởi vì chỉ ở những người có học thức thì sự thay đổi hình dáng bên ngoài, cử chỉ và các biểu hiện khác bên ngoài mới bắt nguồn từ một nền văn hoá tinh thần cao.

Nhu cầu chung về nghệ thuật là xuất phát từ cái cố gắng hợp lý của con người muốn nhận thức một cách tinh thần cái thế giới bên ngoài và cái thế giới bên trong, bằng cách hình dung nó là một đối tượng ở đấy y nhận ra cái "tôi" của y. Mặt khác, y làm cho nhu cầu này về tự do tinh thần được thỏa mãn bằng cách nhận thức cái tồn tại là cho mình, và mặt khác, ở chỗ y thể hiện ra ngoài cái tồn tại ấy vì mình[15], và bằng cách nhân đôi mình lên làm cho cái tồn tại ở trong nội tâm của y trở thành trực quan và có thể nhận thức được đối với y và đối với những người khác. Lý tính tự do của con người là ở đấy, đấy là nguồn gốc của nghệ thuật cũng như của mọi hành động và hiểu biết. Dưới đây chúng ta sẽ thấy nhu cầu đặc thù này về nghệ thuật là khác nhu cầu những hành động chính

trị và đạo đức, khác các biểu tượng tôn giáo và các nhận thức khoa học ở chỗ nào.

2. Tác phẩm nghệ thuật là một cái nhằm phục vụ tri giác cảm quan của con người và vay mượn từ môi trường cảm quan.

Sau khi đã khảo sát nghệ thuật theo khía cạnh nó được con người sáng tạo, bây giờ chúng ta phải chuyển sang khảo sát một nét khác của nó. Nét này tóm lại là nghệ thuật được tạo ra để phục vụ *tri giác cảm quan* của con người, và vì vậy ít nhiều là vay mượn từ thế giới cảm quan.

a) Trong khi suy nghĩ về đặc điểm này của nghệ thuật, người ta đã đi đến quan niệm: nghệ thuật nhằm mục đích gợi lên ở ta những tình cảm, và cụ thể là những tình cảm chúng ta cần, tức là những khoái cảm. Xuất phát từ đó, người ta đã biến các công trình khảo sát về nghệ thuật thành những công trình, khảo sát về tình cảm và đã hỏi xem nghệ thuật cần phải gợi lên những tình cảm gì. Chẳng hạn, nếu như nghệ thuật gợi lên sự sợ hãi và thương cảm, thì những tình cảm này tỏ ra là thú vị như thế nào, và vì sao mà việc nhìn cảnh bất hạnh lại có thể làm chúng ta khoái trá? Xu hướng tư tưởng mỹ học này bắt nguồn từ thời của Moixây Mendenxôn[16] và trong các tác phẩm của ông ta chúng ta có thể tìm thấy nhiều suy nghĩ như vậy.

Song sự khảo sát theo lối như vậy sẽ không dẫn đi xa bởi vì tình cảm là một lĩnh vực mơ hồ, mờ mịt của tâm hồn. Cái chúng ta cảm giác vẫn ở trong tình trạng một điều chủ quan, đơn nhất, hết sức trừu tượng, và những khác nhau giữa các tình cảm đều mang tính chất hoàn toàn trừu tượng chứ không phải là những sự khác nhau của bản thân đối tượng. Chẳng hạn sợ hãi, kinh hoàng, hốt hoảng, khiếp đảm, mọi tình cảm này đều là những biến hóa của một tình cảm duy nhất, những

sự khác nhau một phần là về mặt số lượng, một phần về hình thức, chẳng hề mảy may liên quan đến nội dung của chúng và bàng quan đối với nội dung tình cảm. Chẳng hạn, khi sợ hãi có một sự tồn tại trong đó chủ thể cảm thấy thích thú, đồng thời chủ thể nhìn thấy một sức mạnh phủ định đang đến gần đe dọa phá hủy sự tồn tại này, và cả hai cảm nghĩ phản ánh trực tiếp những vận động, cảm xúc trong tính chất mâu thuẫn. Nhưng một nỗi sợ hãi như vậy, xét ở bản thân, vẫn chưa đòi hỏi một nội dung cụ thể làm tiền đề cho mình và có thể chứa đựng một nội dung khác hẳn và đối lập hẳn.

Tình cảm, xét ở bản thân, là một hình thức xúc cảm chủ quan hoàn toàn trống rỗng. Đôi khi bản thân hình thức này có thể đa dạng, chẳng hạn hy vọng, buồn rầu, vui mừng, khoái trá là như thế. Hình thức này có thể chứa đựng những nội dung khác nhau, có tình cảm chính nghĩa, có tình cảm đạo đức, có tình cảm tôn giáo cao cả v.v... Song, tuy xuất hiện dưới những hình thức đa dạng, nội dung này vẫn chưa nói lên bản chất chủ yếu và quyết định của mình và tình cảm vẫn là một cảm xúc của tôi, thuần túy chủ quan, ở đấy thực chất cụ thể của sự việc biến mất trong đặc trưng trừu tượng.

Sự khảo sát các tình cảm mà nghệ thuật gây nên hay có nhiệm vụ gây nên không đi xa hơn những kết luận mơ hồ nếu như người ta bỏ qua cái nội dung chân thực và bản chất cụ thể của nghệ thuật. Bởi vì sự suy nghĩ về tình cảm chỉ bó hẹp vào việc quan sát các trạng thái cảm xúc của chủ thể[17] và các đặc điểm của chúng chứ không thâm nhập vào các đối tượng chân thực của sự khảo sát vào tác phẩm nghệ thuật và gạt bỏ tính chủ thể đơn thuần cũng như các tình huống của tác phẩm nghệ thuật. Còn trong tình cảm thì không những tính chủ thể không có nội dung này vẫn được giữ lại mà nó còn là cái chính. Chính vì vậy con người mới sẵn sàng chạy theo tình cảm. Vì không có nội dung và mơ hồ cho nên lối khảo sát nghệ thuật như vậy trở thành buồn chán, còn nếu tập trung chú ý vào những đặc

điểm tế toái của chủ thể thì sự khảo sát sẽ khiến người ta chống lại.

b) Nhưng tác phẩm nghệ thuật không phải chỉ có nhiệm vụ gây nên tình cảm: bởi vì nếu làm thế hóa ra tác phẩm nghệ thuật sẽ chẳng còn một mục tiêu nào loại biệt khác nghệ thuật hùng biện, cách miêu tả lịch sử, việc tuyên truyền tôn giáo v.v... Sở dĩ tác phẩm nghệ thuật là tác phẩm nghệ thuật, chính bởi vì nó đẹp. Xuất phát từ đó, ta phải cố gắng tìm cái *tình cảm đặc thù của cái đẹp* và tìm cái *khả năng tri giác* tương ứng. Chẳng bao lâu, chúng ta sẽ phát hiện ra rằng khả năng tri giác này không phải là một trực giác mù quáng đã được xác lập một lần là xong và vĩnh viễn cứ thế, và bản thân nó có thể phân biệt được cái đẹp. Kết quả là ta phải tìm hiểu *văn hoá* với tính cách một điều kiện chuẩn bị cho tri giác này và cái tình cảm về cái đẹp được văn hóa trau dồi mang tên gọi là *thị hiếu*. Thị hiếu tuy là do văn hóa bồi dưỡng nên song vẫn còn giữ tính chất một tình cảm trực tiếp.

Chúng tôi đã nói về điểm các lý thuyết trừu tượng đã cố gắng tìm cách bồi dưỡng thị hiếu này, và thị hiếu[18] ấy vẫn là một cái gì ở bên ngoài và phiến diện. Trước hết, các nguyên lý *chung* của các lý thuyết này không làm người ta thỏa mãn. Đã thế, ở thời các lý thuyết này thống trị, sự phê bình *cá biệt* đối với *từng tác phẩm nghệ thuật* đã không cố gắng xây dựng một *phán đoán minh xác* (nó chưa có đủ sức để làm việc đó) mà nói chung chỉ lo góp phần phát triển thị hiếu. Lối bồi dưỡng thị hiếu như vậy chỉ dừng lại ở những câu nói mơ hồ, và chỉ cố gắng dùng tư biện để bồi dưỡng tình cảm cái đẹp đặng có thể trực tiếp tìm thấy cái đẹp dù cái đẹp xuất hiện ở bất kỳ đâu và ở bất kỳ thời đại nào.

Trình độ sâu sắc thực sự của đối tượng không thể chỉ dựa vào thị hiếu mà tìm được. Sở dĩ thế là vì một trình độ sâu sắc như vậy không những đòi hỏi năng lực tri giác cái đẹp ở trong các tư biện trừu tượng mà còn đòi hỏi phải có một lý trí hoàn

chỉnh và sức mạnh của tinh thần. Còn thị hiếu lại chỉ bó hẹp vào cái vẻ bề ngoài hời hợt, xung quanh đó các tình cảm khác nhau tha hồ hoạt động, và ta có thể dùng những cách qui định phiến diện đối với cái bề ngoài này. Chính vì vậy mà cái được gọi là một thị hiếu tốt sợ mọi hậu quả sâu xa hơn do các tác phẩm nghệ thuật đưa đến, và nó sẽ câm lặng ở nơi nào chính thực chất tác phẩm nghệ thuật bắt đầu lên tiếng và các nét bề ngoài và thứ yếu tan đi. Bởi vì ở nơi nào các dục vọng to lớn và các vận động của cái tinh thần sâu thẳm bộc lộ trước mắt chúng ta, thì ở đấy đừng nói đến những sự phân biệt tế nhị của thị hiếu và những điều tế toái vụn vặt. Thị hiếu cảm thấy thiên tài là vượt ra ngoài giới hạn của lĩnh vực này, rồi nó ngơ ngác bàng hoàng trước sức mạnh kỳ vĩ của thiên tài, và nó chịu thua, chẳng còn biết nói gì nữa.

c) Do đó, khi bàn về các tác phẩm nghệ thuật, người ta bắt đầu chú ý, không những đến việc giáo dục thị hiếu mà còn chú ý cả đến việc phát hiện một thị hiếu tốt. Lúc đó người *sành nghệ thuật* chiếm địa vị dành cho thị hiếu của nhà phê bình.

Trên đây, chúng tôi đã nói đến điểm trong lĩnh vực nghệ thuật vốn chủ yếu nhằm làm quen với toàn bộ các nét cá biệt của một tác phẩm nghệ thuật cụ thể, một sự hiểu biết như vậy là tất yếu và có vai trò tích cực. Một tác phẩm nghệ thuật do bản chất vật chất và cá biệt của mình cho nên bị qui định bởi các sự kiện cá biệt hết sức đa dạng, trong số đó thời gian và nơi xuất hiện tác phẩm là hai nhân tố quan trọng nhất. Rồi sau đó, là cá tính cụ thể của nghệ sĩ và trình độ hoàn mỹ về mặt kỹ thuật của nghệ thuật. Để hiểu biết một cách cơ bản và nắm được một tác phẩm nghệ thuật nhất định, thậm chí chỉ để nhận thức nó một cách toàn vẹn thôi, thế nào cũng phải chú ý tới tất cả những mặt này là những mặt mà một người sành nghệ thuật quan tâm đến nhiều nhất và lòng đầy cảm kích chúng ta phải chấp nhận tất cả những điều gì anh ta đưa ra về lĩnh vực này.

Song mặc dầu một trình độ uyên bác như thế vẫn có quyền được xem là một điều chủ yếu, ta vẫn không thể xem đó là phương thức quan hệ duy nhất và quan trọng nhất của tinh thần đối với tác phẩm nghệ thuật và đối với nghệ thuật nói chung. Bởi vì con người sành nghệ thuật - và khuyết điểm của anh ta là ở đấy - có thể chỉ bó hẹp vào chỗ khảo sát chỉ những mặt bên ngoài của kỹ thuật, những điều kiện lịch sử v.v... mà thôi; trái lại anh ta nhận thức mơ hồ hay thậm chí chẳng biết gì về bản chất chân thực (?) của các phẩm nghệ thuật cả. Thậm chí, anh ta có thể coi thường việc xét đoán về những khảo sát sâu sắc hơn, bởi vì anh ta cho nó là không quan trọng bằng những hiểu biết thuần túy tích cực kỹ thuật và lịch sử. Kể ra, các hiểu biết của một người sành nghệ thuật miễn là chúng chân thực thì ngay cả trong trường hợp này nữa vẫn có giá trị. Bởi vì người sành nghệ thuật cố gắng có được những kiến thức cụ thể để dựa trên đó mà đưa ra một phán đoán hợp lý; gắn liền với điều đó, sự phân tích của người sành nghệ thuật còn phân biệt những mặt cá biệt của tác phẩm nghệ thuật, dù là những mặt bên ngoài và điều này có thể dẫn ta đến chỗ đánh giá tác phẩm nghệ thuật đúng đắn hơn.

d) Sau khi đã nhận xét như vậy về các phương thức khảo sát một tác phẩm nghệ thuật như một đối tượng cảm quan ở trong quan hệ của nó với con người với tính cách một tồn tại tri giác bằng giác quan, chúng ta hãy khảo sát mặt này trong mối quan hệ với bản thân nghệ thuật: 1.- một phần trong mối quan hệ với tác phẩm nghệ thuật với tính cách là một đối tượng; 2.- một phần trong mối liên hệ với chủ thể của bản thân nghệ sĩ, với thiên tài, tài năng v.v... của anh ta. Ở đây, chúng tôi sẽ không đề cập đến tất cả những cái gì chỉ có thể có được nhờ nhận thức được nghệ thuật ở trong cái khái niệm phổ biến của nó. Sở dĩ thế là vì chúng ta vẫn còn chưa đứng trên miếng đất thực sự khoa học mà hãy còn dừng lại ở lĩnh vực những khảo sát bên ngoài.

(a) Một tác phẩm nghệ thuật là nói với tri giác cảm quan ra. Chẳng khác gì cái tự nhiên bên ngoài bao quanh ta hay cái tự nhiên nội tâm của ta mà chúng ta tri giác và cảm nhận, tác phẩm nghệ thuật là để nói với các cảm giác cảm quan, các tình cảm bên ngoài hay bên trong đối với chiêm ngưỡng cảm quan và đối với biểu tượng. Lời nói chẳng hạn, có thể là nói với biểu tượng cảm quan hay nói với tri giác. Song tác phẩm nghệ thuật lại không phải chỉ nói với *tri giác cảm quan* với cương vị một đối tượng cảm quan, mà bởi vì nó còn là một đối tượng cảm quan cho nên nó còn nói với *tinh thần* nữa. Tinh thần cần phải cảm thấy tác dụng của nó và tìm thấy ở đấy một thỏa mãn nào đấy.

Xuất phát từ nhiệm vụ này của tác phẩm nghệ thuật, ta sẽ thấy rõ rằng tác phẩm nghệ thuật không được xem là một sản phẩm của tự nhiên, không được có một sức sống tự nhiên căn cứ vào "mặt tồn tại tự nhiên" của mình[20], độc lập đối với chỗ chúng ta xem sản phẩm của tự nhiên là cao hơn, hay thấp hơn "*tất cả trừ*" tác phẩm nghệ thuật, như người ta vẫn thường nói với thái độ khinh bỉ như vậy.

Sở dĩ yếu tố cảm quan ở trong tác phẩm nghệ thuật có quyền tồn tại chẳng qua là vì nó tồn tại vì tinh thần của con người chứ không phải là tồn tại độc lập với tính cách cảm quan.

Nếu khảo sát kỹ hơn nữa tác phẩm nghệ thuật với tính cách một yếu tố cảm quan là tồn tại vì con người mà thôi, ta sẽ thấy rằng nó có thể có những quan hệ khác nhau đối với tinh thần.

(aa) Cái quan hệ thấp hèn nhất và ít thích hợp nhất đối với tinh thần ở giữa tinh thần và tác phẩm nghệ thuật đó là cái tri giác thuần túy cảm quan về tác phẩm này. Tri giác này tóm lại là chúng ta chỉ đơn thuần nhìn tác phẩm nghệ thuật, lắng nghe nó, sờ mó nó v.v... mà thôi. Đó là trường hợp chẳng hạn những giờ nghỉ ngơi sau khi tinh thần căng thẳng, một vài người có thể lấy việc đi dạo, chẳng nghĩ đến cái gì, chẳng

nhìn cái gì, chẳng nghe gì v.v... cho đó là một điều thú vị. Tinh thần sẽ không dừng lại ở một đối tượng duy nhất nào ở bên ngoài bằng cách nhìn và nghe, tinh thần đưa các đối tượng ấy vào tài sản bên trong của mình và đến lượt nó, tài sản này cố gắng tự thể hiện mình ở trong các sự vật dưới hình thức cảm quan và xem chúng là một *dục vọng* của mình.

Chính do chỗ khảo sát cái thế giới bên ngoài như thế, con người với tính cách một sự vật, cá biệt về mặt cảm quan đã dùng cảm quan để đối lập lại các sự vật cá biệt. Tinh thần sẽ không xem chúng là một tồn tại biết tư duy với những đặc trưng phổ biến, trái lại, tinh thần chỉ dựa vào những ham muốn và những hứng thú cá biệt để đối xử với các đối tượng cũng cá biệt. Tinh thần vẫn tự duy trì mình trong các sự vật ấy bằng cách sử dụng chúng, tiêu thụ chúng và cảm thấy hài lòng trong việc hy sinh các đối tượng này. Ở trong quan hệ phủ định này, điều dục vọng đòi hỏi không phải chỉ là cái vẻ bên ngoài hời hợt của các đối tượng bên ngoài mà còn cả các đối tượng ấy trong dạng thức tồn tại cụ thể cảm quan của chúng.

Chỉ riêng việc miêu tả một cái cây thôi mà dục vọng muốn sử dụng, việc miêu tả một con vật mà dục vọng muốn ăn, vẫn chẳng hề đem đến cái gì cho dục vọng hết. Dục vọng không thể cho phép đối tượng tồn tại tự do, bởi vì ham muốn của con người bắt y phải thủ tiêu tính độc lập và tính tự do này của các đối tượng bên ngoài và nêu rõ rằng các đối tượng này chẳng qua chỉ tồn tại để bị hủy diệt và bị sử dụng. Đồng thời cái chủ thể đang bị các hứng thú cá biệt chật hẹp và vô nghĩa của dục vọng cầm tù thì ngay đó lại không phải là tự do (bởi vì nó không thể qui định được mình xuất phát từ tính chất phổ biến và hợp lý của ý chí của nó) cũng không phải là tự do đối với cái thế giới bên trong (bởi vì dục vọng bị các đối tượng qui định và ở trong quan hệ với các đối tượng).

Con người không cảm thấy một dục vọng như thế đối với một tác phẩm nghệ thuật. Con người cho phép tác phẩm nghệ

thuật tồn tại tự do như một khách thể tồn tại vì nó độc lập, và nhìn nó lòng không nảy sinh một dục vọng nào hết, chẳng khác gì nhìn một đối tượng chỉ tồn tại cho cái mặt lý thuyết của tinh thần. Và mặc dầu tác phẩm nghệ thuật vẫn có một tồn tại cảm quan đấy, song không những tác phẩm nghệ thuật không cần đến cái tồn tại cảm quan cụ thể ở trong đời sống tự nhiên mà hơn thế nữa, nó không nên dừng lại trên miếng đất này bởi vì tác phẩm nghệ thuật có nhiệm vụ chỉ làm thỏa mãn các hứng thú tinh thần mà gạt bỏ mọi dục vọng. Vì vậy, cái dục vọng thực tiễn cho rằng các sự vật hữu cơ và vô cơ của tự nhiên có thể phục vụ nó là cao hơn tác phẩm nghệ thuật đã tỏ ra không thích hợp với mục đích của mình và chỉ làm thỏa mãn những phương diện khác của tinh thần mà thôi.

(bb) Phương thức thứ hai ở đấy tinh thần có thể có một tồn tại bên ngoài cụ thể, một phương thức đối lập với trực giác cảm quan và dục vọng thực tiễn là quan hệ thuần tuý lý thuyết của trí tuệ.

Sự khảo sát lý luận đối với sự vật không quan tâm đến điểm sử dụng các sự vật ở trong trạng thái cá biệt của chúng, và thỏa mãn mình và duy trì mình về mặt cảm quan bằng cách ấy; trái lại, nó chỉ lo làm sao nhận thức được chúng ở trong *tính phổ biến* của chúng, lo sao tìm được cái bản chất bên trong của chúng cũng như qui luật của chúng và lý giải chúng phù hợp với khái niệm của chúng. Cái hứng thú lý thuyết để mặc sự vật tồn tại dưới hình thức cá biệt một cách cảm quan bởi vì việc khảo sát này không phải thuộc nhiệm vụ vủa trí tuệ. Sở dĩ thế là vì trí tuệ không phải thuộc từng chủ thể với tính cách chủ thể tương tự như dục vọng, mà thuộc một chủ thể tuy là đơn nhất nhưng lại bao quát được cả yếu tố phổ biến. Khi con người nhìn sự vật phù hợp với tính phổ biến này thì cái lý tính phổ biến của y cố gắng tìm thấy chính mình ở trong tự nhiên và bằng cách ấy phục hồi cái bản chất bên trong của

các sự vật là điều mà sự tồn tại cảm quan không thể phát hiện trực tiếp mặc dầu bản chất ấy làm thành nền tảng của nó.

Sự thỏa mãn cái hứng thú lý thuyết này là nhiệm vụ của *khoa học* và nghệ thuật cũng ít có được cái hứng thú này ở trong hình thức khoa học của nó cũng như giữa nghệ thuật và các ham muốn của dục vọng thực tiễn ít có cái chung. Kể ra, khoa học có thể xuất phát từ cái cảm quan ở trong tính cá biệt của nó và có được một biểu tượng về chỗ tính cá biệt này ở trong màu sắc cá biệt, hình thức cá biệt v.v... được biểu hiện trực tiếp như thế nào. Song cái hiện tượng cảm quan bị cô lập hóa như vậy lại không liên quan trực tiếp với tinh thần, bởi vì trí tuệ lo tìm cái phổ biến, qui luật, tư tưởng và khái niệm của đối tượng. Trong khi rời bỏ đối tượng ở trong dạng cá biệt trực tiếp của nó, trí tuệ hoán cải nó ở trong cái thế giới bên trong của mình, biến đổi nó từ chỗ là một đối tượng cảm quan cụ thể thành một cái gì về căn bản là khác, trừu tượng, được quan niệm hóa. Nghệ thuật không làm việc ấy và nó khác khoa học là ở chỗ ấy. Tác phẩm nghệ thuật vẫn là một đối tượng bên ngoài, bị qui định trực tiếp và đơn nhất về mặt cảm quan nếu xét về màu sắc, hình dáng, âm thanh, hay nói khác đi, vẫn là một sự chiêm ngưỡng đơn nhất v.v... Cũng hệt như vậy, tác phẩm nghệ thuật không vượt xa ra khỏi phạm vi tính sự vật trực tiếp đã cấp cho nó cũng như khoa học không cố gắng đạt đến một cách lý giải tính chất khách quan này với tính cách một khái niệm phổ biến.

Hứng thú nghệ thuật còn khác dục vọng thực tiễn ở chỗ nó để mặc đối tượng của mình tồn tại tự do ở trong "sự tồn tại cho mình", trong lúc đó thì dục vọng lại phá hủy đối tượng, bằng cách rút từ đó ra cái ích lợi cho mình. Sự lý giải nghệ thuật khác sự khảo sát trí tuệ, sự khảo sát khoa học ở chỗ nó chú ý tới đối tượng ở trong sự tồn tại đơn nhất của đối tượng chứ không cố gắng biến đối tượng thành một tư tưởng phổ

biến và một khái niệm.

(cc) Từ đó, ta thấy rằng mặc dầu tác phẩm nghệ thuật không thể tồn tại mà không có chất liệu cảm quan nhưng cái chất liệu cảm quan này chỉ được phép làm thành cái vỏ và cái ngoại hiện cảm quan mà thôi. Bởi vì tinh thần không tìm ở trong yếu tố cảm quan tác phẩm nghệ thuật cái vật chất cụ thể có tính một sự tồn tại bên trong có tính chất kinh nghiệm và điều thể hữu cơ dồi dào là những điều mà dục vọng đòi hỏi. Nó cũng không tìm cái tư tưởng phổ biến nằm hoàn toàn ở trong lĩnh vực ý niệm. Trái lại nó muốn tìm cái biểu hiện bên ngoài có tính chất cảm quan, là cái trong khi vẫn có tính chất cảm quan, đồng thời lại thoát khỏi cái chất liệu cảm quan, khỏi tính vật chất trần truồng.

Khác sự tồn tại trực tiếp của các đối tượng của tự nhiên, yếu tố cảm quan ở trong tác phẩm nghệ thuật được chiêm ngưỡng nâng lên thành một ngoại hiện thuần túy và tác phẩm nghệ thuật nằm *ở chỗ trung gian* giữa tính cảm quan trực tiếp và lĩnh vực thuộc vào tư tưởng lý tưởng. Nó *vẫn chưa phải là* một tư tưởng thuần túy, nhưng mặc dầu có tính chất cảm quan, nó *vẫn chưa phải là* một tồn tại vật chất trần truồng như một hòn đá, cây cỏ và các cơ thể sống. Bản thân yếu tố cảm quan ở trong nghệ thuật là thuộc vào lĩnh vực của lý tưởng nhưng khác tư tưởng khoa học, yếu tố lý tưởng này đồng thời còn tồn tại ở bên ngoài dưới hình thức những đồ vật.

Đối với tinh thần, ngoại hiện này của cảm quan đóng vai một hình ảnh, một hình dáng hay một âm thanh của sự vật. Điều này xảy ra bởi vì mặc dầu tinh thần vẫn để cho các đối tượng tồn tại tự do nhưng tinh thần lại không đi sâu vào bản chất bên trong của chúng (bởi vì làm thế thì các đối tượng sẽ thôi không tồn tại ở bên ngoài đối với tinh thần để làm thành những đối tượng cá biệt). Yếu tố cảm quan ở trong nghệ thuật chỉ nói với những tình cảm bên ngoài có có tính chất *lý thuyết*, nó với *thị giác* và *thính giác*, trong lúc đó thì vị giác, khứu

giác và xúc giác đều không tham dự vào sự thưởng thức nghệ thuật. Khứu giác, vị giác và xúc giác chỉ tiếp xúc với yếu tố vật chất với tính cách vật chất, cũng như với các phẩm chất cảm quan trực tiếp của nó: khứu giác tiếp xúc với các mảnh nhỏ của vật chất sẽ mất trong không khí, vị giác tiếp xúc với những đối tượng vật chất sẽ bị hòa tan còn xúc giác tiếp xúc với sự nóng lạnh, vẻ trơn tru v.v... Các cảm giác bên ngoài này, do đó, không thể tiếp nhận những đối tượng của nghệ thuật vốn cần phải bảo vệ sự tồn tại độc lập thực tế của mình mà không chấp nhận những quan hệ cảm quan thuần tuý. Cái được chấp nhận đối với các cảm giác bên ngoài này không phải là cái đẹp ở trong nghệ thuật.

Xét về mặt cảm quan thì nghệ thuật cố tình chỉ cấp cho chúng ta một thế giới hư ảo gồm những hình ảnh, những âm thanh, những chiêm ngưỡng, và ta không nên nghĩ rằng trong khi sáng tạo một tác phẩm nghệ thuật, con người do chỗ bất lực và bị hạn chế nên chỉ ghi lại cái vỏ của sự vật, cái sơ đồ của nó mà thôi. Bởi vì các hình ảnh cảm quan và các âm thanh này xuất hiện trong nghệ thuật không những là vì bản thân và vì sự xuất hiện trực tiếp của chúng, mà còn nhằm mục đích dùng hình thức này đặng thỏa mãn các hứng thú tinh thần cao hơn, cho nên chúng có khả năng thức tỉnh và lay động tất cả chiều sâu của ý thức và gây nên tiếng vọng của chúng ở trong tinh thần.

(b) Vì vậy, sở dĩ tác phẩm nghệ thuật là thế chỉ vì nó đã đi qua tinh thần và nảy sinh do hoạt động sản xuất của tinh thần. Điều này đưa chúng ta đến một vấn đề khác mà bây giờ chúng ta phải trả lời: mặt cảm quan cần thiết cho nghệ thuật xuất hiện như thế nào ở nghệ sĩ với tính cách một chủ thể sáng tạo.

Hoạt động chủ quan của nghệ sĩ tiêu biểu ở chỗ nó có những đặc điểm mà chúng ta đã thấy tồn tại khách quan trong tác phẩm nghệ thuật. Hoạt động ấy cần phải là một thứ hoạt động

tinh thần đồng thời có được ở mình yếu tố cảm quan và trực tiếp. Song hoạt động này không phải là một công tác máy móc, không phải là sự khéo léo vô tình ở trong các biện pháp cảm quan hay là một hoạt động hình thức theo những qui tắc đã quy định cứng nhắc, cũng không phải là một sáng tạo khoa học đã chuyển từ cảm quan sang những biểu tượng trừu tượng và những tư tưởng hay là được thực hiện hoàn toàn ở trong các yếu tố của tư duy thuần túy. Ở trong sáng tác nghệ thuật, yếu tố tinh thần và yếu tố cảm quan cần phải thống nhất làm một.

Chẳng hạn khi xây dựng các tác phẩm thơ, dường như ngay từ đầu, ta có thể thể hiện tư tưởng dưới hình thức văn xuôi, đoạn cấp cho nó những hình ảnh, thể hiện bằng ngôn ngữ có vần v.v, kết quả là hình thức hình tượng chẳng qua chỉ là một trang sức và một y phục bên ngoài khoác lên những tư tưởng trừu tượng mà thôi. Song một biện pháp như vậy chỉ có thể tạo nên một bài thơ tồi mà thôi, vì cái mà ở trong một tác phẩm nghệ thuật thực sự được thể hiện thành một thể thống nhất gắn bó thì ở đây lại làm thành những hoạt động tách rời nhau.

Sáng tác chân chính này làm thành hoạt động của hư cấu nghệ thuật. Nó là một nhân tố của lý tính, của tinh thần bởi vì nó tích cực vạch con đường đi tới ý thức, song nó nói lên dưới hình thức cảm quan, bởi vì chỉ có làm thế thì hư cấu mới có thể nhận thức được nó.

Ta có thể so sánh điều này với tính chất những câu nói của một người có được một kinh nghiệm sống phong phú đồng thời lại sâu sắc và hóm hỉnh. Người này tuy biết thông thạo cuộc đời yêu cầu những gì, cái gì là cái bản chất ràng buộc con người lại với nhau, sức mạnh gì làm họ vận động và xuất hiện ở họ nhưng tuy vậy anh ta vẫn không thể công thức hóa nó thành những quy tắc phổ biến của nội dung ấy cho mình cũng không thể truyền đạt nó cho những người khác dưới hình thức những suy nghĩ chung. Trái lại, anh ta dùng những câu chuyện cá biệt đã xảy ra trong thực tế hay được bịa đặt ra, dùng những minh

họa thích hợp v. v... để giải thích cho mình và cho những người khác những điều anh ta nhận thức được. Ở trong biểu tượng của anh ta, tất cả đều mang hình thức những hình ảnh cụ thể, nhất định, về thời gian và địa điểm với những tên gọi và những hoàn cảnh bên ngoài khác nhau. Song hình thức tưởng tượng này chẳng qua chỉ dựa trên sự hồi tưởng về kinh nghiệm đã qua, đã sống chứ tự thân nó vẫn chưa có tính chất sáng tạo hồi tưởng giữ lại và tái hiện từng chi tiết và cái vẻ bên ngoài của các biến tố này với mọi hoàn cảnh đi kèm, và do đó, vẫn không bộc lộ được cái phổ biến ở bản thân mình. Còn hư cấu sáng tạo của một nghệ sĩ là hư cấu của con người có trí tuệ to lớn và có con tim lớn; y nắm lấy và tạo ra những biểu tượng và những hình ảnh bằng cách bộc lộ những hứng thú sâu sắc nhất và phổ biến nhất của con người trong một sự thể hiện cảm quan hoàn toàn cụ thể, đầy hình tượng.

Từ đó, ta thấy rằng hư cấu dĩ nhiên là dựa trên một thiên tư bẩm sinh, dựa trên tài năng, bởi vì sự sáng tạo của nó chứa đựng những mặt cảm quan. Kể ra, người ta còn nói cả về tài năng khoa học nữa. Song khoa học chỉ giả thiết phải có năng lực suy nghĩ khái quát là điều khác hư cấu và không đóng vai một cái gì bẩm sinh, mà chính lại là thoát ly khỏi mọi khoa học loại biệt theo ý nghĩa một thiên tư bẩm sinh thì sẽ đúng hơn. Còn hư cấu sáng tạo lại không thế. Bên cạnh các nét có tính chất trí tuệ, nó còn mang tính chất một hoạt động bản năng, bởi vì các nét chủ yếu của tác phẩm nghệ thuật là tính hình tượng và tính cảm quan đều cần phải có mặt ở trong nghệ sĩ với tính cách những mầm mống bẩm sinh và những ham muốn. Với tính cách một hoạt động không có ý thức, chúng

thuộc về mặt bẩm sinh của con người. Kể ra, khả năng bẩm sinh vẫn chưa nói hết bản chất của tài năng và thiên tài, bởi vì sáng tác nghệ thuật còn là một hoạt động tinh thần tự giác nữa. Song mặt tinh thần này cần phải chứa đựng ở mình cả khả năng xây dựng hình tượng. Hầu như người nào cũng có thể thành công đến một trình độ nhất định trong một nghệ thuật nào đấy, nhưng muốn đạt đến trình độ ở đấy nghệ thuật thực sự bắt đầu thì cần phải có một tài năng nghệ thuật bẩm sinh to lớn.

Tài năng này đóng vai một khả năng bẩm sinh phần lớn có ngay từ thời thơ ấu và biểu lộ ở thái độ băn khoăn thôi thúc có được khả năng này muốn xây dựng hình tượng một cách sinh động và lôi cuốn bằng một chất liệu cảm quan để nhìn thấy việc tự biểu hiện mình và tự bộc lộ mình là hoạt động duy nhất hay chủ yếu và phù hợp nhất với mình. Như vậy, sự khéo léo về kỹ thuật có được rất sớm và đạt đến một trình độ nào đấy không vất vả gì hết là dấu hiệu của một tài năng bẩm sinh. Đối với một nhà điêu khắc mọi cái đều biến thành hình tượng và ngay từ khi nhỏ tuổi, anh ta đã dùng đất sét để cấp cho nó một hình thức và, nói chung, tất cả những gì cổ vũ các tài năng này, tất cả những gì họ hình dung đều lập tức biến thành hình tượng, tranh vẽ, nhạc điệu hoặc bài thơ.

3. Thứ ba, trong một quan hệ nhất định, ngay cả nội dung của nghệ thuật cũng vay mượn ở lĩnh vực cảm quan, ở tự nhiên, và nếu như ngay cả nội dung cũng mang tính chất tinh thần, thì người ta tiếp thu nó làm thế nào để cho yếu tố tinh thần ở đấy (chẳng hạn các quan hệ nhân tính) được thể hiện dưới hình thức một hiện thực bên ngoài.

3. Mục đích của nghệ thuật

Bây giờ, chúng tôi nêu lên câu hỏi: Con người trong khi sáng tạo nội dung ấy dưới hình thức những tác phẩm nghệ thuật thì vâng theo một hứng thú gì, theo đuổi *mục đích* gì? Đó là quan điểm thứ ba chúng tôi đề xuất đối với tác phẩm nghệ thuật và việc khảo sát cẩn thận quan điểm này sẽ dẫn chúng ta tới một khái niệm chân thực về bản thân nghệ thuật.

Nếu như chúng ta chú ý đến những kiến giải lưu hành về quan điểm này thì lập tức chúng ta bắt gặp những quan niệm sau đây.

a) *Nguyên lý bắt chước tự nhiên.*

Theo quan điểm này thì mục đích chính của nghệ thuật là bắt chước, danh từ bắt chước ở đây là chỉ khả năng sao phỏng các hình ảnh của tự nhiên phù hợp với hình thức như chúng thực sự tồn tại. Người ta cho rằng một sự thể hiện thành công việc miêu tả sự tương ứng này với tự nhiên cần phải khiến người ta hoàn toàn thỏa mãn.

(1) Theo cách qui định này, con người nhằm một mục đích hình thức là tái hiện lại lần thứ hai phù hợp với các phương tiện y vẫn có cái đã tồn tại trong thế giới bên ngoài và cả dưới hình thức nó tồn tại nữa. Nhưng chúng ta phải thừa nhận ngay lập tức rằng sự lặp lại này

(aa) là một việc *thừa*, bởi vì những cái người ta bắt chước các bức tranh trong các trình diễn sân khấu v.v.. các súc vật, các phong cảnh tự nhiên, các biến cố của đời sống con người chúng ta đều đã có ở trước mắt ta ở trong vườn hay trong nhà, hay trong môi trường những người gần gũi hoặc biết rõ và mọi sự bắt chước như thế đều có thể xem là một trò chơi đầy tham vọng, bởi vì:

(bb) nó vẫn thua kém tự nhiên. Bởi vì nghệ thuật nếu bó hẹp vào các biện pháp miêu tả thì chỉ có thể tạo nên một cái vẻ bên ngoài lừa dối của hiện thực, cụ thể là chỉ liên quan tới tình cảm bên ngoài *mà thôi*. Thực vậy, nếu như nghệ thuật không đi xa hơn cái mục đích hình thức mà chỉ lo *bắt chước* đơn thuần thì nó chỉ đem đến một cái vỏ của sự sống chân thực mà thôi chứ không phải đưa ra sự sống chân thực. Những người Thổ Nhĩ Kỳ là những người Hồi giáo không chấp nhận một hình vẽ, một chân dung nào hết v. v...

Khi Giêmxơ Bruxơ[21] trên con đường đi đến nước Abitxini chỉ cho một người Thổ Nhĩ Kỳ những con cá được vẽ ra, người này lúc đầu sửng sốt, nhưng sau đó trả lời ngay: "Vào ngày phán xử cuối cùng khi con cá này lên tiếng tố cáo anh và nói anh đã cấp cho tôi một xác thịt nhưng không cấp cho tôi một linh hồn sống, lúc đó anh biết nói gì để bào chữa cho mình? Như thánh thư Hồi giáo kể lại nghe hai người đàn bà là Ommi Khalibơ và Ommi Xolme nói với ông ta về những tranh vẽ trong các nhà thờ Ethiôpi, chính vị tiên tri đã bảo họ như sau: "Đến ngày phán xử cuối cùng, các bức tranh này sẽ tố cáo những người đã sáng tạo ra chúng".

Kể ra, đã có những thí dụ bắt chước khiến người ta hoàn toàn mắc lừa. Zơxí[22] đã vẽ những chùm nho khiến cho những con bồ câu sống bay đến để mổ và từ xưa đến nay điều đó đã được dẫn ra như là một thí dụ chứng tỏ nghệ thuật chiến thắng và của nguyên lý bắt chước tự nhiên. Ta có thể thêm vào thí dụ cổ xưa chuyện con vượn của Buytnơ[22] đã gặm mất con bọ hung ở trong quyển sách "*Những lạc thú của côn trùng*" của Rơxen[22]. Mặc dầu con vượn đã phá hỏng mất cái bản đẹp đẽ của quyển sách quí báu, ông chủ của nó vẫn tha thứ cho nó vì

đây là một chứng minh cụ thể cho tính ưu việt của các bản minh họa. Song chúng ta cần phải đi đến tư tưởng sau đây về những thí dụ như vậy.

Chúng ta không nên khen ngợi các tác phẩm nghệ thuật về điểm chúng đã đánh lừa được *ngay cả* bồ câu và vượn. Thay thế vào đấy, lẽ ra chúng ta nên tránh những kẻ tưởng đâu rằng họ đã đề cao sáng tác nghệ thuật bằng cách khẳng định một tác dụng thảm hại như vậy mà tác phẩm nghệ thuật đem đến lại chính là mục đích tối cao và cuối cùng của nghệ thuật. Tóm lại, ta có thể nói rằng nếu chỉ lo bắt chước mà thôi thì nghệ thuật sẽ không sao cạnh tranh được với tự nhiên và điều này cũng giống như một con giun muốn đuổi kịp con voi vậy.

(cc) Do chỗ sao phỏng bao giờ cũng thất bại so với cái nguyên bản tự nhiên cấp cho, cho nên mục đích duy nhất của nghệ thuật chỉ còn là một khoái cảm có được nhờ chính khả năng sáng tạo một cái gì giống như một tác phẩm của tự nhiên. Con người có thể mừng rỡ về điểm biết dùng công trình của mình và cố gắng của mình tái hiện được một cái gì đã tồn tại trong tự nhiên rồi. Nhưng niềm vui, nỗi say sưa ngây ngất này sẽ càng nguội lạnh và còn biến thành sự chán ngán và bực bội nếu bản sao phỏng càng giống cái nguyên bản đã có sẵn trong tự nhiên. Khi nói về sự hài lòng do việc bắt chước đem đến, càng nói rằng con người biết bắt chước hoàn toàn tiếng hót của chim họa mi (có những người như vậy thực) chẳng bao lâu sẽ làm chúng ta ngán, và hễ chúng ta phát hiện ra rằng một con người huýt chứ không phải một con hoạ mi hót thì chẳng bao lâu chúng ta chán cái tiếng hót ấy. Chúng ta chẳng nhìn thấy ở đấy một sáng tạo tự do của tự nhiên, cũng chẳng thấy đó là một tác phẩm nghệ thuật, mà chỉ thấy đó là một trò khéo léo. Bởi vì ta chờ đợi ở khả năng sáng tạo tự do của con người một cái gì khác hẳn, chứ không phải cái loại âm nhạc cố ý phát ra từ lồng ngực con người giống như tiếng hót của chim họa mi, và ta chờ đợi ở tính sinh động độc đáo này

tạo được những âm nói lên những tình cảm của con người.

Nói chung, niềm vui mà cái tài khéo bắt chước đem đến chỉ có thể là hết sức nhỏ bé, và nói chung con người nên cảm thấy thích thú về chỗ anh ta tự mình sáng tạo ra một cái gì mới thích hợp với cương vị con người hơn. Về mặt này, sự phát minh bất kỳ một kỹ thuật thích nghi dù vụn vặt nhất cũng vẫn có giá trị to lớn và con người có thể cảm thấy một niềm kiêu hãnh to lớn về chỗ y đã phát minh được cái búa, cái đinh v.v... hơn là ở chỗ y nêu lên được một trò chơi khéo léo, và bắt chước khéo léo như vậy. Bởi vì cái lối thi đua trừu tượng trong việc bắt chước như thế có thể so sánh với trò chơi của một anh chàng ném hạt đậu qua một lỗ hổng nhỏ trăm lần không sai một. Anh ta đã chứng minh tài khéo léo của mình cho Alecxăng xứ Maxêdoan, nhưng để thưởng cho cái nghệ thuật vô bổ và không có nội dung ấy Alecxăng đã cho anh ta một đấu hạt đậu.

(b) Bởi vì nguyên lý bắt chước mang tính chất thuần túy hình thức, cho nên khi nó biến thành mục đích thì bản thân cái đẹp khách quan ở nó đã mất hẳn. Sở dĩ thế là vì lúc đó chúng ta chỉ lo sao bắt chước cho *đúng đắn* mà thôi chứ không tìm hiểu về bản chất câu chuyện ta nên bắt chước *cái gì*. Đối tượng và nội dung của cái đẹp được xem là một cái gì hoàn toàn không quan trọng. Và nếu như người ta nói đến những động vật, những con người, những địa điểm, những hành động, những tính cách đẹp hay xấu,thì sự khác nhau giữa đẹp và xấu cũng vẫn là một sự phân biệt không quan trọng đối với nghệ thuật. Nhưng khi không có tiêu chuẩn đẹp và xấu có thể áp dụng cho các hình thức vô tận của tự nhiên trong việc lựa chọn các đối tượng bắt chước thì chúng ta chỉ còn cách vâng theo năng khiếu *thưởng thức của chủ thể* là cái người ta không thể qui định qui tắc cho nó và không thể tranh cãi về nó.

Thực ra, nếu như trong việc lựa chọn các đối tượng để bắt chước, chúng ta chỉ xuất phát từ các năng khiếu thưởng thức của con người, chỉ xuất phát từ cái *người đời* cho là đẹp hay

xấu và tương ứng với điều đó, có xứng đáng để được bắt chước hay không ở trong nghệ thuật thì chúng ta có thể lấy bất kỳ đối tượng nào của tự nhiên cũng được bởi vì đối tượng nào cũng có những con người yêu thích nó; về năng khiếu thưởng thức nếu như không phải người chồng nào cũng cho vợ mình là đẹp thì ít nhất những người chồng chưa cưới cũng cho người vợ chưa cưới của mình là đẹp và có thể thậm chí hết sức đẹp. Vấn đề thị hiếu chủ quan không có những qui tắc vững chắc đối với cái đẹp như vậy có thể xem là một hạnh phúc cho cả đôi bên.

Sau khi đã gạt bỏ những con người cá biệt cùng với các thị hiếu cá nhân ngẫu nhiên của họ, nếu ta bước sang khảo sát thị hiếu của các dân tộc, chúng tôi sẽ thấy rõ rằng thị hiếu này cũng hết sức khác nhau và thậm chí đối lập nhau. Chúng ta thường nghe nói rằng người Trung Quốc không thích những đàn bà đẹp châu Âu, và người Hôttentôt lại càng không thích, bởi vì người Trung Quốc có những quan niệm khác hẳn về cái đẹp so với người da đen, và người da đen đến lượt họ cũng có một quan niệm khác người châu Âu. Và nếu như chúng ta khảo sát các tác phẩm nghệ thuật của những dân tộc không phải châu Âu, thí dụ hình tượng thần linh đã nảy sinh trong hư cấu của họ với tính cách những sự sùng bái cao cả có giá trị, thì chúng ta sẽ thấy đó là những ngẫu tượng xấu xí và có thể xem âm nhạc của họ là âm thanh hỗn độn hết sức kinh khủng đối với lỗ tai chúng ta. Về phía họ, họ có thể cho các điêu khắc, tranh vẽ, các sáng tác âm nhạc của ta là một cái gì không thể quan niệm được và thậm chí xấu xí.

(c) Nhưng nếu như chúng ta từ bỏ việc khảo sát cái nguyên lý khách quan của nghệ thuật và thừa nhận rằng năng khiếu thưởng thức chủ quan của từng người phải là cơ sở của cái đẹp, thì chúng ta sẽ thấy rằng việc bắt chước tự nhiên tuy có vẻ là một nguyên lý phổ biến được nhiều uy tín lớn bênh vực, song nó vẫn không thể được thừa nhận dưới hình thức phổ biến

hoàn toàn trừu tượng như thế. Một khi nhận thấy rằng nếu như *hội họa* và *điêu khắc* biểu hiện những sự vật giống như các đối tượng của tự nhiên hay về căn bản là vay mượn ở tự nhiên, thì các tác phẩm kiến trúc (kiến trúc cũng là một sáng tác *nghệ thuật*) cũng như *các tác phẩm thơ* không thể gọi là bắt chước tự nhiên được, bởi vì chúng không bó hẹp vào chỗ miêu tả đơn thuần. Và nếu như vô luận thế nào đi nữa, chúng ta vẫn cứ chủ trương quan điểm bắt chước, thì chúng ta phải đưa ra những lời rào đón và những điều giới hạn quan trọng. Không những thế, ta còn phải thừa nhận rằng nguyên lý bắt chước không phải là chân thực mà chỉ có khả năng trở thành chân thực. Nhưng ở đây lại nảy sinh những khó khăn trong việc qui định xem cái gì là cái có thể xẩy ra, và cái gì không thể xẩy ra. Không những thế, không ai muốn và không ai có thể loại trừ ra khỏi lĩnh vực của thơ những hư cấu võ đoán, hoàn toàn quái đản.

Do đó, mục đích nghệ thuật phải là ở một cái gì khác chứ không phải chỉ là bắt chước cái tồn tại một cách hình thức, lối bắt chước này chẳng qua chỉ tạo ra được những vật được chế tạo *khéo léo* chứ không tạo ra được những tác phẩm *nghệ thuật*. Kể ra, đối với nghệ thuật, điều cơ bản là những hình thức của tự nhiên làm thành cơ sở của nghệ thuật, bởi vì nghệ thuật sáng tạo thông qua hình thức của những hiện tượng bên ngoài, và do đó phải sử dụng những biểu hiện của hiện tượng tự nhiên. Chẳng hạn, việc khảo sát các hoa ở trong mối quan hệ qua lại của các hoa, các ảnh hưởng của ánh sáng, các phản quang v.v..., nắm vững các hình thức và các hình ảnh của các đối tượng cho đến những sắc thái nhỏ nhất cũng như biết sao phỏng chúng là có tầm quan trọng to lớn đối với hội họa. Về mặt này, ở thời hiện đại đã xuất hiện nguyên lý bắt chước tự nhiên và tính tự nhiên. Nguyên lý này dường như có nhiệm vụ làm cho cái nghệ thuật đã trở thành yếu đuối và mơ hồ, lạc vào tính chất giả tạo võ đoán, vừa thoát ly tự nhiên cũng

như thoát ly nghệ thuật có được sức mạnh và tính chất cụ thể của tự nhiên, tính chất qui tắc vững chắc hợp lý và trực tiếp của tự nhiên. Mặc dầu xu hướng này cũng có một mặt đúng nào đấy, song tính chất giống tự nhiên mà ta đòi hỏi ở nghệ thuật vẫn không phải là cái chủ yếu và cái chính làm thành cơ sở của nghệ thuật. Và mặc dầu tính chất giống tự nhiên của sự bắt chước bên ngoài làm thành một trong những nét miêu tả của nghệ thuật, song tính chất tự nhiên tồn tại trong tự nhiên vẫn không phải là một *qui tắc* đối với nghệ thuật, và việc bắt chước các hiện tượng bên ngoài tự thân nó vẫn không phải là *mục đích* của nghệ thuật.

b) *Thuyết những tình cảm của tâm hồn.*

Do đó, chúng ta phải tiến lên một bước nêu lên câu hỏi: *Nội dung* chân chính của nghệ thuật là cái gì? Tại sao nghệ thuật lại phải thể hiện cái nội dung ấy? Ở đây, chúng ta bắt gặp một kiến giải vẫn lưu hành cho rằng nghệ thuật dường như có nhiệm vụ đem đến cho các tình cảm, các cảm giác, và các cảm nghĩ của chúng ta, tất cả những gì diễn ra ở trong tinh thần con người. Nghệ thuật có nhiệm vụ phải thực hiện ở ta câu danh ngôn: *Nihil humanum a me alienun puto* (Tôi nghĩ rằng mọi cái nhân tính đều không xa lạ đối với tôi). Người ta cho rằng nghệ thuật có mục đích thức tỉnh mọi tình cảm, mọi nguyện vọng và mọi dục vọng có thể có đang ngủ ở trong ta làm cho con tim tràn đầy. Nó làm cho một con người có giáo dưỡng hay chưa được giáo dưỡng cảm thấy trước tất cả những gì mà tâm hồn con người có thể chứa đựng, cảm thấy và tạo nên ở những nơi sâu thẳm và huyền bí nhất của y, tất cả những gì có thể làm con tim người xúc cảm sâu sắc và bộc lộ các khả năng và các phương diện đa dạng của nó. Nghệ thuật cần phải đem đến cho tình cảm và sự chiêm ngưỡng một sự thưởng thức có tính chất huy hoàng của cái cao thượng, của cái vĩnh viễn và cái chân thực đồng thời thưởng thức mọi cái chủ yếu và cao quí mà tinh thần có được ở trong tư duy và ở trong ý niệm.

Và cũng hệt như vậy, nghệ thuật có nhiệm vụ làm cho người ta nhận thức được bất hạnh và tai họa, cái ác và tội lỗi cũng như biết được mọi điều kinh khủng và xấu xa và mọi khoái cảm và hạnh phúc và, cuối cùng, nghệ thuật có nhiệm vụ cấp một phạm vi đầy đủ cho hư cấu, cho trò chơi nhàn rỗi của trí tưởng tượng, để cho chúng ta có thể tha hồ tận hưởng sức quyến rũ của những hình ảnh cảm quan và những cảm giác làm chúng ta ngây ngất. Nghệ thuật cần phải làm chủ cái nội dung phong phú bao gồm mọi mặt này để bổ sung cho kinh nghiệm tự nhiên của sự tồn tại bên ngoài của ta và gây ở ta những dục vọng đã nói trên để cho chúng ta cảm thấy các thể nghiệm tinh thần này và có được sự mẫn nhuệ đối với mọi hiện tượng.

Nhưng các tình cảm này nảy sinh ở đây không phải là do kinh nghiệm thực tế mà chỉ là do cái biểu hiện bên ngoài của nó gây nên mà thôi, tức là do những sáng tạo tư tưởng của nghệ thuật, mà nghệ thuật dùng để thay thế hiện thực. Sở dĩ nghệ thuật có thể đánh lừa được chúng ta bằng cái biểu hiện bên ngoài này là vì bất kỳ hiện thực nào trước khi thâm nhập vào tình cảm và ý chí của con người cũng đều phải đi qua chiêm ngưỡng và biểu tượng của y. Ở đây, vấn đề thực tế bên ngoài thâm nhập trực tiếp hay là điều đó diễn ra bằng những con đường khác, qua môi giới các hình ảnh, các tín hiệu và các biểu tượng chứa đựng và bắt chước nội dung của hiện thực, vấn đề này không quan trọng. Con người có thể hình dung những vật không tồn tại trong thực tế dường như nó tồn tại thực sự. Vì vậy, vấn đề một quan hệ nào đó và nội dung sinh động do bản thân hiện thực bên ngoài hay là do cái ngoại hiện của nó có đạt đến ý thức chúng ta hay không, thì quan hệ này cũng vẫn gây nên một tác dụng như nhau đối với tâm hồn chúng ta: Trong cả hai trường hợp, tùy theo nội dung, quan hệ này vẫn làm chúng ta buồn bã hay vui mừng, cảm động hay sợ hãi và bắt ta cảm thấy những tình cảm và những dục vọng

giận dữ, căm ghét, cảm thương, lo lắng, sợ hãi, yêu thương, kính trọng, ngây ngất, vinh dự và hân hạnh.

Như vậy, người ta thấy sức mạnh đặc thù của nghệ thuật là ở chỗ nghệ thuật thức tỉnh ở ta mọi tình cảm, làm cho tâm hồn chúng ta tràn ngập những nội dung khác nhau của cuộc sống, và gợi lên những cảm nghĩ này bằng cái vẻ giống thực lừa dối chúng ta.

Nhưng bởi vì nghệ thuật có thể gợi lên cho tâm hồn ta và trong trí tưởng tượng của ta những tình cảm tốt đẹp cũng như xấu xa, có thể củng cố ở ta những ham thích cao thượng cũng như đưa vào lòng ta những dục vọng ích kỷ có tính chất tình dục, cho nên nghệ thuật còn có một nhiệm vụ hoàn toàn hình thức và nếu như nó không có một mục đích khác vững chắc đối lập, thì nó chỉ đem đến cho ta một hình thức trống rỗng đối với mọi nội dung và mọi chất liệu.

c) *Thuyết mục đích có bản chất cao cả.*

Trong nghệ thuật còn có mặt hình thức nữa: nghệ thuật có thể đưa đến chỗ ta chiêm ngưỡng, cảm xúc và tô điểm một chất liệu hết sức đa dạng cũng giống như tư duy suy luận có thể đề cập tới mọi đối tượng và mọi phương thức hành động, bằng cách tìm thấy căn cứ và lý do biện hộ cho chúng. Vì nội dung là đa dạng như vậy, nên chúng ta lập tức có thể nhận thấy: các biểu tượng và tình cảm khác nhau mà nghệ thuật có nhiệm vụ gợi lên hay củng cố là đan chéo vào nhau một cách đầy mâu thuẫn và thủ tiêu lẫn nhau. Thậm chí, có thể nói rằng nghệ thuật do chỗ gợi lên ở ta những tình cảm mâu thuẫn nhau chẳng qua chỉ làm cho tính chất mâu thuẫn của các dục vọng càng tăng thêm và bắt chúng ta quay cuồng trong tình trạng say sưa mê mẩn cũng như lý trí suy luận rơi vào ngụy biện và chủ nghĩa hoài nghi.

Bản thân tính đa dạng của chất liệu thúc giục ta đừng tự hài lòng với một định nghĩa hình thức như vậy, bởi vì trí tuệ một khi thâm nhập vào tình trạng đa dạng sặc sỡ này đòi hỏi

ta phải nhìn thấy ở trong các yếu tố mâu thuẫn nhau như vậy một mục đích tối cao, bao quát tất cả ở trong bản thân mình và nhận thức xem đạt được mục đích này bằng cách nào. Chẳng hạn, người ta thừa nhận rằng mục đích cuối cùng của mọi xã hội và mọi nhà nước đó là phát triển và biểu lộ *tất cả* mọi khả năng của con người cũng như *tất cả* mọi sức mạnh cá nhân, ở *tất cả* mọi mặt và mọi hướng. Nhưng trong một quan hệ có tính chất hình thức như vậy, chẳng bao lâu đã làm nảy sinh câu hỏi như sau: các biểu hiện đa dạng này cần được hợp nhất ở trong các *thể thống nhất* như thế nào? *Mục đích duy nhất* nào cần phải làm thành khái niệm chủ yếu và sự cố gắng cuối cùng chúng nhằm đạt tới? Đối với khái niệm nhà nước cũng như đối với khái niệm nghệ thuật đều nảy sinh sự cần thiết phải có một mục đích, một phần là một mục đích chung cho mọi mặt riêng rẽ, một phần là một mục đích cao hơn *có tính bản chất*. Những suy nghĩ chỉ cho chúng ta thấy rằng mục đích có tính bản chất của nghệ thuật tóm lại là nghệ thuật có nhiệm vụ và có khả năng làm dịu bớt tính chất thô bạo của các dục vọng.

(a) Về cách nhìn thứ nhất này, cần phải giải thích khả năng loại trừ tính chất thô bạo của các dục vọng thuần dưỡng nó và làm cho các ham muốn, các thiên hướng và các dục vọng có tính chất văn hóa là tiêu biểu như thế nào cho nghệ thuật.

Cơ sở của tính chất thô bạo là tính ích kỷ rõ rệt của những ham muốn chỉ lo trực tiếp thỏa mãn các dục vọng của mình. Nhưng dục vọng càng làm chủ *toàn bộ con người ở* trong tình trạng chật hẹp, cô lập thì nó càng thô bạo và chuyên chính, kết quả là con người không thể tách ra khỏi đặc trưng này để biến thành một cái gì phổ biến độc lập. Sở dĩ con người trong những trường hợp này nói: dục vọng mạnh hơn *tôi*, thì đối với ý thức, cái "tôi" trừu tượng là chỉ tách rời khỏi cái dục vọng riêng biệt này một cách hình thức mà thôi, bởi vì do sự phân biệt này chỉ nói lên rằng, so với cái dục vọng mạnh mẽ thì "cái tôi" với tính cách một yếu tố phổ biến hoàn toàn không đáng kể.

Do đó, tính chất thô bạo của dục vọng là ở sự thống nhất giữa "cái tôi" với tính cách một yếu tố phổ biến với cái nội dung chật hẹp của ham muốn của y, kết quả là con người không có một ý muốn nào khác ngoài cái dục vọng cá biệt này.

Nghệ thuật còn làm giảm bớt tính thô bạo và tính buông thả của tính dục bằng cách làm cho người ta nhận thức được tất cả những điều mà con người cảm thấy và làm trong tình trạng này. Và ngay dù cho nghệ thuật chỉ bó hẹp vào việc miêu tả các dục vọng để người ta ngắm nhìn nó, nếu như thậm chí nghệ thuật mơn trớn vuốt ve các dục vọng thì sức mạnh làm giảm nhẹ dục vọng cũng là ở đấy: nó làm cho con người nhận thức được rằng y tồn tại trực tiếp. Lúc này con người ngắm nhìn những ham muốn và những thiên hướng của mình, và trong khi trước đây y vâng theo những ham muốn ấy không chút suy nghĩ thì bây giờ con người nhìn thấy nó ở ngoài mình và y đã bắt đầu được giải phóng khỏi các ham muốn bởi vì các ham muốn ấy đối lập lại như một cái gì khách quan.

Chính vì vậy một nghệ sĩ đau khổ thường giảm nhẹ nỗi đau buồn bã làm cho cường độ của tình cảm mình yếu đi bằng cách miêu tả tình cảm ấy. Ngay trong những giọt nước mắt đã chứa đựng một niềm an ủi; con người trong khi bị nỗi buồn lôi cuốn, ít nhất cũng đã có được khả năng thể hiện trực tiếp cái cảm nghĩ bên trong của mình.

Nếu con người dùng ngôn ngữ, hình ảnh, âm thanh và hình tượng thì còn làm giảm nhẹ nỗi đau buồn hơn nữa. Thời xưa, có tục hay:trong đám ma người ta thuê những người khóc mướn, để biểu hiện nỗi khổ ra ngoài cho người ta có thể ngắm nhìn. Sự biểu hiện lòng thông cảm cũng nêu ra trước ý thức con người nội dung điều bất hạnh của y; nhờ nói nhiều lần về nỗi đau buồn của mình, con người ngẫm nghĩ về nỗi đau buồn của mình và nhờ vậy cảm thấy nguôi bớt. Chính vì vậy việc khóc than, việc bộc lộ nỗi buồn đè nặng trong lòng bao giờ cũng được xem là một biện pháp nhằm giải phóng mình khỏi gánh

nặng của tình cảm này, hay ít nhất để làm con tim dịu bớt nỗi đau thương.

Việc làm giảm bớt sức mạnh của dục vọng cũng có một nguyên nhân chung là trường hợp sau đây: con người thoát khỏi sự lệ thuộc trực tiếp vào một tình cảm nào đấy và bắt đầu nhận thấy rằng tình cảm ấy là một cái gì ở bên ngoài mình và quan hệ của y với tình cảm này bây giờ là quan hệ có tính chất tư tưởng, lý tưởng. Nghệ thuật dùng những biểu tượng của mình ở trong phạm vi lĩnh vực cảm quan để giải phóng con người khỏi sức mạnh của yếu tố cảm quan. Thường thường ta nghe những câu nói rằng con người phải ở trong một thể thống nhất trực tiếp với tự nhiên. Nhưng thể thống nhất này ở trong tính chất trừu tượng của mình lại làm thành một điều thô lỗ và thô bạo, và bằng cách phá vỡ sự thống nhất này, nghệ thuật giải phóng con người khỏi sự lệ thuộc vào tự nhiên và nâng con người lên cao hơn chính y. Việc chuyên tâm vào các tác phẩm của nghệ thuật là mang tính chất lý thuyết lúc đầu bằng cách nghệ thuật chỉ bồi dưỡng sự chú ý tới những hình tượng được biểu hiện, và sau đó, nó hướng người ta chú ý tới cả ý nghĩa của các hình tượng ấy nữa. Nghệ thuật thúc đẩy ta so sánh một nội dung này với một nội dung khác và tạo nên một bầu không khí cho phép ta cấp cho điều chiêm ngưỡng và các quan điểm của nó một tính chất khái quát.

(b) Thêm vào đó, lại có một nét thứ hai mà người ta cấp cho nghệ thuật với tính cách mục đích chủ yếu của nghệ thuật: làm cho các dục vọng được *trong sáng*, giáo dục và bồi dưỡng về *đạo đức*. Bởi vì định nghĩa cho rằng nghệ thuật có nhiệm vụ kiềm chế tính chất thô bạo, đem đến cho dục vọng một tính chất văn hóa, vẫn là một định nghĩa hoàn toàn hình thức và khái quát, cho nên lại xuất hiện câu hỏi: hình thức cụ thể và mục đích giáo dục này là cái gì?

(aa) Quan điểm cho nghệ thuật là một phương tiện làm cho dục vọng trong sáng cũng phạm những khuyết điểm như quan

điểm trên đây cho rằng mục đích của nghệ thuật là giảm yếu dục vọng. Song quan điểm thứ hai nhấn mạnh tới trường hợp: sự biểu hiện của nghệ thuật cần một qui mô khiến cho nghệ thuật có thể đánh giá được rằng biểu hiện này có giá trị hay không. Qui mô này là ở chỗ nghệ thuật có hiệu lực làm cho dục vọng thoát khỏi tất cả những gì nhơ bẩn hay không. Do đó, nghệ thuật cần có một nội dung có khả năng nói lên sức mạnh gạn đục khơi trong này, và bởi vì tác dụng này cần phải làm thành mục đích có tính bản chất của nghệ thuật, cho nên chúng ta cần phải nhận thức cái nội dung có tác dụng làm cho dục vọng trong sáng ấy, về mặt tính *phổ biến* và tính *cốt tử*.

(bb) Về mặt này, người ta đưa ra ý kiến: mục đích của nghệ thuật là *giáo huấn*. Như vậy, người ta cho đặc điểm tiêu biểu của nghệ thuật là ở chỗ: một mặt, nghệ thuật làm tình cảm được khích động, và thỏa mãn sự khích động này, bằng cách gây nên tình cảm sợ hãi, đau xót, bàng hoàng và sững sờ. Như vậy, tức là người ta cho nghệ thuật có nhiệm vụ làm thỏa mãn các hứng thú của tình cảm và dục vọng, và do đó, ở chỗ ngấm nghía và thưởng thức các đối tượng của nghệ thuật, ở các hình tượng và các tác dụng của chúng. Song lúc đó tiêu chuẩn cao nhất của nghệ thuật sẽ chỉ là giáo dục, chỉ là cái *fabula docet* (ngụ ngôn giáo dục), và do đó, chỉ là điều ích lợi mà tác phẩm nghệ thuật có thể đem đến cho con người tri giác nó. Về mặt này, câu châm ngôn của Hôraxơ "*et prodesse volunt et delectare poetare*" (và các nhà thơ vừa muốn làm điều có ích vừa muốn giải trí) đã nói lên cô đọng trong một vài chữ những điều sau này được trình bày trong những bài chiếm luận dài vô tận, và một khi đến điểm cực đoan nó sẽ biến thành một quan điểm hết sức dung tục về nghệ thuật.

Đối với hình thức giáo dục này, chúng ta cần phải nêu ngay câu hỏi: tác phẩm nghệ thuật phải chăng cần phải chứa đựng giáo dục dưới hình thức trực tiếp hay là dưới hình thức kín đáo, tức là một cách *explicite* (lộ liễu) hay *implicite* (ẩn ngầm)?

Nếu như nói đến mục đích phổ biến chứ không phải mục đích ngẫu nhiên của nghệ thuật, thì trong khi chú ý đến bản chất mang tính chất tinh thần mà thôi và, do đó, không phải là ngẫu nhiên mà bắt rễ vào bản thân mục đích của nghệ thuật. Về mặt giáo dục, mục đích này chỉ có thể tóm lại ở chỗ thông qua tác phẩm nghệ thuật, đưa cái nội dung chủ yếu có tính chất tinh thần đến nhận thức. Về mặt này, ta có thể khẳng định rằng nghệ thuật càng đánh giá mình cao thì nó càng phải tiếp thu cái nội dung ấy và chỉ ở trong bản chất của nội dung ấy, nó mới tìm thấy những tiêu chuẩn để đánh giá một cách tích cực hay tiêu cực những điều được biểu hiện ở trong tác phẩm nghệ thuật. Nghệ thuật thực sự đã trở thành vị thầy cao nhất của các dân tộc.

Nhưng nếu như ta xem giáo dục là một mục đích theo cái nghĩa là tính chất phổ biến của nội dung được thể hiện cần phải xuất hiện trực tiếp dưới hình thức một suy luận trừu tượng, một suy nghĩ khô khan, một giáo điều phổ biến chứ không phải chứa đựng một cách ẩn ngầm ở trong một hình tượng nghệ thuật cụ thể, thì do trình trạng hình thức hình tượng cảm quan đã bị phân liệt như vậy (tình trạng làm cho tác phẩm nghệ thuật *thành một tác phẩm nghệ thuật*), hình tượng cảm quan sẽ hóa ra chỉ còn là một vật thừa không cần thiết, một cái vỏ, cái vỏ biểu hiện bên ngoài, được xem như một *cái vỏ đơn thuần*, một ngoại hiện trần truồng mà thôi.

Bản chất tác phẩm nghệ thuật như vậy sẽ bị bóp méo. Sở dĩ thế là vì tác phẩm nghệ thuật nêu lên nội dung không phải ở trong dạng thức xuất hiện phổ biến, được xét với tính cách phổ biến, trái lại nó phải cá tính hoá tính phổ biến ấy, cấp cho nó tính chất đơn nhất về mặt cảm quan. Nếu như tác phẩm nghệ thuật không theo nguyên lý này mà lại nhấn mạnh tới tính phổ biến chỉ nhằm đưa ra một giáo huấn trừu tượng, thì yếu tố hình tượng và yếu tố cảm quan của nó chẳng qua chỉ là một trang sức bên ngoài, một điều thừa thãi; trái lại tác phẩm

nghệ thuật trở thành một cái gì tan rã ở bên trong: hình thức và nội dung của nó không phải là nguyên nhân và kết quả của nhau. Như vậy, cái đơn nhất về mặt cảm quan và cái phổ biến về mặt tinh thần trở thành xa lạ với nhau.

Không những thế, nếu như ta bó hẹp mục đích của nghệ thuật vào một lợi ích, được đưa đến bằng giáo dục như trên đã nói, thì cái mặt thứ hai của nghệ thuật, tóm lại ở chỗ khoái cảm, thưởng thức, tiêu khiển sẽ trở thành *không quan trọng* và người ta sẽ xem nó là một yếu tố thứ yếu của điều ích lợi mà giáo dục đưa đến. Nhưng như thế tức là thừa nhận rằng nghệ thuật không mang nhiệm vụ của mình với tính cách mục đích cuối cùng của mình ở ngay bản thân nghệ thuật, trái lại khái niệm nghệ thuật nằm trong một cái gì khác và nó là công cụ của cái ấy. Trong trường hợp này, nghệ thuật chẳng qua chỉ là một trong nhiều công cụ thích hợp và được áp dụng để đạt đến những mục đích này. Ở đây chúng ta đã bước đến ranh giới ở đấy nghệ thuật thôi không còn là một mục đích tự thân mà đã bị hạ thấp xuống một trò chơi cố ý hay một phương tiện giáo dục đơn thuần.

(cc) Nếu như chúng ta nêu lên câu hỏi tại sao vấn đề làm cho dục vọng trong sáng và giáo dục con người lại là mục đích cao nhất của nghệ thuật thì lúc bấy giờ con đường phân chia ranh giới này sẽ bộc lộ rõ rệt nhất. Trong thời đại hiện nay, người ta thường đưa ra việc sửa chữa *về mặt đạo đức* làm thành mục đích ấy và cho rằng mục đích nghệ thuật là ở chỗ bồi dưỡng dục vọng và ham muốn vươn đến sự hoàn mỹ về đạo đức và đưa chúng đến mục đích cuối cùng này. Trong quan niệm này việc giáo dục và làm cho tình cảm trong sáng đã được hợp nhất lại, bởi vì nghệ thuật trong khi đạt đến cái thiện chân chính về mặt đạo đức, và trong khi giáo dục chúng ta, đồng thời giúp chúng ta gạn đục khơi trong các dục vọng, và, nhờ đó, làm cho con người được tốt thêm: ích lợi và mục đích tối cao của nghệ thuật là ở đấy.

Ta cũng có thể nói về mặt nghệ thuật có mục đích sửa chữa về đạo đức như đã nói về mục đích giáo huấn. Ta dễ dàng đồng ý với điểm về mặt nguyên tắc, nghệ thuật không nên cổ vũ tính vô đạo đức. Song dùng nghệ thuật để biểu hiện tính vô đạo đức là một việc, và không biến nghệ thuật thành đạo đức lại là việc khác.

Ta có thể rút ra một luân lý ở mỗi tác phẩm nghệ thuật thực sự chân chính. Song vấn đề tóm lại ở chỗ người ta giải thích tác phẩm như thế nào, và, do đó, ở chỗ ai đã rút ra lời giáo huấn về đạo đức. Chẳng hạn, người ta biện hộ cho việc thể hiện sự vô đạo đức bằng cách nói rằng cần phải biết cái xấu, cái tội lỗi để hành động hợp với đạo đức. Người ta còn đưa ra một ý kiến đối lập cho rằng việc thể hiện Mari Madơlen[23] một người đàn bà đẹp có nhiều tội lỗi sau này hối hận, bởi vì nghệ thuật làm cho sự hối hận ở trước mắt ta thành đẹp đẽ quyến rũ và muốn hối hận thì trước tiên phải phạm tội.

Song nếu ta suy diễn một cách nhất quán thì học thuyết về sự sửa chữa đạo đức sẽ không làm ta thỏa mãn. Sở dĩ thế là vì khi giải thích tác phẩm nghệ thuật, ta phải rút từ đấy ra một lý luận và phải nhấn mạnh về chỗ giáo dục luân lý là mục đích bản chất cốt tử, và tác phẩm nghệ thuật chỉ nên thể hiện những đối tượng đạo đức, những tính cách đạo đức, những hành vi và những biến cố đạo đức. Bởi vì nghệ thuật có thể chọn đối tượng thể hiện chứ không phải như lịch sử và khoa học ở đấy đối tượng đã được qui định từ trước.

Để đưa ra một đánh giá có căn cứ về quan điểm cho rằng mục đích cuối cùng của nghệ thuật là sửa chữa con người, trước hết chúng tôi cần phải nêu lên câu hỏi: quan điểm luân lý cụ thể mà các đại biểu bênh vực quan điểm này đã đưa ra là quan điểm gì?

Nếu như chúng ta nhìn chăm chú hơn vào quan điểm đạo đức theo cái nghĩa tốt đẹp nhất của từ này, như chúng ta cần phải quan niệm nó ở thời đại chúng ta, thì chúng ta chẳng bao

lâu sẽ nhận thấy rằng khái niệm này không trùng làm một với điều chúng ta muốn gọi là đức hạnh, nết tốt, lòng chính trực v.v... Một con người đức hạnh, tốt, không bắt buộc đã là một con người *đạo đức*; bởi vì đạo đức đòi hỏi phải *suy nghĩ*, phải có ý thức rõ rệt về những điều mà nhiệm vụ yêu cầu và đòi hỏi những hành động nảy sinh từ một nhận thức đã có từ trước như vậy. Bản thân nhiệm vụ là một pháp lệnh của ý chí mà con người xác lập một cách tự do trong khi chỉ tuân theo chính mình mà thôi, và sau đó quyết định thực hiện nhiệm vụ này chỉ vì nhân danh nhiệm vụ, và hoàn thành nó, tạo ra cái thiện chí bởi vì anh ta tin rằng nó là cái thiện.

Cái pháp lệnh này, cái nhiệm vụ này được thực hiện nhân danh bản thân nhiệm vụ, theo lòng xác tín tự do và theo mệnh lệnh bên trong của lương tâm làm thành một yếu tố phổ biến trừu tượng ở trong ý chí, đối lập trực tiếp với tự nhiên, với những lôi cuốn cảm quan, với những hứng thú ích kỷ cũng như với tất cả những gì được gọi chung là tâm hồn và con tim. Trong tình trạng đối lập này, một mặt loại trừ mặt kia, và bởi vì cả hai mặt đều tồn tại với tính cách đối lập nhau ở trong chủ thể, cho nên khi con người làm một quyết định độc lập thì y phải làm một sự lựa chọn giữa cái này hay cái kia.

Nhưng những quyết định như thế và những hành động tương ứng với những quyết định như vậy chỉ trở thành đạo đức nhờ có niềm tin tưởng tự do thấy rằng đó là mệnh lệnh của nhiệm vụ và bằng cách khắc phục không những cái ý chí riêng, những ham muốn, những sở thích và những điều tự nhiên... mà còn nhờ những tình cảm cao thượng và những ham muốn cao quí. Sở dĩ thế là vì học thuyết hiện đại về đạo đức là xuất phát từ chỗ đối lập thẳng thừng giữa tính phổ biến có tính chất tinh thần của ý chí với tính đặc thù cảm quan, tự nhiên của nó. Lý luận này không phải cốt để điều hoà hai mặt đối lập này mà cốt khẳng định yêu cầu: trong cuộc đấu tranh với các ham muốn thì nhiệm vụ phải chiến thắng.

Sự đối lập này đối với ý thức không những biểu hiện trong lĩnh vực chật hẹp của hành động đạo đức mà còn động vào một sự phân chia chung và sự đối lập chung của hiện thực bên ngoài và của tồn tại bên ngoài với tất cả những gì tồn tại *ở bản thân mình* và *vì bản thân mình*. Dưới hình thức trừu tượng, đây là sự đối lập giữa cái phổ biến và cái đặc thù, hai cái này được cố định hóa làm thành những sức mạnh đối lập nhau. Nó xuất hiện cụ thể hơn ở trong tự nhiên với tính cách sự đối lập giữa một pháp lệnh trừu tượng với toàn bộ các hiện tượng cá biệt, đặc thù đối với bản thân nó. Sự đối lập này ở trong tinh thần đóng vai sự đối lập giữa yếu tố cảm quan và yếu tố tinh thần ở trong con người với tính cách cuộc đấu tranh của tinh thần với xác thịt khi nhiệm vụ được nêu ra vì nhiệm vụ, khi cái đạo đức lạnh lùng đấu tranh chống lại những quyền lợi riêng tư, cái dục vọng nồng cháy, những ham muốn và những lôi cuốn có tính chất cảm quan, nói chung chống lại mọi cái gì cá nhân. Đây là tình trạng mâu thuẫn gay gắt giữa tự do nội tâm với tất yếu tự nhiên bên ngoài, hơn nữa đây là mâu thuẫn giữa cái khái niệm chết cứng, bên trong trống rỗng với cuộc sống cụ thể tràn đầy, giữa lý luận, tư duy chủ quan với tồn tại khách quan, kinh nghiệm khách quan.

Những mặt đối lập này không phải là những điều do sự suy nghĩ hay do triết học nhà trường sáng tạo ra. Chúng mang những hình thức khác nhau và đã từng làm ý thức con người băn khoăn từ những thời đại xa xưa, mặc dầu chỉ có nền văn hóa hiện đại mới chú ý cẩn thận đến nó và nêu nó lên dưới hình thức một mâu thuẫn cực kỳ gay gắt. Nền văn hóa tinh thần, tính chất trí tuệ của thời hiện đại đã làm nảy sinh ở con người tình trạng đối kháng ấy, trong khi biến con người thành một con vật lưỡng thể, bởi vì giờ đây con người phải sống ở trong hai thế giới đối lập nhau. Ý thức cũng bắt buộc phải loay hoay ở trong tình trạng mâu thuẫn này và trong khi bị đẩy từ bên này sang bên kia, ý thức bất lực không sao tìm được sự

thỏa mãn ở bên nào hết. Một mặt, con người bị cuộc sống hàng ngày và sự tồn tại trần thế cầm tù, y đau khổ dưới áp lực của đòi hỏi và thiếu thốn, thiên nhiên bóp nghẹt y, những công việc vật chất, những mục đích cảm quan và việc thoả mãn những điều đó trói buộc y, và cái dòng những ham muốn tự nhiên và những dục vọng lôi cuốn y. Mặt khác, y vươn lên đến những ý niệm vĩnh viễn, vươn đến cái vương quốc của tư tưởng và của tự do, lấy những qui tắc phổ biến và những tiêu chuẩn phổ biến làm ý chí của mình, gạt bỏ tất cả cái thực tế sinh động, nở hoa ra khỏi cái thế giới bao quanh và trình bày nó thành những khái niệm trừu tượng. Tinh thần khẳng định quyền lợi và giá trị của mình chỉ bằng cách ngược đãi và bóp nghẹt tự nhiên, nó bắt tự nhiên phải chịu đựng những bất hạnh và những gò bó mà chính tự nhiên đã bắt nó phải chịu.

Cùng với tình trạng cuộc sống và ý thức đối với nền văn hóa hiện đại và đối với tư duy suy lý của nó đã bị phân biệt như vậy đã nảy sinh nhu cầu muốn tìm cách giải quyết mâu thuẫn này. Song lý tính không thể từ bỏ tính bất biến của những mâu thuẫn này. Giải quyết mâu thuẫn vẫn là một nhiệm vụ đơn thuần đối với ý thức, và hiện thực cứ băn khoăn loay hoay mãi mãi lo tìm cách điều hòa các mâu thuẫn, nhưng không tìm được cách nào. Ở đây nảy sinh những câu hỏi: cái thế đối lập toàn diện, bao quát tất cả như thế nhưng vẫn không vượt ra ngoài phạm vi nhiệm vụ đơn thuần và yêu cầu giải quyết - phải chăng là một tình thế đối lập chân thực ở bản thân mình và vì mình và nói chung là mục đích cuối cùng cao cả nhất?

Nếu như nền văn hóa chung đã rơi vào một trình trạng mâu thuẫn như vậy, thì nhiệm vụ triết học tóm lại là gạt bỏ tình trạng mâu thuẫn này, tức là chứng minh rằng cả hai mặt của nó ở trạng thái phiến diện trừu tượng đều không phải là chân thực và tự phá hủy mình. Còn cái chân thực chỉ tóm lại là điều hòa hai mặt, một sự điều hòa gián tiếp này không phải là một yêu cầu mà, trái lại, là một hiện thực tồn tại tự mình

và cho mình, và không ngừng ở trong quá trình được thực hiện. Quan niệm này là phù hợp trực tiếp với lòng tin ngây thơ và với ý chí bởi vì hai cái này bao giờ cũng lo giải quyết tình trạng mâu thuẫn này và cho mục đích và nhiệm vụ của mình tóm lại là làm điều đó. Triết học chỉ cấp cho chúng ta một cái nhìn tư biện về bản chất của mâu thuẫn này mà thôi, bởi vì triết học nêu rõ cái chân thực, là cách giải quyết tình trạng mâu thuẫn, cách giải quyết này không có nghĩa là tình trạng mâu thuẫn và các mặt của nó *hoàn toàn không tồn tại* mà chỉ nói lên cách điều hòa các mặt mâu thuẫn mà thôi.

Bởi vì sự sửa chữa về mặt đạo đức xem như mục tiêu cuối cùng của nghệ thuật còn nêu lên một quan điểm cao hơn nữa, cho nên chúng ta phải sử dụng những áp dụng của quan điểm cao hơn này đối với nghệ thuật. Nhờ vậy, lập tức cái lập trường sai lầm đã nêu lên trên đây bị sụp đổ; lập trường cho rằng nghệ thuật có nhiệm vụ làm công cụ phục vụ những mục đích đạo đức và thông qua việc giáo huấn và việc sửa chữa con người, nó góp phần đạt đến mục đích đạo đức cuối cùng của thế giới, thành ra mục đích riêng của nghệ thuật không phải là ở bản thân nghệ thuật mà là ở một cái gì khác. Nếu như chúng ta còn nói về mục đích cuối cùng của nghệ thuật thì trước hết phải gạt bỏ cái quan niệm cho rằng mục đích của nghệ thuật là đồng nghĩa với công dụng của nó. Tính chất sai lầm của quan điểm này tóm lại là luận điểm cho rằng nghệ thuật cần phải tương ứng với một cái gì khác, cái ấy mới là cốt tử và là nhiệm vụ đối với ý thức, do đó tác phẩm nghệ thuật chỉ được xem là một công cụ hữu ích để thể hiện cái mục đích độc lập này thôi, một mục đích nằm ở ngoài lĩnh vực mục đích của nghệ thuật. Độc lập với điều đó, chúng tôi khẳng định rằng nghệ thuật có nhiệm vụ bộc lộ cái chân thực dưới hình thức cảm quan, miêu tả cái thế đối lập đã được nói và được hòa giải ở trên kia và mục đích cuối cùng của nó tóm lại là biểu hiện và phát hiện. Sở dĩ thế là vì các mục đích khác, thí

dụ giáo huấn, làm cho tình cảm trong sạch, sửa chữa, kiếm tiền, mưu cầu vinh quang và danh vị đều không có quan hệ gì đối với tác phẩm nghệ thuật với tính cách tác phẩm và không qui định khái niệm nghệ thuật.

B. DÙNG DIỄN DỊCH CÓ TÍNH CHẤT LỊCH SỬ ĐỂ RÚT RA KHÁI NIỆM CHÂN THỰC CỦA NGHỆ THUẬT.

Xuất phát từ quan điểm mà các suy nghĩ đã dẫn chúng ta tới, bây giờ chúng ta có thể đạt đến khái niệm ở trong tính tất yếu bên trong. Và về mặt lịch sử, quan điểm này đã làm thành điểm xuất phát khiến cho nghệ thuật được tôn kính và được lý giải một cách chân chính. Bởi vì điều mâu thuẫn mà chúng tôi đã nêu lên trên kia không những biểu hiện trong lĩnh vực văn hóa chung, xây dựng trên sự suy nghĩ về văn hóa, mà còn biểu hiện cả ở bản thân triết học và chỉ sau khi triết học đã khắc phục được mâu thuẫn này, nó mới đạt được cái khái niệm riêng của mình và, do đó, mới lý giải được khái niệm tự nhiên và khái niệm nghệ thuật.

Như vậy, quan điểm này có nghĩa là tái hiện nghệ thuật nói chung cũng như tái hiện khoa học về nghệ thuật. Hơn nữa, chỉ có nhờ sự tái hiện này mà mỹ học xem như một khoa học mới có được một sự xuất hiện chân thực và nghệ thuật mới có được cách đánh giá cao mà nó được hưởng.

Tôi sẽ nói tóm tắt về lịch sử của sự tái hiện này, một phần vì nó có tính chất trọng yếu về mặt lịch sử, một phần để giải thích rõ rệt hơn các quan điểm chúng ta cho là quan trọng và vì chúng ta muốn căn cứ vào đó để phát triển hơn nữa khoa học của chúng ta. Dưới hình thức chung, điều này qui về chỗ thừa nhận cái đẹp là một trong những phương tiện giải quyết được tình trạng mâu thuẫn giữa cái tinh thần chỉ dựa vào mình một cách trừu tượng với cái tự nhiên, cái tự nhiên bên ngoài hoặc cái tự nhiên bên trong của những tình cảm và

những tâm trạng chủ quan, nhằm loại trừ tình trạng đối lập giữa hai bên và đưa chúng đến sự thống nhất.

1. Triết học Căng.

Triết học Căng không những cảm thấy nhu cầu phải hợp nhất theo quan điểm như vậy mà đã nhận thức được quan điểm này và nêu nó lên. Nói chung không những về mặt lý trí và cả về mặt ý chí Căng đều lấy cái hợp lý, tính tự do, việc tự nhận thức mình, tìm thấy mình và biết được mình ở bản thân mình làm thành cơ sở. Nhận thức này về tính tuyệt đối của lý tính ở bản thân mình đã trở thành một bước ngoặt của triết học cận đại. Chúng ta cần phải thừa nhận hoàn toàn quan điểm xuất phát có tính chất tuyệt đối này, dù cho toàn bộ triết học Căng có làm ta không thỏa mãn đến đâu đi nữa. Bởi vì Căng lại rơi vào tình trạng đối lập giữa tư duy chủ thể với đối tượng khách quan, giữa cái phổ biến trừu tượng với tính cá biệt cảm quan của ý chí cho nên ông đã đẩy sự đối lập của đạo đức mà chúng ta đã nói ở trên đến những giới hạn cực đoan, bởi vì ông cho mặt thực tiễn của tinh thần là cao hơn mặt lý thuyết. Bởi tư duy suy lý thừa nhận sự đối lập này là vững chắc và bất biến, cho nên nó chỉ còn cách khẳng định rằng tính thống nhất chỉ tồn tại dưới hình thức những ý niệm chủ quan của lý trí, và ta không thể nào tìm được cái hiện thực thích hợp với nó ngay cả dưới hình thức những định đề là những điều mặc dầu nó được rút ra từ lý trí thực tiễn nhưng bản chất bên trong của nó vẫn là không thể nhận thức được bằng tư duy và sự thực hiện thực tiễn của nó ở Căng vẫn là một nhiệm vụ luôn luôn bị gạt vào tính vô hạn. Như vậy, mặc dầu Căng đưa vào quan niệm về sự điều hòa mâu thuẫn này song ông tỏ ra không thể phát hiện một cách khoa học bản chất thực sự của sự hòa giải ấy, cũng không thể chứng minh tính chân thực và tính hiện thực của nó. Kể ra, Căng đã thâm nhập sâu hơn, ông đã nhìn thấy sự thống nhất cần phải có ở

trong cái mà ông gọi là trí tuệ có tính chất trực giác, nhưng ở đây nữa, ông vẫn dừng lại ở sự đối lập giữa yếu tố chủ thể và yếu tố khách thể. Mặc dầu ông đã nêu lên cách giải quyết trừu tượng sự đối lập giữa khái niệm và thực tại, giữa tính phổ biến và tính đặc thù, giữa lý tính và cảm giác, và do đó, đưa khái niệm ý niệm vào, song cách giải quyết và hoà giải này ở ông lại mang tính chất chủ thể chứ không phải là chân thực và có tính chất hiện thực ở bản thân mình và vì mình.

Về mặt này, tác phẩm "*Phê phán năng lực phán đoán*" của ông là bổ ích và đáng chú ý. Ở đấy, ông khảo sát những năng lực phán đoán mỹ học có tính chất mục đích của con người. Các đối tượng đẹp của tự nhiên và của nghệ thuật, các sản phẩm thấm nhuần mục đích của tự nhiên mà Căng dùng để thâm nhập sâu hơn vào khái niệm cái hữu cơ và cái sinh động, chỉ được ông khảo sát về phương diện tư duy đánh giá chúng theo chủ thể. Căng định nghĩa năng lực phán đoán là "năng lực quan niệm cái riêng với tính cách cái chứa đựng ở trong cái chung" và gọi năng lực phán đoán là năng lực suy nghĩ, "bởi vì nó (năng lực phán đoán) nếu như chỉ bắt gặp cái cá biệt, thì nó phải tìm được cái phổ biến đối với cái cá biệt ấy". Muốn vậy, nó phải cần đến một qui luật, cần đến một nguyên tắc là cái mà tự bản thân mình có nhiệm vụ cấp cho mình và Căng nêu lên tính mục đích làm thành một qui luật như vậy. Ở trong khái niệm tự do của lý tính thực tiễn, sự thể hiện mục đích chỉ dừng lại ở nhiệm vụ mà thôi, nhưng ở phán đoán có tính chất mục đích đối với cái tồn tại sống động thì, Căng bắt đầu khảo sát cơ thể sống một cách khác: ở đây khái niệm cái phổ biến chứa đựng ở bản thân mình cả cái đặc thù và quy định với tính chất mục đích cả cái đặc thù lẫn cái bên ngoài, các đặc điểm của các thành viên từ bên trong chứ không phải từ bên ngoài, và qui định chúng làm thế nào mà bản thân cái đặc thù tương ứng với mục đích của mình. Song theo Căng, cách phán đoán như vậy không làm cho ta nhận thức được bản

chất khách quan của đối tượng cách biểu hiện mà tìm thấy chỉ là phương thức suy nghĩ chủ thể.

Căng cũng quan niệm phán đoán mỹ học như vậy. Phán đoán mỹ học không đơn thuần bắt nguồn từ lý tính tức là từ cái khả năng xây dựng khái niệm. Nó cũng không xuất phát từ trực giác cảm quan với tính chất muôn hình muôn vẻ của nó, mà trái lại chỉ xuất phát từ cái trò chơi tự do của lý tính và trí tưởng tượng. Nhờ sự nhất trí này của hai khả năng nhận thức nên đã xác lập được mối liên hệ giữa chủ thể với một mặt là cái khoái cảm mà chủ thể cảm thấy, và mặt khác là đối tượng.

a) Nhưng theo Căng, mỹ cảm không có tính chất vụ lợi[24] gì hết, tức là không có quan hệ gì với khả năng ham muốn của chúng ta. Sở dĩ chúng ta hiếu kỳ hay có một hứng thú cảm quan đối với các đối tượng, sở dĩ chúng ta nhìn thấy ở đấy một phương tiện làm thỏa mãn các đòi hỏi cảm quan của chúng ta, sở dĩ chúng ta muốn chiếm hữu và thưởng thức chúng thì các đối tượng này là quan trọng đối với chúng ta không phải vì bản thân chúng, mà vì những đòi hỏi của chúng ta.

Lúc bấy giờ cái tồn tại chỉ có giá trị do mối quan hệ đối với đòi hỏi thôi. Kết quả là ở một cực của quan hệ là đối tượng, còn ở cực bên kia là cái đặc tính tách rời khỏi đối tượng, nhưng chúng ta lại kéo nó về với đối tượng. Chẳng hạn, nếu như tôi ăn một vật để khỏi đói thì hứng thú này chỉ là ở trong tôi và vẫn xa lạ đối với đối tượng. Theo Căng, quan hệ đối với cái đẹp không phải như vậy. Phán đoán mỹ học để cho đối tượng bên ngoài tồn tại vì bản thân nó và nảy sinh do một hứng thú đặc biệt đối với đối tượng, tiêu biểu ở điểm tự thân đối tượng làm nó cảm thấy hứng thú và đối tượng được quyền có mục đích của mình ở ngay chính mình. Đây là một tư tưởng quan trọng như chúng ta đã thấy ở trên.

b) Thứ hai, Căng nói, cái đẹp là một cái gì có tính chất như sau: nó không nhờ vào khái niệm, tức là không nhờ đến những phạm trù của lý tính, mà làm thành đối tượng của một

khoái cảm *phổ biến*. Muốn đánh giá cái đẹp đúng đắn, cần phải có một trí tuệ phát triển: Một người không được chuẩn bị gì hết thì không thể xét đoán về cái đẹp bởi vì phán đoán này phải có giá trị phổ biến. Kể ra, cái phổ biến với tính cách phổ biến chỉ là một cái gì trừu tượng; song yếu tố chân thực tự thân nó đã mang yêu cầu khiến người ta phải thừa nhận nó là có giá trị phổ biến. Theo Căng, cái đẹp theo nghĩa này cần phải được thừa nhận là phổ biến mặc dầu các khái niệm của lý tính không được quyền phán đoán về cái đẹp. Cái thiện và cái chân chẳng hạn, trong những hành vi cá biệt là thuộc vào những khái niệm phổ biến và một hành động được xem là tốt nếu nó phù hợp với những khái niệm này. Còn cái đẹp theo Căng phải gợi lên trực tiếp một khoái cảm phổ biến không liên quan tới bất kỳ qui tắc phổ biến nào. Điều này có nghĩa là khi trực giác cái đẹp, chúng ta không nhận thức được những khái niệm và không quy cái đẹp về khái niệm, thành ra chúng ta không chấp nhận việc tách cái đối tượng cá biệt ra khỏi cái khái niệm phổ biến mặc dầu việc tách rời như vậy vẫn xuất hiện trong các trường hợp khác.

c) Thứ ba, theo Căng, cái đẹp cần phải có một hình thức *thấm nhuần mục đích*, song với điều kiện ta có thể quan niệm tính mục đích ở trong đối tượng mà không có bất kỳ biểu tượng gì về một mục đích cụ thể nào đó. Về thực chất mà nói, Căng ở đây lặp lại cái vừa nói. Bất kỳ sản phẩm nào của tự nhiên, chẳng hạn một cây cỏ, một động vật cũng đều được tổ chức một cách có mục đích và đều xuất hiện trực tiếp trước mắt chúng ta ở trong tính mục đích này, thành ra chúng ta không có biểu tượng gì về một mục đích riêng biệt tách rời khỏi cái hiện thực ở trước mặt chúng ta. Tính mục đích của cái đẹp, theo Căng cũng mang tính chất như vậy. Ở trong tính mục đích của thế giới hữu hạn, mục đích và phương tiện là ở bên ngoài đối với nhau, bởi vì mục đích không ở trong mối liên hệ chủ yếu và nội tại với cái chất liệu thể hiện nó. Trong trường hợp này biểu tượng

về mục đích xét ở bản thân mình là khác quan niệm về cái đối tượng ở đấy mục đích này được thể hiện. Trái lại, cái đẹp tồn tại với tính cách có mục đích ở bản thân mình thành ra phương tiện và mục đích ở đấy không tỏ ra là những phương diện khác nhau. Chẳng hạn, mục đích của các bộ phận của một thể hữu cơ là sự sống, sự sống tồn tại ở trong bản thân các bộ phận với tính cách một sự sống thực sự; nếu tách rời khỏi thể hữu cơ, các bộ phận sẽ không còn là những bộ phận của nó nữa. Ở trong giới hữu sinh, mục đích và các phương tiện vật chất của mục đích kết hợp với nhau một cách trực tiếp đến nỗi vật sống chỉ tồn tại với điều kiện mục đích được chứa đựng ở trong nó. Cái đẹp được khảo sát theo quan điểm này, theo Căng không chứa đựng tính mục đích ở mình với tính cách một hình thức bên ngoài, trái lại sự tương ứng có mục đích giữa yếu tố bên trong và yếu tố bên ngoài làm thành bản chất thâm trầm của bản thân đối tượng đẹp.

d) Cuối cùng, thứ tự cách phân tích cái đẹp của Căng xác nhận rằng cái đẹp cần phải được thừa nhận là một đối tượng tất yếu làm mọi người thích thú, độc lập đối với mọi khái niệm của lý tính. Tính tất yếu làm thành một phạm trù trừu tượng và nêu lên mối liên hệ chủ yếu bên trong giữa hai mặt dưới hình thức nếu như có mặt này thì phải có cả mặt kia nữa. Mặt này chứa đựng mặt kia ở trong định nghĩa của nó, chẳng hạn nguyên nhân sẽ không có nghĩa nếu không có kết quả. Sự tất yếu làm cho người ta hứng thú là nằm ở trong cái đẹp một cách không liên quan tới các khái niệm, tức là không liên quan tới bản thân các phạm trù của lý tính. Chẳng hạn, sở dĩ cái đều đặn làm chúng ta thích thú là bởi vì nó hợp với một khái niệm của lý tính, song, theo Căng, muốn cho đối tượng làm ta thích thú thì phải có một cái gì hơn là tính thống nhất và tính nhất dạng của một khái niệm có tính chất lý tính như vậy.

Tóm lại, trong tất cả các luận điểm của Căng điều được nêu lên là tính chất khăng khít của những cái mà trong các

trường hợp khác giả thiết là bị chia tách ở trong ý thức của ta. Tình trạng chia tách này biến mất ở trong cái đẹp, bởi vì cái phổ biến và cái đặc thù, mục đích và phương tiện, khái niệm và đối tượng ở đây hoàn toàn tan biến vào nhau.

Như vậy Căng quan niệm cái đẹp trong nghệ thuật là một nhất trí trong đó cái đặc thù là phù hợp với khái niệm. Cái đặc thù với tính cách đặc thù là ngẫu nhiên cả về quan hệ đối với nhau cũng như về quan hệ đối với cái phổ biến. Nhưng tính ngẫu nhiên này ở trong cái đẹp nghệ thuật, tình cảm bên ngoài, cảm giác, ham muốn không những thuộc vào những phạm trù phổ biến của lý tính, không những do khái niệm tự do và tính phổ biến trừu tượng của nó chi phối, mà còn gắn liền chặt chẽ với cái phổ biến đến nỗi về bản chất bên trong của chúng "tự mình và cho mình" phù hợp với cái phổ biến này. Nhờ đó, tư duy được thể hiện ở trong cái đẹp nghệ thuật và vật chất bị qui định không phải một cách bên ngoài, mà tồn tại tự do, bởi vì yếu tố tự nhiên, yếu tố cảm quan và cảm nghĩ v.v... đều có mục đích, thước đo và sự nhất trí ở bản thân chúng cũng như trực giác và tình cảm được nâng lên thành tính phổ biến có tính chất tinh thần. Cũng vậy, tư tưởng không những từ bỏ thái độ thù địch của mình đối với tự nhiên mà lại còn trở thành một niềm vui ở trong tự nhiên; tình cảm, khoái cảm và sự thưởng thức có được lý do biện hộ và sự giải thích, thành ra tự nhiên và tự do, cảm tính và khái niệm đồng thời được biện hộ và được thỏa mãn. Nhưng theo Căng sự điều hòa hoàn toàn các mặt đối lập như vậy chỉ là một sự hòa giải đối với phán đoán mỹ học của chúng ta và của sáng tác nghệ thuật mà thôi, chứ không phải là một cái gì chân thực và hiện thực ở bản thân mình và vì mình.

Đó là những kết luận chủ yếu của lời phê phán của Căng, dưới hình thức ở đây nó có thể làm chúng ta chú ý. Nó là điểm xuất phát để hiểu đúng đắn cái đẹp ở trong nghệ thuật. Song chỉ có cách khắc phục những thiếu sót của triết học Căng ta

mới có thể vạch được con đường cho mình tiến tới việc nhận thức sự thống nhất thực sự của tự do với tất yếu, của cái đặc thù với cái phổ biến, của lý tính với cảm tính.

2. Sinle, Vinkenman, Senlinh.

Ta phải thừa nhận rằng tình cảm nghệ thuật của trí tuệ sâu sắc và có tính chất triết học đã xuất hiện sớm hơn bản thân nền triết học chống lại cái tính vô hạn trừu tượng này của tư duy, cái nhiệm vụ vì nhiệm vụ, cái lý tính không có hình thù, một lý tính xem tự nhiên và hiện thực, tình cảm và cảm nghĩ bên ngoài chỉ là một thứ giới hạn, là một cái gì thù địch cho nên đấu tranh chống lại chúng. Cái trí tuệ sâu sắc này yêu cầu tính toàn vẹn và sự hòa giải trước khi triết học với tính cách triết học nhận thức được tính tất yếu của chúng. Công lao to lớn của Sinle là ở chỗ ông đã phá vỡ được tính chủ quan và trừu tượng của tư tưởng của Căng và đã cố gắng vượt ra khỏi phạm vi của nó, dùng tư tưởng đạt đến sự thống nhất và sự hòa giải, và thực hiện được sự thống nhất này thành một cái gì chân thực và nghệ thuật.

Trong các suy nghĩ về mỹ học của mình, không những Sinle đã bênh nghệ thuật và các hứng thú của nghệ thuật độc lập đối với triết học theo nghĩa đen, mà ông còn đối lập hứng thú của mình về cái đẹp nghệ thuật với những nguyên lý triết học.

Và dựa trên những tác phẩm trong một thời kỳ cụ thể của sáng tác của ông, chúng ta cảm thấy rõ ràng là lúc bấy giờ ông đã nghiên cứu triết học thậm chí nghiên cứu nó còn nhiều hơn là điều cần đến cho cái đẹp trực tiếp của các tác phẩm nghệ thuật của ông. Trong một vài bài thơ của ông, ta nhận thấy ông cố ý tiến hành những tư biện trừu tượng, và thậm chí cảm thấy hứng thú đối với khái niệm triết học. Có người vì thế đã trách Sinle, đặc biệt đã đối lập sáng tác của Gơtơ với tính chất khách quan và tính chất trực tiếp ngây thơ không

bị khái niệm làm cho rối rắm. Song về mặt này Sinle chịu đặc điểm của thời đại mình và việc ông ta phạm những lỗi chung với thời đại mình chỉ làm vinh dự cho cái tâm hồn cao thượng này và cho con tim xúc cảm sâu sắc thêm, và điều này chỉ làm cho khoa học và tri thức có lợi mà thôi.

Trong thời đại này, cùng một phong trào khoa học đã lôi cuốn cả Gơtơ ra khỏi lĩnh vực riêng của ông là sáng tác thơ. Song nếu như Sinle vùi mình vào việc khảo sát những nơi sâu thẳm của đời sống bên trong của *tâm hồn*, thì những đặc điểm tiêu biểu của Gơtơ đã dẫn ông ta đến cái mặt *tự nhiên* của nghệ thuật, tới cái tự nhiên ở bên ngoài, tới cây cỏ và động vật, các tinh thể, tới sự hình hành của mây và của màu sắc. Gơtơ đã dùng tất cả sự nhậy cảm to lớn của mình vào việc khảo sát khoa học, nhờ đó ông đã vứt bỏ được sự khảo sát có tính chất lý tính các hiện tượng ở lĩnh vực này và các sai lầm của nó, và cũng tương tự như Sinle ở một lĩnh vực khác Gơtơ đã nêu lên được khái niệm tính toàn vẹn tự do của cái đẹp trong sự đối lập với cách lý giải có tính chất lý tính về ý chí và tư duy.

Một loạt tác phẩm của Sinle, nhất là *"Những bức thư về giáo dục mỹ học"* của ông là dành cho việc xây dựng quan niệm này về bản chất của nghệ thuật. Trong những tác phẩm này, Sinle xuất phát từ quan điểm sau đây: mỗi người đều mong ở mình những mầm mống của con người lý tưởng. Con người thực sự này được đại diện bởi Nhà nước, Nhà nước là hình thức khách quan phổ biến dường như mẫu mực, ở đấy tính đa dạng của từng cá nhân cố gắng hợp nhất làm một. Ta có thể hình dung con người trong thời gian hòa lẫn làm một với con người trong ý niệm theo hai cách: một mặt, ta có thể hình dung nhà nước đóng vai đại biểu yếu tố chủng loại của đạo đức, pháp luật, lý trí sẽ xóa bỏ cá tính; mặt khác cá nhân được nâng lên đến chủng loại và con người trong thời gian sẽ trở thành cao thượng và biến thành con người của ý niệm. Lý tính yêu cầu tính thống nhất với tính cách bản chất, yêu cầu thực

hiện yếu tố chủng tộc; trái lại tự nhiên yêu cầu tính đa dạng cùng cá tính, và mỗi uy quyền có tính chất pháp lệnh như vậy lại bắt con người phải phục tùng. Do sự xung đột giữa hai mặt đối lập này nên giáo dục mỹ học cần phải thực hiện sự điều hòa của hai mặt. Theo Sinle, mục đích giáo dục này là phát triển những khuynh hướng, những ham muốn, những cảm giác của tâm hồn để cho chúng trở thành hợp lý ở bản thân mình, để cho lý tính tự do và tinh thần vượt ra khỏi tính chất trừu tượng của mình và hợp nhất lại với mặt lý tính của tự nhiên, được thể hiện bằng xương bằng thịt. Do đó, cái đẹp là sự thống nhất của lý tính và cảm tính, và sự thâm nhập lẫn nhau này là hiện thực chân chính.

Quan điểm này của Sinle đã được bộc lộ trong *"Duyên dáng và giá trị"* và cũng được nêu lên trong một số bài thơ của ông. Trong những bài thơ này ông đặc biệt tán dương phụ nữ bởi vì như ông thấy và nêu lên, thì ở trong tính cách của phụ nữ thể hiện một cách tự nhiên thể thống nhất của tinh thần với tự nhiên.

Tính *thống nhất* này của cái chung với cái riêng, của tự do với tất yếu, của tinh thần với tự nhiên, mà Sinle giải thích một cách khoa học cho là nguyên lý và bản chất của nghệ thuật, và không ngừng cố gắng thể hiện trong đời sống thực tiễn bằng nghệ thuật và giáo dục thẩm mỹ, sau này đóng vai một nguyên lý nhận thức và tồn tại và ý niệm được thừa nhận là chân lý và hiện thực duy nhất.

Nhờ đó, khoa học ở trong triết học của Senlinh sẽ đạt đến quan điểm tuyệt đối của mình và nếu như nghệ thuật trước đấy đã bắt đầu bênh vực bản chất đặc thù của mình và giá trị đối với các hứng thú cao nhất của nhân loại thì bây giờ *khái niệm và khoa học đã thay thế địa vị của nghệ thuật*. Bây giờ người ta bắt đầu hiểu, mặc dầu hiểu một cách phiến diện và không hoàn toàn đúng đắn (ở đây không phải là chỗ nói điều đó) bản chất cao nhất và chân thực của nghệ thuật.

Ngoài ra trước đấy, Vinkenman cảm hứng nhờ việc ngắm nhìn các lý tưởng Hy Lạp cổ đại, đã học được cách nhìn nghệ thuật một cách mới mẻ, theo những lập trường khác quan điểm nhìn của những mục đích thực tiễn và đơn thuần bắt chước tự nhiên. Ông yêu cầu phải cố gắng tìm ý niệm nghệ thuật ở trong các tác phẩm nghệ thuật và ở trong lịch sử nghệ thuật. Bởi vì ta nên nhìn thấy ở Vinkenman một trong những người đã biết phát hiện một chức năng mới trong lĩnh vực tri giác nghệ thuật và những phương pháp nghiên cứu nó hoàn toàn mới mẻ. Song các quan điểm của ông không gây ảnh hưởng lớn về lý luận và về nhận thức khoa học.

3. Châm biếm[25]

Đề cập vắn tắt tới quá trình phát triển thêm nữa chúng tôi còn nêu lên một điểm: gắn liền với sự ra đời của tư tưởng triết học, hai anh em Slêgen[26] - là Augut Vinhem Slêgen và Fridrich phôn Slêgen. Trong khi say sưa chạy theo những điều mới lạ và đập vào mắt, hai ông đã tiếp thu của tư tưởng triết học vừa vặn cái phần mà bản chất phê bình (bởi vì hai ông không có bản chất triết học) của mình có thể tiếp thu được (cả hai đều không có tham vọng là những nhà tư tưởng tự biện). Nhưng nhờ có tài năng phê bình hai người đã đứng trên một quan điểm gần quan điểm ý niệm. Với thái độ bộc trực và cách tân táo tạo, mặc dầu cơ sở triết học là nghèo nàn, hai người đã tiến hành một cuộc bút chiến hóm hỉnh chống lại những quan điểm trước đây về nghệ thuật và đã đưa ra một tiêu chuẩn đánh giá mới, những quan điểm mới cao hơn những quan điểm mà họ công kích vào những lĩnh vực khác nhau của nghệ thuật. Bởi vì sự phê bình của họ không có một nhận thức triết học làm cơ sở cho các tiêu chuẩn đưa ra cho nên các tiêu chuẩn này có đặc điểm là không rõ ràng và không vững chắc. Kết quả là hai ông Slêgen khi thì nói quá đáng, khi thì nói không

đủ. Vì vậy, mặc dầu hai ông có một cống hiến to lớn là đã nhiệt tình giới thiệu nhiều tác phẩm đã bị người ta bỏ quên và đánh giá cao nhiều tác phẩm này, mặc dầu thời chúng ta cho rằng chúng ta già cỗi và ít có giá trị, chẳng hạn các tác phẩm của các bậc thầy xưa ở Ý và hội họa Hà Lan, "*Những bài ca Nibelung*" v.v... Hai người đã hết sức cố gắng làm quen và giới thiệu những hiện tượng ít được biết đến, chẳng hạn nhà thơ Ấn Độ và thần thoại Ấn Độ. Song hai người đã đánh giá quá cao những thời đại này, và ngoài điều đó ra còn phạm nhiều sai lầm, chẳng hạn tán dương những tác phẩm tầm thường như các hài kịch của Holberg[27] và cấp một giá trị tuyệt đối cho những hiện tượng chỉ có ý nghĩa tương đối, hay với một thái độ táo bạo nổi tiếng, hai người đã tâng bốc lên đến tận mây xanh những xu hướng hết sức đáng ngờ và những quan điểm không đáng để ý.

Cái gọi là *châm biếm* với những hình thức đa dạng là xuất phát từ xu hướng này, nhất là từ những tình cảm và những học thuyết của Fridrich phôn Slêgen. Một cơ sở sâu xa hơn của châm biếm xét theo một trong những phương diện của nó - là ở trong triết học của Phichtơ[28], bởi vì các nguyên lý của Phichtơ đã bắt đầu được áp dụng vào nghệ thuật. Như Phridrich Slêgen, Senlinh cũng xuất phát từ quan điểm của Phichtơ, Senlinh theo Phíchtơ để kiên quyết đi xa hơn nữa, Phridrich phôn Slêgen để phát triển nó một cách độc lập và sau đó để thoát ly khỏi nó. Còn về những mối liên hệ chặt chẽ hơn của học thuyết của Phichtơ với một trong những xu hướng của châm biếm thì chúng ta chỉ cần nhắc đến điều sau đây.

Trước hết, Phichtơ thừa nhận "cái tôi", dưới hình thức "cái tôi" hoàn toàn trừu tượng và hình thức làm nguyên lý thuyết đối của mọi hiểu biết, mọi lý tính và mọi nhận thức.

Thứ hai, "cái tôi" này đơn thuần ở trong bản thân một mặt bao hàm sự phủ định mọi đặc tính và mọi nội dung, bởi vì mọi nội dung tích cực đều biến mất ở trong cái tự do trừu tượng và

cái thể thống nhất trừu tượng này, và mặt khác mọi nội dung đều cần phải có giá trị đối với "cái tôi" thừa nhận và nêu lên. Mọi cái tồn tại đều chỉ tồn tại nhờ có "cái tôi", và "cái tôi" lại có thể thủ tiêu tất cả. Nếu như chúng ta dừng lại ở những hình thức hoàn toàn trống rỗng bắt nguồn từ tính chất tuyệt đối của "cái tôi" trừu tượng thì chúng ta phải đi đến kết luận rằng không có cái gì là có giá trị tự mình và cho mình mà chỉ có giá trị bởi vì nó là do "cái tôi" chủ thể sản sinh ra. Nhưng lúc bấy giờ, "cái tôi" có thể là một ông chủ và là người ra lệnh cho tất cả; và ở trong bất kỳ lĩnh vực nào của đạo đức và của pháp luật, của con người và của thần linh, của thế tục và của thần thánh đều không có cái gì không thông qua "cái tôi" mà có thể tiêu diệt. Do đó, tất cả những cái gì tồn tại "tự mình và cho mình" đều chỉ là một biểu hiện thuần túy bên ngoài mà thôi, chỉ tồn tại được là nhờ có "cái tôi" và hoàn toàn thuộc quyền cái tôi. Thừa nhận tầm quan trọng của biểu hiện bên ngoài này hay gạt bỏ nó đi chẳng qua chỉ lệ thuộc vào ý muốn võ đoán và sở thích đồng bóng của "cái tôi", cái này với tính cách như vậy đã là "cái tôi" tuyệt đối ở trong bản thân mình.

Thứ ba, "cái tôi" là một cá nhân hoạt động, *có sức sống* và cuộc sống của y là ở chỗ xây dựng cá tính của mình với tính cách cho mình, cũng như cho những người khác, ở chỗ tự biểu hiện mình và khẳng định mình. Bởi vì mỗi người, hễ còn sống thì đều cố gắng thể hiện và tự thể hiện một cách hiện thực. Về mặt quan hệ đối với cái đẹp về nghệ thuật việc tự thực hiện mình như thế có nghĩa là con người cố gắng sống như một nghệ sĩ và cấp cho đời mình một hình thức *nghệ thuật*. Nhưng theo nguyên lý này, tôi sống như một nghệ sĩ khi mọi hành động và biểu hiện của tôi liên quan tới một nội dung nào đó đều chỉ là *biểu hiện bên ngoài* đối với tôi mà thôi, và có một hình thức hoàn toàn thuộc vào quyền lực của tôi. Lúc bấy giờ tôi không có thái độ nghiêm túc thực sự đối với nội dung

ấy cũng như đối với biểu hiện của nó và sự thực hiện của nó.

Thái độ thực sự nghiêm túc chỉ nảy sinh ở chúng ta khi đứng trước một đối tượng có một hứng thú bản chất chứa đựng ở bản thân nó đối tượng, chân lý, đạo đức v.v... đứng trước một nội dung mà tôi thừa nhận là thực sự chủ yếu. Kết quả là đối với chính mình sở dĩ tôi trở thành chủ yếu là vì tôi đã vùi mình vào nội dung này và toàn bộ hiểu biết và hành động của tôi đều phù hợp với nó. Còn nếu ta theo quan điểm của những người khẳng định rằng "cái tôi" trong khi sáng tạo và phá hủy tất cả từ bản thân mình là một nghệ sĩ coi mọi nội dung của nhận thức đều không phải là tuyệt đối và tồn tại độc lập, trái lại chỉ là một biểu hiện bên ngoài do chính nó sáng tạo ra và cơ thể bị nó tiêu diệt, lúc đó không còn chỗ nào để có một quan hệ nghiêm túc như vậy nữa, bởi vì ở đây chỉ có chủ nghĩa hình thức của cái tôi là có giá trị mà thôi.

Kể ra, những người khác có thể có thái độ nghiêm túc đối với những biểu hiện của tôi trong đó tôi tự bộc lộ mình đối với họ, bởi vì họ cho tôi là một người thực tế lo lắng đến bản thân đối tượng. Nhưng chẳng qua là họ bị cái ngoại hiện mà tôi sáng tạo ra lừa dối họ đó thôi. Họ là những người tội nghiệp, những người chật hẹp, không sao hiểu được cái quan điểm cao cả của tôi và không sao vươn lên tới quan điểm ấy. Vì vậy, đối với tôi, kết quả là không phải người nào cũng có đủ tự do (ở đây có nghĩa là tự do một cách hình thức) để có thể thấy trong tất cả những gì mà những người khác cho là có giá trị, là tôn quí và thiêng liêng, thực ra chẳng qua chỉ là sản phẩm của sức mạnh đồng bóng của tôi, cái này cho phép tôi thừa nhận hay không thừa nhận nội dung ấy, chấp nhận hay không chấp nhận nó qui định chủ thể, và làm cho chủ thể tràn đầy nội dung này.

Sự khéo léo này của một cuộc sống nghệ sĩ có tính chất châm biếm đã được gọi là một thứ *thiên tài thần thánh*. Thiên tài nghệ thuật quan niệm mọi vật đều chỉ là những vật sáng

tạo không có thực chất, còn người sáng tạo tự do không thoát ly khỏi mọi cái gắn liền với chúng vì anh ta nhận thức rằng mình có thể sáng tạo cũng như thủ tiêu vật này. Người nào theo quan điểm "thiên tài thần thánh" thì người ấy có thái độ khinh bỉ mọi người khác, vì họ cho pháp luật, đạo đức v.v... đều là bất biến, bắt buộc và cốt tử. Như vậy, con người sống như một nghệ sĩ mặc dầu có những quan hệ với những người khác, có bạn bè, có người yêu v.v... song anh ta với tính cách một thiên tài, lại xem quan hệ này đối với hiện thực bao quanh, đối với các hành động cá nhân, đối với cái nội dung phổ biến khách quan là một cái gì vô nghĩa, và anh ta có thái độ châm biếm đối với nó.

Ý nghĩa phổ biến của thái độ châm biếm của một thiên tài thần thánh là như sau: đó là sự tập trung của "cái tôi" vào bản thân, nó xem mọi ràng buộc đều bị phá vỡ và nó chỉ có thể sống trong tình trạng hạnh phúc do sự tự thưởng thức chính mình. Đó là sự châm biếm mà ông Phridrich phôn Slêgen đã phát minh và nhiều người khác đã theo ông bàn tán và mãi cho đến ngày nay, cũng vẫn còn bàn tán.

Hình thức gần nhất của lối châm biếm phủ định này là thừa nhận rằng toàn bộ hiện thực, đạo đức và tất cả những cái gì có nội dung phong phú đều là trống rỗng và hư ảo, toàn bộ cái khách quan có giá trị ở bản thân mình và vì mình đều là vô nghĩa. Nếu như "cái tôi" dừng lại ở quan điểm này, thì nó sẽ thấy mọi vật đều là vô nghĩa và hư ảo, chỉ trừ cái chủ thể của nó mà thôi, nhưng do đó, bản thân cái chủ thể ấy cũng trở thành trống rỗng và *phù phiếm* nốt. Nhưng mặt khác, cái "tôi" có thể cảm thấy không thỏa mãn ở trong tình trạng tự thưởng thức mình như vậy, thành ra nó bắt đầu cảm thấy khao khát một cái gì chắc chắn và cốt tử, cảm thấy cần những hứng thú cụ thể và chủ yếu. Kết quả là nảy sinh một tình trạng bất hạnh và mâu thuẫn; chủ thể một mặt muốn bước vào vương quốc của chân thực, khao khát vươn tới tính khách quan, nhưng

mặt khác chủ thể lại không thể vùng ra khỏi tình trạng cô độc, vùi vào mình, cuộc sống nội tâm trừu tượng, và một nỗi buồn rầu da diết chiếm lấy anh ta như ta đã thấy xuất hiện ở triết học Phíchtơ. Tình trạng không thỏa mãn của tâm hồn do cảnh nghĩ ngợi và tình trạng bất lực như vậy làm cho con người không muốn hành động, không muốn tiếp xúc với bất kỳ cái gì hết để đừng làm mất trạng thái hài hoà bên trong, và trong khi y khao khát vươn tới cái hiện thực và cái tuyệt đối,y vẫn cảm thấy mình bất lực và trống rỗng, tuy là thuần túy. Tình trạng không thỏa mãn này làm nảy sinh một nỗi buồn rầu da diết và một tâm hồn đẹp đẽ đau buồn. Bởi vì một tâm hồn thực sự đẹp đẽ thì hành động và tồn tại trong thực tế. Trái lại nỗi u hoài da diết mà chúng ta nói đây là do chủ thể cảm thấy mình vô nghĩa, trống rỗng, phù phiếm, cũng như bất lực không sao thoát khỏi tình trạng hư ảo này và làm cho mình có được một nội dung thực sự.

Trong khi biến châm biếm thành một hình thức nghệ thuật, nghệ sĩ không chỉ hài lòng ở chỗ biểu hiện đời mình và nhất là cá tính của cái chủ thể châm biếm mà ngoài việc biểu hiện các hành vi của mình một cách nghệ thuật v.v... nghệ sĩ còn phải sáng tạo những tác phẩm nghệ thuật ở bên ngoài với tính cách những sản phẩm của hư cấu. Nguyên lý của các tác phẩm này là những tác phẩm chỉ có thể nảy sinh chủ yếu ở lĩnh vực thơ, là biểu hiện yếu tố thần linh thành một cái gì châm biếm. Nhưng cái châm biếm tiêu biểu của một cá tính thiên tài tóm lại ở chỗ tự hủy bỏ mọi cái gì vĩ đại và siêu việt. Kết quả là trong các tác phẩm nghệ thuật khách quan nghệ thuật châm biếm quy về chỗ miêu tả cái tính chất chủ thể tuyệt đối, bởi vì tất cả những gì có giá trị và quan trọng đối với con người đều là vô nghĩa ở trong quá trình tự tiêu diệt. Điều này có nghĩa là người ta không những coi thường pháp luật, đạo đức, chân lý mà nói chung mọi cái gì cao quí và ưu tú đều chẳng có giá trị gì hết, bởi vì khi biểu hiện ở từng con

người, từng tính cách và từng hành vi thì bản thân các ưu điểm ấy tự phủ định mình và tự thủ tiêu mình và làm thành một sự châm biếm đối với chính mình.

Xét một cách trừu tượng, hình thức này là gần với nguyên lý của cái hài. Song mặc dầu cái hài và châm biếm là họ hàng với nhau, vẫn cần phải vạch một sự khác nhau chủ yếu giữa cái hài và cái châm biếm: cái hài chỉ bó hẹp vào việc thủ tiêu tất cả những gì tự thân nó là không có giá trị, là hiện tượng giả dối và mâu thuẫn, chẳng hạn một sở thích đồng bóng, một sở thích gàn dở chống lại một dục vọng mãnh liệt, một nguyên lý hay một châm ngôn tuy có vẻ vững chắc nhưng thực ra là giả tạo. Nhưng vấn đề lại khác hẳn khi những cái thực tế là đạo đức và chân chính, có nội dung cốt yếu đều tỏ ra là vô nghĩa và thảm hại ở từng cá nhân. Lúc bấy giờ cá nhân này có một tính cách thảm hại và vô nghĩa và được miêu tả là kẻ yếu đuối và không có tính cách.

Nội dung của cái bị phá hủy có một ý nghĩa chủ yếu ở trong sự khác nhau này giữa hài hước và châm biếm. Kẻ nào không thể kiên trì một mục đích trọng yếu, trái lại rời khỏi mục đích ấy và phá hủy nó ở bản thân mình, là một chủ thể kém cỏi, không thích hợp với cái gì hết. Nhưng "cái nguyên lý châm biếm" của chúng ta lại thích nói đến sự châm biếm này về chỗ không có tính cách. Con người có một tính cách thực sự là kẻ tự đặt cho mình những mục đích chủ yếu về mặt nội dung và bám chắc lấy các mục đích ấy đến mức cá tính của anh ta sẽ thôi không tồn tại nếu như anh ta từ bỏ những mục đích này. Thái độ kiên trì và có tính bản chất như vậy làm thành cái nét cơ bản của một tính cách thực sự. Catô[29] chỉ có thể sống với tính cách một người La Mã và một người cộng hòa.

Nếu như người ta lấy châm biếm làm hình biểu hiện nghệ thuật chủ yếu, thì bản thân cái không có tính chất nghệ thuật sẽ được xem là nguyên lý chân chính của tác phẩm nghệ thuật.

Lúc bấy giờ người ta bắt đầu thể hiện những hình tượng một phần tẻ nhạt, một phần không có nội dung, yếu đuối, bởi vì yếu tố thực chất ở đấy đã là một cái gì vô nghĩa, một phần người ta miêu tả những u hoài và những mâu thuẫn của tâm hồn không được giải quyết, điều mà chúng tôi đã nói ở trên. Nhưng biểu hiện như thế không thể gây nên một hứng thú thực sự. Chính vì thế mà những người đề xướng lý thuyết châm biếm luôn luôn than phiền rằng công chúng không có năng khiếu phê phán, không hiểu nghệ thuật và thiên tài, không hiểu được cái cao quý của thiên tài, nói khác đi, quần chúng không thích cái trò tẻ nhạt, ngu xuẩn và không có tính cách như vậy. Và cũng may là công chúng không thích những bản tính rầu rĩ không có nội dung như vậy. Một điều an ủi chúng ta là tình trạng thiếu trung thực, tình trạng đạo đức giả này không lôi cuốn người ta và người ta đòi hỏi những hứng thú nghiêm túc và thực sự cũng như đòi hỏi những tính cách bênh vực cái nội dung có ý nghĩa to lớn.

Với tính cách những sự kiện lịch sử chúng ta cần nhận thấy rằng chủ yếu *Dongơ* và *Lutrich Tichcơ* đã thừa nhận châm biếm là nguyên lý cao nhất của nghệ thuật.

Ở đây không phải là chỗ nói đến Dongơ[30] một cách chi tiết hơn (ông ta xứng đáng được khảo sát như vậy) và tôi chỉ bó hẹp vào một vài nhận xét. Dongơ không phải như những người khác cảm thấy hài lòng về một trình độ triết học hời hợt. Nhu cầu tư biện bên trong của ông đã thúc đẩy ông đi sâu vào ý niệm triết học. Ở đây, ông bắt gặp yếu tố biện chứng của ý niệm ở cái điểm mà tôi gọi là "tính phủ định tuyệt đối và vô hạn", ông bắt gặp một hoạt động của ý niệm thâu tóm lại ở chỗ ý niệm tự phủ định mình với tính cách một cái vô hạn và phổ biến, để chuyển thành cái hữu hạn và đặc thù và sau đó lại thủ tiêu sự phủ định này bằng cách phục hồi cái phổ biến và cái vô hạn ở trong cái hữu hạn và cái đặc thù.

Dongơ bám chắc lấy cái phủ định này và nó thực sự là một *nhân tố* ở trong ý niệm tư biện song vì nhân tố này được giải thích là biểu hiện một sự băn khoăn biện chứng và sự phủ định cái hữu hạn và cái vô hạn, cho nên nó *chỉ là một nhân tố duy nhất mà thôi* chứ không phải là *toàn bộ ý niệm* như Dongơ vẫn nghĩ.

Tiếc thay cuộc đời của Dongơ chấm dứt quá sớm và ông không thể đi đến chỗ phát hiện ra cụ thể cái ý niệm triết học. Như vậy, ông không đi xa hơn phương diện phủ định đã nêu ở trên là cái phần nào họ hàng với sự thủ tiêu thấm nhuần tính chất châm biếm cái cụ thể và cái nội dung cốt yếu mà ông đã xem là một nguyên lý của hoạt động nghệ thuật. Song ở trong cuộc đời thực tiễn, Dongơ với tính chất bản năng của ông về các tác phẩm nghệ thuật thực sự sau khi được giáo dục bởi sự khảo sát lâu dài về nghệ thuật, cũng không mang tính chất châm biếm. Tôi nói tất cả những điều đó để biện hộ cho Dongơ là người mà cuộc sống, mặt triết học và, mặt lý luận nghệ thuật đều không lẫn lộn với những người chủ trương châm biếm đã nêu lên ở đây.

Còn về Lucvich Tichcơ[31], thì các quan điểm của ông cũng hình thành trong thời kỳ khi trong vòng một thời gian nào đấy, Iêna là trung tâm của xu hướng này. Tichcơ và những thành viên khác của nhóm này đều thích dùng những cách diễn đạt châm biếm, nhưng không bao giờ giải thích ý nghĩa của nó. Chẳng hạn, Tichcơ bao giờ cũng ca ngợi châm biếm. Song khi chính ông bắt tay vào việc phân tích các tác phẩm nghệ thuật vĩ đại, thì mặc dầu cách nêu đặc trưng và đánh giá những nét làm cho các tác phẩm ấy thành vĩ đại, là những lời tuyệt diệu, nhưng nếu chúng ta nghĩ rằng đây là trường hợp thuận tiện nhất để cho Tichcơ chứng minh thuyết châm biếm ở trong một tác phẩm như "Rômêô và Giuliette" chẳng hạn là ở chỗ nào thì chúng ta sẽ thất vọng vì trong những bài phê

bình ấy không nói một lời đến châm biếm.

IV. SỰ PHÂN CHIA

Sau những nhận xét mở đầu chúng tôi đã đưa ra, bây giờ đã đến lúc khảo sát bản thân đối tượng chúng ta khảo sát. Nhưng lời mở đầu vẫn còn chưa hết cho nên chỉ có thể đưa ra một cái nhìn sơ bộ, từ đó ta có thể rút ra một khái niệm về bước phát triển chung của công trình khảo sát khoa học của chúng ta. Bởi vì chúng tôi đã nói rằng nghệ thuật là xuất phát từ bản thân ý niệm tuyệt đối một cách cảm quan, cho nên chúng tôi cần phải cấp cho cái nhìn bao quát một tính chất khái quát để từ đó ta thấy rõ những bộ phận riêng biệt nảy sinh từ khái niệm phổ biến của cái đẹp ở trong nghệ thuật với tính cách biểu hiện cái tuyệt đối và mục đích của nghệ thuật là biểu hiện như thế nào. Vì vậy chúng tôi cần phải cố gắng cấp cho bạn đọc một quan niệm khái quát nhất của khái niệm này.

Ở trên đã nói rằng nội dung của nghệ thuật là ý niệm và hình thức của nó là sự thể hiện cảm quan, bằng hình tượng. Nhiệm vụ nghệ thuật là điều hoà hai mặt này, kết hợp chúng thành một toàn thể tự do, hòa hợp. Điều này có nghĩa là yêu cầu đầu tiên cần thực hiện để có sự điều hòa này, đó là nội dung được biểu hiện thông qua nghệ thuật phải thích hợp với sự biểu hiện này về mặt bản chất. Bởi vì nếu làm ngược lại thì chúng ta sẽ có sự đoạn tuyệt giữa hình thức và nội dung: khi thì tự bản thân nội dung sẽ vì không thích hợp với việc thể hiện bằng hình tượng và với biểu hiện bên ngoài sẽ phải miễn cưỡng mang cái hình thức cảm quan này, khi thì bản thân chất liệu khô khan chỉ có thể tìm một phương thức biểu hiện phù hợp với nó ở đúng cái hình thức về thực chất đối lập

lại hình thức hiện có.

Từ yêu cầu thứ nhất nảy sinh yêu cầu thứ hai: bản thân nội dung của nghệ thuật không được trừu tượng. Điều này không phải chỉ là do chỗ nội dung cần phải có tính chất cảm quan và do đó cụ thể, đối lập lại tất cả những cái có tính chất tinh thần và tư duy là những cái dường như bản thân là đơn giản và trừu tượng. Sở dĩ thế là vì tất cả những gì chân thực ở trong lĩnh vực tinh thần cũng như trong lĩnh vực tự nhiên đều cụ thể ở bản thân nó mặc dầu nó có tính phổ biến, đồng thời nó lại có được tính chủ thể và tính đặc thù. Chẳng hạn, nếu chúng ta nói về Thượng đế rằng Thượng đế chỉ là một nguyên lý duy nhất, tồn tại cao nhất, với tính cách tồn tại thì câu này chỉ nói lên một khái niệm trừu tượng chết cứng của một cách lý giải không lý tính. Tự bản thân một Thượng đế như vậy sẽ không thể cung cấp một nội dung nào cho nghệ thuật, nhất là cho các nghệ thuật tạo hình bởi vì bản thân Thượng đế không có tính chất thực cụ thể. Vì vậy người Do Thái và người Thổ Nhĩ Kỳ không thể cấp cho Thượng đế của họ một biểu hiện tích cực ở trong nghệ thuật như người Thiên Chúa giáo mặc dầu Thượng đế của họ không phải là một khái niệm trừu tượng có tính chất trí tuệ như vậy. Sở dĩ thế là vì Thượng đế trong đạo Thiên Chúa được biểu hiện ở trong tính chân thực của nó và do đó ở trình độ cao nhất thành một con người, một chủ thể, và cụ thể hơn, một tinh thần. Việc Thượng đế là một tinh thần được nêu bật bởi cách quan niệm có tính chất tôn giáo cho rằng Thượng đế là một đấng ba ngôi nhưng đồng thời lại là một thể duy nhất. Ở đây có cái chủ yếu, cái phổ biến và cái đặc thù cũng như có thể thống nhất điều hòa cả ba, và chỉ có một thể thống nhất như vậy thì mới làm thành một cái gì cụ thể. Cũng như nội dung muốn được chân thực thì phải có tính chất cụ thể; cũng vậy nghệ thuật yêu cầu một tính cụ thể tương tự, bởi vì cái phổ biến, nếu chỉ là trừu tượng mà thôi thì sẽ không có được đặc tính chuyển thành cái đặc thù,

thành sự biểu hiện bên ngoài, thành thể thống nhất với chính mình ở trong cái biểu hiện bên ngoài này.

Nếu như hình thức cảm quan và hình ảnh cần phải phù hợp với một nội dung chân thực và vì vậy mà cụ thể, thì điều kiện thứ ba đó là hình thức và hình ảnh cần phải cá biệt, hoàn toàn cụ thể và đơn nhất ở bản thân mình. Thực vậy, tính cụ thể biểu hiện ở cả hai mặt của nghệ thuật, mặt nội dung cũng như mặt hình thức chính là cái điểm ở đấy hai mặt này có thể trùng với nhau làm một và tương ứng với nhau. Chẳng hạn, hình thức tự nhiên của thân hình con người là một cấu tạo cụ thể cảm quan có thể thể hiện cái tinh thần cụ thể ở trong bản thân mình một cách ăn khớp. Vì vậy, không nên cho rằng việc chọn một hình ảnh nào đó để thể hiện một hiện thực của thế giới bên ngoài là một chuyện thuần túy ngẫu nhiên. Sở dĩ nghệ thuật chọn một hình thức nào đó không phải bởi vì nó đã tìm thấy hình thức ấy dưới trạng thái có sẵn, cũng không phải bởi vì nó không tìm được một hình thức nào khác mà bởi vì trong bản thân nội dung cụ thể đã chứa đựng một nhân tố bên ngoài, hiện thực, hơn nữa chứa đựng biểu hiện cảm quan. Hiện tượng cụ thể cảm quan này ở đấy cái nội dung tinh thần được biểu hiện cũng nói với tinh thần và cái hình thức bên ngoài khiến cho nội dung này có thể được tri giác và được thể hiện chẳng qua chỉ nhằm mục đích tồn tại đối với tâm hồn và tinh thần chúng ta. Đó là lý do duy nhất làm cho nội dung và hình thức nghệ thuật thâm nhập vào nhau. Cái cụ thể thuần tuý cảm quan, cái tự nhiên khách quan bên ngoài không chứa đựng ở mình mục đích này như là cơ sở duy nhất của sự xuất hiện. Lông chim màu ngũ sắc sặc sỡ vẫn chói lọi ngay cả khi không ai nhìn thấy nó, tiếng chim hót vẫn thánh thót ngay cả khi không ai nghe nó. Hoa quỳnh chỉ nở một đêm rồi tàn đi trong những khu rừng hoang vắng phương nam nhưng không làm cho ai ngây ngất. Nhưng cánh rừng này với cây cỏ phồn vinh và vô cùng đẹp đẽ tràn ngập những mùi hương thơm và những hương vị hết sức

thú vị phảng phất xung quanh, sống và chết đi không cho ai thưởng thức. Nhưng tác phẩm nghệ thuật không có được cái tồn tại độc lập vô tư như vậy. Về thực chất, tác phẩm nghệ thuật là một câu hỏi nói với con tim biết đáp lại nó, là một lời kêu gọi nói với những tâm hồn và những trí óc.

Về mặt này, mặc dầu tính chất cảm quan của nội dung nghệ thuật không phải là ngẫu nhiên, nhưng tính chất cảm quan không phải là hình thức cao nhất để đạt đến cái cụ thể có tính chất tinh thần. Một hình thức cao hơn so với sự thể hiện cảm quan cụ thể đó là tư duy. Mặc dầu tư duy là trừu tượng theo cái nghĩa tương đối của danh từ này, song để cho trở thành chân thực và hợp lý tính, tư duy không được là phiến diện mà phải là cụ thể. Ta dễ dàng thấy rõ sự khác nhau giữa một nội dung nhất định (sự thể hiện cảm quan bằng nghệ thuật ăn khớp với nó) với một nội dung khác về bản chất đòi hỏi một sự thể hiện tinh thần cao hơn như chẳng hạn, khi ta so sánh các thần linh Hy Lạp với Thượng đế theo quan niệm Thiên Chúa giáo. Thần linh Hy Lạp không phải là trừu tượng mà là cá nhân và rất gần những hình ảnh tự nhiên của con người. Thượng đế Thiên Chúa giáo cũng là một cá nhân cụ thể đấy song lại là cá nhân với tính cách yếu tố tinh thần thuần túy và cần phải được chúng ta nhận thức như là tinh thần và ở trong tinh thần. Điều đảm bảo sự tồn tại của Thượng đế Thiên Chúa giáo là một nhận thức bên trong chứ không phải là cái hình ảnh tự nhiên bên ngoài, hình ảnh bên ngoài chỉ có thể dùng làm phương tiện biểu hiện nhận thức bên trong một cách không hoàn mỹ, không phù hợp với trình độ sâu sắc của khái niệm này.

Nhưng bởi vì nghệ thuật hướng về sự chiêm ngưỡng trực tiếp và có nhiệm vụ thể hiện ý niệm trong hình ảnh cảm quan chứ không phải bằng hình thức tư duy và bằng hình thức tinh thần thuần túy nói chung, và bởi vì giá trị và ưu điểm của cách thể hiện này là ở chỗ cả hai mặt, ý niệm và hình ảnh của

mình đều tương ứng với nhau ở trong một thể thống nhất cho nên cái trình độ cao mà nghệ thuật đạt được cũng như trình độ ưu tú về mặt thực hiện là lệ thuộc vào trình độ tính thống nhất bên trong, trình độ nhà nghệ sĩ có thể dung hợp ý niệm và hình ảnh của nó với nhau như thế nào.

Cơ sở của sự phân chia đối với triết học nghệ thuật là nằm trong cách nhìn này về cái chân lý tối cao, đại diện cho một tính tinh thần đã tìm được sự thể hiện tinh thần ăn khớp với khái niệm. Trước khi đạt tới cái khái niệm chân chính của bản chất tuyệt đối của mình, tinh thần còn phải trải qua nhiều giai đoạn bất rễ vào bản thân cái khái niệm chân chính. Và quá trình diễn biến này của nội dung do tinh thần gây nên là tương ứng trực tiếp với sự biểu hiện nghệ thuật gắn liền với nó, trong hình thức biểu hiện này tinh thần đóng vai một yếu tố nghệ thuật nhận thức được bản thân mình.

Tương ứng với bản chất của mình, quá trình diễn ra ở trong lĩnh vực của tinh thần cũng có hai mặt:

Thứ nhất bản thân sự phát triển này là mang *tính tinh thần* và *tính phổ biến*, vì đây là những bước kế tiếp nhau tuần tự của những thế giới quan nhất định, vốn có được sự thể hiện nghệ thuật với tính cách một nhận thức nhất định bao quát cả tự nhiên, con người và thần linh.

Thứ hai, sự phát triển bên trong này của nghệ thuật cần phải có một tồn tại trực tiếp, sự tồn tại cảm quan, và các hình thức cụ thể của sự tồn tại cảm quan của nghệ thuật đến lượt chúng, lại làm thành một tổng thể của những sự khác nhau tất yếu của nghệ thuật làm thành *những nghệ thuật khác nhau*. Kể ra, cách xây dựng hình thức nghệ thuật ở trong các hình thức khác nhau của nó đều mang tính tinh thần và vì vậy đều có tính khái quát hơn và không gắn liền với một chất liệu *duy nhất* nào đó, và ngay cả các đối tượng cảm quan và các hiện tượng cũng đa dạng. Song vì các loại hình nghệ thuật cũng như tinh thần đều lấy khái niệm làm thành linh hồn của

mình, cho nên nhờ vậy mà giữa cái tài liệu cảm quan cụ thể với các hình thức thể hiện nghệ thuật loại biệt đã có được một quan hệ chặt chẽ hơn và có sự cộng hưởng mật thiết.

Theo quan điểm này, khoa học của chúng ta chia ra thành ba bộ phận chính.

Thứ nhất, đó là bộ phận đại cương. Nó có nội dung và đối tượng của mình là ý niệm phổ biến của cái đẹp nghệ thuật với tính cách *lý tưởng*, cũng như sự khảo sát cặn kẽ quan hệ giữa lý tưởng một mặt với tự nhiên và mặt khác với sáng tác nghệ thuật mang tính chủ thể.

Thứ hai, xuất phát từ khái niệm cái đẹp trong nghệ thuật, một bộ phận *đặc biệt* được phát triển. Những sự khác nhau chủ yếu mà khái niệm nghệ thuật chứa đựng ở bản thân mình, ở đây phát triển thành một loạt những kiểu biểu hiện hình thức khác nhau ngày càng tăng.

Thứ ba, chúng ta có được phần *cuối cùng* ở đấy khảo sát từng loại hình của của cái đẹp nghệ thuật. Bởi vì nghệ thuật trong sự phát triển của mình chuyển sang sự thể hiện cảm quan các hình ảnh và sang việc xây dựng những hệ thống nghệ thuật riêng biệt cũng như các thể loại của chúng.

1. Ý niệm cái đẹp trong nghệ thuật, hay lý tưởng.

Về phần thứ nhất và phần thứ hai, để cho điều trình bày dưới đây dễ hiểu, chúng ta cần phải nhớ rằng ý niệm với tính cách cái đẹp nghệ thuật không phải là ý niệm với tính cách ý niệm, ý niệm tuyệt đối như lôgíc siêu hình cần phải quan niệm nó. Trái lại, đây là một ý niệm đã được hoán cốt đoạt thai thành hiện thực và xuất hiện ở trong một thể thống nhất trực tiếp với hiện thực. Mặc dầu ý niệm với tính cách ý niệm là chân thực ở bản thân mình và vì mình, song nó chỉ là chân thực về phía nó thôi chứ chưa là cái phổ biến đã được khách thể hóa. Trái lại, *ý niệm* với tính cách cái đẹp nghệ thuật lại

là ý niệm với một đặc tính loại biệt sau đây: nó là một hiện thực đã được cá tính hóa. Nói khác đi, nó là một thứ biểu hiện cá biệt của hiện thực có cái đặc điểm loại biệt là biểu lộ được ý niệm qua bản thân. Như vậy, chúng ta đã nêu lên yêu cầu sau đây: ý niệm và sự biểu hiện của mình, tức là cái hiện thực cụ thể của nó phải hoàn toàn phù hợp với nhau. Nếu quan niệm như vậy thì ý niệm với tính cách cái hiện thực đã có được hình thức tương ứng với khái niệm của mình, làm thành "lý tưởng" (32).

Ta có thể giải thích một cách hoàn toàn hình thức nhiệm vụ làm cho ý niệm và hình thức phù hợp với nhau như sau: Ý niệm có thể là một ý niệm *này* hay một ý niệm *khác*, miễn là có một hình ảnh nào đó, bất kể hình ảnh gì thể hiện cái ý niệm cụ thể này. Nhưng lý giải như vậy là lẫn lộn tính chất chân thực của "lý tưởng" mà chúng ta yêu cầu với *tính chất đúng đắn* đơn thuần, chỉ tóm lại ở chỗ thể hiện một ý nghĩa nào đấy bằng một hình ảnh tương ứng với mình và tìm thấy trực tiếp ý nghĩa của mình ở hình thức này. Ta không nên quan niệm "lý tưởng" theo cái nghĩa như vậy. Bởi vì mọi nội dung đều có thể có một sự biểu hiện hoàn toàn thích hợp, tương ứng với bản chất của mình nhưng mặc dầu thế, ta vẫn không có quyền cho rằng đó là "lý tưởng" tức là đẹp một cách nghệ thuật. Hơn nữa, khi so sánh với cái đẹp lý tưởng thì sự biểu hiện này sẽ không làm người ta thỏa mãn.

Về mặt này, ở đây cần phải nhận thấy (mặc dầu chỉ sau này chúng ta mới có thể chứng minh :"đừng bao giờ cũng cho thiếu sót của tác phẩm nghệ thuật là chỗ thiếu sót về mặt kỹ xảo của chủ thể, bởi vì *thiếu sót về hình thức* còn bắt nguồn cả từ *thiếu sót của nội dung* nữa." Chẳng hạn, các sáng tác nghệ thuật của người Trung Quốc, người Ấn Độ, người Ai Cập, cách biểu hiện của nó về các vị thần và các thần tượng đều không có hình thù hay chỉ có những hình thức không gãy gọn hoặc vụng về không chân thực. Các dân tộc này chưa nắm

được bí quyết của cái đẹp chân thực, bởi vì các biểu tượng huyền thoại của họ, bản thân nội dung và tư tưởng các tác phẩm nghệ thuật của họ đều còn mơ hồ, hoặc mang một hình thức không cụ thể và tự nó không phải là cái nội dung tuyệt đối. Các tác phẩm nghệ thuật càng ưu tú về ý nghĩa này thì nội dung và tư tưởng của nó lại càng sâu sắc và chân thực ở bên trong. Và đây không phải là câu chuyện trình độ khéo léo nhiều hay ít trong việc nắm và tái hiện các hình ảnh của tự nhiên, như chúng tồn tại ở trong thực tế bên ngoài. Bởi vì nếu xét những giai đoạn phát triển nhất định của nhận thức và biểu hiện nghệ thuật thì việc truyền đạt không đúng đắn và biếm họa các hình thức của tự nhiên không phải là do chỗ nghệ sĩ vụng về, thiếu tập dượt về kỹ thuật mà là do một sự thay đổi có chủ ý của nội dung mà ý thức nghệ sĩ đòi hỏi.

Như vậy, có loại nghệ thuật chưa hoàn mỹ mặc dầu về mặt kỹ thuật và về các mặt khác trong *phạm vi đã được qui định* có thể là mười phân vẹn mười đấy, nhưng khi so sánh với khái niệm nghệ thuật và khái niệm "lý tưởng" nghệ thuật thì lại tỏ ra kém cỏi. Chỉ ở trong nghệ thuật cao nhất thì ý niệm và sự thể hiện mới tương ứng với nhau một cách hoàn toàn theo cái nghĩa là cái hình thức ở đấy ý niệm nhập thân vào là tuyệt đối chân thực như bản thân nội dung ý niệm mà hình thức này biểu hiện. Muốn thế, như chúng tôi đã nói ở trên, cần phải làm sao cho ý niệm làm thành một thể hoàn chỉnh cụ thể ở bản thân mình và qua bản thân mình, nhờ đó, ý niệm có được tiêu chuẩn cũng như nguyên tắc qui định các hình thức đặc thù và phương thức biểu hiện ở ngay chính mình. Trí tưởng tượng Thiên Chúa giáo chẳng hạn chỉ có thể biểu hiện *tinh thần*, bởi vì ở đây Thượng đế được nhận thức ở trong toàn bộ bản chất của mình với tính cách tinh thần. Đặc trưng ở đây dường như làm thành cái cầu dẫn tới hiện tượng. Ở nơi nào đặc trưng này không phải là trọn vẹn nảy sinh từ bản thân ý niệm, thì ở đấy chúng ta sẽ hình dung ý niệm là một cái tự

qui định mình và tự nêu bật mình, ý niệm vẫn là trừu tượng và đặc trưng cũng như cái nguyên lý nêu lên phương thức biểu hiện đặc thù chỉ tương ứng với ý niệm thôi chứ không phải nằm ở trong ý niệm mà ở ngoài ý niệm. Chính vì vậy ý niệm trừu tượng có được hình thức không phải là căn cứ vào bản thân mình mà do bên ngoài qui định. Trái lại, ở trong chính mình ý niệm cụ thể mang cái nguyên lý của phương thức biểu hiện ở ngay bản thân và ý niệm sáng tạo một cách tự do cái hình thức thích hợp. Như vậy, chỉ có ý niệm cụ thể mới có thể sản sinh ra hình ảnh chân thực và lý tưởng nghệ thuật là sự phù hợp nhau của hai mặt này.

2. Sự phát triển của "lý tưởng" ở trong những hình thức đặc thù của cái đẹp ở trong nghệ thuật (Nghệ thuật tượng trưng, nghệ thuật cổ điển, nghệ thuật lãng mạn).

Vì ý niệm dưới hình thức này là một thể thống nhất cụ thể, cho nên thể thống nhất ấy chỉ có thể nhập vào nhận thức nghệ thuật thông qua việc phơi bày những điểm đặc thù của ý niệm và của sự hòa giải các điểm đặc thù ấy, và chính nhờ sự phát triển này mà cái đẹp trong nghệ thuật có được *toàn bộ các hình thức và các giai đoạn đặc thù*. Do đó, sau khi chúng ta đã xét cái đẹp nghệ thuật "tự mình và cho mình", chúng ta cần phải theo dõi xem cái đẹp ở trong tính toàn vẹn của nó, phân chia ra thành cái hình thức đặc thù như thế nào. Đây là *bộ phận thứ hai, lý thuyết các hình thức nghệ thuật*. Các hình thức này sở dĩ xuất hiện là do chỗ ý niệm làm thành nội dung có những hình thức biểu hiện khác nhau, những hình thức này qui định các sự khác nhau trong cách thể hiện. Các hình thức nghệ thuật chẳng qua chỉ là những quan hệ khác nhau giữa nội dung với cách biểu hiện nội dung, những quan hệ này là xuất phát từ bản thân ý niệm và cả cho ta một căn cứ chân thực để phân chia lĩnh vực này. Bởi vì nguyên tắc của sự phân chia này

bao giờ cũng phải dựa trên khái niệm và nó là sự phân chia và cô lập hóa khái niệm ra thành những yếu tố tạo nên nó.

Ở đây chúng ta phải xét ba quan hệ giữa ý niệm và hình thức của khái niệm.

a) Trước hết, giai đoạn đầu, khi ý niệm mặc dầu vẫn còn mơ hồ và không rõ ràng, hay chỉ có một đặc trưng kém cỏi, không chân thực, vẫn được xem là nội dung các hình tượng nghệ thuật. Vì ý niệm là mơ hồ, cho nên nó vẫn chưa có được cái tính cá biệt mà lý tưởng yêu cầu. Tính trừu tượng và phiến diện của nó làm cho hình tượng bên ngoài không hoàn mỹ, ngẫu nhiên. Hình thức đầu tiên này của nghệ thuật ít nhiều *chẳng qua chỉ là sự tìm tòi* những cách thể hiện có hình tượng, bởi vì ý niệm vẫn chưa tìm thấy hình thức ở trong bản thân mình mà chỉ là một cố gắng nhằm vươn tới điều đó mà thôi. Ta có thể gọi hình thức này là hình thức tượng trưng của nghệ thuật.

Trong hình thức này, ý niệm trừu tượng lấy hình tượng của mình ở ngoài ý niệm, trong tài liệu cảm quan của tự nhiên, việc xây dựng hình tượng là xuất phát từ đó và hoàn toàn gắn liền với cái đó. Các đối tượng của sự chiêm ngưỡng tìm thấy trong tự nhiên vẫn là những đối tượng như chúng tồn tại, nhưng đồng thời ở đấy lại chứa đựng cái ý niệm có tính bản chất làm thành ý nghĩa của chúng, thành ra bây giờ chúng có nhiệm vụ biểu hiện cái ý niệm ấy và cần phải được giải thích dường như là bản thân ý niệm đã có mặt ở đấy. Muốn thế, các đối tượng của hiện thực cần phải chứa đựng cái mặt mà nhờ đó chúng có thể nói lên một ý nghĩa phổ biến. Nhưng bởi vì chưa có thể làm được sự phù hợp hoàn toàn, cho nên sự phù hợp này chỉ có thể đụng chạm tới một *thuộc tính trừu tượng cá biệt*, chẳng hạn con sư tử là tượng trưng cho sức mạnh.

Ở trong tính chất trừu tượng như vậy của mối quan hệ nảy sinh nhận thức cho rằng ý niệm là xa lạ so với các hiện tượng của tự nhiên. Khi ý niệm không có một thực tế nào khác để tự biểu hiện mình và tan vào tất cả các hình ảnh này, nó lo

lắng và hốt hoảng tự tìm mình ở trong các hình ảnh này nhưng vẫn không thấy chúng là phù hợp với mình, lúc bấy giờ ý niệm mở rộng phi thường bản thân các hình ảnh này của tự nhiên và các hiện tượng của hiện thực, biến chúng thành mơ hồ và khoa trương. Ý niệm mê mẩn chạy theo chúng, say sưa quấn quít lấy chúng, gò ép chúng, xuyên tạc chúng, cấp cho chúng những kích thước trái với tự nhiên và hy vọng dùng tính chất không có giới hạn, tản mạn và đồ sộ của các hình tượng để nâng hiện tượng lên trình độ của ý niệm. Bởi vì ở đây ý niệm vẫn là một cái gì ít nhiều không được xác định, không thể hình tượng hóa, trái lại các đối tượng của tự nhiên lại có một diện mạo hoàn toàn cụ thể.

Bởi vì ý niệm và các hình ảnh của tự nhiên là không ăn khớp với nhau cho nên quan hệ giữa ý niệm với thế giới sự vật trở thành *quan hệ phủ định*. Ý niệm đóng vai một cái gì bên trong, không hài lòng về các sự vật chỉ ở bên ngoài như vậy, mà tự xem mình là cái bản chất phổ biến bên trong của chúng, *cao hơn* mọi hình tượng không phù hợp với nó. Nhờ chỗ ý niệm vươn lên cao như vậy, các hiện tượng của tự nhiên, các hình thức của con người và các biến cố của đời sống con người được chọn và được biểu hiện như chúng tồn tại, nhưng đồng thời lại được nhận thức không ăn khớp với ý nghĩa chúng biểu hiện, ý nghĩa này vượt lên cao khỏi tất cả nội dung của thế giới chúng ta.

Những nét nêu lên đây làm thành tính chất chung của chủ nghĩa phiếm thần thứ nhất, chủ nghĩa phiếm thần phương Đông ở trong nghệ thuật. Nghệ thuật này đạt ý nghĩa tuyệt đối ở trong những sự vật tầm thường nhất và, mặt khác, gò ép các hiện tượng phải diễn đạt thế giới quan của mình, do đó nó trở thành quái đản, kỳ quặc[33] và vô vị hay nó dùng tính chất tự do trừu tượng của thực thể để coi khinh mọi hiện tượng cho đó đều là những điều vô nghĩa và thoáng qua. Do tình trạng ý nghĩa không thể thể hiện hoàn toàn ở trong hình thứ

biểu đạt như vậy, và mặc dầu mọi cố gắng và mưu toan khắc phục tính chất không khớp nhau giữa ý niệm với hình ảnh, nó vẫn không sao khắc phục được tình trạng ấy. Hình thức thứ nhất, hình thức tượng trưng của nghệ thuật với những tìm tòi băn khoăn, tính chất thần bí và phong cách trác việt của nó là như thế.

b) Trong hình thức nghệ thuật *thứ hai* mà chúng ta sẽ gọi là *nghệ thuật cổ điển* đã khắc phục được hai thiếu sót của nghệ thuật tượng trưng. Hình ảnh tượng trưng là không hoàn mỹ, bởi vì một mặt ý niệm ở đấy chỉ nhập vào ý thức với tính cách một thuộc tính *trừu tượng*, hay nói khác đi, không được xác định. Do đó, sự tương ứng giữa ý nghĩa và hình ảnh ở đây không làm người ta thỏa mãn và là một cái gì trừu tượng. Nghệ thuật cổ điển đã khắc phục được hai thiếu sót này: nó là sự thể hiện tự do thỏa đáng của ý niệm ở trong hình tượng, hình tượng này là thuộc vào ý niệm tương ứng với khái niệm của ý niệm. Vì vậy ý niệm có thể đạt tới một sự tương ứng hoàn toàn tự do với hình ảnh của mình. Do đó, chỉ có hình thức nghệ thuật cổ điển mới sáng tạo được một "lý tưởng" hoàn mỹ và cho phép ta ngắm nhìn "lý tưởng" với tính cách một cái đã được thực hiện.

Song ta không nên quan niệm sự ăn khớp nhau giữa khái niệm với hiện thực trong nghệ thuật cổ điển theo ý nghĩa là một sự tương ứng thuần tuý *hình thức* giữa nội dung với hình thức bên ngoài. Nếu không, mọi tác phẩm bắt chước tự nhiên, mọi bức chân dung, mọi tranh phong cảnh, tranh vẽ hoa, vẽ một cảnh tượng nào đó v.v... đều đã làm thành mục đích và nội dung miêu tả của nghệ thuật cổ điển rồi, bởi vì ở đấy có sự nhất trí như vậy giữa hình thức với nội dung. Trái lại, điểm độc đáo của nội dung ở trong nghệ thuật cổ điển tóm lại là bản thân nội dung là một ý niệm cụ thể và với tính cách yếu tố tinh thần cụ thể, bởi vì chỉ có yếu tố tinh thần thì mới là yếu tố bên trong thực sự. Muốn thể hiện một nội dung như

vậy, chúng ta cần phải tìm ở trong các sự vật của tự nhiên sự vật nào mà tự thân nó tự mình và vì mình là phù hợp với yếu tố tinh thần. Bản thân cái khái niệm tối sơ[34] phải sáng tạo ra hình tượng để thể hiện tính tinh thần cụ thể, rồi sau đó "khái niệm chủ thể" (ở đây là tinh thần nghệ thuật) bây giờ phải *tìm ra* hình tượng này và biến nó thành một tồn tại tự nhiên mang hình thức phù hợp với tính tinh thần tự do của từng người.

Khi đóng vai một hiện tượng ở trong thời gian, cái hình tượng mà ý niệm chứa đựng ở bản thân mình, với tính cách một yếu tố tinh thần được xác định một cách cá biệt là một *hình tượng nhân tính*. Người ta thường chỉ trích sự nhân cách hóa này và sự nhân hình hóa này, cho nó đã hạ thấp mất yếu tố tinh thần. Song nghệ thuật vì có mục đích thể hiện một cách cảm quan nội dung tinh thần sao cho người ta ngắm nhìn cho nên phải chú ý đến tác dụng nhân hình hóa này, bởi vì tinh thần chỉ có được sự thể hiện cảm quan làm ta thỏa mãn khi nó mang thân thể con người. Xét theo quan điểm này, sự luân hồi[35] là một biểu tượng trừu tượng, và đáng lý ra sinh lý học cần phải lấy luận điểm sau đây làm một trong những nguyên tắc cơ bản của mình: sự sống trong quá trình phát triển thế nào cũng phải đạt đến hình tượng con người, bởi vì đây là hiện tượng cảm quan duy nhất phù hợp với tinh thần.

Nhưng trong hình thức nghệ thuật cổ điển thì thân thể con người ở trong các hình thức của mình không còn chỉ được xem là một tồn tại cảm quan; trái lại nó được xem là cái tồn tại bên ngoài và là hình ảnh tự nhiên của tinh thần. Thân thể cần phải được giải phóng khỏi mọi thiếu sót của yếu tố thuần túy cảm quan và tính hữu hạn ngẫu nhiên của các hiện tượng của nó. Nhưng một mặt, nếu như ở trong hình tượng cần phải gạt bỏ mọi yếu tố bên ngoài để cho hình tượng có thể biểu hiện cái nội dung phù hợp với mình, thì mặt khác, để cho sự tương ứng giữa ý nghĩa với hình tượng được đầy đủ, yếu tố tinh thần làm

thành nội dung cũng phải có khả năng tự thể hiện *hoàn toàn* ở trong một hình tượng người cá biệt mà vẫn không vượt ra ngoài phạm vi biểu hiện cảm quan và thể xác này. Do đó, tinh thần ở đây được xác nhận là một cái riêng biệt, đó là tinh thần của con người, chứ không phải là tinh thần vĩnh viễn và tuyệt đối, vô điều kiện, bởi vì một tinh thần như vậy chỉ có thể xuất hiện và biểu hiện bằng yếu tố tinh thần mà thôi.

Trường hợp sau này, đến lượt nó, lại trở thành một thiếu sót, thiếu sót này làm cho hình thức nghệ thuật cổ điển tan rã. Nó yêu cầu chuyển sang hình thức *thứ ba*, hình thức cao nhất, chuyển sang nghệ thuật lãng mạn

c) Hình thức nghệ thuật lãng mạn lại gạt bỏ cái thể thống nhất viên mãn của ý niệm và tính hiện thực của ý niệm để quay trở lại - mặc dầu trên một trình độ cao hơn - sự phân biệt và đối lập hai mặt này là hai mặt vẫn còn chưa được khắc phục ở trong nghệ thuật tượng trưng. Nghệ thuật cổ điển đã đạt đến đỉnh cao nhất của cái mà sự thể hiện cảm quan dành cho nghệ thuật có thể đạt đến, và nếu như ở đây còn có thiếu sót nào đó, thì đây là thiếu sót của bản thân nghệ thuật và là sự hạn chế của lĩnh vực nghệ thuật. Sự hạn chế này tóm lại là nghệ thuật nắm lấy những cái mà theo khái niệm của nó là cái cụ thể vô hạn tinh thần, cái phổ biến thành đối tượng của mình mang hình tượng cảm quan cụ thể. Trong nghệ thuật cổ điển có sự dung hợp hoàn toàn của tồn tại tinh thần với tồn tại cảm quan, hai cái phù hợp với nhau. Nhưng trong sự dung hợp này tinh thần *không được* biểu hiện phù hợp với cái *khái niệm chân thực* của mình. Bởi vì tinh thần là tính chủ thể vô hạn của ý niệm, mà ý niệm lại mang tính nội cảm tuyệt đối chứ không thể biểu hiện tự do với tính cách tự do cho đến khi sự thể hiện vật chất là một hình thức tồn tại ăn khớp với nó. Xuất phát từ nguyên tắc này, hình thức lãng mạn của nghệ thuật lại gạt bỏ cái tính thống nhất không thể phân chia của nghệ thuật cổ điển, bởi vì nghệ thuật lãng mạn đã có một nội

dung vượt ra ngoài phạm vi hình thức và phương thức biểu hiện của nghệ thuật cổ điển.

Nội dung này (chúng tôi nhắc đến một quan niệm mọi người đều biết) là trùng làm một với điều đạo Thiên Chúa nói về Thượng đế với tính cách tinh thần và khác quan niệm của người Hy Lạp về thần linh là quan niệm làm thành nội dung chủ yếu và phù hợp nhất của nghệ thuật cổ điển.Ở trong nghệ thuật cổ điển, nội dung cụ thể là một thể thống nhất ở bản thân mình của bản tính con người với bản tính thần linh, sự thống nhất này chính vì chỉ tồn tại trực tiếp và ở bản thân mình cho nên đạt đến một biểu hiện cũng trực tiếp và *cảm quan*. Thần linh Hy Lạp tồn tại với chiêm ngưỡng ngây thơ và biểu tượng cảm quan, hình thức của thần là cái diện mạo xác thịt của con người, phạm vi quyền lợi của và bản chất của thần mang tính chất đặc thù cá biệt và đối với chủ thể thì vị thần là một thứ bản chất và một thứ uy lực ở đấy chủ thể bắt đầu cảm thấy mình thống nhất với mình chứ không có cái hiểu biết chủ thể bên trong rằng mình thống nhất với cái bản chất ấy. Nội dung của nghệ thuật cổ điển là sự thống nhất tự nó, có thể dùng thân hình con người để biểu hiện nó một cách hoàn mỹ. Giai đoạn cao hơn đó là sự hiểu biết cái thể thống nhất chủ yếu này ở trong bản thân mình.

Hiện tượng nâng cái hiểu biết trước kia "tự nó" thành sự hiểu biết "tự giác" tạo nên một sự phân biệt to lớn. Đây là một sự phân biệt vô tận và nói chung chính nó đã tách con người ra khỏi động vật. Con người là một động vật, song ở trong các chức năng động vật của y, con người không dừng lại ở một trạng thái "tự nó" như động vật, mà y nhận thức, hiểu biết và nâng cao các chức năng ấy - chẳng hạn quá trình tiêu hoá - thành một khoa học tự giác. Nhờ đó, con người đã phá vỡ được các giới hạn của trạng thái bị động trực tiếp và do chỗ y *biết* rằng y là động vật cho nên y thôi không còn là động vật và có thể tự nhận thức và tự khẳng định là tinh thần.

Như vậy, nếu như sự thống nhất "tự nó" trong giai đoạn trước là sự thống nhất của bản chất con người với bản chất thần linh đã được nâng lên trình độ cao nhất bằng cách chuyển từ sự thống nhất *trực tiếp* thành sự thống nhất *tự giác* thì bản chất *chân thực* đối với tính thực tại của nội dung này bây giờ không phải là cái tồn tại trực tiếp, cảm quan của tinh thần, cái hình thức thân hình của con người, mà là một *đời sống tự giác bên trong*. Bởi vì đạo Thiên Chúa quan niệm Thượng đế là tinh thần chứ không phải một *tinh thần* cá biệt đặc thù, mà là tinh thần *tuyệt đối*, bởi vì đạo Thiên Chúa đạt đến Thượng đế ở *trong tinh thần* và *trong chân lý* cho nên đạo Thiên Chúa từ chỗ cảm quan nay quay trở về đời sống tinh thần bên trong và lấy đời sống tinh thần này làm chất liệu và làm sự tồn tại khách quan của nội dung mình chứ không phải lấy hình thức thể xác (như nghệ thuật cổ điển). Và cũng hệt như vậy, tính thống nhất của bản chất nhân tính và bản chất thần linh ở đây đóng vai một thể thống nhất được nhận thức, chỉ thể hiện thông qua một hiểu biết có *tính chất tinh thần và ở trong tinh thần*. Cái nội dung mới có được bằng cách này không gắn liền với biểu hiện cảm quan được xem như là hình thức phù hợp với mình, mà thoát ly khỏi sự tồn tại trực tiếp này, và sự tồn tại trực tiếp này cần phải bị phủ định, bị khắc phục và phản ảnh ngược lại vào một tính thống nhất có tính chất tinh thần. Như vậy, nghệ thuật lãng mạn là sự nâng nghệ thuật vượt quá bản thân nó mặc dầu việc này vẫn diễn ra dưới hình thức nghệ thuật và ở trong lĩnh vực nghệ thuật.

Vì vậy, chúng ta có thể nêu lên tóm tắt giai đoạn thứ ba của nghệ thuật như sau: ở giai đoạn này, đối tượng của nghệ thuật là tính tinh thần tự do cụ thể, cái này cần phải nêu lên tinh thần, sinh hoạt nội tâm ở trong hiện tượng. Nghệ thuật tương ứng với tính chất của đối tượng này không thể chỉ phục vụ chiêm ngưỡng cảm quan. Nó chỉ có thể làm việc cho đời sống tinh thần nội tâm là cái hòa nhập với đối tượng của mình cũng như là hòa nhập với bản thân, phục vụ cuộc sống nội tâm

của chủ thể, phục vụ *con tim*, tình cảm. Nó vươn tới tự do ở bản thân mình như một tình cảm tinh thần và tìm cách đạt đến sự hòa giải chỉ ở trong những lĩnh vực sâu thẳm bên trong của tinh thần mà thôi. Thế giới *nội tâm* này làm thành nội dung của tác phẩm nghệ thuật, là cái cần phải miêu tả tinh thần với tính cách tinh thần ở ngay cả cái ngoại hiện của đời sống nội tâm này. Thế giới tâm hồn chiến thắng cái thế giới bên ngoài và nêu bật sự chiến thắng này ở ngay thế giới bên ngoài, do đó hiện tượng cảm quan trở thành mất giá trị.

Nhưng hình thức này cũng như mọi nghệ thuật đều cần đến những phương tiện bên ngoài để tự biểu hiện. Bởi vì yếu tố tinh thần đã rời khỏi cái thế giới bên ngoài, đã khước từ tính thống nhất trực tiếp trước đây với thế giới bên ngoài, đặng đi sâu vào bản thân mình, cho nên cái mặt cảm quan bên ngoài được quan niệm như một cái gì không chủ yếu, thoáng qua, chẳng khác trong nghệ thuật tượng trưng vậy. Tinh thần chủ thể hữu hạn và ý chí chủ thể được biểu lộ thậm chí đến những biểu hiện cá biệt và sự võ đoán cá nhân, những nét ngẫu nhiên của tính cách, của các hành vi, các biến cố, các tình tiết v.v... Mọi cái gì tồn tại bên ngoài đều là dành cho ngẫu nhiên, cho sự phiêu lưu của hư cấu. Hư cấu khi thì phản ảnh một cách võ đoán cái tồn tại như trong khách thể khi thì xáo trộn một cách lộn xộn các hình ảnh của thế giới bên ngoài và xuyên tạc chúng đến mức biếm họa. Sở dĩ thế là vì cái bên ngoài này không còn có ý nghĩa và tầm quan trọng ở bản thân mình và ở bên trong mình như trong lĩnh vực tình cảm. Tình cảm biểu hiện không phải ở trong thế giới bên ngoài và ở trong hình thức thực tại mà ở trong bản thân mình. Tình cảm có thể duy trì sự hòa giải với bản thân hay tìm lại được sự hòa giải ấy trong mọi trường hợp ngẫu nhiên đã hình thành một cách độc lập, trong mọi bất hạnh và mọi đau khổ, trong tội ác.

Do đó, ý niệm và hình tượng lại tỏ ra không liên quan với nhau, không ăn khớp với nhau và tách rời nhau cũng như trong nghệ thuật tượng trưng vậy. Song sự *khác nhau* ở đây chủ yếu

là ở chỗ: trong nghệ thuật tượng trưng các thiếu sót của hình thức là do sự thiếu sót về ý niệm gây ra. Trái lại, trong nghệ thuật lãng mạn, ý niệm với tính cách tinh thần và cuộc sống tinh thần phải là *hoàn mỹ* ở bản thân mình. Chính vì ý niệm hết sức hoàn mỹ cho nên ý niệm không thể ăn khớp với thế giới bên ngoài mà chỉ có thể tìm và sản sinh ra cái thực tại chân thực và hiện tượng ở trong bản thân ý niệm.

Nói chung, tính chất của các hình thức nghệ thuật tượng trưng, cổ điển và lãng mạn với tính cách ba dạng thức quan hệ giữa ý niệm và hình tượng của mình trong lĩnh vực nghệ thuật là như thế. Chúng trước sau lo cố gắng vươn tới "lý tưởng nghệ thuật" với tính cách ý niệm chân thực của cái đẹp, thực hiện "lý tưởng" và vượt ra ngoài giới hạn của "lý tưởng".

*3. **Hệ thống các ngành nghệ thuật*** (Kiến trúc, điêu khắc, hội họa, âm nhạc, thi ca...).

Còn về phần *thứ ba*, thì đối lập lại hai phần trên, phần này giả thiết trước đó ta đã biết khái niệm "lý tưởng nghệ thuật" và các hình thức nghệ thuật khái quát, bởi vì bộ phận này chỉ khảo sát sự thực hiện các hình thức này ở trong một chất liệu cảm quan cụ thể. Bây giờ chúng ta cần phải khảo sát không phải sự phát triển bên trong của cái đẹp nghệ thuật dựa theo các đặc trưng phổ biến chủ yếu của cái đẹp. Trái lại, chúng ta cần phải khảo sát xem các đặc trưng này có những sự khác nhau của chúng như thế nào, cách các đặc trưng này xuất hiện ở bên ngoài và thể hiện mỗi yếu tố của cái đẹp một cách độc lập ở trong "sự tồn tại cho nó", dưới hình thái *một tác phẩm nghệ thuật* chứ không phải chỉ dưới hình thức chung chung. Nhưng bởi vì nghệ thuật cần phải chuyển các sự khác nhau cố hữu, thâm trầm của bản thân ý niệm cái đẹp thành một tồn tại bên ngoài, cho nên các hình thức khái quát của nghệ thuật cần phải xuất hiện ở phần thứ ba này làm thành nguyên lý cơ bản để phân chia và qui định *từng ngành nghệ thuật*, hay nói khác đi,

các loại hình nghệ thuật có được ở bản thân mình những sự khác nhau chủ yếu mà chúng ta nhận ra được từ trước với tính cách những hình thức chung của nghệ thuật.

Tính chất khách quan *bên ngoài* trong đó các hình thức này vươn tới và nhập vào, thông qua chất liệu cảm quan, đó là cái chất liệu *đặc thù* đã bắt các hình thức này phải *phân ra* thành những phương thức tồn tại độc lập nhất định, thành những ngành nghệ thuật khác nhau, mỗi ngành như vậy lại tìm được tính chất cụ thể của mình trong một chất liệu bên ngoài cụ thể và, đo đó, tìm thấy sự thể hiện ở trong cái phương thức biểu hiện mà chất liệu này bắt nó phải theo. Bởi vì các hình thức nghệ thuật này mặc dầu là cụ thể, cũng vẫn là những hình thức *chung*, cho nên chúng vượt ra ngoài phạm vi thể hiện *riêng biệt* và nhập vào những loại hình cụ thể và có được sự tồn tại cả trong những nghệ thuật khác nữa, mặc dầu ở đấy chúng giữ một vai trò phụ thuộc. Vì vậy, một mặt, mỗi nghệ thuật đều gắn liền một cách loại biệt với một trong những hình thức chung của nghệ thuật và đưa ra một sự thể hiện nghệ thuật *phù hợp*; nhưng mặt khác, từng nghệ thuật cá biệt lại vẫn là một phương thức đặc biệt để biểu hiện tính toàn vẹn của các hình thức nghệ thuật.

Nói chung, phần thứ ba nghiên cứu cái đẹp nghệ thuật xem nó bộc lộ như thế nào ở trong *thế giới* cái đẹp bao gồm các nghệ thuật khác nhau và ở từng tác phẩm nghệ thuật. Nội dung của thế giới này là cái đẹp, nhưng cái đẹp chân thực như chúng ta đã thấy ở trên là tính tinh thần đã có được cái hình thức của nó là "lý tưởng nghệ thuật", nói đúng hơn là tinh thần tuyệt đối, là bản thân cái chân thực. Lĩnh vực này của cái chân thực thiêng liêng được thể hiện một cách nghệ thuật để người ta chiêm ngưỡng và cảm xúc, làm thành trung tâm của toàn bộ thế giới nghệ thuật với tính cách một hình tượng độc lập, tự do, thần thánh, hình tượng này hoàn toàn tiếp nhận mặt bên ngoài của hình thức và của chất liệu và sử dụng

nó, làm thành thủ đoạn biểu hiện của chính mình. Nhưng bởi vì cái đẹp ở đây phát triển với tính cách một hiện thực khách quan và khu biệt ra thành những mặt và những yếu tố riêng biệt độc lập, cho nên trung tâm này đối lập những mặt cực đoan của mình với tính cách những cái được thể hiện ở trong cái hiện thực độc đáo. Một trong những mặt cực đoan này là tính khách thể không có tinh thần, tức là cái hoàn cảnh tự nhiên ở xung quanh thần linh. Ở điểm cực đoan này, nhân tố bên ngoài với tính cách cái bên ngoài có một mục đích tinh thần, và nội dung tinh thần của nó không phải ở bản thân mình mà ở một cái khác.

Một mặt cực đoan khác là yếu tố thần linh với tính cách yếu tố bên trong, được nhận thức, với tính cách thần linh chuyển hóa thành những tồn tại chủ thể đặc thù: đó là cái chân thực hoạt động và sống trong những tình cảm bên ngoài, trong tâm hồn, trong trí tuệ của từng người, cái chân thực không hòa lẫn với diện mạo bên ngoài của mình mà quay trở lại lĩnh vực cuộc sống chủ thể, nội tâm của từng người. Nhờ đó, yếu tố thần linh với tính cách thần linh, là khác sự biểu hiện thuần túy của mình thành ***thần linh*** và bản thân yếu tố này nhập vào lĩnh vực cái riêng biệt là lĩnh vực nhận thức chủ quan, cảm giác, chiêm ngưỡng, và tri giác của mỗi người riêng biệt. Trong một lĩnh vực tương tự, trong lĩnh vực tôn giáo ở đấy nghệ thuật ở trình độ cao nhất của mình là ở trong mối liên hệ trực tiếp, chúng ta quan niệm sự phân biệt này như sau. Trước hết, chúng ta có một cuộc đời trần thế, một cuộc đời tự nhiên ở trong tính chất hữu hạn của nó. Thứ hai ý thức lấy *Thượng đế* [36] làm đối tượng, ở Thượng đế sự phân biệt giữa khách thể và chủ thể biến mất. Và cuối cùng, thứ ba, chúng ta chuyển từ Thượng đế với tính cách Thượng đế sang việc lễ bái của công xã, sống một Thượng đế như người tồn tại và sống ở trong ý thức chủ thể. Cả ba sự phân biệt cơ bản này xuất hiện và phát triển độc lập cả trong thế giới của nghệ thuật.

a) Thể loại nghệ thuật *thứ nhất* mà chúng ta cần phải khảo sát đầu tiên theo định nghĩa cơ bản đã nêu lên, đó là *kiến trúc*. Nhiệm vụ của kiến trúc là ở chỗ trau chuốt cái tự nhiên vô cơ bên ngoài, khiến cho nó trở thành họ hàng với tinh thần với tính cách một môi trường bên ngoài đã được nghệ thuật hoán cải. Chất liệu nó sử dụng là yếu tố vật chất nhất ở trong tự nhiên trực tiếp bên ngoài, yếu tố vật chất với tính cách một vật nặng phục tùng những qui luật cơ học, và hình thức của nó vẫn là những hình thức của tự nhiên vô cơ được chỉnh lý lại theo những quan hệ trừu tượng, duy lý của luật đối xứng. Bởi vì ở trong cái chất liệu này cũng như trong các hình thức này, không tài nào thể hiện "lý tưởng" với tính cách một yếu tố tinh thần cụ thể và cái thực tại được miêu tả vẫn là một cái ở bên ngoài ý niệm, không được ý niệm thâm nhập vào, hay chỉ gắn liền với ý niệm một cách trừu tượng, cho nên hình thức chủ yếu của kiến trúc là hình thức nghệ thuật *tượng trưng*.

Kiến trúc chỉ mở một con đường thích hợp với tính hiện thực của thần linh và trong việc phục vụ thần linh nó phải không ngừng trau chuốt yếu tố tự nhiên khách quan để giải phóng yếu tố này khỏi sự ràng buộc của cái hữu hạn và những hình thù kỳ quặc của ngẫu nhiên. Bằng cách ấy, kiến trúc san phẳng nơi chốn cho thần linh, xếp đặt hoàn cảnh bên ngoài một cách đẹp đẽ và dựng lên một lăng miếu có thần linh làm nơi thích hợp để cho tinh thần tập trung vào bên trong mình và chú ý đến các đối tượng tuyệt đối của mình. Kiến trúc dựng lên một hàng rào cho tất cả những người tập hợp nhằm bảo vệ họ chống lại mưa gió, thời tiết xấu và các dã thú và nói lên cái ý muốn tập hợp mặc dầu nói lên một cách bên ngoài nhưng phù hợp với những đòi hỏi của nghệ thuật.

Kiến trúc có thể hiện ý nghĩa này ở trong chất liệu và các hình thức của mình nhiều hay ít tùy theo chỗ các đặc điểm của nội dung mà để thực hiện nó tiến hành công việc của mình;

thâm nhập vào mình nhiều hay ít, cụ thể hay trừu tượng, sâu sắc hay mơ hồ. Kiến trúc có thể đi rất xa về mặt này để vươn tới việc thể hiện nội dung này trong các hình thức và chất liệu của mình phù hợp với nghệ thuật. Trong trường hợp này, nó vượt ra ngoài phạm vi lĩnh vực của mình và bước sang một trình độ cao hơn, bước vào điêu khắc. Bởi vì ranh giới của kiến trúc chính là cái tinh thần bên trong vẫn đối lập với hình thức bên ngoài của mình, do đó kiến trúc chỉ xem nội dung tinh thần như một cái gì ở bên ngoài.

b) Như vậy kiến trúc làm cho cái thế giới vô cơ ở bên ngoài được trong sáng, làm cho nó thành có trật tự, đối xứng, họ hàng với tinh thần *điêu khắc*.

Bởi vì đời sống tâm hồn bên trong mà kiến trúc chỉ có thể nhắc đến thì ở trong điêu khắc lại biểu lộ thoải mái ở trong hình tượng cảm quan và chất liệu bên ngoài của mình, và cả hai mặt đều hòa lẫn với nhau làm một *khiến cho* không có mặt nào chiếm ưu thế đối với mặt kia, cho nên *hình thức nghệ thuật cổ điển* là hình thức chủ yếu của điêu khắc. Vì vậy, về phần nhân tố cảm quan tách riêng ra thì không có một biểu hiện nào mà không đồng thời lại là một biểu hiện của yếu tố tinh thần, và ngược lại, điêu khắc không thể thể hiện hoàn toàn bất kỳ nội dung tinh thần nào, nếu nội dung này không thể biểu hiện hoàn toàn thích hợp bằng dáng điệu của cơ thể. Điêu khắc cần phải giới thiệu tinh thần trước mắt chúng ta ở trong hình thức một cơ thể trong trạng thái hạnh phúc và im lìm bất động và ở trong thể thống nhất trực tiếp với hình thức và hình thức cần phải làm cho cái nội dung mang cá tính tinh thần trở nên sinh động. Chất liệu cảm quan bên ngoài không còn được trau chuốt chỉ về mặt cơ học với tính cách một khối lượng nặng, cũng không được trau chuốt theo những hình thức của thế giới vô cơ, với tính cách một chất liệu mang bất kỳ màu sắc gì mà được trau dồi theo những hình thức lý tưởng của cơ thể con người, cụ thể là có đủ cả ba chiều.

Về điểm cuối cùng này, chúng tôi cần phải nhấn mạnh điểm sau đây: ở trong điêu khắc, yếu tố tinh thần và nội tâm được bộc lộ ở trong một trạng thái yên tĩnh vĩnh viễn và đối với sự tồn tại độc lập chủ yếu của nó. Tình trạng yên tĩnh và thống nhất với bản thân mình là tương ứng với bên ngoài, bản thân cái bên ngoài này cũng ở trong thể thống nhất và yên tĩnh như thế. Hình ảnh thân hình xét về mặt tính chất *không gian trừu tượng* của nó là như thế. Cái tinh thần mà điêu khắc biểu hiện, đó là một tinh thần nhất phiến ở bản thân, không bị bẻ gãy và không bị cắt vụn trong trò chơi của những điều ngẫu nhiên và của những dục vọng. Chính vì vậy, điêu khắc không chấp nhận tính đa dạng của các hiện tượng của thế giới bên ngoài, mà chỉ nắm lấy một mặt duy nhất của nó mà thôi là tính không gian trừu tượng ở trong tất cả các chiều của nó.

c) Nếu như kiến trúc đã dựng lên cái điện thờ và bàn tay của nhà điêu khắc đã đặt vào đấy bức tượng của thần linh, thì đối lập với vị thần biểu hiện ở trong những không gian rộng lớn của điện thờ là *tín đồ*. Quần chúng tín đồ làm thành một sự suy nghĩ có tính chất tinh thần đã bị tách ra khỏi cái thế giới bên ngoài, là nơi vị thần tồn tại để quay về cái cảm nghĩ bên trong: vị thần biểu hiện trong bức tượng không còn là vị thần *duy nhất*. Trái lại, tính duy nhất trừu tượng đã bị phá vỡ và nhường chỗ cho những tính chủ thể vô cùng đa dạng. Điều điêu khắc biểu hiện đó là sự thống nhất chặt chẽ của thần linh với bản thân mình. Sự thống nhất này phân tán ra thành nhiều cuộc đời bên trong tan tác, ở đây tính thống nhất của chúng không có tính chất cảm quan mà là có tính chất tinh thần thuần tuý lý tưởng(+).

(+) Vị thần biểu hiện ở điêu khắc là cụ thể, cảm quan, song xét về mặt ý niệm thì đó là một vị thần "phổ biến" (thí dụ tượng Aphrodite là tượng trưng cho tình yêu của mọi người), và "trừu tượng" (tình yêu nói chung, không có tính đặc thù gì cả). Chỉ khi nào Aphrodite bước vào ý thức của các tín đồ thì lúc ấy ở trong ý thức các tín đồ cái tính duy nhất

Và ở đây, lần đầu tiên, bản thân vị thần ở trong sự vận động đi lên và đi xuống, ở trong sự thay đổi tính thống nhất của mình và được thể hiện vào sự hiểu biết của chủ thể. Không những thế, sự hiểu biết này còn tan rã thành những nhân tố đặc biệt và trở thành tính phổ biến và sự hợp nhất lại nhiều cái bởi cái tinh thần thực sự, bởi tinh thần ở trong thể cộng đồng của mình. Thần linh đã được giải phóng khỏi thể cộng đồng với tính cách một sự giải phóng khỏi tính chất trừu tượng không được bộc lộ của sự đồng nhất với bản thân cũng như được giải phóng khỏi tình trạng chìm đắm hoàn toàn vào cơ thể như ta thấy ở điêu khắc. Thần linh trở thành tinh thần và hiểu biết, trở thành một cách phản ánh mà về thực chất mang tính chất bên trong và đóng vai một cái tuyệt đối nhưng do tình trạng phân tán đã nói trên, cái tuyệt đối này đồng thời đóng vai một yếu tố tinh thần *đặc thù* cũng như cuộc sống tinh thần cá nhân. Bởi vì cái chính không phải là tình trạng yên tĩnh không có dục vọng của vị thần ở bản thân mình mà nói chung thành một biểu hiện, sự tự bộc lộ mình, sự tồn tại cho người khác, cho nên giờ đây đối tượng biểu hiện của nghệ thuật đã trở thành một yếu tố chủ thể hết sức đa dạng ở trong sự vận động sinh động của nó cũng như ở trong hoạt động với tính cách những dục vọng, những hành vi và những biến cố, nói chung, cái lĩnh vực rộng lớn của tình cảm, mong muốn xét ở bản thân nó.

Phù hợp với nội dung này, yếu tố cảm quan của nghệ thuật bây giờ cũng phải phân hóa ở bản thân mình mà trở thành đời sống chủ quan bên trong. Chất liệu này được thực hiện bằng màu sắc, âm thanh và cuối cùng bằng một âm thanh đóng vai tên gọi thuần túy các suy nghĩ với những biểu tượng

(bức tượng là duy nhất), trừu tượng (khái niệm tình yêu trừu tượng) mới mất đi (bị phá vỡ), được cá biệt hóa theo chủ thể từng người (mỗi người có một cách cảm nghĩ của mình về tình yêu. Hegel gọi quá trình chuyển hóa từ khách thể vào chủ thể là "sự thống nhất bị phân tán thành nhiều cuộc đời bên trong..."

bên trong và những biện pháp thể hiện cái nội dung đã nói ở trên. Thông qua cái chất liệu nói trên chúng ta có hội họa, âm nhạc và thơ. Bởi vì chất liệu cảm quan ở đây đóng vai bị cô lập hóa ở bản thân mình và được xác lập bởi lĩnh vực của lý tưởng, của tư duy, cho nên chất liệu là phù hợp với nội dung tinh thần của nghệ thuật hơn cả. Mối liên hệ giữa ý nghĩa tinh thần và chất liệu cảm quan ở đây đạt đến một sự gần gũi nội tại hơn là điều có thể làm ở trong kiến trúc và điêu khắc. Nhưng sự thống nhất nội tại chặt chẽ hơn này lại hoàn toàn thuộc vào mặt chủ thể và bởi vì hình thức và nội dung cần phải thông qua tính đặc thù để tồn tại và tự khẳng định mình bằng phương thức lý tưởng, phương thức tinh thần, cho nên tính thống nhất này chỉ được thể hiện bằng cách hy sinh tính phổ biến khách quan của nội dung, bằng cách vứt bỏ sự dung hợp với yếu tố cảm quan trực tiếp.

Bởi vì hình thức và nội dung, một khi rời bỏ cái kiến thức có tính chất tượng trưng và lý tưởng cổ điển của điêu khắc, giờ đây vươn lên tới lĩnh vực của tinh thần, của lý tưởng, cho nên các nghệ thuật đại diện trình độ cao nhất này lại vay mượn loại hình của mình ở hình thức nghệ thuật *lãng mạn* bởi vì các hình thức lãng mạn thể hiện thích hợp nhất những phương thức biểu hiện của nó. Chúng làm thành một thể hoàn chỉnh những nghệ thuật, bởi vì bản thân trình độ lãng mạn là hình thức cụ thể nhất ở trong bản thân mình. Chúng ta có thể xác lập sự phân chia nội bộ lĩnh vực thứ ba này của các nghệ thuật cá biệt như sau:

1/ Nghệ thuật đầu tiên gần điêu khắc nhất là hội họa. Hội họa sử dụng bản thân yếu tố trực quan làm chất liệu diễn tả một nội dung mang cách thể hiện hình tượng biểu hiện. Yếu tố trực quan này lại chia nhỏ ra thành những đặc trưng, tức là tự bộc lộ mình thêm nữa thành một màu sắc nhất định. Kể ra, như chúng ta thấy, chất liệu của điêu khắc và của kiến trúc cũng có màu sắc. Song khác hội họa, chất liệu không phải là

trực quan ở bản thân mình (ánh sáng là đơn thuần ở bản thân nó và được qui định ở trong sự đối lập với bóng tối và nhờ kết hợp với bóng tối mà trở thành màu sắc). Tính chất trực quan này trở thành của chủ thể hóa ở trong bản thân, được khẳng định một cách lý tưởng mà không cần đến những sự khác nhau máy móc trừu tượng về khối lượng ở trong một vật chất nặng (như kiến trúc cần đến) cũng không cần tất cả các chiều của cái không gian cảm quan (như điều được duy trì ở trong điêu khắc mặc dầu dưới hình thức tập trung và ở trong những hình thức hạn chế). Tính trực quan tiêu biểu đối với hội hoạ đó là nhằm làm cho những sự khác nhau của các màu sắc thành trực quan, có được những sự khác nhau có tính lý tưởng hơn cho nên tính trực quan giải phóng nghệ thuật khỏi tính toàn vẹn của cơ thể vật chất về mặt không gian cảm quan bởi vì hội họa chỉ bó hẹp vào các kích thước của mặt phẳng. Mặt khác, sự cá biệt hóa các yếu tố riêng biệt ở trong nội dung của hội họa đi rất xa. Mọi cái gì có thể tìm thấy chỗ đứng trong trái tim người với tính chất tình cảm, biểu tượng, mục đích, mọi cái gì có thể thúc đẩy con người làm những hành động cụ thể, thì tất cả những cái đó đều có thể làm thành cái nội dung đa dạng của hội họa. Toàn bộ vương quốc của cái đặc thù từ nội dung cao nhất của tinh thần tới đối tượng đơn nhất hoàn toàn không quan trọng của tự nhiên đều có chỗ đứng của mình. Ở đây, tự nhiên hữu hạn có thể xuất hiện ở trong các phong cảnh và các hiện tượng cá biệt chỉ cần mang một nhận xét bóng gió nào đó tới yếu tố tinh thần làm chúng gần gũi với tư tưởng và tình cảm.

2/ Nghệ thuật *thứ hai* qua đó hình thức lãng mạn được thực hiện sau hội họa là *âm nhạc*. Chất liệu của âm nhạc mặc dầu vẫn là cảm quan, nhưng đã thâm nhập sâu hơn vào lĩnh vực yếu tố chủ thể và đặc thù. Tính chất lý tưởng của chất liệu cảm quan do âm nhạc khẳng định là ở chỗ: âm nhạc tước bỏ

những tồn tại bàng quan cạnh nhau trong không gian, cái tính trực quan hoàn toàn mà hội họa vẫn còn giữ được và âm nhạc cố ý phục hồi và lý tưởng hóa chúng vào một điểm cá biệt đơn nhất. Nhưng khi đóng vai một sự phủ định như vậy cái điểm này là cụ thể ở bản thân nó và là gạt bỏ tích cực ở trong tính vật chất làm thành một vận động và một rung động của một vật thể vật chất ở bản thân nó, và trong mối quan hệ với bản thân nó. Tình trạng vật chất bước đầu được ý niệm hóa như thế ở đây không phải làm thành một lý tưởng ở trong không gian mà làm thành một yếu tố lý tưởng ở trong thời gian, được biểu hiện bởi một âm thanh, một yếu tố cảm quan có tính chất phủ định và tính chất trực quan trừu tượng của nó đã biến thành khả năng nghe được, bởi vì âm thanh dường như giải phóng yếu tố lý tưởng ra khỏi tình trạng bị vật chất cầm tù.

Tình trạng vật chất được tinh thần hóa sơ bộ như vậy đã cung cấp cho cái chất liệu để biểu hiện các vận động thâm trầm của tâm hồn, là những vận động vẫn còn mơ hồ, và cho phép con tim được phản ảnh hoàn toàn vào trong các âm thanh này, và nói lên mọi tình cảm và mọi dục vọng. Như vậy, cũng như điêu khắc là đứng trung gian giữa kiến trúc với các nghệ thuật của tính chủ thể lãng mạn, cũng vậy, âm nhạc là ở trung gian giữa các nghệ thuật lãng mạn và làm thành bước quá độ từ tính cảm quan trừu tượng mang tính không gian của hội hoạ sang tính tinh thần trừu tượng của thơ. Tuy vậy mặc dầu tự thân mình là một đối tượng của tình cảm và của đời sống nội tâm có tính tinh thần, âm nhạc cũng có những quan hệ số lượng, lý tính, có thể lý giải được chẳng khác gì một thứ kiến trúc được biểu hiện bằng những âm thanh rồi được kết hợp và bố trí hợp quy luật.

3/ Còn về loại hình *thứ ba* là loại hình nghệ thuật lãng mạn mang tính tinh thần hơn cả thì ta phải tìm nó ở trong

thơ. Đặc điểm tiêu biểu cơ bản của thơ là nhằm bắt cái yếu tố cảm quan đã được hội họa và âm nhạc bắt đầu giải phóng phải phục tùng tinh thần và các biểu tượng của tinh thần. Sở dĩ thế là vì âm thanh, yếu tố chất liệu bên ngoài cuối cùng của thơ không còn là âm thanh tự nó như trong âm nhạc vốn là tình cảm cất tiếng lên mà đã là một tín hiệu tự bản thân mình không có ý nghĩa, sau khi đã trở thành một biểu tượng cụ thể ở trong bản thân mình chứ không phải chỉ là tín hiệu của một tình cảm mơ hồ, của những sắc thái và những cung bực của tình cảm ấy. Âm thanh nhờ vậy trở thành *từ* với tính cách một tập hợp âm thanh tự thân có tính chất phân tiết, ý nghĩa của từ là nhằm nêu lên các biểu tượng và các tư tưởng bởi vì quan điểm phủ định(+) mà âm nhạc dẫn tới ở trong sự vận động của mình giờ đây đóng vai một quan điểm cụ thể hoàn mỹ, làm thành cái điểm của tinh thần với tính cách cái cá biệt tự giác tự mình nối liền cái không gian vô hạn của biểu tượng với thời gian của âm thanh.

Yếu tố cảm quan này khi ở trong âm nhạc vẫn còn ở trong một thể thống nhất trực tiếp với cảm nghĩ nội tâm nhưng ở đây đã tách rời khỏi nội dung của nhận thức. Còn cái tinh thần qui định nội dung này đối với bản thân và ở trong bản thân thì lại lấy nó làm biểu tượng. Mặc dầu thơ cũng sử dụng âm thanh để nói lên biểu tượng này, nhưng thơ chỉ sử dụng nó như một tín hiệu là cái tự bản thân không có giá trị và không có nội dung gì hết. Do đó, âm thanh của từ có thể là một chữ cái đơn thuần bởi vì cái được nghe cũng như được nhìn đã bị hạ thấp xuống trình độ một tiêu chí đơn thuần do tinh thần tạo nên. Do đó, nhân tố thực sự của sự biểu hiện có tính chất thơ là *biểu tượng* nên thơ và bản thân tính trực quan

(+) Âm nhạc phủ định không gian, các âm của nhạc là kế tiếp nhau trong thời gian, khái niệm "sự phủ định", " tính chất phủ định" khi nói về nhạc đều có nghĩa như vậy.

được tạo ra ở trong tinh thần. Nhưng bởi vì yếu tố này là chung cho mọi hình thức nghệ thuật cho nên thơ xuyên qua mọi hình thức này và phát triển độc lập ở trong các hình thức ấy. Thơ là nghệ thuật chung của tinh thần, là cái đã trở thành tự do ở trong bản thân và trong sự thực hiện của mình không gắn liền với chất liệu cảm quan bên ngoài. Thơ là cái chỉ tồn tại ở trong không gian bên trong và ở trong thời gian bên trong của các biểu tượng và các tình cảm. Song chính ở trình độ cao nhất này nghệ thuật đã vươn lên khỏi chính mình: bởi vì ở đây nó đã vượt bỏ cái nhân tố thể hiện cảm quan có tính chất hòa giải của tinh thần và chuyển từ tính chất thơ của biểu tượng sang văn xuôi của tư duy.

Sự phân loại toàn bộ các thể loại nghệ thuật khác nhau là như sau: nghệ thuật bên ngoài của kiến trúc, nghệ thuật khách thể của điêu khắc và nghệ thuật chủ thể của hội họa, của âm nhạc và của thơ. Người ta thường đề nghị nhiều cách phân chia khác. Bởi vì tác phẩm nghệ thuật rất đa dạng cho nên có thể tiến hành sự phân chia cơ bản khi thì theo mặt này, khi thì theo mặt khác. Chẳng hạn, người ta đã lấy chất liệu cảm quan làm cơ sở cho sự phân chia. Trong trường hợp như vậy kiến trúc là sự kết tinh. Còn điêu khắc là sự tổ chức chất liệu một cách hữu cơ ở trong một thể toàn vẹn cảm quan có tính chất không gian. Hội họa là một mặt phẳng và những đường nét có màu sắc. Còn trong âm nhạc thì không gian chuyển hóa thành một điểm của thời gian, tự thân tràn đầy nội dung. Và cuối cùng ở trong thơ hình thức bên ngoài hoàn toàn mất hẳn giá trị. Đôi khi những sự khác nhau này được chọn theo một phương diện thuần túy trừu tượng, theo phương diện không gian và thời gian. Nhưng mặc dầu người ta có thể theo dõi một cách nhất quán đặc điểm trừu tượng này ở trong một đặc tính trừu tượng của tác phẩm nghệ thuật, như chất liệu chẳng hạn, song không thể nào lấy nó làm cơ sở cuối cùng để phân chia bởi vì tự thân phương diện này là bắt nguồn từ

cái nguyên lý cao nhất và cần phải lệ thuộc vào nguyên lý ấy.

Nguyên lý cao nhất này là các hình thức nghệ thuật tượng trưng, cổ điển và lãng mạn đều là đại diện cho những nhân tố phổ biến của bản thân ý niệm cái đẹp.

Mối quan hệ của ý niệm này với từng nghệ thuật xét ở trong tính cụ thể của nó, là như sau: Nghệ thuật biểu hiện thành sự tồn tại hiện thực của các hình thức nghệ thuật. *Nghệ thuật tượng trưng* đạt đến trình độ phổ biến nhất phù hợp với hiện thực ở *kiến trúc*. Ở đây nghệ thuật tượng trưng thống trị phù hợp với tính toàn vẹn của khái niệm của mình và chưa bị hạ thấp xuống trình độ một bộ phận tạo thành mang tính chất vô cơ của một nghệ thuật khác. Trái lại *điêu khắc* là hiện thực biểu hiện hiển nhiên nhất đối với *hình thức nghệ thuật cổ điển*. Điêu khắc chỉ chấp nhận kiến trúc làm thành cái khung chứ không thể phát triển hội họa và âm nhạc với tính cách những hình thức tuyệt đối của nội dung của mình. Cuối cùng hình thức nghệ thuật *lãng mạn* bao gồm những biểu hiện của hội họa và âm nhạc ở trong tính độc lập và tuyệt đối, cũng như ở bao gồm biểu hiện thơ. Nhưng thơ là tương ứng với mọi hình thức của cái đẹp và phổ biến cho mọi hình thức của nó bởi vì yếu tố thực sự của thơ là hư cấu nghệ thuật, mà hư cấu là cần thiết cho mọi sáng tác nghệ thuật bất kể hình thức gì.

Như vậy, tất cả những gì biểu hiện ở từng tác phẩm nghệ thuật của từng nghệ thuật cá biệt, theo khái niệm của nó chẳng qua chỉ là những hình thức phổ biến của khái niệm cái đẹp trong sự phát triển. Ngôi điện thờ nghệ thuật rộng lớn được dựng lên đóng vai sự thể hiện ra ngoài của ý niệm này. Nhà kiến trúc sư của nó và người xây dựng ra nó là tinh thần cái đẹp tự sáng tạo ra mình. Điện thờ này sẽ chỉ hoàn thành trong quá trình làm việc kéo dài hàng nghìn năm của lịch sử toàn nhân loại.

(1) Christian Von Wolff (1679-1754), nhà triết học Đức thuộc phái tâm lý, học trò của ông bà Alexander Gottlier Baumgarten, năm 1750 xuất bản quyển "Mỹ học", lần đầu tiên dùng danh từ Asthetik.

(2) Từ Hy Lạp: Kallos *nghĩa là đẹp.*

(3) Những lời Hêghen gọi là "cái tuyệt đối", "cái tự do", "cái vô tận", "tồn tại cho nó" thực ra đều là một cả. Các danh từ này đều chỉ cái chính thể độc lập tự nó, không bị các quan hệ sự vật khác hạn chế. Chỉ có đối tượng nào được xem là một chính thể độc lập tự nó, tức là một thể thống nhất giữa ý niệm với hiện tượng thì mới là "tuyệt đối", "vô hạn", "tự do" "tồn tại cho nó", và mới là "đẹp".

(4) Theo Hêghen, Schein *là cái biểu hiện ra ngoài của tồn tại (Sein). Tiếng Pháp là apparence, Chu Quang Tiềm dịch là "hiển hiện, ngoại hình, hiện hình". Theo tôi, dịch là "ngoại hiện" là đắt và rất Hêghen.*

(5) Nghệ thuật sáng tác ra tác phẩm nghệ thuật (đối tượng của mình) bằng cách khoác cho ý niệm (một cái dường như thuộc thế giới bên kia) một tồn tại cảm quan (thuộc thế giới bên này, thế giới hữu hạn). Làm như vậy theo Hêghen là "phủ định" thế giới hữu hạn để tạo ra một thế giới hữu hạn khác (phủ định của phủ định). Ở đây nói "tự do của nhận thức tư duy", "tự giải phóng mình khỏi quyền lực của thế giới bên này", "chữa cái vết thương" v.v... là theo nghĩa như vậy.

(6) Ở đây chúng tôi không viết hoa chữ tuyệt đối *như các bản dịch Anh, Pháp vì sợ lẫn với Thượng đế. Ở đây Hêghen dùng nó với nghĩa một phạm trù của lý tính thực tiễn mà Căng đã xác lập.*

(7) Entausserung: *tức là thành một thể khác tinh thần, ở đây là thành tác phẩm nghệ thuật có tồn tại cảm quan. Trong chính trị thường dịch là "tha hóa".*

*(8) Hai câu trong "*Nghệ thuật thi ca*" của Horaxơ:*

"Chỉ người nào phối hợp được cái thú vị với cái hữu ích, thì mới làm mọi người tán thưởng.

Kẻ đọc ông ta vừa được giáo dục vừa khoái trá."

*(9) Henry Home (1696-1792) là nhà tâm lý học Xcôtlân, tác phẩm "*Những cơ sở của phê bình*" xuất bản năm 1862. Charles Watteau (1713-1780) là nhà phê bình Pháp đã viết "*Nguyên lý văn học*", Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) là nhà thơ Đức.*

(10) Hans Heinrich Meyer (1760-1832), nhà nghiên cứu nghệ thuật Thụy Sĩ, bạn của Căng, tác phẩm của ông xuất bản năm 1824. Hirt (1759-1839), nhà văn Đức nghiên cứu nghệ thuật cổ đại.

(11) Menges (1728-1749), họa sĩ Đức nổi tiếng; Winkelmann (1717-1768) nhà học giả nghiên cứu nghệ thuật Hy Lạp có ảnh hưởng rất lớn đối với nghệ thuật Đức.

(12) das Bedeutende *là "cái có dụng ý", "cái nêu lên, cái nói lên cái*

gì" gần như chữ "hàm súc", tiếc là "hàm súc" không phải là danh từ.

(13) Chữ "nói lên" dùng theo nghĩa "caractériser"- nêu lên cái gì là tiêu biểu (caractéristique).

(14) Theo Hêghen, khái niệm (Begriff - Concept) là tính phổ biến về bản chất của sự vật, nhưng phiến diện trừu tượng chủ quan. Khi tính phổ biến hợp nhất với tính đặc thù, bản chất thống nhất với hiện tượng thành một tồn tại khách quan, lúc đó khái niệm mới biến thành ý niệm (Idée). Còn ý niệm của Hêghen vừa là sự lý giải chủ quan lại vừa là tồn tại khách quan. Trái với ý niệm của Platông là trừu tượng, khách quan, đối lập với hiện tượng, ý niệm của Hêghen là cụ thể, tức là sự thống nhất của khái niệm và hiện tượng.

(15) "Cái tồn tại vì mình" tức là "sự phản ánh của thế giới khách quan vào ý thức", tức là "tư tưởng". Nói nôm na nghệ sĩ thể hiện tư tưởng ra ngoài.

(16) Mose Mendelsohn (1729-1786), nhà triết học Do Thái Đức.

(17) Chúng tôi dịch "(của) chủ thể", "(của) khách thể" chứ không dịch là "khách quan" và "chủ quan" vì nghĩa triết học của subjectif và objectif là thuộc chủ thể đang nhận thức hay cái đối tượng được nhận thức.

(18) Thị hiếu ở đây là đồng nghĩa với "năng khiếu thưởng thức".

(19) Trong nguyên bản dùng chữ cái Hy Lạp, ở đây đổi thành chữ cái Latinh có ngoặc đơn,thí dụ alpha thành (a).

(20) "Mặt tồn tại tự nhiên" của điêu khắc chẳng hạn, là đá.

(21) James Bruce (1730-1794), nhà thám hiểm Anh, tác giả quyển "Du ký tìm nguồn sông Nin".

(22) Zeuxis, nhà họa sĩ Hy Lạp trứ danh thế kỷ thứ tư trước Công nguyên. Buttner (1716-1801), nhà côn trùng học Đức; Rosel, nhà côn trùng học Đức sáng tác "Những lạc thú của côn trùng" có những bức vẽ nổi tiếng.

(23) Marie Madeleine là một kỹ nữ ở trong Kinh Thánh, sau này hối cải trở thành một tín đồ của Giêsu.

(24) Interesse ở đây Căng chỉ "vụ lợi" không phải hứng thú.

(25) Mỉa mai (Ironie) là một từ phái lãng mạn Đức dùng nó không chỉ sự châm biếm nói chung mà chỉ cái tình cảm tự do đùa bỡn của nghệ sĩ đối với hiện thực.

(26) August Wilhehn V. Schlegel (1767-1845) và em là Friedrich V. Schlegel (1772-1829), hai nhà văn học sử và lý luận văn học nổi tiếng của Đức.

(27) Holberg (1684-1754), nhà thơ nhà hài kịch Đan Mạch.

(28) Johann Gottlieb Fichte (1796-1879), nhà triết học duy tâm Đức, học trò Căng.

(29) Cato (294-149 trước Công nguyên), chính trị gia La Mã, nổi tiếng trong việc kiên quyết tiêu diệt Cáctago.

(30) Karl W.F. Solger (1780-1819) nhà triết học Đức người đề xướng thuyết châm biếm.

(31) Ludwig Tieck: một đại biểu của phái lãng mạn Đức, nhà tiểu thuyết và lý luận văn học.

(32) "Lý tưởng" của Hêghen không phải là lý tưởng nói chung mà là một thuật ngữ để chỉ cái ý niệm cụ thể biểu hiện trong một hình tượng cụ thể thích hợp với nó. Nói khác đi "lý tưởng" tức là tác phẩm nghệ thuật chân chính. Để khỏi lẫn lộn chúng tôi để nó trong ngoặc kép.

(33) Grotesque.

(34) "Khái niệm tối sơ" đây chỉ Thượng đế, đối lập với " khái niệm chủ thể" để chỉ nghệ sĩ.

(35) Hêghen dùng chữ "luân hồi" theo nghĩa tinh thần chuyển từ vật thấp sang vật cao, nó gần với khái niệm nhân hình hóa chứ không phải là luân hồi theo Phật giáo, ở đấy có hiện tượng người thành súc vật.

(36) Theo Hêghen thượng đế hay thần đó là tinh thần tuyệt đối hoặc lý tưởng tuyệt đối, là một phạm trù triết học. Nó khác xa khái niệm thần linh và Thượng đế của tôn giáo.

Phần thứ nhất

Ý NIỆM CÁI ĐẸP TRONG NGHỆ THUẬT HAY LÝ TƯỞNG

LỜI MỞ ĐẦU

Khi chuyển từ phần dẫn luận sang nghiên cứu khoa học đối tượng của chúng ta, cần phải nêu lên ngắn gọn địa vị của lĩnh vực dành cho hiện thực của cái đẹp nghệ thuật cũng như quan hệ giữa mỹ học và các bộ môn triết học khác. Điều này là cần thiết để xác lập điểm mà một khoa học chân chính về cái đẹp phải xuất phát .

Ở đây, dường như người ta cảm thấy ngay từ đầu nên trình bày những cố gắng khác nhau để dùng tư duy đạt đến cái đẹp, để phân tích chúng và phê phán chúng. Song chúng ta đã làm điều đó trong một phần trong *Dẫn luận*,ngoài ra phải nói rằng việc chỉ lo điểm qua những gì những người khác đã thực hiện kém hay tốt, hay việc chỉ nói theo các tiền bối không phải là một công việc nghiên cứu khoa học thật sự. Trái lại, trước khi bắt tay vào nghiên cứu đối tượng của chúng ta, một lần nữa cần phải đề cập tới cái ý kiến phổ biến, cho rằng cái đẹp chính

vì nó là cái đẹp nên là một đối tượng mà tư duy không thể nào lý giải được. Ở đây chúng tôi cần phải bác lại vấn tắt quan niệm này mặc dầu ở thời đại chúng ta người ta vẫn cho mọi cái gì chân thực đều không thể lý giải được, cái lý giải được chỉ là những hiện tượng hữu hạn, và những điều ngẫu nhiên có tính thời gian. Kỳ thực thì trái ngược hẳn, chỉ có cái chân thực mới có thể lý giải được, bởi vì cơ sở của cái chân thực là khái niệm tuyệt đối, hay nói chính xác hơn, là ý niệm. Còn cái đẹp chẳng qua chỉ là một phương thức nhất định để biểu hiện và miêu tả cái chân thực, cho nên có thể dùng tư duy mà hiểu được cái đẹp về tất cả mọi mặt, miễn là tư duy được võ trang thực sự bằng vũ khí mạnh mẽ của khái niệm.

Kể ra, ở thời đại ta, trong số các khái niệm thì khái niệm bị hiểu lầm nhiều nhất là *khái niệm* theo nghĩa đen của từ này: khái niệm "tự nó và cho nó". Sở dĩ thế là vì người ta thường dùng danh từ khái niệm để chỉ một đặc trưng trừu tượng nào đấy hay tính chất phiến diện của biểu tượng, hay của tư duy duy lý. Cố nhiên, làm thế sẽ không nêu bật trước cái nhìn trí tuệ của chúng ta về tính toàn vẹn của chân lý, cũng như sẽ không nêu được cái đẹp cụ thể xét ở bản chất. Bởi vì cái đẹp, như chúng tôi đã nói và sau này sẽ chứng minh cặn kẽ hơn, không phải là một khái niệm tuyệt đối, cụ thể ở bản thân mình, hay là, nói cụ thể hơn, cái đẹp là khái niệm tuyệt đối ở trong cái biểu hiện phù hợp với mình.

Nếu như chúng ta muốn giải thích vắn tắt *ý niệm tuyệt đối* ở trong tính hiện thực chân thực của mình là gì thì chúng ta phải nói rằng cái đẹp là tinh thần: nhưng đây không phải là một tinh thần trong trạng thái hữu hạn và bị giới hạn mà là một tinh thần phổ biến, vô hạn và *tuyệt đối* tự quy định mình xem cái gì thực sự là cái chân thực. Nếu như chúng ta khảo sát vấn đề tinh thần chỉ theo nhận thức hàng ngày của ta, thì chúng ta bất giác tưởng dường như tinh thần là đối lập lại tự nhiên và chúng ta sẽ cấp cho tự nhiên một giá trị ngang với tinh thần.

Nhưng khi đối chiếu và tìm quan hệ giữa tự nhiên với tinh thần như vậy xem như hai lĩnh vực đều chủ yếu như nhau thì tinh thần sẽ chỉ được khảo sát ở trong tính hữu hạn và chật hẹp của mình chứ không phải ở trong tính vô hạn và ở trong tính chân thực của mình. Tự nhiên không đối lập lại tinh thần tuyệt đối như một vật có giá trị ngang với tinh thần, hay như là giới hạn của tinh thần. Địa vị của tự nhiên là do tinh thần quyết định, và vì thế mà tự nhiên trở thành không có sức mạnh, không có giới hạn và không có ranh giới. Đồng thời, chỉ nên hình dung tinh thần tuyệt đối là một hoạt động tuyệt đối, và do đó là sự sai biệt hóa tuyệt đối ở trong bản thân mình . Đó là một điều khác, vì nó là đại biểu các sản phẩm khu biệt tinh thần với bản thân tinh thần tức là tự nhiên, và tinh thần ở trong trạng thái hạnh phúc của mình cấp cho sự tồn tại khác này của mình toàn bộ tính toàn vẹn của một tồn tại đặc biệt.

Vì vậy chúng ta cần phải hiểu rằng tự nhiên chứa đựng ở mình ý niệm tuyệt đối, song tự nhiên là *ý niệm* dưới hình thức một tồn tại khác của tinh thần được cái tinh thần tuyệt đối nêu ra; chính vì vậy mà chúng ta gọi tự nhiên là một vật được sáng tạo ra. Tính chân thực của tự nhiên là ở bản thân cái yếu tố tạo ra nó: đó là tinh thần ở trong tính lý tưởng và tính phủ định của mình.

Mặc dầu tinh thần tự phân hóa và tự phủ định mình, nhưng đồng thời tinh thần lại gạt bỏ được cái tình trạng phân hóa và phủ định này xem như một cái do tinh thần tạo ra. Tinh thần không tìm thấy giới hạn, ranh giới ở đấy; trái lại dung hợp nó với sự tồn tại khác của mình ở trong tính phổ biến tự do với chính mình.

Tính lý tưởng và tính phủ định vô hạn này làm thành khái niệm sâu sắc về *tính chủ thể của tinh thần*. Nhưng với tính cách tính chủ thể, lúc đầu tinh thần chỉ là cái chân thực của tự nhiên *ở chính mình* mà thôi, bởi vì tinh thần chưa làm cho khái niệm chân thực của mình thành một hiện thực đối với

chính mình. Tự nhiên vẫn còn đối lập lại tinh thần, không phải như là một cái khác *do tinh thần thiết lập nên,* ở đấy tinh thần quay trở lại bản thân làm thành một thể duy nhất. Trái lại, tự nhiên làm thành một tồn tại khác mơ hồ, hạn chế tinh thần và tinh thần lại gắn liền với nó tự nhiên như một khách thể nó đã tìm thấy từ trước, tinh thần đóng vai một chủ thể biết nhận thức và đòi hỏi, thành ra ở đây tinh thần chỉ làm thành một mặt khác bổ sung cho tự nhiên.

Trong lĩnh vực này xẩy ra tính hữu hạn của tinh thần cả về lý thuyết cũng như về thực tiễn, tình trạng hạn chế của nhận thức và nhiệm vụ đơn thuần lo thực hiện cái thiện. Và ở đây, cũng như trong tự nhiên, hiện tượng không phù hợp với cái bản chất chân thực của mình. Trước mắt ta nảy sinh một cảnh tượng làm ta rối trí gồm những thói quen, những dục vọng, những quan điểm và những tài năng cứ tìm kiếm nhau và lẩn tránh nhau, khi thì phối hợp với nhau,khi thì cản trở nhau, cũng như đan chéo vào nhau; cái ngẫu nhiên đóng vai những trường hợp hết sức đa dạng trong những mong muốn và những cố gắng, những ý kiến và những tư tưởng hoặc giúp đỡ hoặc cản trở chúng. Đó là tình trạng của một tâm hồn bị hạn chế, bị bó hẹp vào thời gian, mâu thuẫn với mình và vì vậy mà cảm thấy mong manh không thỏa mãn và bất hạnh. Do tính chất hữu hạn của chúng cho nên sự thỏa mãn mà chúng có được bao giờ cũng chật hẹp, thảm hại, tương đối và rời rạc. Ý thức, sự suy nghĩ, ý chí và tư duy, đều vượt lên khỏi lĩnh vực này và tìm thấy tính phổ biến chân thực, sự thống nhất và sự thỏa mãn ở một lĩnh vực khác: trong cái vô hạn và cái chân thực. Sự thống nhất và thỏa mãn này mà tính duy lý của vận động tinh thần đã thực hiện bằng cách giải phóng vật chất khỏi tình trạng hữu hạn, đó là sự phát hiện chân chính làm cho ta biết theo quan niệm của tinh thần thế giới các hiện tượng là cái gì . Tinh thần nhận thức cái hữu hạn với tính cách sự phủ định của mình, và nhờ vậy mà đạt được tính

vô hạn, tính chân thực này của cái tinh thần hữu hạn, đó là tinh thần tuyệt đối.

Nhưng tinh thần chỉ trở thành hiện thực với tính cách một phủ định tuyệt đối. Nó giả thiết tính hữu hạn ở trong bản thân và "vượt bỏ"[1] tính hữu hạn này. Bằng cách làm thế tinh thần sẽ biến thành đối tượng của nhận thức và ý chí của mình. Bản thân cái tuyệt đối trở thành đối tượng của tinh thần bởi vì tinh thần đã vươn lên tới trình độ nhận thức và phân biệt được mình ở trong bản thân mình với tính cách kẻ hiểu biết và đối lập đối tượng của hiểu biết với kẻ hiểu biết này. Xét theo quan điểm trước đây là quan điểm cho rằng tinh thần là *hữu hạn*, tinh thần này hiểu biết cái tuyệt đối với tính cách, một đối tượng vô hạn đối lập với nó cho nên tự định nghĩa mình là một tinh thần hữu hạn khác cái vô hạn đã nói trên đây. Nhưng nếu khảo sát cao hơn theo quan điểm tư biện, ta có thể nói rằng *bản thân tinh thần tuyệt đối* để có thể trở thành một hiểu biết của bản thân đối với bản thân nên đã tự phân hóa, và do đó, giả thiết tính hữu hạn của tinh thần. Ở trong tính hữu hạn này, tinh thần trở thành đối tượng của hiểu biết tuyệt đối, khách quan đối với chính mình. Như vậy nó là tinh thần tuyệt đối ở trong cái thể cộng đồng của nó[2], là yếu tố tuyệt đối thực sự tồn tại với tính cách tinh thần và sự tự nhận thức.

Quan điểm xuất phát của chúng tôi ở trong lịch sử triết học phải là như vậy. Bởi vì cái đẹp nghệ thuật không phải là một *ý niệm lô-gích*, không phải là tư tưởng tuyệt đối, tự phát triển ở trong yếu tố thuần túy của tư duy. Ngược lại, nó cũng không phải là một *ý niệm tự nhiên*, mà thuộc lĩnh vực tinh thần, đồng thời không phải vì vậy mà dừng lại ở nhận thức và ở những hành động của tinh thần *hữu hạn*. Vương quốc của sáng tác nghệ thuật đó là vương quốc của *tinh thần tuyệt đối*. Ở đây, chúng tôi chỉ có thể nhắc đến điều đó, nhiệm vụ chứng minh lập luận này một cách khoa học là nhiệm vụ của những

ngành triết học đã nói ở trên, nhiệm vụ của lô-gích có nội dung khảo sát là ý niệm tuyệt đối với tính cách ý niệm, nhiệm vụ của triết học của tự nhiên cũng như của triết học và các lĩnh vực hữu hạn của tinh thần. Trong các khoa học này, cần phải chứng minh xem cách ý niệm lô-gích với khái niệm riêng của mình chuyển sang sự tồn tại tự nhiên như thế nào, sau đó được giải phóng như thế nào khỏi sự tồn tại tự nhiên bên ngoài mà chuyển thành tinh thần, rồi sau đó còn được giải phóng khỏi tính chất hữu hạn của tinh thần để quay trở về tinh thần ở trong tính vĩnh viễn và tính chân thực của nó.

Theo quan điểm này - và cũng chỉ theo một quan điểm cho nghệ thuật xét ở giá trị chân thực cao nhất của mình - ta sẽ lập tức thấy rõ ràng nghệ thuật là ở cùng một lĩnh vực với triết học và tôn giáo. Ở trong tất cả các lĩnh vực của tinh thần tuyệt đối, tinh thần đều được giải phóng khỏi các giới hạn chật hẹp của sự tồn tại bên ngoài của mình. Tinh thần tuyệt đối rời khỏi các điều kiện tồn tại trần thế ngẫu nhiên và rời khỏi cái nội dung hữu hạn của các mục đích và các hứng thú của mình để bước sang khảo sát và thực hiện sự tồn tại tự mình và vì mình.

1. Địa vị của nghệ thuật so với cái hiện thực hữu hạn.

Muốn làm cho những điều đã nói trên dễ hiểu hơn, chúng ta có thể giải thích một trường hợp cụ thể mà nghệ thuật khảo sát trong tất cả các lĩnh vực của đời sống tự nhiên và tinh thần.

Nếu chúng ta điểm qua toàn bộ nội dung của sự tồn tại của con người chúng ta, chúng ta sẽ tìm thấy ở trong ý thức hàng ngày những hứng thú vô cùng đa dạng, cũng như rất nhiều cách thỏa mãn các hứng thú ấy. Chúng ta tìm thấy một hệ thống rộng lớn những đòi hỏi vật lý, và cả một cái lưới to lớn và chằng chịt những xí nghiệp công nghiệp, những ngành thương mại, những ngành đóng tàu và các nghệ thuật kỹ thuật đều làm việc để phục vụ nó. Cao hơn cái hệ thống những đòi

hỏi này, chúng ta tìm thấy cái thế giới những quyền lợi, những pháp luật, những sinh hoạt gia đình, sự phân chia đẳng cấp tất cả lĩnh vực rộng lớn của nhà nước. Sau đó, đến nhu cầu tôn giáo mà chúng ta bắt gặp ở mỗi tâm hồn và được thỏa mãn ở trong đời sống nhà thờ. Cuối cùng, chúng ta tìm thấy một sự chuyên môn hóa vô hạn và một hoạt động phức tạp diễn ra trong khoa học, toàn bộ các hiểu biết và các nhận thức bao quát mọi cái gì tồn tại. Trong phạm vi tạo nên bởi tất cả các ngành hoạt động, trước mắt ta còn xuất hiện cả hoạt động nghệ thuật của con người, hứng thú đối với cái đẹp và sự thỏa mãn tinh thần mà các hình tượng của nó đưa đến.

Một vấn đề đặt ra: tìm hiểu sự tất yếu bên trong của một đòi hỏi như vậy gắn liền với các lĩnh vực còn lại của đời sống và của thế giới. Lúc đầu, chúng ta chỉ nhận thấy rằng các lĩnh vực này tồn tại. Nhưng khoa học yêu cầu chúng ta phải thâm nhập vào mối liên hệ chủ yếu bên trong của chúng và mối tương quan tất yếu của chúng. Sở dĩ thế là vì chúng không chỉ gắn liền với nhau do ích lợi, mà còn bổ sung cho nhau, theo cái nghĩa ở trong một lĩnh vực chứa đựng những hình thức hoạt động cao hơn một lĩnh vực khác. Vì vậy, cái lĩnh vực thấp và phụ thuộc cố gắng vượt ra khỏi phạm vi của mình và chỉ sau khi đã có được một sự thỏa mãn sâu sắc hơn về các hứng thú cao hơn của mình thì nó mới đạt được những điều mà ở trong lĩnh vực trước đây nó không thể giải quyết được. Chỉ có điều đó mới có thể tạo ra tính tất yếu của các liên hệ bên trong.

Chúng ta hãy nhớ lại những điều chúng ta đã xác lập chắc chắn về khái niệm cái đẹp và về khái niệm nghệ thuật. Chúng ta tìm thấy ở trong khái niệm này một cái gì có hai mặt. Trước hết là nội dung, mục đích, ý nghĩa và thứ hai là biểu hiện, hiện tượng và hiện thực của nội dung này; thứ ba, cả hai mặt này với tính cách những mặt thâm nhập vào nhau, trong đó mặt bên ngoài, mặt đặc thù chỉ đóng vai cách thể hiện mặt bên trong mà thôi. Ở trong một tác phẩm nghệ thuật không có cái gì lại

không có quan hệ cốt tử với nội dung và không biểu hiện nội dung. Chẳng hạn, cái mà chúng ta có thể gọi là nội dung, ý nghĩa, lại là một cái gì đơn giản ở trong bản thân mình, là bản thân cái đối tượng được qui về những đặc trưng đơn giản nhất mặc dầu bao quát tất cả, do đó mà nó khác sự thể hiện. Chẳng hạn, ta có thể nêu lên nội dung của quyển sách bằng một vài chữ hay một vài câu và trong quyển sách sẽ không có cái gì khác ngoài những điều mà chúng ta đã nêu lên bằng những nét lớn khi trình bày nội dung của nó. Cái chủ đề này làm thành cơ sở của điều thực hiện, là một cái gì trừu tượng và chỉ có việc thực hiện mới làm thành một cái gì cụ thể.

Nhưng cả hai mặt đã nói của sự đối lập này rõ ràng liên quan với nhau, và ở bên ngoài nhau (tương tự chẳng hạn, trong một hình toán học, một hình tam giác, một e-líp, thì cái làm thành nội dung thuần túy của chúng là hoàn toàn bàng quan với sự biểu hiện bên ngoài của chúng là to nhỏ, màu sắc như thế nào). Ý nghĩa trừu tượng với tính cách nội dung đơn thuần chứa đựng ở bản thân mình một đặc trưng làm cho nó được thực hiện và do đó biến thành cụ thể trong sáng tác. Do đó, ở đây về thực chất có một *nhiệm vụ* nào đó. Dù cho nội dung là quan trọng như thế nào xét ở bản thân mình, chúng ta vẫn không thể hài lòng với hình thức trừu tượng này mà còn đòi hỏi thêm nữa. Lúc đầu, đây chỉ là một yêu cầu chưa được thỏa mãn: chủ thể cảm thấy mình còn thiếu một cái gì nữa và y cố gắng gạt bỏ nhu cầu để đạt đến sự thỏa mãn. Xét theo nghĩa này chúng ta có thể nói rằng lúc đầu nội dung *về mặt chủ thể* chỉ là một cái gì ở bên trong và cái khách thể là đối lập với nó, thành ra nảy sinh nhu cầu biến cái chủ thể này thành *khách thể*.

Sự đối lập này giữa mặt chủ thể với mặt khách thể đối lập với nó, cũng như sự cần thiết phải gạt bỏ sự đối lập này là một nguyên lý phổ biến quán triệt mọi hiện tượng của đời sống. Ngay đời sống thể xác của ta, và một phần lớn hơn nữa,

thế giới của những mục đích và những hứng thú tinh thần cũng đều dựa trên yêu cầu đòi hỏi ta phải thể hiện thành khách thể những cái mà lúc đầu chỉ tồn tại một cách chủ quan ở bên trong,và ta chỉ cảm thấy hài lòng khi tìm thấy sự tồn tại toàn vẹn như thế. Vì nội dung của các hứng thú và của các mục đích lúc đầu chỉ tồn tại ở trong cái hình thức phiến diện của nhân tố chủ thể, mà tính phiến diện lại là một ranh giới hạn chế sự vật lại, cho nên tình trạng thiếu sót này bộc lộ thành một nỗi băn khoăn, một nỗi đau xót, một cái gì *phủ định* là cái cần bị thủ tiêu với tính cách nhân tố phủ định, và do đó ta gạt bỏ cái khuyết điểm ở cảm giác, vượt qua cái giới hạn chủ thể biết được, quan niệm được. Không nên quan niệm thiếu sót này theo cái nghĩa là mặt chủ thể chỉ thiếu cái mặt thứ hai là mặt khách thể. Trái lại, cần phải quan niệm đây là một liên hệ cụ thể hơn, cần nhận thấy rằng khuyết điểm này tồn tại ở ngay bản thân mặt chủ thể đối với *bản thân mặt chủ thể,* rằng ở ngay trong mặt chủ thể cũng có sự phủ định này và sự phủ định ấy lại đòi hỏi được phủ định.

Điều này có nghĩa là, chủ thể theo khái niệm của mình là một *toàn thể,* tức là chủ thể không chỉ là một cái gì ở bên trong mà còn là sự thể hiện cái bên trong ấy ra ngoài thông qua cái bên ngoài và ở trong cái bên ngoài. Nếu như chủ thể *chỉ* tồn tại phiến diện trong một hình thức duy nhất *mà thôi,* thì chủ thể sẽ rơi vào mâu thuẫn, bởi vì theo khái niệm chủ thể là một thể hoàn chỉnh, nhưng về mặt tính chất của sự tồn tại thì chủ thể mới nêu lên một mặt duy nhất mà thôi. Chỉ có "vượt bỏ" được sự phủ định này ở trong bản thân mình thì cuộc sống đầu tiên mới trở thành khẳng định đối với bản thân mình. Sự khắc phục quá trình này làm nảy sinh những mâu thuẫn và những đối lập, và việc giải quyết những mâu thuẫn là ưu điểm cao của những bản chất sống động. Cái nào ngay từ đầu chỉ là một cái gì khẳng định và vẫn chỉ là khẳng định mà thôi thì đều vẫn không có sự sống. Sự sống tiến lên phía

trước, chuyển sang phủ định cùng với nỗi đau khổ mà sự phủ định mang theo, và chỉ bằng cách thủ tiêu sự đối lập và mâu thuẫn thì sự sống mới có thể trở thành khẳng định đối với bản thân mình. Thực vậy, nếu như sự sống dừng lại ở mâu thuẫn đơn thuần mà không giải quyết được mâu thuẫn thì sự sống sẽ chết vì mâu thuẫn này.

Ở đây chúng ta cần khảo sát những định nghĩa mà chúng ta cần đến trong tính trừu tượng của chúng.

Nội dung cao nhất mà nhân tố chủ thể có khả năng bao quát ở bản thân mình có thể gọi tóm tắt là *tự do*. Tự do là đặc tính cao nhất của tinh thần. Xét về mặt hình thức của nó thì tự do tóm lại là chủ thể phát hiện rằng cái đối lập với mình không phải là một cái gì xa lạ,không phải là một giới hạn và một ranh giới hạn chế mình mà là chính bản thân chủ thể. Ngay cả xét theo một định nghĩa hình thức như vậy thì tự do dẫn đến chỗ mọi bất hạnh và đau khổ đều biến mất; chủ thể hòa giải với thế giới, cảm thấy mình hài lòng ở trong thế giới và thấy giải quyết được mọi mâu thuẫn, mọi đối lập. Nhưng nếu chúng ta muốn định nghĩa tự do một cách chính xác hơn, thì chúng ta phải nói rằng tự do cũng có một nội dung hợp lý nói chung, chẳng hạn đạo đức ở trong hành động, chân lý ở trong tư tưởng.

Bởi vì bản thân tự do lúc đầu chỉ là của chủ thể chứ không được thực hiện cho nên cái không tự do chỉ là khách thể, đối lập lại chủ thể như cái tất yếu tự nhiên, và lập tức nảy sinh yêu cầu phải điều hòa tình trạng đối lập này. Mặt khác, trong bản thân đời sống bên trong của chủ thể lại có một sự đối lập tương tự. Tự do một mặt giả thiết rằng ở trước mắt chúng ta có một cái gì phổ biến và độc lập ở trong bản thân mình, những pháp luật phổ biến của quyền hạn, của cái thiện và cái chân v.v mặt khác, những khuynh hướng của con người, những tình cảm, những khuynh hướng, những dục vọng cùng với mọi cái gì nằm ở trong con tim cụ thể của con người với tính cách một tồn tại đơn nhất. Tình trạng đối lập này tăng lên và chuyển

thành đấu tranh, thành mâu thuẫn, và trong cuộc tranh giành của những mặt đối lập xuất hiện những cố gắng say sưa, những đau khổ sâu sắc nhất, những cảm nghĩ đau đớn và tình trạng không hài lòng. Các động vật sống trong thế giới với nhau và với những sự vật bao quanh nó. Song bản chất tinh thần của con người làm nảy sinh tình trạng phân đôi, chia xẻ và con người quằn quại ở trong cái lưới những mâu thuẫn của mình. Con người không thể sống thường xuyên ở trong nội tâm với tính cách nội tâm, trong tư duy thuần túy, trong thế giới các qui luật với tính phổ biến của chúng, bởi vì y còn cần sống một cuộc sống cảm quan bằng tình cảm, con tim, tinh thần nữa v.v. Triết học quan niệm việc xảy ra nhờ sự đối lập này như nó tồn tại và quan niệm nó theo tính phổ biến thâm nhập nó và đi đến những biện pháp để vượt bỏ *toàn bộ* sự đối lập này, còn ở trong đời sống trực tiếp, thì con người lo vươn tới sự thỏa mãn *trực tiếp.*

Chúng ta tìm thấy sự thỏa mãn này bằng cách giải quyết các mâu thuẫn đã nói trên, trước hết ở trong hệ thống các nhu cầu cảm quan. Đói, khát, mệt, ăn, uống, lo, ngủ v.v là những thí dụ của mâu thuẫn này và của cách giải quyết nó. Song ở trong lĩnh vực tự nhiên này của sự tồn tại của con người, nội dung được thỏa mãn mang tính chất hữu hạn và chật hẹp. Sự thoả mãn không tuyệt đối, mà luôn luôn chuyển thành những đòi hỏi mới: hôm nay ăn no ngủ say cũng không ăn thua; ngày mai lại đói và mệt mỏi.

Khi bước sang yếu tố tinh thần, chúng ta nhận thấy rằng ở đây con người cố gắng đạt đến sự thỏa mãn và tự do trong hiểu biết và ý chí, trong nhận thức và hành động. Người ngu dốt không được tự do, bởi vì cái thế giới xa lạ đối lập với anh ta, nó là một cái gì cao hơn và ở ngoài anh ta, anh ta lệ thuộc vào đấy, bởi vì anh ta không sáng tạo ra cái thế giới này cho anh ta cho nên không cảm thấy rằng mình sống trong cái thế giới ấy như ở trong nhà mình. Lòng ham học, ham hiểu biết,

kể từ trình độ thấp nhất đến trình độ cao của sự thâm nhập có tính chất triết học, đều là do cái nhu cầu tha thiết muốn ra khỏi tình trạng không tự do như vậy để chiếm hữu thế giới ở trong biểu tượng và tư duy. Ở trong thế giới của những hành động, sự cố gắng vươn tới tự do diễn ra theo hướng ngược lại, nó cốt làm sao cho lý tính của ý chí trở thành hiện thực. Lý tính này được thực hiện theo ý chí trong đời sống quốc gia. Ở trong một nhà nước được tổ chức hợp lý thì mọi pháp luật và mọi thể chế chẳng qua là thể hiện tự do theo cái đặc trưng cơ bản của nó. Nếu như trong thực tế là như vậy, thì cái lý tính cá nhân tìm thấy trong các thể chế này sự thực hiện của bản chất mình và trong khi phục tùng các qui luật này, lý tính không phải trùng làm một với thế giới xa lạ mà trùng làm một với cái thế giới riêng của mình. Nhiều khi người ta còn gọi võ đoán là tự do. Song võ đoán chỉ là cái tự do không hợp lý, vì sự lựa chọn và quyết định không phải dựa trên một ý chí hợp lý mà dựa vào những động cơ ngẫu nhiên và lệ thuộc vào những ham thích, vào cảm tình và vào ngoại giới.

Như vậy, những đòi hỏi cơ thể, tri thức và ý chí của con người thực tế được thỏa mãn ở trong thế giới và giải quyết một cách tự do sự xung đột giữa mặt chủ thể và mặt khách thể, giữa tự do nội tâm với tất yếu bên ngoài. Song nội dung của tự do này và của sự thỏa mãn này vẫn *bị hạn chế* thành ra tự do và tự thỏa mãn đều có tính chất hữu hạn. Nhưng ở nơi nào có tính hữu hạn thì ở đó lại xuất hiện đối lập, mâu thuẫn, và sự thỏa mãn ở đấy chỉ là tương đối. Chẳng hạn, trong pháp luật và trong hiện thực của nó, lý tính của tôi, ý chí của tôi và tự do ý chí của nó kể ra, là được thừa nhận, tôi có tài sản, và tài sản ấy cần phải vẫn là của tôi; nếu như nó gặp nguy cơ thì tòa án bênh vực quyền lợi của tôi. Song sự thừa nhận này và sự tự do này chỉ liên quan tới những đối tượng và, những mặt cá biệt: cụ thể là tòa nhà *này*, số tiền *này*, đạo luật *này*, quyền lợi *này* v.v. Hành động cá biệt *này*

và hiện thực cá biệt *này* ở trước mắt nó ý thức chỉ có những hiện tượng cá biệt mặc dù các hiện tượng này gắn liền với nhau làm thành một toàn bộ, nhưng các quan hệ này chỉ thuộc phạm vi những phạm trù có tính chất hẹp và với điều kiện sự thỏa mãn có thể xuất hiện tức khắc, cũng như có thể hoàn toàn không xuất hiện.

Nếu vươn lên cao hơn, chúng ta sẽ thấy trước mắt mình là đời sống nhà nước với tính cách một chính thể làm thành một thể hoàn chỉnh trọn vẹn ở bản thân mình: nhà vua, chính phủ, tòa án, quân đội, tổ chức đời sống dân sự, sự giao tế giữa người với người v.v. những quyền lợi và những nhiệm vụ, những mục đích và sự thỏa mãn các mục đích, các hình thức hành vi được qui định và các hình thức hoạt động nhờ đó thể hoàn chỉnh này thực hiện và duy trì hoạt động thường xuyên của nó. Ở trong một nhà nước tổ chức thực sự khéo léo, tất cả cái cơ thể này là đầy đủ và hoàn mỹ ở bản thân mình. Nhưng bản thân cái *nguyên lí* thể hiện nhà nước ở đấy con người tìm thấy sự thỏa mãn, bản thân *nguyên lí* này dù có biểu lộ đa dạng đến đâu ở trong sự phân chia bên trong và bên ngoài, cũng vẫn là một nguyên lí *phiến diện* và trừu tượng ở bản thân nó. Ở trong nguyên lí này chỉ biểu lộ trước mắt ta cái *tự do hợp lí của ý chí* là cái chỉ trở thành hiện thực ở trong *nhà nước* mà thôi và chỉ trở thành như vậy trong một nhà nước *riêng biệt*. Do đó, tự do này lại chỉ biểu hiện ở trong một lĩnh vực *đặc biệt* của tồn tại và ở trong cái hiện thực cá biệt của lĩnh vực này. Con người cảm thấy rằng quyền lợi và nhiệm vụ ở trong lĩnh vực này cùng với cái phương thức tồn tại trần thế và do đó hữu hạn của chúng đều không cho phép hắn được hoàn toàn thỏa mãn, rằng ở trong sự tồn tại khách quan cũng như ở trong quan hệ đối với chủ thể, quyền lợi và nhiệm vụ còn cần được một sự khẳng định tối cao, còn cần một sự phê chuẩn tối cao.

Con người vì bị ràng buộc ở mọi mặt bởi những hiện tượng hữu hạn nên lo tìm những lĩnh vực của cái chân thực bản chất

cao nhất, ở đấy dường như y có thể tìm thấy cách giải quyết cuối cùng mọi mâu thuẫn và mọi đối lập của cái hữu hạn, và tự do có thể tìm thấy sự thỏa mãn hoàn toàn. Lĩnh vực của cái chân lí ở bản thân nó chứ không phải lĩnh vực của cái chân lí tương đối là như thế đấy. Chân lí cao nhất, chân lí với tính cách chân lí là giải quyết sự đối lập cao nhất, mâu thuẫn cao nhất. Ở đây nói chung, mâu thuẫn và đối lập giữa tự do và tất yếu, giữa tinh thần và tự nhiên, giữa pháp luật và ham muốn đã mất giá trị và sức mạnh của mình, sự đối lập và mâu thuẫn với tính cách của mình, dù có mang bất kì hình thức gì nói chung đều mất sức mạnh của mình. Nhờ nó, ta thấy rằng tự do với tính cách tự do của chủ thể xét độc lập tách rời khỏi tất yếu, không phải là một chân lí tuyệt đối, cũng hệt như người ta không thể cấp tính chân thực cho tất yếu xét cô lập ở bản thân nó. Ý thức hàng ngày không thoát khỏi thế đối lập này và bởi vì, hoặc nó tuyệt vọng không tìm được lối ra, cho nên nó dừng lại ở trong tình trạng mâu thuẫn, hoặc là nó vứt bỏ tình trạng ấy bằng cách sử dụng một biện pháp nào đó. Nhưng triết học táo bạo đi sâu vào những đặc trưng mâu thuẫn nhau, sẽ nhận ra chúng theo khái niệm của chúng với tính cách những đặc trưng phiến diện và, do đó, không phải là những đặc trưng tuyệt đối trong tính phiến diện của mình, đồng thời có thể hòa giải và đưa vào sự hài hòa và một thể thống nhất tức là ở trong chân lí. Nhiệm vụ của triết học lại còn là ở chỗ nhìn chân lí dưới ánh sáng của khái niệm này.

Mặc dầu triết học nhận thức mọi vật dưới ánh sáng của các khái niệm và, do đó, chỉ có triết học là cách tư duy chân chính vì nó lo tìm hiểu sự vật ở trong khái niệm, song khái niệm cái chân lí tự nó là một chuyện, còn sự tồn tại có phù hợp với chân lí hay không lại là một chuyện khác. Ở trong cái hiện thực hữu hạn, các đặc trưng tương ứng với chân lí được bộc lộ trước mắt chúng ta với tính cách một hiện tượng bị phân chia, mặc dầu nếu xét theo tính chân thực của nó, nó là không

thể phân chia. Chẳng hạn một sinh vật là một cá thể, nhưng với tính cách chủ thể, sinh vật lại đối lập với tự nhiên vô cơ bao quanh nó. Khái niệm chứa đựng nó cả hai mặt này với tính cách một sự hòa giải; sự tồn tại hữu hạn tách chúng ra khỏi nhau và, do đó, là một thực tại không phù hợp với khái niệm cũng không phù hợp với chân lí.

Như vậy, khái niệm xuất hiện khắp nơi, nhưng vấn đề tóm lại là khái niệm có trở thành hiện thực phù hợp với tính chân thực của nó ở trong một thể cá biệt hay không. Trong thể cá biệt này những mặt đặc thù và những sự đối lập không giữ một tính độc lập thực tế và tính cố định mà chỉ là những thành tố thuộc về ý niệm đã được điều hòa, hợp nhất với nhau một cách tự do. Chỉ có hiện thực thuộc cái thể thống nhất cao hơn này mới là lĩnh vực của chân lí, của tự do và hạnh phúc. Cuộc sống trong lĩnh vực này đó là thưởng thức chân lí, sự thưởng thức này về mặt tình cảm là một diễm phúc và về mặt tư duy là một nhận thức, cho nên nói chung chúng ta có thể gọi đó là cuộc sống ở trong tôn giáo. Sở dĩ thế là vì tôn giáo là lĩnh vực phổ biến ở đấy con người nhận thức được cái tổng thể cụ thể *duy nhất* làm thành bản chất riêng của y, đồng thời lại làm thành bản chất của tự nhiên và đối với y chỉ có cái hiện thực chân chính này mới là cái sức mạnh cao nhất thống trị mọi cái cá biệt và hữu hạn, cái sức mạnh khiến cho tất cả những cái gì trước đây là tan tác và đối lập đều đi đến sự thống nhất tuyệt đối và tối cao.

2. Địa vị của nghệ thuật so với tôn giáo và triết học.

Bởi vì nghệ thuật đề cập đến cái chân thực với tính cách một đối tượng tuyệt đối của ý thức, cho nên nghệ thuật cũng thuộc vào lĩnh vực tuyệt đối của tinh thần và về mặt nội dung, nghệ thuật cũng ở trên một cơ sở với tôn giáo theo cái nghĩa chuyên môn của từ này, cũng như với triết học. Bởi vì triết

học không có một đối tượng nào khác ngoài Thượng đế và về thực chất triết học là một thần học duy lí, nhưng vì triết học là phục vụ chân lí cho nên nó luôn luôn là thần học.

Nếu ta đồng nhất hóa nội dung của chúng như vậy thì ba vương quốc của tinh thần tuyệt đối chỉ khác nhau về *mặt hình thức* ở đấy chúng nhận thức đối tượng của mình là cái tuyệt đối mà thôi.

Sự khác nhau của các hình thức này tóm lại ở bản thân khái niệm tinh thần tuyệt đối. Tinh thần với tính cách tinh thần chân chính,tồn tại tự nó và cho nó và vì vậy tinh thần không phải là một tồn tại trừu tượng ở bên ngoài thế giới các sự vật mà nó ở trong lĩnh vực của bản thân thế giới khách quan, ở trong cái tinh thần hữu hạn, và làm thành sự tái hiện bản chất mọi sự vật. Đây là một yếu tố hữu hạn, tự nhận thức mình trong bản chất và, do đó, nó là chủ yếu và tuyệt đối. Hình thức *thứ nhất* của nhận thức này là một nhận thức *trực tiếp* và do đó *cảm tính*, sự nhận thức sự vật ở hình thức và ở hình tượng của bản thân yếu tố cảm quan, và khách quan ở đấy cái tuyệt đối trở thành một đối tượng của trực giác và cảm giác. Hình thức *thứ hai* đó là ý thức *biết hình dung sự vật* và cuối cùng hình thức *thứ ba* là *tư duy tự do* của tinh thần tuyệt đối.

a) Hình thức *trực giác cảm quan* là đặc trưng của nghệ thuật. Bởi vì nghệ thuật làm cho người ta nhận thức được chân lí dưới hình thức một hình ảnh cảm quan, là cái có một ý nghĩa và giá trị cao hơn và sâu hơn cái hình ảnh ở trong hiện tượng. Tuy vậy, nghệ thuật không cố gắng thông qua sự thể hiện cảm quan này để đạt đến khái niệm với tính cách khái niệm, cái khái niệm ở trong tính phổ biến, bởi vì chính *sự thống nhất* của khái niệm này với cái cá biệt làm thành bản chất cái đẹp và sự tái hiện nghệ thuật của nó. Kể ra, sự thống nhất này nảy sinh ở trong nghệ thuật, mà nhất là ở trong thơ, *cả trong yếu tố biểu tượng nữa* chứ không phải chỉ ở mặt cảm quan, mặt trực quan bên ngoài của khách thể. Song

ngay cả trong thơ, ở trong cái nghệ thuật có tính chất tinh thần nhất,cũng vẫn có tính thống nhất của tư tưởng với sự thể hiện cá biệt của nó- mặc dầu sự thống nhất này chỉ là đối với cái ý thức quan niệm được sự vật - và mỗi nội dung được tri giác trở thành đối tượng biểu hiện một cách trực tiếp. Nói chung, cần phải xác định ngay rằng bởi vì nghệ thuật lấy cái chân thực, lấy tinh thần làm đối tượng thực sự của nó, cho nên nghệ thuật không thể dùng bản thân các đối tượng cá biệt của tự nhiên chẳng hạn mặt trời, trái đất, ngôi sao v.v. để khiến người ta nhìn thấy được cái chân thực. Các đối tượng như vậy mặc dầu mang tính chất cảm quan nhưng vẫn là những tồn tại cá biệt về mặt cảm quan, và nếu xét ở bản thân chúng thì chúng không thể làm cho chúng ta tri giác được một nội dung tinh thần.

Nếu như chúng ta dành cho nghệ thuật địa vị tuyệt đối này, thì điều này biểu lộ hiển nhiên và không chối cãi rằng chúng ta gạt bỏ cái quan niệm đã nhắc đến trên đây cho rằng nghệ thuật có thể vận dụng nhiều nội dung khác nhau để thể hiện và phục vụ những hứng thú xa lạ đối với nghệ thuật. Kể ra, *tôn giáo* cũng thường hay sử dụng nghệ thuật để khiến chúng ta cảm thấy sâu sắc hơn cái chân lí tôn giáo, hay dùng những hình ảnh để làm cho trí tưởng tượng dễ tiếp thu chân lí tôn giáo, nhưng trong trường hợp này nghệ thuật rõ ràng phục vụ một lĩnh vực khác lĩnh vực của mình. Song ở nơi nào nghệ thuật đạt đến trình độ hoàn mỹ cao nhất, thì nó tìm được ở trong tính hình tượng của mình phương thức trình bày chân thực phù hợp và chủ yếu nhất đối với nội dung. Chẳng hạn, ở người Hy Lạp cổ đại,nghệ thuật là hình thức cao nhất được nhân dân dùng để biểu hiện các thần và để nhận thức chân lí. Cho nên đối với người Hi Lạp,các nhà thơ và các nghệ sĩ đã trở thành những người sáng tạo các thần linh, nghĩa là các nghệ sĩ đã cấp cho dân tộc một biểu tượng xác định về các sự việc, về cuộc sống và ảnh hưởng của thần linh, do đó đã

đem đến một nội dung cụ thể cho tôn giáo. Và ta không nên quan niệm điều này theo nghĩa những biểu tượng và những học thuyết này đã tồn tại từ trước một cách trừu tượng ở trong ý thức với tính cách những luận điểm tôn giáo phổ biến và những suy nghĩ nhất định, rồi sau đó các nhà thơ chẳng qua chỉ cấp cho chúng một hình thức đầy hình tượng và khoác cho chúng những sự tô điểm bên ngoài của hư cấu. Tác phẩm nghệ thuật tóm lại chính là ở chỗ các nhà thơ có thể biểu hiện cái nội dung đã lên men ở mình chỉ dưới hình thức này của nghệ thuật và của thơ. Ở những giai đoạn khác của ý thức tôn giáo ở đấy tôn giáo tỏ ra không thích hợp như vậy đối với sự thể hiện nghệ thuật thì vai trò của nghệ thuật ở đây có tác dụng ít hơn nhiều.

Địa vị chân chính sơ thủy của nghệ thuật với tính cách hứng thú cao nhất của tinh thần là như thế. Cũng như nghệ thuật có một giai đoạn *trước* mình ở thiên nhiên và các lĩnh vực tự nhiên, nghệ thuật lại có ở trong lĩnh vực tự nhiên và ở trong lĩnh vực đời sống một giai đoạn *đi sau nó*, tức là một lĩnh vực vượt ra ngoài phạm vi nhận thức và miêu tả cái tuyệt đối. Bởi vì nghệ thuật có ở bản thân mình một giới hạn hạn chế phạm vi của mình, cho nên nó phải chuyển sang những hình thức nhận thức cao hơn. Sự hạn chế này còn qui định cả địa vị mà bây giờ chúng ta vẫn quen dành cho nghệ thuật trong đời sống hiện tại của chúng ta. Chúng ta không còn cho nghệ thuật là thuộc cái hình thức cao nhất trong đó chân lí khẳng định sự tồn tại của mình. Nói chung, tư tưởng đã sớm biết chống lại nghệ thuật với tính cách sự biểu hiện cảm quan các biểu tượng về thần linh: chẳng hạn người Do Thái, người Hồi giáo và ngay cả người Hy Lạp, Platông, cũng đã từng lên tiếng phản đối gay gắt chống lại các thần của Hômerơ và của Hêxiốt. Với sự tiến bộ của học vấn, mỗi dân tộc đều đạt đến một thời kì trong đó nghệ thuật nêu lên một cái gì vượt ra ngoài phạm vi của mình. Chẳng hạn, những nhân tố lịch sử

của Thiên Chúa giáo, hiện tượng Giêxu, cuộc đời và cái chết của ông đã cấp cho nghệ thuật, nhất là cho hội họa những khả năng phát triển đa dạng và chính nhà thờ lại che chở nghệ thuật, hay ít nhất cho phép nghệ thuật được tự do. Nhưng khi sự ham muốn hiểu biết và tìm tòi cũng như nhu cầu về tính tinh thần nội tại đã gây nên cuộc cải cách tôn giáo thì biểu tượng tôn giáo đã bị tước khỏi mối liên hệ với yếu tố cảm quan và mang tính chất đời sống bên trong của trí óc, con tim.

Như vậy, giai đoạn *sau* của nghệ thuật xảy ra do chỗ tinh thần có một nhu cầu cấp thiết chỉ tìm thấy sự thỏa mãn ở trong đời sống nội tâm với tính cách một hình thức chân thực để thể hiện chân lí. Ở những bước đầu của mình, nghệ thuật vẫn còn mang nhiều tính chất thần bí, vẫn còn chứa đựng cái tiên cảm bí ẩn, nỗi khắc khoải da diết bởi vì các sáng tạo của nó vẫn còn chưa cấp cho toàn bộ nội dung của mình một biểu hiện hình tượng trực quan. Nhưng khi một nội dung hoàn mĩ được bộc lộ một cách hoàn mĩ ở trong những hình thức nghệ thuật, thì lúc đó tinh thần vì cố gắng tiến xa hơn, nên lại thoát li khỏi tính chất khách quan này, từ bỏ nó và quay trở về cuộc sống nội tâm.

Thời hiện tại của chúng ta hiện nay là như thế. Kể ra chúng ta có thể hi vọng rằng nghệ thuật sẽ phát triển hơn nữa, và sẽ làm hoàn mĩ hơn nữa, nhưng hình thức của nó đã thôi không còn thỏa mãn nhu cầu cao nhất của tâm hồn. Chúng ta có thể thấy những bức tượng thần linh Hy Lạp là vô song và những biểu hiện của đức Chúa Cha, của Giêxu, của Maria là trang nghiêm và hoàn mĩ, nhưng điều đó vẫn không thay đổi cái gì hết. Chúng ta không còn quì xuống lạy nữa.

b) Lĩnh vực gần nhất vượt quá vương quốc của nghệ thuật là Tôn giáo. Hình thức nhận thức của *tôn giáo* là *biểu tượng* bởi vì cái tuyệt đối ở đây chuyển từ tính khách thể của nghệ thuật sang đời sống nội tâm của chủ thể. Bây giờ cái tuyệt đối được biểu hiện một cách chủ quan cho nên con tim, tâm hồn

và tính chủ thể bên trong nói chung trở thành nhân tố chính.

Ta có thể nêu đặc trưng sự phát triển này từ nghệ thuật tới tôn giáo như sau: nghệ thuật chỉ là một mặt đối với tôn giáo mà thôi. Nếu như tác phẩm nghệ thuật nêu lên trước mắt ta chân lí dưới hình thức cảm quan, tinh thần với tính cách đối tượng và cấp cho cách thể hiện này một hình thức ăn khớp với cái tuyệt đối, thì tôn giáo còn thêm vào đấy thái độ sùng bái mộ đạo của chủ thể đứng trước cái khách thể tuyệt đối. Nghệ thuật với tính cách nghệ thuật không gắn liền với thái độ mộ đạo. Thái độ mộ đạo này biểu lộ khi cái do nghệ thuật tạo ra đã biến thành khách thể với tính cách một yếu tố cảm quan bên ngoài thâm nhập vào tâm hồn chủ thể và chủ thể đồng nhất hóa mình với nó đến mức độ sự có mặt *bên trong*: nội cảm trong biểu tượng và tính chất thâm trầm của tình cảm đã trở thành nhân tố chủ yếu làm cho cái tuyệt đối tồn tại. Thái độ mộ đạo là sự sùng bái của công xã dưới hình thức thuần túy nhất, thâm trầm nhất, nội tâm nhất. Đó là một sự sùng bái ở đấy tính khách thể dường như bị nuốt mất và bị tiêu hóa còn nội dung của sự sùng bái, đã thoát li khỏi tính khách thể này và biến thành tài sản riêng của con tim và của tâm hồn.

c) Cuối cùng, hình thức *thứ ba* của tinh thần tuyệt đối đó là triết học. Tôn giáo trong đó ngay từ đầu thần linh đã là một đối tượng bên ngoài ý thức (bởi vì, ngay từ đầu, các giáo điều cần phải giáo dục cho chúng ta biết Thượng đế là gì, Thượng đế hiển hiện và tự bộc lộ mình cho người đời như thế nào). Sau đó tôn giáo mặc dầu vùi mình vào đời sống nội tâm, đã làm cho thể cộng đồng vận động và làm cho tâm hồn của thể cộng đồng tràn ngập. Song cuộc sống mộ đạo bên trong của tình cảm và biểu tượng vẫn không phải là hình thức cao nhất của đời sống nội tâm. Chúng ta phải thừa nhận *tư duy tự do* là hình thức hiểu biết thuần túy nhất, và trong tư duy này khoa học nhận thức được bản thân nội dung, và nhờ đó

mà trở thành một sự tôn thờ còn có tính tinh thần nhất, là cái có thể tiếp thu và giải thích trong một tư duy có hệ thống những điều mà ở trong tôn giáo chỉ là một nội dung của tình cảm hay của biểu tượng chủ quan. Như vậy, ở trong triết học, hai mặt là mặt nghệ thuật và mặt tôn giáo đã được hợp nhất lại làm một. Ở đây, tính khách thể của nghệ thuật (nghệ thuật mất tính cảm quan bên ngoài nhưng lại được bù đắp bằng hình thức cao nhất của tính khách thể là tư duy) và tính chủ thể của tôn giáo (tôn giáo ở đây được gạn lọc để trở thành tính chủ thể của tư duy) đã được hợp nhất lại. Bởi vì tư duy là tính chủ thể thâm trầm nhất, chân thực nhất và ý niệm thực sự (ý niệm vừa là tính phổ biến đầy đủ nhất lại vừa là tính phổ biến khách quan nhất) chỉ có thể được lí giải là ý niệm ở trong tư duy mà thôi.

Ở đây chúng ta tạm thời tự bó hẹp vào những nhận xét ngắn ngủi này về sự khác nhau giữa nghệ thuật, tôn giáo và khoa học.

Hình thức cảm quan của ý thức là hình thức sớm nhất đối với con người. Chính vì vậy cho nên ở những giai đoạn đầu tiên, tôn giáo là một tôn giáo của nghệ thuật và của sự thể hiện cảm quan của nghệ thuật. Chỉ ở trong tôn giáo của tinh thần, thì Thượng đế mới được nhận thức thành tinh thần tối cao, thích hợp hơn với tư duy và đó là một bằng chứng cho thấy dùng hình thức cảm quan để biểu hiện chân lí là không ăn khớp thực sự với tinh thần.

3. Sự phân chia.

Bây giờ, khi chúng ta đã nhận ra nghệ thuật chiếm địa vị nào ở trong lĩnh vực tinh thần và triết học về nghệ thuật chiếm địa vị nào ở trong từng ngành triết học, thì ở bộ phận chung này trước hết chúng ta phải khảo sát *ý niệm phổ biến* của cái đẹp trong nghệ thuật.

Nhưng muốn đạt tới ý niệm cái đẹp trong nghệ thuật trong tất cả tính toàn vẹn của nó, chúng ta lại phải đi qua ba bước sau đây.

Bước *thứ nhất* khảo sát *khái niệm cái đẹp nói chung*. Bước *thứ hai* nghiên cứu *cái đẹp trong tự nhiên*, những thiếu sót của nó sẽ nêu cho ta thấy tính tất yếu của *lí tưởng* với tính cách cái đẹp trong *nghệ thuật*. Đối tượng khảo sát của bước *thứ ba* là lí tưởng ở trong *sự thực hiện của nó* với tính cách *sự thể hiện của lí tưởng một cách nghệ thuật ở trong tác phẩm nghệ thuật*.

Chương thứ nhất
KHÁI NIỆM CÁI ĐẸP NÓI CHUNG

1. Ý niệm.

Chúng tôi đã dùng danh từ *ý niệm* cái đẹp để gọi cái đẹp. Cần phải hiểu điều này như sau: bản thân cái đẹp cần phải được lí giải là một ý niệm, không những thế, nó là một ý niệm mang một hình thức nhất định tức là *"lí tưởng"*. Ý niệm nói chung chẳng qua là khái niệm, cái thực tại, mà khái niệm đại diện và là thể thống nhất của cả hai cái. Khái niệm xét về mặt bản chất vẫn chưa phải là ý niệm, mặc dầu thường thường người ta không phân biệt hai cái này. Chỉ có khái niệm nào xuất hiện ở trong tính thực tại của nó và ở trong sự thống nhất với thực tại này thì mới là ý niệm mà thôi.

Chúng ta không nên hình dung sự thống nhất này là một sự *trung hòa hóa* đơn thuần khái niệm và hiện thực, ở đấy cả hai đều mất tính đặc thù và thuộc tính của mình chẳng khác

gì ka-li và a-xít trung hòa hóa lẫn nhau làm thành một chất muối sau khi đã trung hòa hóa sự đối lập. Trái lại, trong cách quan niệm của chúng tôi về thể thống nhất thì khái niệm vẫn thống trị. Sở dĩ thế là vì tương ứng với bản chất của nó khái niệm đã là đồng nhất với thực tại rồi và vì vậy khái niệm tự bản thân mình sản sinh ra thực tại với tính cách cái thực tại riêng của mình và cái này là hình thức tự phát triển của ý niệm. Ở đây khái niệm không bỏ mất cái gì của mình hết, nó chỉ tự thể hiện mình mà thôi, khái niệm vẫn ở trong thể thống nhất với mình trong tính khách thể này. Sự thống nhất này của khái niệm và thực tại là đặc trưng trừu tượng của ý niệm.

Mặc dầu ở trong lí luận nghệ thuật người ta hay dùng danh từ *"ý niệm"*, nhưng một số người hết sức ưu tú, sành nghệ thuật lại tỏ ra hết sức thù địch với danh từ này. Thí dụ gần đây nhất và thú vị nhất của một thái độ như vậy đối với danh từ "ý niệm" là cuộc bút chiến của ông Phôn Rumo[3] ở trong tác phẩm *"Những khảo sát Italia"*. Ông xuất phát từ hứng thú thực tiễn đối với nghệ thuật và tuyệt nhiên không đề cập tới cái mà chúng ta gọi là ý niệm. Sở dĩ thế là vì ông Phôn Rumo không biết cái khái niệm mà triết học hiện đại gọi là ý niệm, cho nên ông đã lẫn lộn ý niệm với biểu tượng mơ hồ và với cái ý tưởng trừu tượng không có cá tính, là cái đã được nêu lên bởi những lý thuyết và những trường phái nghệ thuật nổi tiếng. Ông Phôn Rumo nêu lên những hình thức tự nhiên chính xác trong tính chân thực của nó và đường nét rõ ràng dùng nó để đối lập lại cái lý tưởng trừu tượng và ý niệm do nghệ sỹ tự mình tạo ra. Cố nhiên sáng tác nghệ thuật nếu vâng theo những khái niệm trừu tượng như vậy sẽ là không hợp lý và cũng sẽ không làm người ta thỏa mãn, chẳng khác gì nhà tư tưởng suy nghĩ theo những biểu tượng nhất định và trong cách suy nghĩ anh ta tự bó hẹp vào những nội dung phiếm định. Nhưng cái mà *chúng tôi* gọi bằng danh từ "ý niệm" thì lại tránh được sự chỉ trích như vậy về mọi mặt bởi vì ý niệm là hoàn toàn cụ thể ở trong

bản thân mình; ý niệm là một thể hoàn chỉnh của những đặc trưng và nó chỉ đẹp với tính cách thể thống nhất trực tiếp với cái tính khách quan ăn khớp với nó.

Trong khi phát biểu ở trong *"Những khảo sát Italia"* (tập I, trang 145-146), ông Phôn Rumo đã đi đến kết luận sau đây: "Cái đẹp theo ý nghĩa khái quát nhất, và nếu như người ta muốn nói, hiện đại nhất, bao quát mọi đặc tính của các sự vật làm kích thích thị giác, bằng cách nhờ đó đem đến sự thỏa mãn, hay dùng thị giác để cổ vũ tâm hồn một cách đặc biệt và làm cho tâm hồn hân hoan". Theo ông, các đặc tính này đến lượt nó, lại chia ra làm ba loại. "Có đặc tính chỉ tác động tới con mắt, có đặc tính tác động tới các khả năng đặc biệt, bẩm sinh của con người là nắm được những quan hệ có tính chất không gian và cái thứ ba tác động trước hết tới trí tuệ và sau đó thông qua nhận thức mà tác động tới "tình cảm". Theo tác giả, đặc tính cuối cùng này, quan trọng nhất, là bắt nguồn từ những hình thức, "tức là những cái gây nên một khoái cảm nhất định có tính chất đạo đức và tinh thần, hoàn toàn độc lập đối với cái hứng thú về tình cảm, và cái đẹp, khoái cảm này một phần bắt nguồn từ những biểu tượng được gợi lên (phải chăng đây là những biểu tượng đạo đức và luân lí), một phần bắt nguồn trực tiếp từ việc đơn thuần sử dụng năng khiếu nhận thức minh bạch" (trang 144).

Đó là đối với những định nghĩa về cái đẹp được nêu lên bởi một người am hiểu sành sỏi về nghệ thuật. Đối với một trình độ học vấn nhất định, những lập luận này có thể là đủ, nhưng chúng không thể nào làm chúng ta thỏa mãn về mặt triết học. Về thực chất lập luận này chẳng qua chỉ qui về chỗ mĩ cảm là để làm cho tình cảm thị giác cũng như tinh thần và cả trí tuệ, được thỏa mãn và kích thích cảm nghĩ. Mọi lập luận của Phôn Rumô đều quanh xung quanh việc kích thích sự thỏa mãn như vậy. Nhưng Căng đã bác bỏ tất cả việc qui hành động của cái đẹp về tình cảm, về khoái cảm, Căng đã đi xa

hơn mĩ cảm.

Chúng ta hãy rời khỏi cuộc tranh luận này để xét đến những ý niệm mà cuộc tranh luận này chưa đề cập tới. Như chúng ta đã thấy, ở trong ý niệm có *sự thống nhất* cụ thể *của khái niệm và tính khách thể.*

a) Về bản chất của *khái niệm với tính cách khái niệm* thì khái niệm không phải là một thể thống nhất trừu tượng ở bản thân nó đối lập lại những *sự khác nhau tiêu biểu cho thực tại*; trái lại, với tính cách khái niệm, nó đã là một thể thống nhất của những thuộc tính đã được khu biệt và, do đó, nó là một thể toàn vẹn cụ thể. Chẳng hạn, những quan niệm như *"con người" "màu xanh"* v.v trước hết không chỉ được xem là khái niệm mà còn được xem là những biểu tượng trừu tượng phổ biến. Các biểu tượng này chỉ trở thành khái niệm trong trường hợp chúng chứa đựng ở chính mình những mặt khác nhau ở trong một thể thống nhất. Chính tính thống nhất cụ thể này ở bản thân mình mới làm thành khái niệm. Chẳng hạn biểu tượng *"xanh"* với tính cách màu sắc có khái niệm của mình là tính thống nhất loại biệt của cái sáng và cái tối và biểu tượng *"con người"* bao quát những mặt đối lập giữa cảm tính và lí tính, xác thịt và linh hồn; song con người không đơn thuần gồm những mặt này với tính cách những bộ phận tạo thành không liên quan với nhau, trái lại con người chứa đựng các bộ phận ấy phù hợp với khái niệm của y ở trong một thể thống nhất cụ thể, trực tiếp. Còn khái niệm ở trình độ này làm thành một thể thống nhất tuyệt đối của các thuộc tính của mình, trong đó các thuộc tính này không tồn tại do tự bản thân chúng, cũng không thể vượt ra ngoài sự thống nhất này để thể hiện thành một tồn tại riêng biệt độc lập. Vì vậy khái niệm chứa đựng ở nó mọi đặc trưng dưới hình thức một thể thống nhất và dưới hình thức tính phổ biến tinh thần, *lí tưởng* của những cái làm thành *tính chủ thể* khiến cho khái niệm khác cái tồn tại hiện thực và khách quan.

Chẳng hạn "vàng" có một trọng lượng nhất định, một màu sắc nhất định, những quan hệ nhất định đối với các loại a-xít. Đó là những thuộc tính khu biệt, nhưng các thuộc tính này lại hòa đúc thành một thể thống nhất, bởi vì mỗi bộ phận nhỏ nhất của "vàng" đều chứa đựng các thuộc tính ấy trong một thể thống nhất không thể phân chia. Đối với chúng ta,các thuộc tính ấy bị phân chia ra, nhưng ở bản thân, trong khái niệm của "vàng" thì chúng lại hợp nhất thành một thể thống nhất không thể chia cắt. Các mặt khác nhau trong khái niệm chân chính đều ở trong một thể thống nhất và không có sự đối lập như vậy. Biểu tượng chúng ta về mình và "cái tôi" tự nhận thức mình nói chung cấp cho ta một thí dụ còn thích hợp hơn. Cái mà chúng ta gọi là "tinh thần", hay chính xác hơn "cái tôi",chính là bản thân khái niệm ở trong sự tồn tại tự do của nó. "Cái tôi" chứa đựng ở mình nhiều biểu tượng và nhiều tư tưởng hết sức khác nhau; đó là cả một thế giới những biểu tượng. Song cái nội dung vô cùng đa dạng này, bởi vì nó nằm trong "cái tôi" cho nên nó vẫn hoàn toàn không có thể xác và không có tính vật chất và có thể nói nó được cô đọng lại ở trong thể thống nhất lí tưởng, tinh thần với tính cách "cái tôi" thuần túy, hoàn toàn trong suốt ở trong bản thân mình. Phương thức nhờ đó khái niệm chứa đựng các thuộc tính khu biệt ở trong một thể thống nhất lí tưởng, tinh thần là như thế đấy.

Các thuộc tính mật thiết nhất của khái niệm, thuộc về khái niệm theo chính bản chất của nó là các thuộc tính *phổ biến*, *đặc thù* và *đơn nhất*. Mỗi đặc tính này xét ở nó sẽ là một trừu xuất phiến diện, trần trụồng. Song chúng có mặt ở trong khái niệm không phải trong tình trạng phiến diện như thế, mà trong sự thống nhất có tính chất ý niệm, có tính chất tư tưởng. Khái niệm là một *cái phổ biến* một mặt tự phủ định mình qua bản thân mình để trở thành *cái đặc thù* và cái xác định; nhưng mặt khác lại *vượt bỏ* cái đặc thù này với tính cách làm thành sự phủ định cái phổ biến. Sở dĩ như vậy là vì cái

đặc thù là chỉ đại diện những mặt đặc biệt của bản thân cái phổ biến, cái phổ biến không dẫn tới một cái tuyệt đối nào khác, trái lại chính vì thế mà phải phục hồi sự thống nhất của cái đặc thù với bản thân nó tức là với cái phổ biến. Trong khi quay trở về bản thân như vậy, khái niệm là một sự phủ định không cùng, nhưng đây không phải là phủ định đối với một cái khác mà là tự xác định mình và trong việc tự xác định mình này, khái niệm chỉ liên quan tới cái thể thống nhất tự khẳng định mình mà thôi. Điều chúng tôi đã nói tóm tắt trên đây về bản chất của tinh thần có thể xem là minh họa cao nhất của khái niệm này về tự nhiên.

Nhờ chỗ bản thân nó là vô hạn, tự thân khái niệm đã là một chỉnh thể. Bởi vì khái niệm là sự thống nhất với bản thân ở trong một tồn tại khác, cho nên khái niệm là tự do và mọi sự phủ định của nó đều là tự khẳng định mình chứ không phải là một sự hạn chế do một cái gì khác ở bên ngoài gây nên. Nhưng với tính cách một chỉnh thể như vậy, khái niệm đã bao hàm ở mình tất cả những gì sẽ nêu bật được hiện thực với tính cách hiện thực và làm cho ý niệm quay trở về sự thống nhất gián tiếp. Người nào cho rằng ý niệm là một cái gì hoàn toàn khác hẳn khái niệm, là một cái gì đặc thù, thì người ấy chẳng biết gì về bản chất của ý niệm cũng như về bản chất của khái niệm. Song khái niệm vẫn khác ý niệm ở chỗ khái niệm chỉ là đặc thù hóa *in- abstracto* ("một cách trừu tượng") bởi vì tính chất xác định nằm ở trong khái niệm vẫn bó hẹp vào tính thống nhất và vào tính phổ biến của tinh thần, của lý tưởng vốn là yếu tố của khái niệm.

Nhưng trong trường hợp này, bản thân khái niệm cũng vẫn còn giữ tính phiến diện và còn phạm khuyết điểm sau đây: mặc dầu chính nó là một chỉnh thể, song khái niệm chỉ phát triển tự do mặt thống nhất và mặt phổ biến mà thôi. Bởi vì tính phiến diện này không phù hợp với bản chất khái niệm của mình cho nên vượt bỏ nó theo khát niệm của mình. Khái

niệm tự phủ định mình với tính cách sự thống nhất lý tưởng của tinh thần và tính phổ biến của ý niệm, và mọi cái gì chúng bao hàm ở trong trạng thái chủ thể lý tưởng đều có khả năng trở thành một *tồn tại khách quan*, độc lập, hiện thực. Khái niệm tự khẳng định mình là một *tồn tại khách quan* bằng hoạt động của mình.

b) Vì vậy tính khách quan xét ở bản thân nó chính là *tính thực tại của khái niệm*, nhưng của một khái niệm đóng vai một sự cá biệt hóa độc lập và một sự khu biệt hóa hiện thực mọi yếu tố tạo nên mình và một tính thống nhất lý tưởng, tinh thần là tính thống nhất của khái niệm xét về mặt chủ thể.

Bởi vì chỉ có *khái niệm* mới nên cấp cho mình một tồn tại khách quan và tính thực tế cho nên tính khách quan cần phải làm cho khái niệm mang tính hiện thực. Song khái niệm lại là một *thể thống nhất của ý niệm tinh thần* qua môi giới các yếu tố cá biệt của mình. Sự thống nhất có tính chất ý niệm của các đặc thù cần phải được phục hồi ở trong chính những sự khác nhau đã phân chia chúng trong hiện thực. Sức mạnh của khái niệm chính là do chỗ nó không từ bỏ tính phổ biến của mình và không tan biến vào tính khách thể mà vẫn biểu lộ tính thống nhất qua hiện thực và ở trong lĩnh vực của hiện thực. Bởi vì khái niệm tiêu biểu ở chỗ nó giữ tính thống nhất với bản thân ở trong sự tồn tại khác của nó. Chỉ có như thế khái niệm mới làm thành một chỉnh thể hiện thực và chân thực.

c) Chính thể này là *ý niệm*. Ý niệm không chỉ là một thể thống nhất có tính chất lý tưởng, tinh thần và chủ thể của khái niệm, mà còn là tính khách thể của nó. Song đây là một tính khách thể không đối lập lại khái niệm như một cái gì chỉ đối lập mà thôi, mà ở đấy khái niệm còn liên quan với bản thân mình. Xét về cả hai mặt, về mặt chủ thể cũng như về mặt khách thể của khái niệm, ý niệm là một toàn thể và đồng thời còn là một sự hòa hợp đã được thực hiện và không ngừng được thực hiện của các mặt này và là một tính thống nhất của

chúng đã được điều hòa. Chỉ có hiểu như vậy thì ý niệm mới là chân lí và là toàn bộ chân lí.

2. Sự tồn tại bên ngoài của ý niệm.

Vì vậy, mọi cái gì tồn tại chỉ là chân thực trong chừng mực nó là sự tồn tại của ý niệm. Chỉ có ý niệm là cái yếu tố thực sự chân thực. Một hiện tượng là chân thực không phải bởi vì nó có sự tồn tại bên trong hay bên ngoài, mà nó là hiện thực, là chân thực trong chừng mực hiện thực này tương ứng với khái niệm. Chỉ với sự tương ứng như thế thì cái tồn tại mới trở thành hiện thực và chân thực, không phải theo cái nghĩa chủ quan của từ này - với tính cách biểu lộ một sự nhất trí với các biểu tượng *của tôi* - nhưng chân thực theo cái nghĩa *khách quan*: "cái tôi", hay một đối tượng bên ngoài, một hành vi, một biến cố, một trạng thái trong hiện thực của nó chỉ là sự hiện thực hóa của bản thân khái niệm của nó. Nếu như sự đồng nhất hóa này không được thực hiện thì vật tồn tại sẽ là một hiện tượng ở đấy, thay thế cái khái niệm toàn vẹn, chỉ có một mặt trừu tượng nào đó của nó là được khách thể hóa mà thôi, mặt này tỏ ra độc lập đối với thể thống nhất và tổng thể đến nỗi có một thái độ đối lập với cái khái niệm chân thực. Như vậy, chỉ có cái hiện thực ăn khớp với khái niệm mới là hiện thực chân thực và nó là chân thực bởi vì ý niệm tự thể hiện mình ở đấy.

3. Ý niệm cái đẹp.

Ở trên chúng ta đã nói rằng cái đẹp là ý niệm. Bây giờ, chúng ta phải nói thêm rằng *cái đẹp* và *cái chân thực* đều là *một* bởi vì tự thân cái đẹp phải là chân thực. Nhưng nói rằng *cái chân thực* là khác cái đẹp thì cũng đúng như vậy. Ý niệm là *chân thực* bởi vì nó tồn tại và được tư duy với tính cách ý niệm căn cứ vào bản chất của mình và theo nguyên lý phổ

biến của mình. Nếu như tình hình là như thế thì cái có giá trị đối với tư duy không phải là sự tồn tại cảm quan và bên ngoài của ý niệm mà chỉ là *cái ý niệm phổ biến*. Song ý niệm cần phải thể hiện ra bên ngoài và có được một tồn tại nhất định với tính cách một tồn tại khách quan tự nhiên và có tính tinh thần. Cái chân thực với tính cách cái chân thực cũng tồn tại. Trong chừng mực nó tồn tại trực tiếp đối với ý thức ở trong sự tồn tại bên ngoài và khái niệm thống nhất trực tiếp với biểu hiện bên ngoài cho nên ý niệm không những là chân thực mà còn đẹp nữa. Như vậy cần phải định nghĩa cái đẹp là một *hiện tượng* cảm quan, là một ngoại hiện cảm quan nói chung không giữ một tính độc lập nào ở trong bản thân mình; cả hai cái này đều không phải từ bỏ sự *tồn tại* trực tiếp, bởi vì sự tồn tại này chỉ là sự tồn tại về sự khách thể hóa của khái niệm và được nêu lên làm thành một hiện tượng khách quan. Hiện tượng này thể hiện khái niệm như một tồn tại ở trong thể thống nhất với tính khách quan của nó tức là thể hiện bản thân ý niệm ở trong cái tồn tại khách quan này.

a) Do đó, lí tính không thể nào lí giải được cái đẹp. Lí tính không thâm nhập được vào cái tính thống nhất này mà bao giờ cũng duy trì các yếu tố khác nhau tạo nên tính thống nhất trong tình trạng độc lập và riêng biệt đối với nhau. Bởi vì tính thực tại là một cái gì khác hẳn tính lý tưởng, và cái cảm quan là một cái gì khác hẳn khái niệm,khách thể là một cái gì khác hẳn chủ thể cho nên chúng ta không có quyền hợp nhất những mặt đối lập như vậy. Như vậy lí tính bao giờ cũng dừng lại ở tình trạng hữu hạn phiến diện, và không chân thực. Trái lại cái đẹp là *vô hạn* và tự do ở bản thân mình. Nếu như cái đẹp có thể có một nội dung đặc thù và do đó hạn chế, thì nội dung ấy vẫn phải đóng vai một tổng thể vô hạn ở bản thân mình và phải có một tồn tại *tự do*. Sở dĩ thế là vì cái đẹp bao giờ cũng là một khái niệm có đặc điểm như sau: cái đẹp không đối lập lại tính khách thể của mình bằng cách đưa ra một biểu

hiện hữu hạn phiến diện và một sự đối lập trừu tượng với tính khách thể ấy mà trái lại, cái đẹp hòa lẫn với tính khách thể ấy và trở thành vô tận ở bản thân mình chính là nhờ tính thống nhất tiềm tàng và sự hoàn mĩ này.

Khái niệm cũng thế: trong khi làm cho sự tồn tại thực tế bên ngoài nhờ đó nó trở thành sinh động, khái niệm được hưởng tính chất tự do ở trong tính khách thể này nó biểu hiện ở đấy *như ở bản thân mình*. Sở dĩ thế là vì khái niệm không cho phép mặt bên ngoài của cái đẹp tự do tuân theo những qui tắc riêng, trái lại chính khái niệm qui định mặt bên ngoài phải mang diện mạo nào, và chính bằng cách ấy mà khái niệm thực hiện được sự nhất trí với chính mình, mà bản chất của cái đẹp lại chính là ở sự nhất trí ấy. Còn tính chủ thể, tính thống nhất, tâm hồn và cá tính làm thành mối liên hệ và sức mạnh củng cố sự nhất trí này.

b) Chính vì vậy, khi chúng ta khảo sát cái đẹp trong những mối quan hệ của nó với tinh thần của *chủ thể* thì cái đẹp không tồn tại đối với một trí tuệ không tự do nằm ở trong *tính hữu hạn* của mình cũng như đối với một ý chí hữu hạn.

Chúng ta, với tính cách những người có trí tuệ hữu hạn, chúng ta tri giác những đối tượng bên trong và bên ngoài, chúng ta quan sát, chúng ta có một nhận thức cảm tính về các đối tượng ấy. Chúng ta kéo chúng về trực giác, biểu tượng và thậm chí về những khái niệm trừu tượng của cái lí tính biết tư duy của ta là cái sẽ cấp cho chúng hình thức trừu tượng của cái phổ biến. Tính chất hữu hạn và không tự do của mọi điều đó tóm lại là các đối tượng được xem là độc lập. Chúng ta thích nghi mình theo các sự vật, mặc cho chúng tự do hành động và bắt các biểu tượng v.v. phải phục tùng sự tín ngưỡng về các sự vật, bởi vì chúng ta yên trí rằng chúng ta chỉ có thể hiểu đúng các đối tượng trong chừng mực chúng ta nhìn chúng với thái độ bị động và bó hẹp mọi hoạt động của mình vào mặt chú ý một cách hình thức tránh hư cấu, từ bỏ mọi ý kiến và mọi thành kiến

có sẵn. Trong khi cấp cho sự vật tính tự do phiến diện này, chúng ta lại xác lập trực tiếp tính chất không tự do của cách lí giải của chủ thể. Bởi vì đối với cách quan niệm của chủ thể, nội dung trở thành một cái *đã có sẵn*, thành ra việc tự qui định mình một cách chủ quan bị thay thế bởi sự tiếp nhận đơn thuần từ bên ngoài và tri giác đơn thuần tồn tại dưới hình thức một tồn tại khách quan. Theo tiền đề này, chỉ có thể đạt đến cái chân thực bằng cách bắt chủ thể phải phục tùng khách thể.

Điều này cũng xảy ra, nhưng *ngược lại* ở trong hoàn cảnh *ý chí* hữu hạn. Ở đây các hứng thú, các mục đích và các ý định là ở trong *chủ thể*. Chủ thể này muốn khẳng định chúng bất chấp sự tồn tại và các đặc điểm của các sự vật, bởi vì chủ thể chỉ có thể thực hiện ý định của mình trong chừng mực chủ thể thủ tiêu các đối tượng hay thay đổi chúng, cải biến chúng, cấp cho chúng một hình thức nhất định, thủ tiêu các đặc tính của chúng hay để cho các đặc tính tác động vào nhau: chẳng hạn nước ảnh hưởng đến lửa, lửa ảnh hưởng đến sắt, sắt ảnh hưởng đến gỗ v.v. Ở đây chúng ta làm cho sự vật mất tính độc lập bởi vì chủ thể bắt chúng phải phục vụ mình, khảo sát chúng và sử dụng chúng với tính cách những *công cụ hữu ích*, nghĩa là chúng là những vật mà khái niệm và mục đích của chúng lại không phải nằm ở trong bản thân chúng mà nằm ở trong chủ thể. Kết quả là bản chất thực sự của chúng lại là ở chỗ chúng là những phương tiện để đạt đến những mục đích của chủ thể. Chủ thể và đối tượng đã đổi vai trò cho nhau: các đối tượng đã trở thành mất tự do và các chủ thể đã trở thành tự do.

Thực ra, trong cả hai quan hệ, cả *hai* vế đều là hữu hạn và phiến diện, và tự do của chúng chỉ là một tự do giả hiệu.

Về mặt lí luận, chủ thể là hữu hạn và không tự do, bởi vì trước đấy phải giả thiết có những sự vật độc lập. Về mặt *thực tiễn*, chủ thể là không tự do do tính phiến diện, do đấu tranh và mâu thuẫn nội tại giữa các mục đích và các sự thúc đẩy của các dục vọng do hoàn cảnh bên ngoài gây nên. Thêm vào đấy

còn có sự kháng cự của các đối tượng là cái không bao giờ loại trừ được. Bởi vì sự chia tách và sự đối lập của hai vế, của các đối tượng và mặt chủ thể làm thành tiền đề của quan hệ này và được xem là cái khái niệm chân thực của nó.

Đối tượng cũng phạm tính hữu hạn và không tự do này ở cả hai mặt mà chúng ta khảo sát. Về *mặt lí thuyết,* tính độc lập của nó, mặc dầu được xem là một tiền đề, chỉ là một tự do ở bên ngoài. Bởi vì chỉ có tính khách quan thực sự tồn tại mà thôi, nhưng khái niệm của nó (tức là thể thống nhất có tính chủ thể và tính phổ biến) lại không tồn tại ở trong lĩnh vực của nó ở các sự vật và *vì nó*. Khái niệm này nằm ngoài các sự vật và mỗi đối tượng do chỗ khái niệm của nó ở ngoài nó, cho nên sự vật chỉ tồn tại như một điều cá biệt đơn thuần, hướng về cái thế giới bên ngoài do tính chất vô cùng đa dạng của nó, và bị thay đổi, bị gò ép và biến mất do tác động của những sự vật khác. *Về mặt thực tiễn,* tình trạng lệ thuộc này của các sự vật được nêu lên một cách cụ thể với tính cách một tiền đề và sự kháng cự của sự vật chống lại ý chí vẫn là tương đối theo nghĩa sự vật không có sức mạnh cần thiết để khẳng định triệt để tính độc lập của mình.

c) Khi ta khảo sát các đối tượng với tính cách những *đối tượng đẹp*, chúng ta kết hợp cả hai quan điểm bởi vì chúng ta loại trừ tính phiến diện của chúng cả về mặt chủ thể, cả về mặt đối tượng, và do đó chúng ta loại trừ tính hữu hạn và tính không tự do của chúng.

Xét về mặt lí thuyết, *đối tượng* không được khảo sát đơn thuần như một vật chỉ tồn tại đơn nhất, và do đó khái niệm chủ thể của nó là nằm ngoài tính khách thể của nó: đối tượng không được xem là có những mặt đa dạng nhất ở trong cái hiện thực cá biệt của mình, phân tán theo những hướng khác nhau nhất, đan chéo với những quan hệ đa dạng bên ngoài. Trong sự tồn tại của một đối tượng *đẹp* ta thấy khái niệm của nó được thể hiện và xuất hiện với tất cả tính thống nhất sinh

động và tính chủ thể của nó. Đối tượng, do đó, đã từ bỏ tình trạng hướng ra ngoài để quay về bên trong, thủ tiêu sự lệ thuộc vào những vật khác và chấm dứt tình trạng hữu hạn không tự do của mình để biến tình trạng ấy thành tự do vô hạn đối với những người chiêm ngưỡng nó.

Đối với đối tượng, "cái tôi" cũng không còn là một khái niệm trừu tượng đơn thuần chỉ có thể ghi lại, tri giác bằng cảm quan, quan sát và biến đổi những trực giác và những quan sát rời rạc thành những tư tưởng trừu tượng. Bản thân cái tôi đã trở thành cụ thể ở bản thân mình trong đối tượng này vì nó hợp nhất khái niệm và đối tượng làm một, hợp những mặt trước đây vẫn bị chia tách và, do đó, mà là trừu tượng (tức là đối tượng) thành một tồn tại cụ thể ở bản thân mình.

Còn về mặt *thực tiễn* như chúng tôi đã nêu lên điều này một cách chi tiết hơn, khi ta khảo sát cái đẹp, thì dục vọng lùi về phía sau, chủ thể gạt bỏ các mục đích của mình đối với đối tượng và xem đối tượng như là một mục đích tự thân độc lập ở trong bản thân nó. Do đó, thái độ xem đối tượng chỉ là hữu hạn và là quan hệ thuần túy bị loại trừ, tức là người ta loại trừ thái độ xem đối tượng chẳng qua là một phương tiện hữu ích để thực hiện các mục đích bên ngoài, và vì đối tượng này không thể tự do chống cự lại việc thực hiện các mục đích ấy cho nên đối tượng bắt buộc phải chấp nhận một mục đích xa lạ làm thành mục đích của mình. Đồng thời, thái độ không tự do của chủ thể thực tiễn cũng biến mất bởi vì chủ thể từ bỏ sự phân biệt giữa các ý định chủ quan khác nhau v.v với tài liệu và phương tiện. Chủ thể không dừng lại ở cái quan hệ hữu hạn của nhiệm vụ đơn thuần khi thực hiện những ý định của chủ thể mà thấy có trước mắt mình một khái niệm và một mục đích đã được thực hiện hoàn toàn. Sự chiêm ngưỡng cái đẹp do đó mang tính chất tự do. Trong khi lí giải các đối tượng, người ta cho phép các đối tượng tồn tại tự do và vô hạn, người ta không muốn chiếm hữu các đối tượng này để thỏa mãn

những đòi hỏi và những ý định của mình. Kết quả là đối tượng với tính cách cái đẹp không đóng vai một đối tượng bị chúng ta gò ép hay bị các đối tượng khác bên ngoài áp bức.

Theo bản chất của cái đẹp, trong *đối tượng đẹp*, khái niệm, mục đích, tâm hồn cũng như thuộc tính bên ngoài tính đa dạng và tính thực tại của nó đều phải biểu hiện, với tính cách xuất phát từ bản thân đối tượng, chứ không phải là do một cái gì khác. Bởi vì như chúng ta đã thấy đối tượng đẹp chỉ là chân thực với tính cách một thể thống nhất thâm trầm và sự thống nhất của bản chất chân thực với khái niệm là một tồn tại xác định bên ngoài. Không những thế, vì bản thân khái niệm là một cái gì cụ thể, cho nên tính hiện thực của nó là một cái gì hoàn toàn hoàn mĩ, mỗi bộ phận của nó đều ở trong một thể thống nhất có tính chất lý tưởng, tinh thần, thấm nhuần tâm hồn. Chính vì vậy cho nên sự nhất trí giữa khái niệm và hiện tượng là sự thâm nhập vào nhau hoàn toàn của chúng. Vì vậy cho nên cái hình thức bên ngoài và hình tượng không phải là tách rời khỏi chất liệu bên ngoài hay là những sáng tạo máy móc nhằm phục vụ những mục đích xa lạ; trái lại, chúng là cái hình thức kết tinh từ bản thân cố hữu đối với hiện thực của mình và ăn khớp với khái niệm của nó.

Cuối cùng, dù cho các mặt cá biệt, bộ phận, các thành viên của một vật đẹp ở trong thể thống nhất ý niệm, tinh thần có nhất trí với nhau đến đâu, dù cho chúng có nói lên tính thống nhất và sự nhất trí này đến đâu đi nữa thì sự nhất trí này cũng phải có đặc tính sau đây: các bộ phận thể hiện nó vẫn giữ một vẻ bên ngoài tự do độc lập với nhau. Nói khác đi, các bộ phận, không những phải làm thành một thể thống nhất có tính chất lý tưởng *ở trong khái niệm với tính cách khái niệm*, mà còn phải biểu lộ cả tính thực tại độc lập. Ở trong một đối tượng đẹp phải có cả hai thành tố: *tính tất yếu* do khái niệm nêu lên và biểu hiện ở trong mối quan hệ qua lại của các mặt khác nhau, và cái vẻ bên ngoài tự do của chúng làm ta thấy

những mặt cá biệt này tồn tại vì bản thân chúng chứ không phải chỉ *để phục vụ thể thống nhất.* Mặt tất yếu với tính cách bản chất biểu hiện trong các quan hệ giữa các mặt cá biệt với đặc điểm là sự liên quan giữa chúng khiến cho mặt này lập tức gợi lên mặt kia. Các vật được xem là đẹp mặc dầu phải có một tính tất yếu như vậy, nhưng tính tất yếu này không được biểu lộ dưới hình thức tính tất yếu mà phải ẩn nấp dưới hình thức một điều ngẫu nhiên không có chủ ý. Trong trường hợp ngược lại, các bộ phận riêng biệt thực tế sẽ mất địa vị của chúng, sẽ thôi không tồn tại vì tính hiện thực của chúng mà chỉ đóng vai một sự phục tùng trừu tượng đối với cái thể thống nhất tinh thần có tính chất lý tưởng.

Nhờ chỗ khái niệm cái đẹp, cũng như tính khách quan của cái đẹp và tri giác chủ thể về tính khách thể này đều tự do và vô hạn như thế cho nên lĩnh vực cái đẹp vượt ra ngoài phạm vi có tính chất tương đối của các quan hệ hữu hạn và nhập vào cái thế giới tuyệt đối của ý niệm và của sự chân thực của ý niệm.

Chương thứ hai
CÁI ĐẸP TRONG TỰ NHIÊN

Cái đẹp là ý niệm được quan niệm như một thể thống nhất trực tiếp của khái niệm với thực tại của nó trong chừng mực thể thống nhất này xuất hiện trực tiếp trong cái biểu hiện hiện thực và cảm quan.

Sự tồn tại gần gũi nhất của ý niệm là *tự nhiên* và *cái đẹp trong tự nhiên* là cái đẹp thứ nhất về mặt trật tự.

A - CÁI ĐẸP TRONG TỰ NHIÊN VỚI TÍNH CHẤT CỦA NÓ

1. Ý niệm với tính cách sự sống.

Trong thế giới tự nhiên, chúng ta phải phân biệt ngay sự khác nhau giữa một vài phương thức tồn tại của khái niệm với tính cách ý niệm.

a) *Trước hết,* khái niệm có thể chìm sâu trực tiếp vào tồn tại khách quan đến nỗi nó không xuất hiện ra ngoài thành một thể thống nhất chủ quan thuộc lĩnh vực ý niệm tinh thần, và có thể nói trở thành một cái gì không có linh hồn và hoàn toàn thuộc về tính vật chất cảm quan. Những thuộc tính vật lý, cơ giới của cơ thể là có tính chất như vậy. Một kim loại nào đó chẳng hạn, mặc dầu là một tổ chức đa dạng những thuộc tính cơ học và những thuộc tính vật lí, nhưng mỗi bộ phận nhỏ của kim loại này đều có những thuộc tính này như nhau. Vật thể này không những không có một tổ chức hoàn chỉnh khiến cho tự bản thân mỗi sự khác nhau đều có được một tồn tại vật chất đặc biệt, mà những sự khác nhau này của thể thống nhất phủ định cũng không có sự thống nhất tiêu cực, tinh thần và xuất hiện với tính cách có tinh thần. Sự khác nhau ở đây chỉ là một tập hợp trừu tượng của những phẩm chất này, còn thể thống nhất làm thành một tính chất đồng dạng như nhau của chúng.

Phương thức tồn tại đầu tiên của khái niệm là như vậy. Những sự khác nhau của nó không có sự tồn tại độc lập và thể thống nhất có tính chất ý niệm của nó không nói lên tính tinh thần và do đó những vật thể cá biệt này chỉ là những tồn tại trừu tượng, không đầy đủ.

b) *Thứ hai*, các sự vật của tự nhiên ở trình độ cao hơn, làm cho những sự khác nhau mà khái niệm bao hàm được tự do, cho nên mỗi sự khác nhau này tồn tại độc lập cho chính mình ở

bên ngoài cái khác. Ở đây lần đầu tiên bản chất chân thực của tính khách thể được bộc lộ. Tính khách thể đó là sự chia sẻ của những sự khác nhau của khái niệm ở trong tồn tại độc lập của chúng. Ở giai đoạn này, sức mạnh của khái niệm biểu lộ ở chỗ trong khi thể hiện tính toàn vẹn của các thuộc tính của mình, khái niệm lại bắt các vật thể cá biệt hợp nhất lại *thành một hệ thống duy nhất* mặc dầu mỗi vật thể tự nó vẫn có một tồn tại độc lập.

Hệ thống mặt trời chẳng hạn là có tính chất như vậy. Mặt trời, các sao chổi, mặt trăng và các hành tinh một mặt, đóng vai những thiên thể độc lập khác nhau, nhưng mặt khác chúng còn biểu lộ rằng sở dĩ chúng tồn tại chẳng qua là nhờ một vị trí nhất định mà chúng đã chiếm trong toàn bộ hệ thống các vật thể. Vận động loại biệt của chúng cũng như các đặc tính vật lý của chúng đều có thể xác định xuất phát từ vị trí chúng chiếm ở trong hệ thống này. Mối liên hệ này làm thành tính thống nhất bên trong của chúng làm cho các sự tồn tại riêng biệt kia liên quan với nhau và duy trì các tồn tại cá biệt của chúng.

Tuy vậy, khái niệm không chỉ dừng lại ở cái thể thống nhất của những *tồn tại cá biệt* độc lập. Cũng giống như những mặt khác nhau của nó, thể thống nhất đến lượt nó, cũng phải là hiện thực. Thể thống nhất bây giờ, phải vượt lên khỏi sự chia cách giữa các vật thể cá biệt khách quan và đến lượt nó, nó có tính chất hiện thực, vật chất độc lập. Trong hệ thống mặt trời chẳng hạn, mặt trời tồn tại với tính cách một thể thống nhất của toàn bộ hệ thống ở trong tình trạng đối lập với những sự khác nhau thực tế của nó.

Song sự tồn tại có tính chất ý niệm như vậy của thể thống nhất vẫn mang tính chất không làm người ta thỏa mãn, bởi vì một mặt nó chỉ trở thành thực tế với tính cách một quan hệ qua những vật thể riêng biệt, độc lập và mặt khác, với tính cách một vật thể *duy nhất* của hệ thống và hệ thống này là

độc lập với các vật này cũng như đối lập với những sự khác nhau thực tế của chúng. Nếu chúng ta xem mặt trời là linh hồn của toàn bộ hệ thống thì chúng ta cũng không nên quên hiện tượng rằng bản thân mặt trời có một tồn tại độc lập và nằm ngoài các thành viên được xem là sự giải thích cái linh hồn này. Bản thân mặt trời như vậy chỉ làm thành một *yếu tố* của khái niệm, một nhân tố của thể thống nhất, ở trong những điều đặc thù thực tế; nói khác đi, tính thống nhất này chỉ tồn tại *ở bản thân* và vì vậy nó là trừu tượng. Tính đồng nhất của mặt trời chỉ bị qui định bởi những thuộc tính vật lí của nó: nó là một vật thể chiếu sáng, có ánh sáng, chỉ có thế, và điều đó cấp cho nó một tính chất trừu tượng. Ánh sáng chỉ có một ngoại hiện đơn thuần không có sự khác nhau ở trong bản thân mình.

Như vậy, chúng ta thấy rằng ở trong hệ thống mặt trời, khái niệm đã trở thành hiện thực và mọi sự khác nhau của nó ở đấy đã được giải thích, bởi vì mỗi vật thể chỉ cho phép *một* thành tố *duy nhất* của khái niệm xuất hiện. Song ngay ở đây nữa, khái niệm cũng vẫn chìm đắm ở trong hiện thực của mình mà không đóng vai ý niệm và sự tồn tại vì bản thân mình ở bên trong. Hình thức chủ yếu của sự tồn tại của nó vẫn là sự tồn tại độc lập của các thành tố của nó.

Muốn tồn tại thực sự, khái niệm đòi hỏi những sự *khác nhau thực sự*, tức là tính thực tại của những sự khác nhau độc lập và của một thể thống nhất cũng độc lập khách quan khiến cho các sự khác nhau có thể quay trở về thể thống nhất *toàn thể*. Do đó, nó đòi hỏi cái toàn thể này của các sự khác nhau tự nhiên, một mặt, phải nêu bật khái niệm như một biểu hiện thực sự của các thuộc tính của nó; và mặt khác cái toàn thể này phải nói lên ở trong mỗi thành tố riêng tính độc lập hoàn chỉnh ở trong bản thân mình và bây giờ bắt gặp ở trong những khác nhau này đóng vai một thể thống nhất chủ quan, có tính chất ý niệm bằng cách có thể nói, cấp cho chúng một linh hồn. Lúc bây giờ, những sự khác nhau này không phải chỉ là sự nối liền

với nhau, chúng không phải là những *bộ phận* có những quan hệ nào đó với nhau. Trái lại, chúng là những *thành viên* tức là chúng không còn tồn tại từng cái rời, mỗi cái cho bản thân mình mà còn có được một tồn tại thực sự ở trong tính thống nhất tinh thần có tính chất lý tưởng. Chỉ ở trong tình trạng tổ chức hữu cơ như vậy thì tính thống nhất có tính chất lý tưởng của một khái niệm mới hình thành, tính thống nhất này là kẻ mang linh hồn và là linh hồn ở trong mỗi thành viên. Khái niệm không còn vùi mình trong thực tại, trái lại ở trong thực tại nó đóng vai một tính đồng nhất và tính phổ biến bên trong của chúng phù hợp với bản chất của mình.

c) Chỉ phương thức biểu hiện thứ ba này của tự nhiên mới làm thành phương thức tồn tại của ý niệm và ý niệm là *sự* sống ở trong sự tồn tại tự nhiên của nó. Tự nhiên vô cơ, chết cứng không phù hợp với những đòi hỏi của ý niệm và chỉ có tự nhiên hữu sinh hữu cơ mới là hiện thực của nó. Thực vậy, *trước hết* tính hiện thực của những sự khác nhau nằm trong khái niệm là sâu sắc hơn ở trong thế giới hữu sinh, thế giới này *thứ hai* chứa đựng sự phủ định những sự khác nhau này cũng như thực tại của chúng, của khái niệm là phục tùng thực tại này. *Thứ ba*, cuối cùng thế giới hữu sinh chứa đựng cái nguyên lí sự sống với tính cách biểu hiện khẳng định của bản chất khái niệm ở trong tính thể xác thực tế của mình, với tính cách một hình thức vô hạn các khả năng vẫn cứ là mình dù cho nội dung là như thế nào.

(a) Nếu như chúng ta khảo sát ý thức hằng ngày của chúng ta để hiểu xem sự sống tóm lại là cái gì, thì một mặt ta tìm thấy ở đấy biểu tượng về thể xác, và mặt khác tìm thấy biểu tượng về linh hồn. Chúng ta cấp cho thể xác và linh hồn những đặc tính tiêu biểu khác nhau. Sự *phân biệt* này giữa thể xác và linh hồn cũng rất quan trọng về mặt triết học và chúng ta phải chấp nhận nó. Song một điều quan trọng cũng chẳng kém đối với nhận thức đó là tính thống nhất của linh hồn và thể

xác là điều từ xưa đã gây ra những khó khăn rất lớn cho việc nắm được nó trong tư tưởng. Chính nhờ sự thống nhất này mà sự sống là hiện tượng đầu tiên, tự nhiên, của ý niệm.

Chúng ta cần phải quan niệm tính thống nhất giữa linh hồn với thể xác không chỉ là một *liên hệ* đơn thuần giữa hai cái mà hiểu một cách sâu hơn. Thể xác và cách tổ chức của thể xác cần được chúng ta xem là sự biểu hiện có tổ chức, có hệ thống của bản thân khái niệm: khái niệm ở các thành viên của một cơ thể sống, đem đến cho các thuộc tính của mình một tồn tại tự nhiên và bên ngoài như là trường hợp đã xảy ra của hệ thống mặt trời ở một trình độ thấp hơn. Ấy vậy mà ở bên trong sự tồn tại hiện thực này, khái niệm vươn lên tới một thể thống nhất tinh thần có tính chất ý niệm của tất cả các thuộc tính của nó, và thể thống nhất có tính chất lý tưởng này là linh hồn. Nó làm thành thể thống nhất bản chất và là cái thể phổ biến bao quát tất cả, cái này là một quan hệ đơn thuần đối với bản thân lại đồng thời lại là "một tồn tại cho mình" của chủ thể. Cần phải hiểu sự thống nhất của thể xác và linh hồn theo cái nghĩa cao cả này. Đây không phải là hai thực thể khác nhau rồi sau đó kết hợp lại với nhau mà là một chính thể duy nhất có những thuộc tính như nhau.

Cũng như ta chỉ có thể quan niệm ý niệm nói chung với tính cách một khái niệm giả thiết sự khác nhau và sự thống nhất của cả hai, cũng vậy ta chỉ có thể nhận thức được sự sống là sự thống nhất của thân thể và linh hồn. Tính thống nhất vừa là của chủ thể lại vừa có tính bản chất của linh hồn ở bên trong cơ thể bộc lộ chẳng hạn thành cảm xúc. Cảm xúc của một cơ thể sống cảm thấy không phải chỉ thuộc một bộ phận riêng biệt của cơ thể, một cách độc lập, mà mang tính tinh thần, ý niệm của toàn bộ cơ thể. Cảm xúc lan ra tất cả các thành viên, biểu hiện khắp nơi ở hàng trăm hàng nghìn chỗ, tuy vậy vẫn không phải là cảm xúc của hàng trăm hàng nghìn cơ quan mà là của cái chủ thể *duy nhất* cảm thấy nó.

Bởi vì sự sống của tự nhiên hữu cơ chứa đựng ở mình một sự khác nhau như vậy giữa sự tồn tại thực tế của các thành viên với linh hồn là cái chỉ ở đấy đơn thuần vì bản thân mình, vẫn giải quyết được sự khác nhau này dưới hình thức một *thể thống nhất gián tiếp,* cho nên tự nhiên hữu cơ ở một trình độ cao hơn là tự nhiên vô cơ. Chỉ có cái gì sống thì mới là ý niệm và chỉ có ý niệm mới là chân thực. Kể ra, ngay trong cái vật thể vô cơ, sự chân thực này cũng có thể bị phá vỡ bởi vì thân hình chưa thực hiện hoàn toàn tính chất ý niệm và điều kiện của nó như trường hợp xảy ra khi bị bệnh chẳng hạn. Trong trường hợp này, khái niệm thống trị không phải như một sức mạnh duy nhất, mà khái niệm san sẻ quyền lực với các sức mạnh khác. Song sự tồn tại như vậy là một cuộc sống kém cỏi và hư hỏng, một cuộc sống còn gọi là cuộc sống chỉ vì tình trạng không tương ứng giữa khái niệm với thực tại chưa phải là tuyệt đối mà chỉ là tương đối thôi. Nếu như không còn sự nhất trí nào ở giữa hai cái, nếu như thể xác hoàn toàn không có tổ chức thực sự cũng như không có tính chất thực sự lí tưởng của tổ chức này, thì sự sống lập tức sẽ biến thành cái chết, và cái chết sẽ biến đổi cái mà do tác dụng của linh hồn được duy trì ở trong một thể thống nhất gắn bó thành những bộ phận độc lập.

(b) Nói rằng linh hồn làm thành toàn bộ khái niệm với tính cách một thể thống nhất của chủ thể có tính chất ý niệm, và thể xác trái lại, cũng là cái chỉnh thể này, nhưng với tính cách một biểu hiện và sự phân biệt cảm quan của tất cả các bộ phận riêng biệt, hơn nữa nói rằng linh hồn và thể xác ở trong trạng thái sinh động làm thành một *thể thống nhất*, nói tất cả những điều như vậy dĩ nhiên là rơi vào mâu thuẫn. Bởi vì thể thống nhất có tính chất ý niệm không những *không phải* là một sự tách rời có tính chất cảm quan, nhờ đó mỗi điểm đặc thù có một tồn tại độc lập và có một vẻ đặc sắc riêng, mà còn là sự đối lập trực tiếp với cái thực tại bên ngoài này. Khẳng định

tính đồng nhất của hai điều đối lập, tức là đưa ra một lập luận mâu thuẫn. Song những người nào cho rằng không có cái gì tồn tại mà lại chứa đựng ở nó mâu thuẫn dưới hình thức sự thống nhất của những mặt đối lập, thì người ấy đồng thời lại khẳng định rằng không có cái gì có sức sống mà tồn tại hết. Sở dĩ thế là vì sức mạnh của sự sống, và hơn thế nữa, sức mạnh của tinh thần chính là ở chỗ khẳng định mâu thuẫn, chịu đựng và khắc phục mâu thuẫn ở bản thân mình. Quá trình của sự sống chính là nhằm nêu lên và giải quyết mâu thuẫn giữa cái thể thống nhất có tính chất ý niệm với sự phân li thực tế của các thành viên và làm thành quá trình liên tục của sự sống và sự sống chỉ tồn tại với tính cách một *quá trình*.

Quá trình sự sống bao gồm một hoạt động gồm hai mặt: một mặt, nó không ngừng đem đến một tồn tại cảm quan cho những sự khác biệt thực tại của mọi thành viên và của mọi đặc tính của một cơ thể. Nhưng mặt khác, nếu như các thành viên và các đặc tính này biểu lộ xu hướng cô lập hóa và ngừng đọng lại ở trong trạng thái độc lập và muốn phân ranh giới đối với nhau thì quá trình sự sống sẽ nêu tính chất lí tưởng khái quát của chúng lên hàng đầu. Tính chất lí tưởng này làm thành yếu tố đem đến cho chúng sự sống. Đây là chủ nghĩa duy tâm về sự sống. Bởi vì không phải chỉ có triết học mới là duy tâm mà thôi, mà ngay bản thân tự nhiên với tính cách sự sống thực tế cũng làm hệt như triết học duy tâm ở trong lĩnh vực tinh thần của mình.

Nhưng chỉ có sự phối hợp hai hoạt động này, chỉ có một mặt thể hiện không ngừng các đặc tính của cơ thể và mặt khác lí tưởng hóa các đặc tính thực tế thành thể thống nhất có tính chủ thể của chúng - ở đây chúng ta không xét đến những hình thức riêng biệt - thì mới có thể làm thành một quá trình hoàn mĩ của sự sống. Nhờ sự thống nhất này của hai hoạt động mà tất cả các thành viên của cơ thể mới luôn luôn duy trì được mình, đồng thời không ngừng nhập vào tính lí tưởng là cái

đem đến cho chúng sự sống.

Các thành viên của cơ thể không biểu lộ ngay tính lí tưởng này: sở dĩ thế là vì thể thống nhất sinh động của chúng đối với chúng không phải là một cái gì bàng quan. Trái lại, nó làm thành một bản chất, ở đấy chúng có thể giữ được cái cá tính riêng của mình, và cũng chỉ có thể giữ được cái cá tính ấy mà thôi. Chính điều này làm thành sự khác nhau chủ yếu giữa một bộ phận của một toàn thể với một thành viên của cơ thể. Chẳng hạn các bộ phận riêng lẻ của cái nhà, - từng hòn đá, từng cửa sổ v.v trước sau vẫn là thế, dù cho toàn bộ chúng có làm thành ngôi nhà hay không; sự kết hợp của chúng với những cái khác đối với chúng là bàng quan, và khái niệm đối với chúng chỉ là một hình thức bên ngoài chứ không phải là một hình thức sống động ở trong các bộ phận thực tế và nâng các bộ phận này lên thành ý niệm của một thể thống nhất của chủ thể. Trái lại, mặc dầu các bộ phận của cơ thể có một thực tại bên ngoài, song khái niệm trong chừng mực này vẫn không làm thành cái bản chất riêng ở bên trong khái niệm, cho nên không gắn liền vào đấy từ bên ngoài như một hình thức chỉ hợp nhất chúng ở bên ngoài thôi mà còn làm thành sự tồn tại duy nhất.

Chính vì vậy, cho nên các bộ phận của một cơ thể không có được một trình độ thực tại như trình độ thực tại của những hòn đá, hay của các hành tinh, của mặt trăng, của các sao chổi ở trong hệ thống hành tinh; trái lại sự tồn tại của chúng là một sự tồn tại mang tính chất bị qui định bởi ý niệm, mặc dầu chúng là thực tế. Một bàn tay bị cưa mất, chẳng hạn, mất sự tồn tại độc lập của nó. Nó không còn là một bộ phận trước đây ở trong cơ thể, sự linh hoạt, các vận động, hình thức màu sắc v.v của nó đã thay đổi; hơn nữa nó, bắt đầu thối rữa và chấm dứt sự tồn tại. Nó không thể tồn tại như bộ phận của một cơ thể, nó chỉ có thể tồn tại thực sự như một thành viên của cơ thể, một hiện thực với điều kiện luôn luôn được nhập

vào cái thể duy nhất có tính chất tinh thần do ý niệm nêu lên. Hình thức tồn tại cao nhất ở trong phạm vi một cơ thể sống là ở điểm: cái hiện thực, cái tích cực không ngừng được nêu ra dưới hình thức phủ định và dưới hình thức ý niệm, đồng thời tính chất ý niệm này lại đảm bảo duy trì các sai biệt thực tế và là nhân tố chủ yếu của sự tồn tại vững chắc các sai biệt thực tế này.

(c). Chính vì lí do ấy, tính thực tại mà ý niệm có được với tính cách một sức sống tự nhiên là một thực tại *có tính chất hiện tượng*. "Hiện tượng" ở đây chẳng qua là sự tồn tại của một thực tại, nhưng sự tồn tại này không bắt nguồn trực tiếp ở bản thân mình mà là đồng thời tồn tại một cách phủ định. Song quá trình phủ định của các thành viên tồn tại trực tiếp bên ngoài với tính cách một hoạt động lí tưởng hóa lại chứa đựng ở mình không phải chỉ độc có quan hệ phủ định: quá trình này cũng là khẳng định sự tồn tại cho mình ở trong sự phủ định ấy.

Từ trước đến giờ, chúng ta chỉ mới khảo sát cái thực tại đặc thù ở trong tính cá biệt phong bế của nó như là một cái gì tích cực. Nhưng sự độc lập này lại bị phủ định ở trong cái tồn tại sinh động và chỉ có thể thống nhất tinh thần có tính ý niệm ở trong các cơ thể thể xác thì mới giữ được cái quyền và các sức mạnh khẳng định đối với bản thân. Cần phải quan niệm tinh thần là tính ý niệm có tác dụng khẳng định ngay cả ở trong sự phủ định của nó. Vì vậy nếu như linh hồn biểu hiện ở trong cơ thể thì bản thân biểu hiện này đồng thời cũng mang tính chất khẳng định. Thực vậy, linh hồn biểu hiện mình như một sức mạnh đối lập lại tính đặc thù độc lập của các thành viên, nhưng linh hồn lại tạo ra các thành viên này bởi vì nó chứa đựng ở bản thân (với tính cách yếu tố lý tưởng và ở bên trong) cái được biểu hiện ra ngoài thành những hình thức và thành các bộ phận. Như vậy, cái được biểu hiện ra ngoài đó chính là cái tồn tại bên trong với nội dung khẳng

định; cái bên ngoài nếu như chỉ là cái bên ngoài thì chẳng qua chỉ là một thể trừu tượng và phiến diện mà thôi.

Ở trong cái thể hữu cơ có sự sống chúng ta bắt gặp một tồn tại bên ngoài trong đó cái tồn tại bên trong bộc lộ dưới hình thức cái bên ngoài, và cái bên ngoài lại biểu hiện cái nội tại này và là khái niệm của cái nội tại. Nhưng bởi vì ở trong tồn tại khách quan, khái niệm với tính cách khái niệm, là cái tính chủ thể liên quan tới bản thân và tồn tại *cho mình* ở trong tính thực tại của nó, cho nên kết quả là sự sống chỉ tồn tại dưới hình thức một *vật sống*, dưới hình thức một chủ thể cá biệt. Chỉ có sự sống mới tìm thấy điểm thống nhất có tính chất phủ định này. Điểm này là phủ định, bởi vì chỉ có cách biến các sai biệt thực tế thành ý niệm thì mới nêu bật được "cái-tồn tại-cho mình" có tính chất chủ thể; nhưng điều này đồng thời lại đòi hỏi chủ thể phải tự khẳng định là một "tồn tại cho mình".

Chú ý tới mặt này của tính chủ thể là rất quan trọng. Sự sống lần đầu tiên trở thành hiện thực chỉ dưới hình thức một tính chủ thể cá biệt đầy sức sống. Nếu như người ta hỏi ý niệm sự sống biểu hiện ở trong các cá thể hiện thực có sức sống bằng cách nào thì có thể trả lời như sau. *Sự sống trước hết* phải là hiện thực với tính cách tính hoàn chỉnh của một thể hữu cơ đầy sức sống, nhưng thể hữu cơ này *thứ hai* phải tỏ ra không phải là một cái gì im lìm bất động mà là một quá trình tiếp tục nhằm thực hiện tính lý tưởng, ở đấy biểu lộ cái linh hồn đầy sức sống. *Thứ ba* chỉnh thể này không phải được qui định và thay đổi do những nhân tố bên ngoài, mà nó hình thành và hoàn thành quá trình của mình từ bên trong và trong quá trình này bao giờ nó cũng có quan hệ với bản thân dưới hình thức một thể thống nhất có tính chủ thể và với tính cách một mục đích tự thân.

Tính độc lập, tính tự do của thể hữu sinh có tính chủ thể biểu lộ chủ yếu ở trong *vận động tự phát*. Các vật thể vô sinh

của tự nhiên vô cơ đều có tính không gian bất động không thay đổi; chúng làm thành một thể thống nhất với vị trí của chúng và gắn liền vào đấy hay là chúng vận động do tác dụng từ bên ngoài. Các vận động của chúng không phải xuất phát từ bản thân. Và khi người ta phát hiện rằng ở chúng có vận động thì vận động ấy là do một ảnh hưởng xa lạ đối với chúng mà chúng ra sức loại trừ. Mặc dầu vận động của các hành tinh v.v không phải là do kết quả của một sự thúc đẩy từ bên ngoài và là xa lạ đối với các thiên thể này, nhưng vận động ấy cũng vẫn gắn liền với một qui luật bất biến và gắn liền với tính tất yếu trừu tượng của qui luật này. Động vật sống thì không thể. Do chỗ tự vận động tự do, động vật phủ nhận sự lệ thuộc của mình vào một vị trí nhất định và các vận động của chúng biểu lộ một cố gắng không ngừng để giải phóng mình ra khỏi tình trạng lệ thuộc này. Người ta cũng nhận thấy trong các vận động của động vật rằng động vật thủ tiêu (cố nhiên là thủ tiêu một cách tương đối) tính hạn chế trừu tượng đối với những hình thức vận động nhất định: quỹ đạo, tốc độ vận động v.v. Nói chặt chẽ hơn, động vật có ở bản thân mình, trong cơ thể mình một tính không gian cảm quan và có sự sống tức là tự mình vận động ở trong cái thực tại ấy, chẳng hạn sự tuần hoàn của máu, vận động của chân tay v.v.

Nhưng vận động không phải là biểu hiện duy nhất của sự sống. Động vật có thể phát ra âm thanh một cách tự do, điều mà các vật thể vô cơ không thể làm được, các vật thể vô cơ chỉ có thể phát ra những tiếng động và những âm thanh do tác động từ bên ngoài, và việc phát âm thanh một cách tự do như vậy đã làm thành một biểu hiện cao hơn của tính chủ thể hữu sinh.

Nhưng hoạt động ý niệm hóa sâu sắc nhất lại biểu lộ ở chỗ cái cá nhân sinh động, mặc dầu bị giam hãm ở trong bản thân và bị ngăn cách khỏi cái thực tại còn lại, song mặt khác y lại làm cho thế giới bên ngoài sở dĩ tồn tại là *vì bản thân*

cá nhân y làm điều đó một phần một cách lí thuyết bằng thị giác v.v một phần một cách thực tiễn bằng cách bắt các sự vật bên ngoài phải phục tùng nó. Nó sử dụng, nó đồng hóa các sự vật trong quá trình dinh dưỡng và như vậy, không ngừng tái sản xuất ra mình với tính cách một cá thể ở trong cái "vốn không phải là của nó". Việc tái sản xuất ra bản thân như vậy diễn ra ở trong những vật có cơ thể phát triển nhất trong những khoảng cách ít nhất cố định tách rời khỏi nhau, phù hợp với những đòi hỏi với việc tiêu thụ thức ăn và trình độ no nê thỏa mãn.

Trong mọi hoạt động này, khái niệm sự sống xuất hiện ở trong các cơ thể có sự sống. Tính chất ý niệm này không chỉ là sản phẩm của sự suy nghĩ *của chúng ta*, mà nó còn tồn tại *khách quan ở* trong bản thân cái chủ thể sống, và do đó chúng ta có quyền gọi sự tồn tại này là chủ nghĩa duy tâm khách quan. Linh hồn với tính cách một tồn tại có tính chất ý niệm như vậy biểu lộ ở chỗ nó không ngừng hạ thấp tính thực tại của thân thể xuống trình độ *chỉ là* cái ngoại hiện mà thôi và như vậy linh hồn biểu lộ một cách khách quan ở trong yếu tố thân thể.

2. Sự sống tự nhiên với tính cách cái đẹp.

Với tính cách ý niệm khách quan có tính chất cảm quan, sự sống tự nhiên là đẹp. Điều này có nghĩa là cái chân thực, ý niệm ở trong hình thức tự nhiên gần gũi nhất là sự sống, và tồn tại trực tiếp dưới hình thức một thực tại cá biệt và ăn khớp. Nhưng vì đây chỉ là sự biểu hiện cảm quan trực tiếp, cho nên một tồn tại sống động, đẹp một cách tự nhiên không phải là đẹp *"cho bản thân mình"*, cũng không phải là sản phẩm của bản thân nó mà là đẹp cho chính mình, vì cái đẹp. Cái đẹp trong tự nhiên sở dĩ là đẹp là vì một cái khác, tức là *vì chúng ta*, vì cái ý thức tiếp nhận cái đẹp. Vì vậy, nảy sinh vấn

đề sự sống trong sự tồn tại trực tiếp của nó đối với chúng như thế nào là đẹp và vì sao lại đẹp.

a) Điều đầu tiên đập vào mắt chúng ta khi ta nhìn một vật sống ở trong các biểu hiện thực tiễn và hành động tự vệ của nó đó là *vận động tự phát*. Nếu khảo sát như một vận động nói chung thì vận động tự phát chỉ là vận động tự do, trừu tượng của sự thay đổi vị trí biểu hiện trong thời gian. Vận động này ở động vật có vẻ võ đoán và vận động của động vật có vẻ ngẫu nhiên - âm nhạc và vũ điệu cũng bao hàm hành động, song vận động ở đây xét ở bản thân nó không phải là do ngẫu nhiên, cũng không phải võ đoán mà thực ra là đều đặn, được xác định, cụ thể, đầy nhịp độ và chúng ta thấy thế ngay dù cho chúng ta hoàn toàn bỏ qua cái ý nghĩa được vận động biểu hiện một cách đẹp đẽ. Mặt khác, nếu như chúng ta chỉ thấy vận động của động vật thể hiện một mục đích nào đó ở bên trong thì mục đích này vẫn mang tính chất hoàn toàn ngẫu nhiên và hạn chế bởi vì nó bị một vật nào đó kích thích. Nhưng nếu đi xa hơn, chúng ta sẽ thấy vận động là một hoạt động có mục đích và là sự phối hợp tất cả các bộ phận của cơ thể, thì lúc đó chúng ta sẽ đưa ra một phán đoán chỉ có thể là do hoạt động lí tính chúng ta.

Điều này cũng xảy ra nếu như chúng ta suy nghĩ về cách động vật thỏa mãn các nhu cầu của mình, cách nó ăn, lấy thức ăn, nuốt, tiêu hóa thức ăn và nói chung làm mọi điều cần thiết để tự duy trì. Bởi vì ở đây, trước mắt chúng ta, chúng ta chỉ có một trong hai trường hợp: hoặc là mặt bên ngoài của các nhu cầu cá biệt và sự thỏa mãn võ đoán và ngẫu nhiên các nhu cầu ấy (lúc này chúng ta không chú ý đến hoạt động bên trong của thể hữu cơ); hoặc là mọi hoạt động này, mọi phương thức biểu hiện của nó đều trở thành đối tượng của lí tính, lí tính cố gắng tìm hiểu tính chất hợp mục đích của chúng: sự phối hợp giữa các mục đích bên trong của động vật với các cơ quan thực hiện các mục đích ấy.

Sự quan sát cảm quan các ham muốn cá biệt và ngẫu nhiên, các vận động võ đoán và các cách thỏa mãn các nhu cầu cũng như sự khảo sát dựa trên lí tính không thể nêu lên cho ta thấy biểu hiện đời sống động vật ở trong tự nhiên là đẹp. *Cái đẹp* là ở biểu hiện bên ngoài, ở hình dáng cơ thể trong khi cơ thể nằm yên cũng như trong khi nó hoạt động, và không lệ thuộc vào mục đích thỏa mãn các nhu cầu cũng như vào tính ngẫu nhiên cô lập của một vận động võ đoán. Cái đẹp chỉ có thể biểu hiện trong *hình tượng*, bởi vì chỉ có hình tượng là cái biểu hiện bên ngoài ở đấy chủ nghĩa duy tâm khách quan của yếu tố sự sống mới trở thành đối tượng tri giác đối với chúng ta là những chủ thể tri giác và khảo sát các đối tượng một cách cảm quan. Tư duy lí giải chủ nghĩa duy tâm này ở trong *khái niệm* của nó và lấy nó làm đối tượng của mình do *tính phổ biến* của đối tượng, trong khi đó thì cái đẹp được khảo sát qua *tính hiện thực cụ thể* của nó. Và tính hiện thực này được đại biểu bởi diện mạo bên ngoài của cái thể hữu cơ có nhiều bộ phận. Đối với chúng ta thể hữu cơ vừa là "*cái tồn tại*" vừa là *ngoại hiện*, khi tính đa dạng thuần túy thực tại của các bộ phận tạo nên thể hữu cơ cần phải được nhìn ở trong cái chỉnh thể *có sự sống* của hình tượng với tính cách một ngoại hiện.

b) Dựa trên cái khái niệm về sự sống mà chúng tôi đã giải thích, chúng ta nhận thấy đặc trưng sau đây của cái ngoại hiện ấy còn chặt chẽ hơn: hình ảnh cơ thể được nói lên bởi phạm vi nó chiếm trong không gian, bởi giới hạn, bởi ngoại hình của nó. Nó khác các hình ảnh khác về tinh thần, màu sắc, vận động v.v và bởi một tập hợp những chi tiết khác cũng thuộc loại này. Để cho thể hữu cơ biểu lộ sự sống của mình ta phải nhận thấy rằng sự tồn tại thực sự không phải là ở tính *đa dạng này*. Tuy vậy, sở dĩ thế là do chỗ các bộ phận và các hình thức biểu hiện khác nhau trong khi xuất hiện trước mắt ta như những yếu tố cảm quan, đồng thời lại vừa hợp nhất thành một chính thể và làm thành một *cá thể*, cái này là một cái gì *duy nhất* cho nên

các đặc điểm khác nhau này vẫn nhất trí với nhau.

(a) *Nhưng trước hết* thể thống nhất này cần phải đóng vai một thể đồng nhất *không có chủ ý*, và không phải là một mục đích trừu tượng không được xem từng bộ phận cá biệt chỉ là những phương tiện để đạt đến một mục đích cụ thể, và chỉ có một địa vị phụ thuộc đối với mục đích này, cũng như không được bỏ mất những sự khác biệt của chúng ở trong kết cấu và trong hình thể.

(b) *Thứ hai*, nếu ta quan sát các bộ phận của một thể hữu cơ sống thì thấy chúng đều có cái vẻ *ngẫu nhiên*, nghĩa là không bộ phận nào qui định bộ phận khác. Không bộ phận nào có hình thức này hay hình thức nọ, bởi vì một bộ phận kia cũng có hình thức như thế như điều ta vẫn thấy trong trường hợp những vật tuân theo một quy tắc duy nhất. Trong các vật được qui định như vậy, một đặc tính trừu tượng qui định hình dáng, độ lớn v.v các thuộc tính của tất cả các bộ phận. Chẳng hạn các cửa sổ của một ngôi nhà, ít nhất các cửa sổ cũng thuộc một loại như nhau đều to lớn như nhau. Cũng vậy, các binh sĩ của một đạo quân chính qui trong cùng một trung đoàn thường thường ăn mặc như nhau. Các bộ phận khác nhau của mũ, hình dáng, màu sắc của chúng không phải là ngẫu nhiên đối với nhau và quần áo mỗi người có một hình thức được qui định do chỗ quần áo của người khác cũng có hình thức như vậy. Ở đây các hình thức khác nhau cũng như tính độc đáo của các hình thức đều không có dịp tự khẳng định mình.

Trong trường hợp một cá thể sống hữu cơ thì tình hình khác hẳn. Ở đây mỗi bộ phận là khác các bộ phận khác: mũi khác trán, miệng khác má, ngực khác cổ, tay khác chân v.v Bởi vì khi ta quan sát, mỗi bộ phận đều khác các bộ phận khác và đều có một hình thức độc đáo và hình thức này không bị qui định một cách tuyệt đối bởi một bộ phận nào khác cho nên bộ phận nào cũng là độc lập ở bản thân mình và nhờ vậy mà thành tự do và ngẫu nhiên so với bộ phận khác. Sở dĩ thế là

vì mối liên hệ vật chất không đụng chạm đến hình thức của chúng với tính cách hình thức.

(c) *Thứ ba,* mặc dầu tình trạng độc lập này, vẫn có một mối liên hệ nội tại, một tính thống nhất không mang tính nhất dạng bên ngoài và trừu tượng, loại trừ các đặc điểm đặc thù; trái lại tính thống nhất này phải gìn giữ và phát triển các nét đặc thù độc đáo. Tính thống nhất này không xuất hiện trực tiếp và cảm quan đối với người xem giống như sự khác nhau giữa các thành viên; trái lại nó phải là một tất yếu ẩn náu, *nội tại* nhằm tạo nên tính nhất trí giữa chúng. Nhưng *chỉ có* tư duy mới có thể nắm được cái tính thống nhất này mà bên ngoài thì vô hình và tất yếu, một tính thống nhất mà trực giác không thể nào nhận thấy được. Trong trường hợp này tính thống nhất này sẽ có vẻ như vắng mặt ở trong cái đẹp trực quan, và trực giác sẽ không nhận thấy nó ở trong cái tồn tại sống động nói lên cái ý niệm đã được thể hiện. Chính vì vậy cho nên tính thống nhất còn phải bộc lộ cả ra ngoài nữa, miễn là nó không thể chỉ là một yếu tố cảm quan và không gian như một yếu tố nêu lên do cái ý niệm đã cấp cho nó sự sống. Nó xuất hiện ở cái cá thể với tính chất ý niệm phổ biến của các bộ phận, và làm thành nền tảng vững chắc,tạo thành chỗ dựa cho chủ thể sống.

Tính thống nhất của chủ thể này biểu lộ trong đời sống hữu cơ dưới hình thức cảm giác. *Linh hồn* đóng vai *linh hồn* ở trong cảm giác và trong biểu hiện của cảm giác bởi vì đối với cảm giác, sự tồn tại đơn thuần của các bộ phận cơ thể ở cạnh nhau vẫn chưa phải là cái chân thực, và tình trạng phức tạp của các hình thức có tính chất không gian vẫn không tồn tại đối với cái mặt ý niệm có tính chủ thể của cảm giác. Thực vậy, tính thống nhất giả thiết có tính đa dạng, có cơ cấu đặc thù và có sự kết hợp hữu cơ của các bộ phận. Song do chỗ cái linh hồn biết cảm giác biểu lộ qua các bộ phận, cho nên tính thống nhất nội tại có mặt ở mọi nơi lại loại trừ các bộ phận này khiến các

bộ phận không chỉ đại diện cho bản thân chúng mà còn nói lên cái cảm giác đã khiến cho chúng có tình cảm.

c) Lúc đầu, ta không thấy sự biểu hiện cái cảm nghĩ có tính chất tâm hồn mang tính tất yếu của một quan hệ tương hỗ giữa các bộ phận riêng biệt của cơ thể; trực giác cũng không làm thành một trực giác về tính đồng nhất tất yếu của sự phân chia *hiện thực* và của tính duy nhất có tính chủ thể của tình cảm với tính cách tình cảm.

(a) Nếu như hình tượng thân hình phải nêu bật ở bản thân nó sự nhất trí nội tại này giữa các bộ phận của cơ thể và tính tất yếu củ sự nhất trí này, thì đối với chúng ta mối liên hệ này có thể chẳng qua chỉ là *một thói quen* do chỗ của các bộ phận này vẫn quen ở gần nhau. Thói quen này đã dẫn tới việc xây dựng một kiểu nhất định và những loại hình lặp đi lặp lại của cái kiểu ấy. Song bản thân thói quen, đến lượt nó, chẳng qua chỉ là một tất yếu *thuần túy chủ quan*. Nếu dựa trên tiêu chuẩn này thì chúng ta có thể, chẳng hạn, cho những động vật nào không trùng với các cơ thể chúng ta thường vẫn quen nhìn hay đối lập lại kinh nghiệm hàng ngày của chúng ta là những vật xấu. Chẳng hạn, chúng ta có thể cho những con cá có thân hình không cân đối kết thúc bằng một cái đuôi ngắn và cặp mắt chỉ ở một bên là những con cá kì quặc. Chúng ta sẽ cho những động vật có cơ quan được tập hợp khác hẳn điều mà chúng ta vẫn quen nhìn là những động vật xấu. Ở trong thế giới thực vật, chúng ta càng quen hơn với những sự thiên lệch đa dạng, mặc dầu chúng ta có thể cảm thấy ngạc nhiên khi nhìn cây xương rồng với gai góc của nó và hình dáng thẳng góc của các cành. Con người đã nghiên cứu lịch sử tự nhiên và đã có những kiến thức nhiều mặt ở lĩnh vực này sẽ viết vô cùng chính xác về tất cả những bộ phận cá biệt của thể hữu cơ và đồng thời sẽ nhớ rõ vô số loại kết hợp của các bộ phận này, cũng như những liên hệ của chúng với nhau cho nên anh ta sẽ không thấy điều ấy là lạ lùng.

(b) Nếu ta thâm nhập sâu hơn nữa vào mối quan hệ này giữa các bộ phận, ta có thể mài sắc các quan niệm và phát triển khả năng xét đoán đến nỗi chỉ cần nhìn một bộ phận *tách rời* là đã có thể nói lên toàn bộ cái hình thức trong đó nó là một bộ phận tất yếu. Chẳng hạn Quy-vi-ê (Cuvier) đã nổi tiếng về mặt này. Chỉ cần nhìn một cái xương mà thôi, dù đó là xương của một động vật đã hóa đá hay là của một động vật thường, là ông ta có thể xác định cái xương này thuộc cá thể nào. Đây chính là trường hợp của câu *ex ungue leonem* (nhìn móng chân thấy ngay được con sư tử) theo nghĩa đen của nó: các móng chân và xương đùi cho phép ta nhận ra được cấu trúc của răng, và đến lượt nó, cấu trúc của răng lại cho phép ta hồi phục lại xương hông hay xương sống v.v.

Theo cách lí giải như vậy, việc nhận thức một thể loại động vật không còn chỉ là vấn đề thói quen mà thôi mà sợi dây chỉ đạo là sự suy nghĩ và những đặc trưng tư duy nhất định. Chẳng hạn Quy-vi-ê trong các việc phục hồi của mình là dựa vào cái nhìn bên trong của ông cho rằng một thuộc tính và một đặc điểm loại biệt lặp đi lặp lại phải nói lên một thể thống nhất trong tất cả các bộ phận riêng biệt tách rời nhau, và vì vậy, có thể nhận ra được tính thống nhất này trong các bộ phận.

Đặc điểm *ăn thịt* chẳng hạn, là một thuộc tính chung như vậy, và sau đó thuộc tính này làm thành qui luật tổ chức của mọi bộ phận. Một động vật ăn thịt cần đến những loại răng khác, những loại xương khác v.v. bởi vì nó phải đi kiếm mồi và chộp lấy mồi cho nên chân nó không thể mang vó mà cũng phải có móng. Dựa theo những qui định chung thuộc loại này, người ta xác định được hình thức tất yếu và liên hệ của mọi bộ phận. Quan niệm thông thường cũng bắt đầu tuân theo những thuộc tính chung như vậy khi chúng ta muốn giải thích sức mạnh to lớn của sư tử, diều hâu v.v.

Một phương thức khảo sát như vậy xét với tính cách phương thức *khảo sát*, có thể gọi là *đẹp đẽ* và tài tình, bởi vì

nó cho phép chúng ta nhận thấy tính thống nhất của cấu tạo cơ thể trong tất cả các hình thức của nó, một tính thống nhất không phải đơn điệu mà giữ được những sự khác nhau loại biệt của mọi bộ phận của cơ thể. Song yếu tố chủ đạo trong phương thức khảo sát như vậy không phải là trực giác mà là cái *tư duy* phổ biến đã lãnh đạo trực giác. Chính vì vậy chúng ta không nói rằng quan hệ của chúng ta đối với sự vật là bị qui định bởi *cái đẹp của sự vật*, mà chúng ta nói rằng phương thức khảo sát sự vật là đẹp vì nó là sự suy nghĩ có tính chủ thể. Nếu khảo sát gần hơn nữa, chúng ta sẽ thấy rằng nguyên lí chủ đạo những suy nghĩ này là xuất phát từ một mặt riêng, rất hữu hạn: đó là phương thức dinh dưỡng của súc vật, đặc tính ăn thịt, ăn cỏ, của súc vật v.v. Nhưng nếu chỉ dựa vào một thuộc tính như vậy mà thôi thì sẽ không thể đạt đến trực giác về tình trạng gắn bó đã nêu lên ở trên, của toàn thể, của khái niệm, của bản thân linh hồn.

(c) Nếu như ở trong lĩnh vực này chúng ta muốn nhận thức được tính thống nhất hoàn chỉnh bên trong của sự sống thì ta có thể đạt đến bằng tư duy và bằng cách lí giải dựa vào khái niệm. Trong thế giới tự nhiên, linh hồn *với tính cách linh hồn* vẫn chưa có thể được người ta nhận thức bởi vì thể thống nhất chủ quan trong tính chất ý niệm của linh hồn vẫn chưa có được một tồn tại vì bản thân mình. Nhưng nếu chúng ta tư duy để đạt đến linh hồn theo khái niệm của linh hồn thì chúng ta sẽ có được hai phương diện để khảo sát linh hồn: chúng ta chiêm ngưỡng cái hình tượng mang linh hồn và chúng ta suy nghĩ về khái niệm linh hồn với tính cách linh hồn. Nhưng khi trực giác cái đẹp thì đối với sự suy nghĩ của chúng ta đối tượng không được phép đóng vai một tư duy hay đối tượng của tư duy - làm thành một cái gì khác trực giác và thậm chí đối lập lại với trực giác. Chỉ còn lại một cách: đối tượng tồn tại cho cảm giác bên ngoài và ta có được cái lý giải cảm quan hình thức tự nhiên với tính cách phương thức thực sự để khảo sát cái đẹp

trong tự nhiên.

"Nghĩa" (Sinn)[5] chính là cái từ kỳ diệu được dùng với hai nghĩa đối lập: thứ nhất nó chỉ những cơ quan tri giác trực tiếp, thứ hai chúng ta có thể dùng nó để gợi ý nghĩa tư tưởng, cái khái quát. Một mặt "Sinn" chỉ phương diện bên ngoài trực tiếp của tồn tại và mặt khác nó chỉ bản chất bên trong của tồn tại này. Sự khảo sát có suy nghĩ không *tách* hai mặt này ra khỏi nhau, trái lại trong khi đi về một hướng nó còn chứa đựng ở mình cả hướng đối lập nghĩa là trong khi nhận được một trực giác cảm quan trực tiếp, nó đồng thời bao quát cả bản chất và khái niệm.

Bởi vì khi tri giác sự vật, người tri giác tiếp nhận các đặc tính này ở một tình trạng thống nhất, không bị phân chia cho nên anh ta vẫn chưa nhận thức được cái khái niệm thực sự mà chỉ cảm thấy nó một cách mang máng, mơ hồ thôi. Chẳng hạn, khi nêu lên sự tồn tại của ba giới tự nhiên là khoáng vật, thực vật và động vật, chúng ta cảm thấy trước rằng ở trong các trình độ kế tiếp nhau này có một tất yếu bên trong có tính khái niệm chứ không chỉ hài lòng ở biểu tượng đơn thuần về một tính mục đích bên ngoài. Ngay trong tính đa dạng của các hình thức ở trong ba giới này, cái trực giác có suy nghĩ vẫn cảm thấy trước một cách mơ hồ sự can thiệp của một sự hướng dẫn có tính tinh thần: do đó mà có một bước tuần tự tiến dần hợp lí trong cách cấu tạo khác nhau của núi non cũng như trong thứ tự kế tiếp nhau của các loại thảo mộc và các loại động vật. Chúng ta sẽ thấy ở trong mỗi cơ thể động vật, trong mỗi con sâu nào đó cũng có một cách tổ chức hợp lí như vậy với sự phân chia thành đầu, ngực, bụng, đuôi. Cũng hệt như vậy, chúng ta thấy có sự tương ứng với khái niệm ở năm giác quan mặc dầu lúc đầu các giác quan này có vẻ là một tập hợp ngẫu nhiên.

Cách khảo sát và phát hiện tính hợp lí bên trong của tự nhiên và của các hiện tượng của tự nhiên mà Gơt đã làm cũng

mang tính chất như vậy. Với một trí thông minh đặc biệt Gơt bắt đầu khảo sát một cách hồn nhiên các sự vật, đồng thời cảm thấy hết sức rõ ràng mối liên hệ duy lý của chúng. Ta cũng có thể hiểu lịch sử và trình bày lịch sử làm thế nào để qua những biến cố cá biệt và những nhân vật cá biệt nêu ngầm ý nghĩa cốt tử và mối liên hệ tất yếu của chúng.

3 - Các phương diện khác nhau của cái đẹp trong tự nhiên.

Như vậy, nói chung ta có thể gọi tự nhiên với tính cách sự thể hiện cảm quan của khái niệm cụ thể và của ý niệm là đẹp. Tự nhiên là đẹp bởi vì khi chiêm ngưỡng những hình tượng tự nhiên phù hợp với khái niệm, chúng ta cảm thấy mơ hồ có tồn tại một sự tương ứng như vậy và sự khảo sát cảm quan đồng thời bộc lộ cho ta thấy tính tất yếu bên trong và mối liên hệ của toàn bộ tổ chức. Việc ngắm nhìn tự nhiên như một đối tượng đẹp không dẫn ta đi xa hơn cái tiên cảm mơ hồ này. Nhưng trong trường hợp này, tri giác này trong đó các bộ phận có vẻ xuất hiện tự do và độc lập, đồng thời lại nói lên sự nhất trí với nhau về hình thức, đường nét, vận động v.v cũng vẫn còn *mơ hồ* và *trừu tượng*. Tính thống nhất nội tại *vẫn là nội tại*, nó chưa xuất hiện trước trực giác dưới hình thức ý niệm tinh thần một cách cụ thể và việc quan sát mới chỉ tự bó hẹp vào tính phổ biến của một nhất trí tất yếu làm cho các bộ phận có sức sống.

a) Do đó, bây giờ với tính cách cái đẹp của tự nhiên chúng ta chỉ còn mối liên hệ nội tại làm các bộ phận có sức sống, mối liên hệ này toát ra ở trong tính cụ thể phù hợp với khái niệm của các cấu tạo tự nhiên. Giữa mối liên hệ này với vật chất có tính đồng nhất trực tiếp: hình thức, bản chất chân thực và sức mạnh tạo thành của vật chất, nằm trực tiếp ở bên trong vật chất. Định nghĩa khái quát của cái đẹp ở giai đoạn

hiện nay của chúng ta là như thế. Chẳng hạn, chúng ta say sưa ngắm nghía một tinh thể tự nhiên vì hình dáng đều đặn của nó không phải là do một tác động cơ học bên ngoài nào sản sinh ra mà là do sản phẩm của một sự qui định nội tại đặc thù và của một sức mạnh tự do do bản thân đối tượng này sản sinh ra một cách tự do. Hoạt động bên ngoài với tính cách bên ngoài cũng có thể là tự do, song ở trong tinh thể hoạt động này lại trở thành không phải là xa lạ với sự vật mà là một hình thức tích cực thuộc về khoáng vật này và phù hợp với bản tính riêng của nó. Ở đây là sức mạnh tự do của bản thân vật chất tự tạo ra hình thức của mình qua một hoạt động tiềm tàng chứ không phải bị qui định một cách bị động từ bên ngoài. Như vậy, chất liệu vẫn tự do cả ở bản thân nó, cả ở trong hình thức được thể hiện. Hoạt động tương tự của hình thức nội tại nói lên một trình độ cao hơn và cụ thể hơn ở trong thể hữu cơ sống, ở trong các đường nét của nó, ở trong hình dáng các bộ phận và chủ yếu trong vận động và trong sự biểu hiện các tình cảm. Ở đây là bản thân hoạt động nội tại biểu lộ một cách sinh động.

b) Song, mặc dầu cái đẹp trong tự nhiên là có tính chất mơ hồ như một sức sống bên trong, chúng ta vẫn có thể nêu lên ba điểm:

(a) Căn cứ vào trình độ sinh động, cũng như vào cái cảm tưởng mơ hồ về khái niệm sự sống thực sự, ngoài ra dựa vào kiểu thông thường để biểu hiện sự sống ăn khớp với khái niệm sự sống, ta có một cơ sở để xét đoán. Xuất phát từ những khác nhau này, chúng ta gọi các động vật là đẹp hay xấu. Chẳng hạn những con lai trùng (tardigrade), loại động vật lê mình vất vả và toàn bộ hình dáng bên ngoài của chúng đều nói lên tình trạng bất lực không vận động nhanh được và không hoạt động được, làm cho ta chán do cái quán tính lừ đừ này. Bởi vì hoạt động, sự nhanh nhẹn chứng minh một tính ý niệm cao hơn của sự sống.

Cũng hệt như vậy, chúng ta không thể xem những con lưỡng thê, một vài loại cá, cá sấu, cũng như nhiều loại sâu v.v là đẹp. Đặc biệt, chúng ta cho những loại động vật trung gian làm thành bước quá độ từ một hình thức này sang một hình thức khác và hợp nhất dưới hình thức pha trộn cả hai loại đều là những con vật xấu, mặc dầu chúng có thể làm ta ngạc nhiên. Chẳng hạn, chúng ta cho các con mỏ vịt là xấu, bởi vì nó là một sự pha trộn của loài chim và loài động vật bốn chân. Lúc đầu, chúng ta có thể cảm thấy đây chẳng qua là một thói quen, bởi vì ở trong biểu tượng của mình chúng ta vốn có sẵn một kiểu nhất định về động vật. Nhưng thói quen này không phải không liên quan tới biểu tượng mơ hồ về chỗ các nét cấu tạo cơ thể của con chim, chẳng hạn, là ở trong mối liên hệ tất yếu đối với nhau và về bản chất không cho phép mang những hình thức thuộc các loại sinh vật khác (bởi vì sẽ tạo ra những cấu tạo lai tạp). Những sự pha trộn như vậy do đó tỏ ra là kì quặc và mâu thuẫn. Sự hạn chế phiến diện của cách tổ chức có vẻ không hoàn mĩ và không có ý nghĩa, bởi vì không tương ứng với những đòi hỏi hạn chế bên ngoài, cũng như sự pha trộn và những bước quá độ mà chúng tôi vừa nói, mặc dầu ở trong bản thân, chúng là không phiến diện, đều vượt ra khỏi phạm vi cái đẹp sinh động ở trong tự nhiên.

(b) Khi trước mắt chúng ta không có những sinh vật sống hữu cơ (khi ta ngắm một phong cảnh chẳng hạn) chúng ta nói đến cái đẹp của tự nhiên theo một nghĩa khác. Ở đây, không có một khái niệm nhất định và sinh động ở trong thể thống nhất tinh thần có tính chất ý niệm cho thấy sự phân chia các bộ phận một cách hữu cơ. Trước mắt chúng ta chỉ có một trình độ đa dạng phong phú những đối tượng và một mối liên hệ bên ngoài những vật hữu cơ và vô cơ khác nhau: đường nét của núi non, những đường quanh co của dòng sông, những lùm cây, những lều tranh, những ngôi nhà, những thành phố, những cung điện, những đường cái, những tàu bè, bầu trời và

mặt biển, thung lũng và hang đá. Nhưng ở trong tình trạng khác nhau này vẫn có một sự nhất trí bên ngoài được chúng ta nhận thấy làm cho chúng ta vui sướng.

(c) Cái đẹp trong tự nhiên có được một tính độc đáo ở chỗ nó gây ở chúng ta những trạng thái tâm hồn phù hợp. Cảnh yên lặng của đêm trăng, cảnh yên tĩnh của thung lũng có một dòng suối chảy qua, cảnh trác tuyệt của mặt biển mênh mông nổi giận, cảnh hùng vĩ bình thản của bầu trời đầy sao chẳng hạn, là những trường hợp như vậy. Ta phải tìm ý nghĩa và ý nghĩa ở đây không phải nằm trong các sự vật xem như sự vật mà ở trong những trạng thái tâm hồn do sự vật gây nên ở trong ta. Cũng vậy, chúng ta cho một số động vật là đẹp khi chúng ta nhận thấy chúng có những biểu hiện tâm lí gần với những biểu hiện của con người: chẳng hạn lòng dũng cảm, sức mạnh, sự táo bạo, lòng nhân từ v.v. Đây là những biểu hiện một mặt hiển nhiên là dành riêng cho các vật nói lên một mặt nào đó của đời sống động vật, nhưng mặt khác lại gắn liền với các biểu tượng, với các trạng thái tâm hồn của chúng ta.

c) Đời sống động vật trong khi làm thành đỉnh cao nhất của cái đẹp ở trong tự nhiên, đã biểu lộ một yếu tố đầy sức sống, song mọi đời sống động vật dẫu sao cũng đều hạn chế và gắn liền với những đặc tính nhất định. Phạm vi tồn tại của động vật là chật hẹp, những hứng thú của nó phục tùng nhu cầu tự nhiên: ăn uống, bản năng tính dục v.v. Đời sống tinh thần của động vật với tính cách nội dung bên trong biểu hiện ra ở hình tượng thể xác là nghèo nàn, trừu tượng, không có nội dung. Hơn nữa, cái nội dung bên trong này lại không được biểu hiện với tính cách bên *trong*. Ngoài ra, mặt bên trong không đóng vai mặt bên trong; sự sống tự nhiên của động vật không nói lên linh hồn của động vật bằng cách làm cho cái linh hồn ấy toát ra từ bên trong, điều tự nhiên tóm lại là linh hồn không tài nào rời khỏi cái nơi nó được đặt vào để toát ra ngoài một cách ăn khớp với ý niệm. Như chúng tôi đã nói,

linh hồn của động vật không làm thành cái thể thống nhất tinh thần vì nó có tính chất ý niệm; nếu như nó tồn tại cho mình thì nó đã bộc lộ cả trong sự tồn tại vì mình cũng như trong sự tồn tại vì những cái khác.

Chỉ có "cái tôi" tự giác mới là đại biểu cho cái thể thống nhất đơn thuần có tính ý niệm là cái tồn tại như là ý niệm đối với bản thân và biết rằng mình là như thế. Vì vậy cho nên tính hiện thực của cái tôi mang tính chất ý niệm, tinh thần, chứ không phải chỉ có tính chất cảm quan, và thể xác ở bên ngoài. Ở đây, lần đầu tiên hiện thực mới có được hình thức của khái niệm; khái niệm trong khi đối lập lại bản thân, trở thành sự khách thể hóa của chính mình và tồn tại ở trong cái khách thể ấy của chính mình. Trái lại, sự sống ở động vật là một tính thống nhất chỉ ở trong bản thân động vật mà thôi bởi vì ở trong tính thống nhất ấy cái hiện thực mang tính cơ thể lại có một hình thức khác tính thống nhất tinh thần có tính chất lý tưởng của linh hồn. Còn "cái tôi" có ý thức *đối với bản thân mình* lại là một thể thống nhất trong đó các bộ phận đều có yếu tố chung là một tính tinh thần có tính chất lý tưởng ngang nhau. "Cái tôi" đối với những cái khác cũng đóng vai một thể thống nhất có ý thức như vậy. Còn về diện mạo của động vật thì chúng ta chỉ có thể có một cảm giác mơ hồ rằng ở trong nó có linh hồn. Bản thân động vật chỉ có được một cái vẻ bên ngoài mơ hồ của linh hồn như một hơi thở lan ra khắp tất cả thể hữu cơ làm cho các bộ phận của cơ thể có được tính thống nhất và nói lên những mầm mống có tính đặc thù ở trong tất cả tập quán sinh hoạt của sinh vật.

Đây là thiếu sót đầu tiên ngay cả của những hình thức cao nhất của cái đẹp ở trong tự nhiên và thiếu sót này khiến ta nêu lên tính tất yếu của lí tưởng với tính cách cái đẹp trong nghệ thuật. Nhưng trước khi chuyển sang lí tưởng, chúng ta cần phải khảo sát hai thuộc tính là những hậu quả khác của thiếu sót này mà chúng ta đã tìm thấy ở trong cái đẹp của tự nhiên.

Ở trên, chúng ta nói rằng linh hồn ở trong hình thể của động vật chỉ đóng vai một mối liên hệ mơ hồ của thể hữu cơ, làm thành điểm tập trung của hoạt động tinh thần nhưng nó lại không có một nội dung đầy đủ. Ở đây chỉ thấy tính linh hồn một cách mơ hồ và hoàn toàn chật hẹp. Chúng ta sẽ khảo sát vấn tắt sự biểu hiện trừu tượng này một cách độc lập.

B. CÁI ĐẸP BÊN NGOÀI CÓ HÌNH THỨC TRỪU TƯỢNG VÀ CÁI ĐẸP CỦA TÀI LIỆU CẢM QUAN

Có một thực tại bên ngoài, thực tại này được qui định là bên ngoài nhưng nội dung bên trong của nó vẫn mang tính chất phiếm định và trừu tượng chứ không đạt đến trình độ sự sống cụ thể bên trong, dưới hình thức thể thống nhất của linh hồn. Do đó, sự sống bên trong ở đây không có một tồn tại phù hợp với nó. Nó không đóng vai một sự sống bên trong đối với bản thân dưới hình thức tinh thần có tính chất lý tưởng, cũng không đóng vai một nội dung có tính chất lý tưởng mà làm thành một thể thống nhất bị qui định từbên ngoài ở trong một hiện thực nằm bên ngoài.

Tính thống nhất cụ thể của yếu tố bên trong tóm lại là: một mặt, đời sống tâm lí, tự nó và vì nó, có một nội dung phong phú; mặt khác đời sống tâm lí sẽ làm cho cái hiện thực bên ngoài thấm nhuần nội cảm của mình, do đó mà làm cho thực tế bên ngoài trở thành sự biểu lộ kín đáo bên trong. Ở giai đoạn này, cái đẹp chưa đạt đến một thể thống nhất cụ thể; nó còn phải vươn tới đó để thực hiện với tính cách lí tưởng. Chính vì vậy thể thống nhất cụ thể vẫn chưa có thể đóng vai hình thức biểu tượng. Ta chỉ có thể phân tích nó tức là ta có thể khảo sát *rời rạc* và cô lập từng yếu tố tách biệt nhau vốn nằm ở trong thể thống nhất. Chính vì vậy bằng cách tách

trước hết cái hình thức được tạo thành ra khỏi cái hiện thực cảm quan và bên ngoài, chúng ta sẽ có hai phương diện khác nhau mà ta phải khảo sát ở đây.

Nhưng vì chia tách như vậy, và do tính chất trừu tượng của hai mặt này cho nên bản thân thể thống nhất bên trong đối với cái hiện thực bên ngoài vẫn còn là một thể thống nhất cũng ở bên ngoài và do đó không làm thành cái hình thức cố hữu của khái niệm toàn vẹn ở bên trong, mà làm thành một tính ý niệm và một đặc tính chủ đạo từ bên ngoài đến.

Đây là những quan điểm mà bây giờ chúng ta sẽ bắt tay khảo sát chi tiết hơn.

Điều đầu tiên mà chúng ta phải đề cập đến mặt này đó là:

1. Cái đẹp của hình thức trừu tượng.

Hình thức cái đẹp của tự nhiên, vì là trừu tượng cho nên làm thành một hình thức nhất định và, do đó, một hình thức hữu hạn. Nó chứa đựng ở trong mình một thể thống nhất và một quan hệ trừu tượng với bản thân. Nói chính xác hơn, hình thức cái đẹp tự nhiên chi phối tính đa dạng bên ngoài phù hợp với đặc tính của nó, nhưng tính thống nhất này vẫn không trở thành sự sống cố hữu bên trong và không trở thành một hình tượng có tác dụng làm thành sinh động,trái lại vẫn là một đặc tính bên ngoài và là một thể thống nhất ở bên ngoài.

Người ta gọi loại hình thức này là tính đều đặn, tính đối xứng hay còn gọi đó là sự phù hợp qui luật và cuối cùng gọi là sự hài hòa.

a) *Tính đều đặn.*

(a) Tính đều đặn xét ở bản thân là sự đồng nhất bên ngoài, hay đúng hơn là việc lặp đi lặp lại một hình tượng duy nhất nào đó, là cái cấp cho các hình thức của đối tượng một tính thống nhất có tác dụng quyết định. Do chỗ bản thân tính đều đặn đã mang tính trừu tượng đầu tiên, nên một sự thống nhất như vậy

sẽ là khác xa cái chỉnh thể hợp lí của khái niệm cụ thể, và cái đẹp của tính đều đặn sẽ trở thành cái đẹp của lí tính trừu tượng, bởi vì nguyên lí của lí tính là một tính nhất dạng và tính đồng nhất trừu tượng không bị qui định ở bản thân mình. Chẳng hạn, trong số các đường thì đường thẳng là đường đều đặn nhất, bởi vì đường thẳng chỉ có một hướng và hướng này bao giờ cũng là như nhau một cách trừu tượng. Cũng vì lí do ấy, hình lập phương là hình đều đặn nhất. Các mặt của hình lập phương đều là những diện tích lớn như nhau, ngoài ra hình lập phương còn gồm những đường và những góc bằng nhau và những góc này bởi vì chúng đều là góc vuông cho nên không thể thay đổi về mặt đại lượng như các góc tù hay các góc nhọn.

(b) Tính *đối xứng* cũng gắn liền với tính đều đặn. Hình thức không phải dừng lại ở trình độ trừu tượng cực đoan này, ở tính đồng nhất trong đặc tính. Có sự không đều đặn kết hợp với sự đều đặn và có sự khác nhau đột nhập vào sự đồng nhất trống rỗng. Và thế là xuất hiện *đối xứng*. Ở trong đối xứng không phải chỉ có một hình thức trừu tượng duy nhất lặp đi lặp lại,mà hình thức này còn đan chéo với một hình thức khác cũng lặp đi lặp lại, hình thức thứ hai, xét ở bản thân nó cũng được qui định và trước sau cũng là một nhưng so với hình thức thứ nhất thì nó khác và đồng thời bao giờ cũng kết hợp với hình thức thứ nhất. Nhờ sự kết hợp như vậy, nảy sinh một tính nhất dạng và một thể thống nhất có thuộc tính nhiều hơn và đa dạng hơn. Chẳng hạn, nếu như ở một mặt của tòa nhà có ba cửa sổ kích thước như nhau và cách nhau bằng ba khoảng cách như nhau, rồi lại có ba hay bốn cửa sổ khác cao hơn và cách xa nhau bởi những khoảng cách lớn hơn hay nhỏ hơn, rồi cuối cùng lại có ba cửa sổ kích thước giống như những cửa sổ đầu tiên và cũng giống những cửa sổ này về các khoảng cách giữa chúng thì lúc bấy giờ trước mắt ta sẽ có một sự bố trí đối xứng. Như vậy, nếu chỉ lặp lại đơn thuần và chỉ có tính chất nhất dạng của một đặc điểm duy nhất thì vẫn chưa đủ

để tạo nên sự đối xứng. Đối xứng còn đòi hỏi những sự khác nhau về đại lượng, về vị trí, hình thức, về màu sắc âm thanh và những thuộc tính khác nữa và những thuộc tính này, đến lượt nó, lại phải kết hợp một cách như nhau. Chỉ có sự kết hợp nhất dạng những đặc tính khác nhau thì mới đem đến *đối xứng*.

Cả hai hình thức là tính đều đặn và tính đối xứng với tính cách một sự sắp xếp và một thể thống nhất thuần túy bên ngoài đều là những *đặc tính về đại lượng*. Bởi vì một đặc tính ở bên ngoài và không cố hữu nói chung là có tính chất số lượng. Trái lại, chất lượng làm cho một sự vật nào đấy thành chính nó, kết quả là sự vật này trở thành một sự vật khác với sự thay đổi về đặc tính chất lượng. Còn đại lượng và những biến đổi của đại lượng thì chỉ làm thành một đặc tính bàng quan đối với chất lượng khi các đại lượng này không được nêu lên thành một sự đo lường. Sự đều đặn và đối xứng trước hết là những đặc trưng nói lên các đặc tính thuộc đại lượng, tính nhất dạng của chúng và sự sắp xếp của những yếu tố không nhất dạng.

Khi nêu lên câu hỏi sự sắp xếp các đại lượng diễn ra ở đâu, ta sẽ nhận thấy rằng những cấu tạo hữu cơ cũng như các cấu tạo vô cơ đều đối xứng về kích thước và hình thức. Bản thân cơ thể của chúng ta chẳng hạn ít nhất là đều đặn và đối xứng một phần. Chúng ta có hai mặt, hai chân, hai háng bằng nhau, hai xương bả vai bằng nhau v.v. Còn về các bộ phận khác của thân thể chúng ta, chúng ta biết rằng chúng không đều đặn: trường hợp của tim, gan, ruột v.v là thế. Nảy sinh câu hỏi: sự khác nhau giữa các bộ phận của thân thể chúng ta là lệ thuộc vào cái gì? Cái mặt của thể hữu cơ biểu lộ tính đều đặn về đại lượng, hình thức, vị trí v.v là có tính chất bên ngoài. Đặc tính đều đặn và đối xứng biểu hiện - theo khái niệm của đối xứng - ở nơi nào yếu tố khách quan - phù hợp với đặc tính của nó -, là ở bên ngoài đối với bản thân và không có một yếu tố chủ

quan nào làm cho nó có sức sống. Cái hiện thực vốn chỉ bó hẹp vào mặt bên ngoài như vậy hoàn toàn phục tùng cái thể thống nhất trừu tượng bên ngoài mà chúng ta đã nói. Còn trong lĩnh vực cái gì sống và có sức sống thì trái lại, và ở trong lĩnh vực tính chất tinh thần tự do thì lại càng như thế nữa, tính đều đặn đơn thuần nhường chỗ cho tính thống nhất có tính chủ thể, sinh động. Nhưng mặc dầu tất cả tự nhiên so với tinh thần, là sự tồn tại bên ngoài, sự đều đặn chỉ chiếm ưu thế ở nơi nào mặt bên ngoài của nó thống trị với tính cách mặt bên ngoài.

(aa) Nếu ta điểm qua những trình độ chủ yếu của tự nhiên thì chúng ta sẽ thấy rằng các khoáng vật, các *tinh thể* chẳng hạn vốn là những cấu tạo không có sự sống, có hình thức cơ bản là tính đều đặn và tính đối xứng. Kể ra, hình dáng của chúng, như chúng ta đã nói, là cố hữu đối với chúng và không bị qui định chỉ bởi ảnh hưởng bên ngoài. Hình thức đặc thù đối với chúng phù hợp với bản chất của chúng tạo nên cơ cấu bên trong và bên ngoài của chúng do một hoạt động sâu kín. Tuy vậy, hoạt động này vẫn chưa phải là toàn bộ hoạt động của cái khái niệm cụ thể có tác dụng ý niệm hóa, cái sau này giả thiết có những bộ phận độc lập với tính cách một tồn tại phủ định và, do đó, đem đến cho chúng sự sống như điều xảy ra trong đời sống động vật chẳng hạn. Trái lại, trong các khoáng vật thì tính thống nhất và đặc tính của hình thức vẫn giữ một tính chất phiến diện trừu tượng chỉ có thể hiểu được bằng lí tính và chính sự thống nhất này với bản thân đóng vai một yếu tố bên ngoài đã tạo nên tính đều đặn đơn thuần cũng như tính đối xứng, tức là một hình thức ở đấy các khái niệm trừu tượng đóng vai trò quyết định.

(bb) *Thực vật* đã ở một trình độ cao hơn tinh thể. Nó phát triển đến bước đầu của tình trạng có tổ chức và tiếp thu tài liệu ở trong hoạt động dinh dưỡng không ngừng. Nhưng bản thân thực vật vẫn chưa có một sự sống có sức sống thực sự bởi

vì mặc dầu nó được cấu tạo một cách hữu cơ, hoạt động của nó vẫn không ngừng hướng ra bên ngoài. Nó bắt rễ vững chắc vào đất, và do đó không thể nào vận động và thay đổi vị trí, sự trưởng thành của nó tiếp tục không ngừng và việc đồng hóa không ngừng và dinh dưỡng không ngừng của nó không phải là của một thể hữu cơ im lìm và bó hẹp vào bản thân, trái lại không ngừng mở rộng và hướng ra môi trường bên ngoài. Cố nhiên, động vật cũng sinh trưởng, nhưng sự trưởng thành của nó đến một kích thước nhất định cuối cùng dừng lại, và sự tái sản xuất của nó xét cho cùng là duy trì một cá thể trước sau duy nhất. Trái lại, thực vật sinh trưởng không ngừng và chỉ khi chết đi thì các nhành lá của nó mới thôi không tăng thêm. Trong quá trình sinh trưởng như vậy, bao giờ cũng sản sinh ra một bản mới của toàn bộ cái thể hữu cơ. Mỗi cành là một thực vật mới chứ không phải là một bộ phận của nó mà thôi như trong trường hợp thể hữu cơ của động vật.

Trong quá trình đâm cành trổ nhánh, trong sự chuyển biến một cây thành nhiều cây khác, cây thiếu cái tính chủ thể có cảm giác và thiếu tính thống nhất có tính chất ý niệm của cảm giác. Mặc dầu thực vật tiếp thu thức ăn và đồng hóa tích cực thức ăn vào bản thân, để tự xác định mình một cách tự do dựa trên nguyên lí tích cực hoạt động ở trong lĩnh vực vật chất, nhưng về tính chất của sự tồn tại và của quá trình sinh sống, thực vật vẫn không có tính độc lập của chủ thể, không có tính duy nhất và tính thống nhất của nó vẫn là một cái gì ở bên ngoài. Do chỗ không ngừng hướng ra ngoài, cho nên tính đều đặn và tính đối xứng là những đặc tính đảm bảo tính duy nhất ở trong sự tăng trưởng bộc lộ ra ngoài của thực vật do bản thân nó làm thành đặc trưng chủ yếu của cấu trúc thực vật.

Mặc dầu tính đều đặn ở đây không thống trị nghiệt ngã như ở trong khoáng vật và không biểu lộ dưới hình thức những đường và những góc trừu tượng như vậy, nhưng tính đều đặn vẫn làm thành đặc trưng chủ đạo. Thân cây thường vươn lên

theo đường thẳng, các mắt các đốt của các thực vật cao cấp là hình tròn, hình thức lá cây tiến gần tới hình thức của các tinh thể, và các nụ về số lá cây, về vị trí và hình dáng của chúng đều mang dấu ấn một sự qui định đều đặn và cân xứng phù hợp với cái kiểu cơ bản của chúng.

(cc) Cuối cùng, thể hữu cơ của *động vật* có đặc điểm chủ yếu là phương thức cấu tạo riêng các bộ phận. Bởi vì trong thân thể của động vật, nhất là của động vật ở trình độ cao, thể hữu cơ một mặt là một thể hữu cơ hiện đại, phong bế ở bản thân, do bản thân mình xác định mình và luôn luôn quay trở về mình như một quả cầu và mặt khác với tính cách một thể hữu cơ bên ngoài, một quá trình bên ngoài và một quá trình hướng ra ngoài.

Các cơ quan trọng yếu nhất là những cơ quan bên trong như gan, tim, phổi v. v. đều là những cơ quan có quan hệ mật thiết với sự sống, chúng cao quí hơn và không mang tính đều đặn. Trái lại, những bộ phận nào của thể hữu cơ của động vật không ngừng gắn liền với thế giới bên ngoài lại biểu lộ một cách bố trí đối xứng. Các quan hệ của thuần túy lý thuyết đều lệ thuộc vào các giác quan của thị giác và của thính giác; tất cả cái gì chúng ta nghe và chúng ta thấy, chúng ta vẫn để mặc nó như vậy, nghĩa là nguyên vẹn. Các cơ quan của khứu giác và vị giác, trái lại ta chỉ có thể bắt đầu ngửi được mùi khi đồ vật đã bắt đầu tự nó bị tiêu thụ và chúng ta chỉ có thể nếm bằng cách phá hủy vật chúng ta nếm. Chúng ta chỉ có *một* cái mũi song nó lại gồm hai lỗ mũi, có một tổ chức đều đặn. Cái môi, răng v.v cũng như vậy nhưng có vị trí và hình dáng đều đặn nhất là mắt, tai cũng như các bộ phận dùng để dời đổi vị trí và để thay đổi một cách thực tiễn những sự vật bên ngoài: đó là tay hay chân.

Do đó, ta thấy rằng ngay trong thế giới hữu cơ, tính đều đặn cũng không phải là đã bỏ mất hoàn toàn cái quyền hạn của mình, nhưng điều này chỉ áp dụng cho các bộ phận đảm

bảo những quan hệ trực tiếp với thế giới bên ngoài chứ không phải cho những bộ phận thực hiện mối quan hệ của thể hữu cơ với chính mình với tính cách tính chủ thể của sự sống quay trở về bản thân nó.

Những đặc trưng chủ yếu của các hình thức đều đặn và đối xứng và địa vị thống trị của chúng trong các hiện tượng của tự nhiên là như thế.

Ở trong cái hình thức trừu tượng này, chúng ta cần phải phân biệt:

b) *Sự phù hợp tính qui luật:*

Bởi vì nó ở một trình độ cao hơn và làm thành bước quá độ tới tính chất tự do của các sinh vật, tới tính chất tự do cả của tự nhiên cũng như của tinh thần. Nếu xét ở bản thân nó thì tính hợp qui luật này vẫn chưa phải là thể thống nhất toàn vẹn và tính tự do toàn vẹn có tính chủ thể, song cũng đã làm thành *một chỉnh thể những khác biệt chủ yếu*, là những cái không chỉ đóng vai những khác biệt và những đối lập mà đã biểu lộ *tính thống nhất* và mối liên hệ ở trong chỉnh thể của mình. Mặc dầu một thể thống nhất phù hợp với qui luật như vậy cũng như sự thống trị của nó vẫn còn thuộc lĩnh vực số lượng, nhưng nó đã không thể qui về những sự khác nhau có tính đại lượng ở bên ngoài đối với bản thân và về những sự khác nhau có thể đo lường được mà nó đã bao hàm những quan hệ chất lượng giữa các yếu tố khác nhau. Vì vậy cho nên nó không biểu hiện sự lặp lại trừu tượng một đặc trưng trước sau duy nhất, cũng như sự đan chéo đều đặn giữa tình trạng bằng nhau và không bằng nhau, mà là sự gặp gỡ, sự kết hợp cùng một lúc những mặt khác nhau một cách cơ bản. Khi nhìn thấy những sự khác nhau này kết hợp với nhau thông qua cái chỉnh thể, chúng ta cảm thấy hài lòng. Tính hợp lí của sự hài lòng này là ở chỗ các giác quan chỉ cảm thấy hài lòng trước cái chỉnh thể, mà nhất là trước cái chỉnh thể những sự khác nhau phù hợp với bản chất của sự vật. Song ở đây, mối liên hệ chỉ

được đảm bảo bởi một khâu kín đáo, khâu này đối với trực giác, một phần do thói quen tạo nên, một phần là do một dự cảm sâu sắc hơn.

Ta có thể dùng một vài thí dụ để chứng minh một cách chính xác bước chuyển từ tính đều đặn sang tính qui luật. Những con đường song song có độ dài như nhau là đều đặn xét một cách trừu tượng. Người ta sẽ tiến lên một bước nếu như người ta chỉ xét sự giống nhau đơn thuần về các quan hệ trong trường hợp các đại lượng khác nhau, chẳng hạn trong trường hợp các tam giác đồng dạng. Độ nghiêng của các góc, các quan hệ giữa các đường đối với nhau vẫn không thay đổi, nhưng các đặc trưng số lượng lại khác nhau từ tam giác này tới tam giác khác. Cũng vậy, một hình tròn không có tính đều đặn như đường thẳng, nhưng nó vẫn chịu tính đặc thù của sự bằng nhau trừu tượng bởi vì các đường kính của nó đều có một độ dài như nhau. Đường tròn, do đó, vẫn còn là một đường cong ít thú vị. Trái lại các *en-líp* và các *pa-ra-bôn* có một tính đều đặn ít hơn và chỉ có thể nhận thức được là en-líp và pa-ra-bôn bằng cách dựa vào qui luật của nó. Chẳng hạn các đường kính vec-tơ của en-líp là không bằng nhau nhưng bị những qui luật chi phối, cũng vậy có một sự khác nhau chủ yếu giữa trục lớn và trục bé và các tiêu điểm không trùng với trung tâm như ở trong hình tròn. Ở đây, chúng ta đứng trước những khác nhau về chất lượng do những qui luật và chính sự hợp nhất của chúng làm thành qui luật. Tuy vậy, nếu chúng ta chia hình en-líp theo hai trục (trục lớn và trục nhỏ) thì chúng ta sẽ có bốn phần bằng nhau: và ở đây nữa tính bằng nhau cũng thống trị toàn bộ.

Đường bầu dục, ngoài tính qui luật bên trong, còn có một tính chất tự do lớn hơn. Nó chịu một qui luật, song cho đến nay người ta vẫn chưa có thể phát hiện và tính cái qui luật này một cách toán học. Nó không phải là một en-líp nhưng độ cong ở bên trên khác độ cong ở bên dưới. Nhưng ngay cả

cái đường tự nhiên, tự do hơn này ở trong thế giới của tự nhiên vẫn cho ta hai nửa bằng nhau nếu ta cắt nó theo trục lớn.

Sự bằng nhau hoàn toàn biến mất nếu ta giữ tính qui luật của những đường giống như đường bầu dục,nhưng nếu như cắt theo trục lớn thì nó sẽ cho ta hai nửa không bằng nhau, nửa này không lặp lại nửa kia, mỗi nửa có cách quay riêng của nó. Đó là con đường gọi là con đường theo làn sóng mà Hô-gác (Hogarth) đã gọi là con đường của cái đẹp. Ở đây, những đường của cái nhánh ở bên này là khác ở bên kia. Ở đây vắng mặt tính đều đặn trần truồng mà chúng ta bắt gặp tính qui luật những hình thức đa dạng. Chính tác dụng này của cái qui luật đã qui định những hình thức rất đa dạng của những thể hữu cơ hữu sinh cao cấp.

Tính hợp qui luật ở đây là yếu tố chủ yếu qui định những sự khác nhau cũng như sự thống nhất của chúng. Nhưng một mặt, tính hợp qui luật chỉ có tác dụng một cách trừu tượng, nó chỉ thống trị mà không cho phép cá tính xuất hiện tự do bằng bất cứ hình thức nào. Không những thế, bản thân nó cũng không có cái tự do cao cấp tiêu biểu cho tính chủ thể và cũng không có khả năng phát hiện cho chúng ta cái biểu hiện đầy sức sống và có tính chất lý tưởng của nó.

Chính vì vậy ở giai đoạn này người ta phải nói đến tính *hài hòa* là một cấp độ cao hơn, cấp độ ở đấy tính qui luật biểu hiện.

c) *Tính hài hòa:*

Tính hài hòa là mối quan hệ những sự khác nhau về chất lượng. Nó làm thành một chính thể của các sự khác nhau này bắt nguồn từ bản chất và bản thân sự vật. Mối quan hệ này vượt ra ngoài tác dụng của các qui luật, mặc dầu nó còn có một mặt được biểu hiện bởi sự bằng nhau, nhưng lại vượt quá phạm vi của sự bằng nhau và sự lặp lại. Đồng thời, những sự khác nhau về chất lượng không phải đóng vai những sự khác nhau ở trong tình trạng đối lập và mâu thuẫn của chúng mà làm

thành một thể thống nhất hài hòa nêu bật tất cả các thành tố tạo nên nó, nhưng nó chứa đựng tất cả các thành tố này ở trạng thái một chỉnh thể duy nhất.

Chính sự nhất trí này làm thành tính hài hòa. Một mặt tính hài hòa gồm có toàn bộ các phương diện chủ yếu, về mặt khác, nó gạt bỏ sự đối lập thuần túy của chúng đối với nhau. Kết quả là tạo nên ở giữa chúng một mối liên hệ bên trong và đó là yếu tố làm thành sự thống nhất của chúng. Người ta nói đến sự hài hòa của màu sắc, âm thanh v.v chính là theo nghĩa này. Chẳng hạn, màu lam, màu vàng, màu lục và màu đỏ làm thành những khu biệt tất yếu của màu sắc xuất phát từ bản chất của màu sắc. Điều tiêu tiểu cho các màu sắc này không phải chỉ là sự không giống nhau đơn thuần như trong trường hợp đối xứng, ở đấy các nhân tố khác nhau được kết hợp một cách đều đặn để tạo nên một sự thống nhất bên ngoài. Trái lại, đây là những sự đối lập trực tiếp của chúng như màu vàng đối lập với màu lam, cũng như tính chất trung hòa hóa của chúng và sự đồng nhất cụ thể của chúng. Cái đẹp của sự hài hòa ở chúng tóm lại là loại trừ mọi khác biệt và mọi đối lập giữa chúng, điều mà người ta phải tránh. Sự nhất trí được biểu hiện ở trong bản thân các sai biệt, bởi vì màu sắc không phải là đơn giản mà làm thành một tổng thể chủ yếu.

Đòi hỏi của cái tổng thể này có thể đi rất xa. Như Gơt nói, chỉ cần con mắt nhìn thấy *một* màu duy nhất trong những màu này là có thể nhìn thấy một cách chủ thể cả các màu khác nữa. Trong lĩnh vực âm nhạc, các chủ âm, các trung âm và các át âm làm thành những sai biệt âm thanh chủ yếu và được hợp nhất lại thành một thể duy nhất. Điều này cũng xảy ra ở trong sự hài hòa của hình dáng, của vị trí của nó, của sự im lìm, sự vận động của nó v. v. Ở trong sự hài hòa không chỉ biểu lộ một sự sai biệt nào duy nhất và phiến diện bởi vì điều đó sẽ phá vỡ tính thống nhất nhất trí.

Nhưng hài hòa đơn thuần vẫn chưa là tính chủ thể tự do

có tính chất ý niệm của linh hồn. Ở trong linh hồn, tính duy nhất nảy sinh không phải do sự hòa hợp hay sự nhất trí đơn thuần mà do sự phủ định những sai biệt và sự phủ định này là cái duy nhất sản sinh ra tính thống nhất có tính chất ý niệm, tinh thần. Chính vì vậy mọi nhạc điệu, mặc dầu lấy hài hòa làm cơ sở vẫn có vẻ biểu hiện một tính chủ thể cao hơn và tự do hơn. Sự hài hòa thuần túy một mình nó không thể bộc lộ được vẻ sinh động chủ quan cũng như tính chất tinh thần, mặc dầu xét về mặt hình thức trừu tượng, nó đã làm thành trình độ cao nhất và tiến gần đến trạng thái tính chủ thể tự do.

Đặc trưng đầu tiên của tính thống nhất trừu tượng là như thế và những dạng thức biểu lộ đầu tiên của *hình thức trừu tượng* là như vậy.

2. Cái đẹp được quan niệm như một sự thống nhất trừu tượng của chất liệu cảm quan.

Phương diện thứ hai của sự thống nhất trừu tượng không liên quan tới hình thức và hình dáng mà liên quan tới chất liệu, tới cái cảm quan với tính cách cảm quan. Ở đây, sự thống nhất đóng vai một hòa hợp nhất định của chất liệu cảm quan mà không có sự sai biệt nào ở trong bản thân mình. Đây là tính thống nhất duy nhất mà chất liệu, được quan niệm như tài liệu cảm quan, có khả năng thể hiện. Xét về mặt này, *tính chất thuần túy* trừu tượng của chất liệu về mặt hình thức, mầu sắc, âm thanh v.v làm thành cái chủ yếu ở giai đoạn chúng ta xét đến. Những đường được vạch rõ ràng chạy dài đều đặn, không đi chệch sang phải, cũng không đi chệch sang trái, nhưng diện tích trơn làm chúng ta hài lòng vì có trình độ vững chắc và có tính thống nhất nhất dạng. Xuất phát từ khía cạnh này, bầu trời trong sáng, không khí trong suốt, mặt hồ bóng lộn như một tấm gương, mặt biển im lìm làm chúng ta hài lòng cũng vì những đặc điểm như vậy.

Về tính trong trẻo của âm thanh, vấn đề cũng thế. Một giọng nói trong trẻo, dù cho chúng ta chỉ nghe những âm thanh đơn thuần cũng đã có một cái gì thú vị và lôi cuốn, trái lại một giọng nói đục khiến người ta nghe không rõ các chấn động do các cơ quan phát ra và phát ra những âm thanh không nhất trí với bản thân chúng mà những âm thanh không thuần túy, thiếu trình độ chính xác. Cũng vậy, ngôn ngữ có những âm thuần túy như các âm *a, ê, i, ô, u* và những âm pha trộn như *ôu, au, ai* v.v chủ yếu các thổ ngữ dân gian có những âm không thuần túy. Để cho các âm giữ được tính thuần túy, xung quanh các nguyên âm phải có những phụ âm, những phụ âm này không làm cho các nguyên âm bị nhòe mất như trong các ngôn ngữ miền Bắc, ở đấy các phụ âm thường làm hỏng mất âm thanh của các nguyên âm. Trong lúc đó tiếng Italia là ngôn ngữ giữ được tính chất thuần túy cho nên phù hợp với ca hát như vậy.

Những màu thuần túy, đơn giản không pha trộn, chẳng hạn màu đỏ, hay mầu lam thuần túy là những màu hiếm có - bởi vì chúng thường chuyển sang đỏ nhạt, vàng nhạt, lục - cũng có một tác dụng như vậy. Màu tím, về bản thân nó, cũng có thể là thuần túy nhưng thuần túy một cách bên ngoài nghĩa là không có tính chất hỗn tạp, bởi vì bản thân màu tím không phải là một màu đơn thuần và sự khác nhau phân biệt nó với các màu khác không phải thuộc loại sai biệt do chính bản chất của màu sắc mà ra. Đây là những màu cơ bản mà giác quan nhận thức dễ dàng tính chất thuần túy, mặc dầu việc hợp nhất chúng thành một toàn thể hài hòa là khó khăn hơn, vì các màu này ở kế nhau làm nổi bật rõ rệt hơn những sai biệt của chúng. Các màu giảm nhẹ, pha trộn rất nhiều không thú vị bằng, nhưng bởi vì chúng không có tình trạng đối lập mạnh mẽ cho nên tính không hòa hợp của các yếu tố tạo nên chúng ít đập mạnh vào mắt chúng ta. Màu lục là sự pha trộn của vàng và lam, nhưng hai màu này ở đây chẳng qua bị trung hòa hóa mà thôi và chính

nhờ sự trung hòa hóa này mà màu lục khi nó thực sự là thuần túy, đối với chúng ta là thú vị hơn, không chói mắt bằng màu lam và màu vàng với những sai biệt sắc cạnh.

Đó là những điểm quan trọng nhất thuộc về tính thống nhất trừu tượng, cũng như thuộc tính đơn giản, tính thuần túy của các chất liệu cảm quan. Nhưng trong trường hợp này cũng như trong trường hợp khác, đây là những điều trừu tượng chết cứng và là sự thống nhất chẳng có gì hiện thực hết. Thực vậy, tính thống nhất này không có sự tồn tại chủ quan có tính chất ý niệm trong đó cái đẹp tự nhiên khi người ta khảo sát nó ở trong toàn bộ biểu hiện của mình, nói chung là thường thường không có sự tồn tại có tính chủ thể này. Sự thiếu sót chủ yếu này cho phép ta kết luận rằng lí tưởng vốn không tồn tại trong tự nhiên là điều cần thiết và đối với sự tồn tại của lí tưởng thì cái đẹp tự nhiên chỉ là một cái đẹp thứ yếu.

C. NHỮNG THIẾU SÓT CỦA CÁI ĐẸP TRONG TỰ NHIÊN

Đối tượng thực sự chúng ta khảo sát là cái đẹp trong nghệ thuật xem như hiện thực duy nhất phù hợp với ý niệm cái đẹp. Từ trước đến nay, chúng ta vẫn xem cái đẹp trong tự nhiên là biểu hiện đầu tiên của cái đẹp. Vấn đề bây giờ đặt ra là hiểu xem cái đẹp trong tự nhiên khác cái đẹp nghệ thuật ở chỗ nào.

Người ta có thể nói một cách trừu tượng rằng ý niệm là cái đẹp hoàn mĩ ở bản thân mình; trái lại tự nhiên sẽ là cái đẹp không hoàn mĩ. Nhưng những tiền đề trống rỗng này không làm cho ta tiến lên được bước nào. Bởi vì vấn đề là tìm hiểu chính xác xem cái gì làm thành sự hoàn mĩ của cái đẹp nghệ thuật và tình trạng không hoàn mĩ của cái đẹp tự nhiên. Như

vậy, chúng ta phải nêu vấn đề như sau: Tại sao tự nhiên lại tất yếu là không hoàn mĩ về cái đẹp của nó và tính chất không hoàn mĩ này biểu hiện ở chỗ nào; và lúc đó tính chất tất yếu của tự nhiên và của lí tưởng mới xuất hiện trước mắt ta một cách hiển nhiên hơn. Sau khi đã vươn lên tới trình độ của sự sống động vật và xét xem cái đẹp có thể biểu hiện ở đấy như thế nào, bấy giờ chúng ta phải khảo sát kĩ hơn xem tính chủ thể và cá tính là những thuộc tính của sinh vật tóm lại là cái gì.

Chúng tôi đã nói đến cái đẹp với tính cách ý niệm cũng theo một ý nghĩa như người ta vẫn nói đến cái chân và cái thiện với tính cách những ý niệm: chúng tôi muốn nói rằng ý niệm là cái bản chất và cái phổ biến, là chất liệu tuyệt đối, không cảm quan là bản chất của thế giới. Định nghĩa một cách chính xác hơn, ý niệm tuy vậy không những là thực tế và *tính phổ biến* mà còn là sự thống nhất của *khái niệm* và *tính thực tại* của khái niệm. Khái niệm biểu lộ với tính cách bản chất ở trong tồn tại khách quan của mình. Như chúng tôi đã nói ở trong phần giới thiệu, Platông là người đầu tiên tuyên bố rằng chỉ có ý niệm là chân thực và phổ biến và nó chính là cái cụ thể phổ biến. Nhưng bản thân ý niệm của Platông vẫn chưa phải là cái cụ thể thực sự bởi vì nó chỉ tương ứng với cái chân thực nếu như ta khảo sát nó ở trong *khái niệm* và ở trong *tính phổ biến* của cái chân thực. Nhưng nếu khảo sát nó với tính cách một tồn tại phổ biến thì ý niệm của Platông vẫn chưa được thực hiện và vẫn chưa phải là *cái chân thực vì bản thân* ở trong sự tồn tại hiện thực của mình. Nó vẫn chỉ dừng lại ở trong trạng thái tồn tại vì mình. Ấy vậy mà, cũng như khái niệm nếu không tồn tại khách quan thì vẫn chưa là khái niệm thực sự; cũng vậy ý niệm cũng chưa là ý niệm thực sự nếu không có sự tồn tại hiện thực của ý niệm và ở ngoài sự tồn tại này. Do đó, ý niệm phải tiến về phía tồn tại hiện thực, và ý niệm chỉ có được sự tồn tại như vậy do sự tồn tại chủ quan hiện thực phù hợp với khái niệm của tính thống nhất có tính chất ý niệm và của "sự tồn tại cho nó". Chính vì vậy mà

chẳng hạn có sự tồn tại hiện thực của giống là bắt nguồn ở trong cái cá thể cụ thể và tự do: sự sống chỉ tồn tại dưới hình thức những sinh vật cá thể, cái "thiện" chỉ được thể hiện bởi những con người cá thể và mọi chân lí chỉ là chân lí đối với một ý thức *có thể hiểu biết*, đối với một tinh thần *tồn tại vì chính mình*. Nhưng chỉ có cái cá biệt cụ thể mới là chân thực và hiện thực; trái lại cái phổ biến trừu tượng và cái đặc thù thì không phải như vậy. Cái tồn tại cho mình, cái tồn tại chủ thể này, do đó, là một điểm mà chúng ta phải duy trì. Nhưng sự tồn tại chủ quan là ở trong thể thống nhất phủ định, là kết quả của việc lí tưởng hóa các sai biệt cũng như lí tưởng hóa tồn tại thực tế của chúng. Sự thống nhất của ý niệm và sự tồn tại hiện thực của khái niệm, do đó, là sự thống nhất phủ định của ý niệm với tính cách ý niệm và của tồn tại hiện thực của ý niệm, một sự thống nhất nảy sinh từ chỗ chúng ta đã giả thiết và đã gạt bỏ sự khác biệt giữa ý niệm với sự tồn tại thực tế của nó. Chỉ có nhờ hoạt động này mà ý niệm mới tồn tại một cách khẳng định đối với bản thân và ý niệm là một sự thống nhất và một tồn tại chủ quan vô tận nhờ đó ý niệm liên quan với bản thân. Do chỗ chúng ta cần phải quan tâm ý niệm của cái đẹp trong sự *tồn tại hiện thực* của nó, chủ yếu như là một tồn tại chủ quan hiện thực, nghĩa là cá biệt, như là một ý niệm chỉ là hiện thực và chỉ có sự tồn tại hiện thực ở trong cái cơ thể cụ thể.

Ở đây, cần phải phân biệt hai hình thức của cái cá biệt: hình thức cái cá biệt *tự nhiên* trực tiếp và hình thức cái cá biệt *tinh thần*. Ý niệm tồn tại ở cả hai hình thức này và nội dung cơ bản của cả hai hình thức do ý niệm tạo nên và trong lĩnh vực đặc biệt mà chúng ta khảo sát do ý niệm cái đẹp tạo nên là như nhau. Nhưng nếu như cái đẹp tự nhiên cũng có nội dung hệt như lí tưởng thì cần phải nhận thấy rằng sự khác nhau về một mặt khác, sự khác nhau giữa hai hình thức qua đó thể hiện ý niệm (nghĩa là sự khác nhau giữa cái cá biệt tự nhiên và cái cá biệt tinh thần) cũng vẫn là *một sự khác nhau*

chủ yếu giữa các nội dung của hai hình thức này. Thực vậy, vấn đề là tìm hiểu xem hình thức nào tương ứng thực sự với ý niệm, bởi vì ý niệm chỉ bộc lộ *cái chính thể chân thực* của nội dung của mình ở cái hình thức nào tương ứng thực sự với ý niệm.

Đây là điểm lúc này chúng ta phải khảo sát bởi vì ở trong sự khác nhau này về hình thức của cái cá biệt chứa đựng cả sự khác nhau giữa cái đẹp trong tự nhiên với lí tưởng.

Trước hết, về cái cá biệt *trực tiếp* thì nó thuộc tự nhiên cũng như thuộc tinh thần bởi vì tinh thần có một tồn tại bên ngoài ở trong thân thể và ngay cả về quan điểm tinh thần, nó chỉ tồn tại ở trong cái hiện thực trực tiếp. Do đó chúng ta có thể khảo sát cái cá biệt trực tiếp theo ba quan điểm.

1. Phương diện bên trong của hiện thực trực tiếp chỉ là một sự tồn tại bên trong.

(a) Chúng ta đã thấy thể hữu cơ chỉ có được "sự tồn tại cho nó", cái cá tính của nó do một quá trình diễn ra không ngừng trong cuộc đấu tranh chống lại cái tự nhiên vô cơ đối với nó mà nó hấp thụ, tiêu hóa, dinh dưỡng bằng cách biến cái bên ngoài thành cái bên trong và như vậy thực hiện "sự tồn tại - ở mình". Chính ta đã thấy quá trình tiếp diễn không ngừng này của sự sống thể hiện một hệ thống những hoạt động do một hệ thống những cơ quan đảm nhiệm. Cái hệ thống phong bế này có một mục đích duy nhất là duy trì sinh vật bằng quá trình đã nói trên, và đời sống của sinh vật như vậy là một sự sống chỉ gồm những đòi hỏi và diễn biến hay sự thỏa mãn những đòi hỏi ấy đều lệ thuộc vào hệ thống những cơ quan đã được nói đến. Kết quả là sinh vật được tổ chức theo nguyên lí *tính mục đích*; tất cả các bộ phận đều là những phương tiện để thực hiện một mục đích duy nhất: duy trì sự *tồn tại* của thể hữu cơ.

Sự sống là nằm ở trong bản thân chúng; chúng gắn liền với sự sống cũng như sự sống là gắn liền với chúng. Kết quả của quá trình này là động vật, thể tồn tại cá biệt, có thể hưởng thụ sự tồn tại cá biệt của mình, bởi vì nó có cảm giác thấy mình sống. Sự so-sánh động vật với thực vật nêu lên điều mà thực vật không có; động vật cảm giác thấy mình tồn tại và mình có một linh hồn, bởi vì động vật luôn luôn tạo ra những cá thể mới gắn chặt với mình mà không tập trung chúng ở cái điểm phủ định là nơi cái cá thể trở thành một cái tôi độc lập và được phân biệt so với các cái tôi khác và so với thế giới bên ngoài. Tuy vậy, điều chúng ta thấy ở trong thể hữu cơ khi nó biểu hiện sức sống không phải là cái điểm tập trung này ở đấy thể thống nhất thực hiện, mà là tính đa dạng của các cơ quan. Vật hữu sinh vẫn còn chưa đủ tự do để khẳng định mình thành một chủ thể thống nhất ở một điểm mặc dầu các bộ phận của nó đã tỏa ra ở trong cái thế giới bên ngoài. Trung tâm thực sự các hoạt động của đời sống hữu cơ đối với chúng ta vẫn dấu kín, chúng ta chỉ nhìn thấy những đường nét bên ngoài của hình thức, hình thức này lại được bao phủ bằng lông chim, vẩy cá, lông thú, da lông, gai nhọn v.v... Các vật che đậy này làm thành thuộc tính của động vật, nhưng đây là những sản phẩm mang tính thực vật của động vật. Chính nó làm thành nguyên nhân chính của tình trạng không hoàn mĩ của động vật xét theo quan điểm cái đẹp. Điều chúng ta nhìn thấy ở trong thể hữu cơ không phải là linh hồn. Cái biểu lộ ra ngoài và tỏ rõ từng giây phút không phải là sự sống bên trong; trái lại, đây là những cấu tạo chiếm một trình độ thấp so với sự sống thực sự. Động vật không biểu hiện sự tồn tại ở trong bản thân mình dưới một hình thức quan sát được. Bởi vì cái bên trong *chỉ là* cái bên trong cho nên cái bên ngoài cũng vẫn *chỉ đóng vai* cái bên ngoài, nghĩa là không có quan hệ gì, không có liên lạc gì

với cái bên trong, không thấm nhuần linh hồn ở từng bộ phận của nó.

b) Trái lại, cơ thể con người về mặt này có ưu điểm hơn, bởi vì nó cho phép ta lúc nào cũng nhận thấy rằng con người là một sinh vật *đơn nhất* có cảm xúc, và có linh hồn. Da của y không phải phủ cái thứ áo quần không có sự sống, có tính chất thực vật: huyết mạch lưu thông biểu lộ trên toàn bộ diện tích, những nhịp đập của quả tim cũng biểu lộ ở khắp nơi ngay cả khi người ta quan sát từ bên ngoài làm thành một trong những dấu hiệu của sự sống, của sức sống có thể nói sôi nổi, của cái *turgor vitae* (sức sống sôi nổi). Da có được một mẫn cảm biểu lộ khắp nơi và biểu lộ tính chất mềm mại dịu dàng, cái màu da thịt đôi khi làm cho nhà họa sĩ phải tuyệt vọng. Nhưng mặc dầu thân thể con người khác thân thể súc vật, biểu hiện sự sống bộc lộ ra ngoài của con người thì tự nhiên vẫn giữ những đặc quyền của mình và xuất hiện ở những dấu hiện ở trên da: những vết nứt, những nếp nhăn, những lỗ lông chân, lông, mạch máu v.v... Bản thân lớp da qua đó sự sống bên trong biểu lộ một lớp che ảnh hưởng của bên ngoài, một phương tiện đơn thuần phục vụ một nhu cầu tự nhiên.

Nhưng ưu điểm ưu việt của thân thể con người là ở tính nhạy cảm, nếu như tính nhạy cảm không phải bao giờ cũng đi đến những cảm giác thực sự thì ít nhất nó cũng là điều kiện gây khả năng nhạy cảm. Nhưng ngay ở đây nữa, người ta cũng nhận thấy một thiếu sót: tính nhạy cảm này không phải là tính nhạy cảm tập trung vào bên trong và lan ra khắp các bộ phận. Trái lại, một số cơ quan với các cấu tạo của nó là để phục vụ những chức năng động vật, trong khi những cơ quan khác lại dùng để biểu hiện đời sống tâm hồn, các tình cảm và các dục vọng. Điều đó khiến cho linh hồn, đời sống bên trong, không biểu lộ *trong tất cả* tính thực tại của hình thể con người.

c) Người ta cũng bắt gặp lại sự thiếu sót này ở trong một lĩnh vực cao hơn của tinh thần là các thể hữu cơ có tinh thần

nếu ta khảo sát chúng ở trong sự sống trực tiếp của chúng. Các cơ cấu của chúng càng to lớn, càng phong phú thì cái *mục đích duy nhất* làm cho tất cả thành sinh động và làm thành linh hồn của chúng lại càng cần đến nhiều phương tiện. Ở trong cái hiện thực trực tiếp, các phương tiện này đều là những cơ quan để phục vụ mục đích chung và tất cả những điều gì xảy ra đều được thực hiện do sự can thiệp của ý chí. Mỗi yếu tố của một thể hữu cơ như nhà nước, gia đình v.v... tức là mỗi cá nhân nếu tách rời ra đều *biểu lộ một ý chí* và một hành động trong mối liên hệ với các thành viên khác của cùng thể hữu cơ này. Nhưng cái linh hồn duy nhất nằm trong mối liên hệ này, tự do và trí tuệ của cái mục đích duy nhất không biểu lộ nguyên vẹn ở trong hiện thực và sự có mặt của chúng ở trong mọi bộ phận tạo thành của mối liên hệ còn xa lắm mới là hiển nhiên.

Người ta cũng có thể nói tương tự như vậy về các hành động và các biến cố cá biệt làm thành một thể hữu cơ. Các lí do nội tại qui định chúng không phải bao giờ cũng lộ ra ngoài và không phải bao giờ cũng nhìn thấy qua trạng thái bên ngoài của sự thể hiện trực tiếp của chúng. Cái xuất hiện chỉ là một tổng thể thực tại; trái lại, cội nguồn bên trong làm nó sinh động và đem đến cho nó sự sống vẫn chưa vượt ra khỏi giới hạn của cái vùng sâu thẳm ở đấy nó tồn tại. Cái cá nhân đặc thù cũng xuất hiện ở trong quan hệ này dưới trạng thái như vậy. Cái cá nhân tinh thần là một tổng thể ở trong bản thân y, được tập hợp xung quanh một trung tâm tinh thần. Ở trong hiện thực trực tiếp của ý nghĩa là trong cách sống, trong cách hành động, trong những ham muốn và những công việc của y, y chỉ xuất hiện dưới một trạng thái tản mạn. Tuy vậy muốn xét đoán về tính chất của y ta phải biết tất cả các hành vi và các dục vọng kế tiếp nhau. Trong tình trạng kế tiếp nhau như vậy vốn làm thành tính hiện thực của y, điểm tập trung hợp nhất không đóng vai cái cội nguồn cụ thể cho mọi cái khác.

2. Thực trạng lệ thuộc của sự tồn tại cá biệt trực tiếp.

Từ những điều chúng ta vừa nói, ta rút ra một kết luận quan trọng. Như chúng ta đã thấy, sở dĩ ý niệm có được một tồn tại hiện thực là nhờ có tính chất trực tiếp của sự vật cá biệt. Nhưng tính chất trực tiếp này lại tạo ra giữa nó với cái thế giới bên ngoài những quan hệ rắc rối và chằng chịt. Ý niệm gặp phải áp lực những hoàn cảnh và những điều kiện bên ngoài, gặp phải tính chất tương đối của những mục đích và những phương tiện. Nó bị cuốn vào cơn lốc của những hiện tượng hữu hạn. Sự vật cá biệt trực tiếp, thực vậy, trước hết là một đơn vị phong bế ở trong bản thân, và với tính cách như vậy, nó tự vạch ranh giới của mình một cách phủ định đối với mọi cái gì không phải là nó. Đó là tình trạng cô lập trực tiếp bắt nó lâm vào một sự tồn tại có điều kiện, nó bị cái toàn thể mà tính hiện thực không phải nằm trong bản thân, thúc đẩy nó phải xác lập những quan hệ với tất cả những gì không phải là nó đến nỗi nó bị lệ thuộc vào những sự vật không phải là nó.

Trong tình trạng không tồn tại trực tiếp này, ý niệm thể hiện từng phương diện của mình một cách tách rời và mối liên hệ giữa các tồn tại tách biệt nhau, những tồn tại tự nhiên cũng như những tồn tại tinh thần chẳng qua là do sức mạnh *bên trong* của khái niệm tạo nên. Đối với tồn tại tách biệt này liên hệ đóng vai một cái từ bên ngoài đem đến, làm thành *một tất yếu bên ngoài* do vô số quan hệ qua lại tạo nên và do chỗ mối quan hệ chịu ảnh hưởng các quy định lại bắt nguồn ở chỗ khác. Xét theo khía cạnh này, sự tồn tại trực tiếp làm thành một hệ thống những quan hệ tất yếu giữa các sự vật cá biệt với các sức mạnh được dùng làm phương tiện để phục vụ những mục đích xa lạ với sự vật hay bản thân sự vật cần một sự tồn tại ở bên ngoài mình để làm phương tiện. Và nói chung, ý niệm ở đây chỉ được thể hiện trong lĩnh vực của sự tồn tại bên ngoài, cho nên người ta có có cảm tưởng nhìn thấy đây là một trò chơi của võ đoán và ngẫu nhiên, của sự nghèo nàn và thảm

hại về tinh thần. Sự vật cá biệt trực tiếp sống trong vương quốc của tình trạng không tự do.

a) Một *động vật* đơn nhất chẳng hạn, bị ràng buộc vào một yếu tố tự nhiên nhất định: không khí, nước hay đất, các yếu tố này quy định mọi phương thức sinh hoạt, các phương thức tìm kiếm thức ăn và cùng với điều đó, động vật quy định tất cả hành vi của mình. Sự kiện này làm nảy sinh những sự khác nhau to lớn mà người ta nhận thấy trong toàn bộ đời sống động vật. Có nhiều loài vật trung gian như những con chim biết bơi, những động vật có vú sống dưới nước, những giống lưỡng thê và những chủng loại quá độ, song đây chỉ là những sự pha trộn chứ không phải là những sự tổng hợp cao đẳng bao quát được tất cả.

Ngoài ra, để tự duy trì, động vật luôn luôn bị lệ thuộc vào tự nhiên bên ngoài, vào tình trạng nóng, lạnh, thiếu thức ăn. Điều đó khiến cho gặp hoàn cảnh môi trường nghèo nàn, động vật có thể mất tính toàn vẹn của hình thức, mất vẻ đẹp rực rỡ, trở thành gầy gò và chỉ còn phản ánh tình trạng thiếu thốn thảm hại của những điều kiện trong đó nó sống. Nó giữ được hay hủy bỏ mất vẻ đẹp cố hữu là tùy theo những điều kiện bên ngoài.

b) Cơ thể con người trong sự tồn tại thể xác cũng lệ thuộc như vậy vào các sức mạnh tự nhiên bên ngoài; mặc dầu là ít lệ thuộc hơn động vật. Nó cũng chịu những điều ngẫu nhiên như vậy, chịu những tình trạng bất lực không sao thỏa mãn được, những đòi hỏi tự nhiên, những bệnh tật có tác dụng phá hoại, mọi tình trạng thiếu thốn và nghèo nàn.

c) Nếu ta vươn lên một mức độ cao hơn ở trong hiện thực trực tiếp, vươn lên mức độ những hứng thú *tinh thần* thì tình trạng lệ thuộc mà chúng tôi vừa nói tỏ ra hoàn toàn *tương đối*. Chúng ta đã thấy điều này qua sự tương phản giữa các mục đích của đời sống tâm hồn và những mục đích cao cả hơn của tinh thần, hai mục đích này có thể cản trở nhau, kìm hãm

nhau và thậm chí thủ tiêu nhau. Con người với tính cách một cá nhân, để duy trì sự tồn tại của cá nhân mình có thể trở thành một phương tiện phục vụ những người khác, phục vụ những mục đích hữu hạn của họ, và đến lượt họ, họ lại sử dụng những người khác làm phương tiện. Cá nhân, như ta thấy y ở trong cái thế giới hàng ngày và tầm thường, do đó không bộc lộ mình hoàn toàn trong các hoạt động. Nói khác đi, các hoạt động của y không làm thành biểu hiện của toàn bộ cá nhân. Cá nhân không thể hiểu được căn cứ vào bản thân y mà căn cứ vào cái không phải là y. Con người cá biệt, thực vậy, chịu ảnh hưởng những nhân tố bên ngoài, những luật lệ, những thể chế chính trị, pháp luật nhà nước, quan hệ công dân là những cái đã có, dù những điều này có phù hợp với nội tâm anh ta hay không. Ngoài ra, đối với những người khác, chủ thể không phải là một tổng thể ở bản thân mình, vì người ta chỉ có thể xét đoán và đánh giá anh ta căn cứ vào hứng thú trực tiếp theo các hành vi, các ý muốn và các ý kiến của anh ta đối với những người khác.

Điều con người quan tâm tới trước hết là cái gì liên quan tới các ý định và các mục đích của chính mình. Ngay những hành động to lớn và những biến cố to lớn - là sản phẩm của công trình tập thể - cũng chỉ biểu hiện ở trong cái thế giới những hiện tượng tương đối này dưới trạng thái những xu hướng cá nhân, phức tạp và đa dạng. Một cá nhân này hay một cá nhân khác đem đến cái cống hiến của mình bằng cách tuân theo một mục đích này hay một mục đích nọ mà anh ta có thể thực hiện được hay không, và nếu như trong trường hợp may mắn anh ta có thể thực hiện được, thì điều anh ta đạt được lại có vẻ hoàn toàn thứ yếu đối với cái toàn thể. Điều mà phần lớn các cá nhân thực hiện được về mặt này, nếu ta so sánh nó với tầm quan trọng của toàn bộ biến cố và của toàn bộ các mục đích mà họ thực hiện được thì chẳng qua chỉ là một sự nghiệp bộ phận. Và những người đứng đầu tưởng đâu rằng và cảm thấy rằng tất cả sự nghiệp này là sự nghiệp của

mình thì có thể nói đều bị giam hãm trong cái lưới những hoàn cảnh đặc biệt, những cản trở và những điều kiện tương đối.

Vì tất cả những lý do ấy, cá nhân, nếu chỉ xét ở lĩnh vực này, không cấp cho ta những điều làm cơ sở cho cái đẹp. Thực vậy, hiện thực trực tiếp của con người, các biến cố và các thể chế của y đều có một hệ thống nhất định và một tổng thể những hoạt động. Song, cái toàn thể này chỉ làm thành một tổng thể những chi tiết, những công việc và những hoạt động bị phân chia thành vô số bộ phận; kết quả là phần của mỗi người chỉ làm thành một bộ phận vô nghĩa của cái toàn thể. Kết quả là, dù cho các mục đích riêng mà mỗi cá nhân theo đuổi và các quyền lợi riêng khiến cho y hoạt động là như thế nào đi nữa thì tính chất tự do và độc lập của ý chí của y cũng vẫn mang tính hình thức, bị qui định bởi những hoàn cảnh và những điều ngẫu nhiên ở bên ngoài và bị kìm hãm bởi những cản trở tự nhiên.

Cái thế giới nôm na xuất hiện trước ý thức của mỗi con người và của mọi người là như thế đấy. Cái hữu hạn, cái quá độ và cái tương đối thống trị thế giới này. Đây là cái thế giới bị tính tất yếu bóp nghẹt và con người riêng lẻ không thể thoát khỏi nó. Bởi vì mỗi cá nhân sống đều vấp phải mâu thuẫn sau đây: trong khi tự cho mình là một đơn vị phong bế nhất định, cá nhân đồng thời lại lệ thuộc vào những sự vật khác. Cuộc đấu tranh để giải quyết mâu thuẫn này vẫn chỉ là những cố gắng và không sao thoát khỏi tình trạng chiến tranh không ngừng.

3. Tính chất hữu hạn của tồn tại trực tiếp của cá nhân.

Cuối cùng, sự vật cá biệt trực tiếp không những lệ thuộc vào thế giới tự nhiên và thế giới tinh thần mà còn không có tính độc lập tuyệt đối, bởi vì nó bị *hạn chế* hay đúng hơn, nó mang ở bản thân tính *cá biệt hoá*.

a) Mọi động vật cá biệt đều thuộc vào một giống nhất định, hạn chế, không thay đổi và không thể vượt ra ngoài các giới hạn của mình. Tinh thần rất có thể có một cái nhìn chung về sự sống với cách tổ chức của nó, song trong tự nhiên hiện thực, cái thể hữu cơ phổ biến này lại bị tách ra thành vô số những điểm đặc thù, mỗi điểm như vậy đều có cái loại hình thức tiêu biểu và có trình độ phát triển riêng so với những mặt nhất định của thể hữu cơ. Ở trong những ranh giới không thể vượt qua được như vậy, người ta chỉ tìm thấy những điều ngẫu nhiên do những điều kiện bên ngoài đưa lại và sự lệ thuộc thay đổi tùy theo những điều kiện ngẫu nhiên và biểu hiện một cách đặc biệt ở từng sự vật cá biệt, phù hợp với các điều kiện này. Chính vì vậy mà tất cả những điều đó phá hoại cảnh tượng độc lập và tự do mà cái đẹp chân chính đòi hỏi.

b) Kể ra, tinh thần tìm thấy ở trong thể hữu cơ của mình sự biểu hiện hoàn toàn khái niệm vật hữu sinh tự nhiên. So với thể hữu cơ này, các giống động vật có thể tỏ ra là thiếu sót, thậm chí là những đại biểu thảm hại của sự sống ở những cấp thấp. Song thể hữu cơ của con người, cũng có những sự khác nhau về chủng loại mặc dầu thấp hơn nhiều, và biểu lộ những sự khác nhau về chủng loại và có một trình độ cao thấp khác nhau về hình thức đẹp đẽ phù hợp với điều đó.

Ngoài những sự khác nhau này mang tính chất chung, còn có nhiều điều ngẫu nhiên mang tính chất từng họ, được củng cố qua nhiều thế hệ, biểu lộ ở hành vi, cách biểu hiện, cách cư xử nhất định của mình. Mọi điều này đem đến cho thể hữu cơ một tính chất cá biệt, hữu hạn và không tự do. Thêm vào đấy, lại có những đặc điểm về nghề nghiệp, những sự khác nhau về công việc ở trong những phạm vi sống chật hẹp, và cuối cùng lại có những nét đặc thù về tính cách và tính khí từng người cùng với những điều xuyên tạc và lệch lạc đi kèm theo các đặc điểm ấy. Nghèo nàn, lo lắng, giận dữ, tình trạng lãnh đạm và lạnh nhạt, những dục vọng điên cuồng, việc theo

đuổi những mục đích phiến diện, tính chất thay đổi và sự tan rã về tinh thần, tình trạng lệ thuộc vào tự nhiên bên ngoài, nói chung mọi hạn chế của sự tồn tại con người đều in một dấu ấn loại biệt, bằng cách tạo nên những vẻ mặt hết sức đặc thù với sự biểu hiện không thay đổi của nó. Ở trên những gương mặt, những dục vọng đã để lại dấu ấn những cơn bão táp có tác dụng phá hoại. Có những gương mặt chỉ biểu lộ một tâm hồn trống rỗng và nhạt tẻ, lại có những gương mặt khác hầu như đã hoàn toàn bỏ mất hình thức chung của mình.

Tính đa dạng của các hình thức ngẫu nhiên là không bao giờ cùng. Chính vì vậy trẻ em nói chung đẹp hơn người lớn. Ở trẻ em, mọi đặc điểm riêng đều còn nằm tiềm tàng như một cái mầm chưa bộc lộ, các dục vọng chật hẹp vẫn chưa làm trẻ em bị lay động và không có quyền lợi nào trong vô số những quyền lợi của con người đã in dấu vết tính tất yếu của chúng thay đổi những nét mặt. Nhưng mặc dầu trẻ em biểu lộ, có thể nói, mọi nét này ở trong biểu hiện sinh động của nó, trong tình trạng ngây thơ này, song trẻ em lại thiếu những nét sâu xa hơn của tinh thần mà hoạt động chỉ biểu lộ ở trong bản thân theo những hướng chủ yếu nhằm phục vụ những mục đích chủ yếu.

c) Tình trạng không hoàn mỹ của tồn tại trực tiếp cả về mặt vật chất lẫn tinh thần cần phải được xem chủ yếu là một tình trạng *hữu hạn*, không tương ứng với khái niệm của mình về sự biểu lộ tính hữu hạn của nó bằng sự không tương ứng này. Bởi vì khái niệm, và nói cụ thể hơn, bản thân ý niệm là vô hạn và *tự do*, mặc dầu đời sống động vật với tính cách sự sống vẫn làm thành một ý niệm nhưng nó lại không có được tính chất vô hạn và tự do. Tính chất này chỉ biểu lộ ở nơi nào khái niệm được nêu lên trong thực tại phù hợp với chính mình làm thành một cái gì chỉ làm chủ bản thân mình và không cho phép để lộ một cái gì khác nữa. Chỉ có như vậy thì khái niệm mới làm thành một tồn tại thực sự tự do và vô hạn.

Nhưng sự sống tự nhiên không vượt ra khỏi phạm vi của cảm giác là cái vẫn nằm ở trong *bản thân mình* không thâm nhập vào toàn bộ thực tại. Ngoài ra, nó còn tỏ ra bị quy định trực tiếp, chật hẹp và lệ thuộc. Sở dĩ thế là vì nó không phải là tự do ở bản thân mà bị quy định bởi một cái khác. Đó cũng là số phận của cái hiện thực trực tiếp và hữu hạn của tinh thần ở trong hiểu biết, ý chí các biến cố, các hành động và các số phận của tinh thần.

Mặc dầu ở đây đã hình thành những trung tâm chủ yếu nhưng chúng không phải chân thực ở mình và vì mình, và cũng như các chi tiết riêng biệt, chúng chỉ thể hiện cái chân thực trong các quan hệ qua lại của chúng với cái toàn thể. Cái toàn thể này với tính cách của mình, tương ứng với khái niệm của mình, nhưng không biểu lộ một cách toàn vẹn; trái lại, nó bị bó hẹp vào bên trong và chỉ tồn tại cho sự nhận thức cái bên trong bằng tư duy chứ không lộ rõ ở trong cái hiện thực bên ngoài làm thành sự tương ứng hoàn toàn của cái nội tại ở trong tự nhiên bên ngoài và rút ra hàng nghìn chi tiết cá biệt rải rác để tập hợp lại thành một biểu hiện *duy nhất*, một hình thức *duy nhất*.

Đó là lý do khiến cho ở trong tính chất hạn chế và ở trong tính tất yếu bên ngoài của nó, tinh thần không thể tìm lại được cái tự do thực sự và trực tiếp và tận hưởng cái tự do ấy, cho nên điều đó bắt tinh thần phải tìm sự thỏa mãn ở một trình độ cao hơn. Trình độ này là nghệ thuật và hiện thực của nghệ thuật là lý tưởng.

Như vậy, tính tất yếu của cái đẹp trong nghệ thuật là xuất phát từ những thiếu sót của hiện thực trực tiếp. Nhiệm vụ về sứ mạng của nghệ thuật có thể tóm lại ở chỗ nói lên những biểu hiện của sự sống và sự sống thấm nhuần tinh thần một cách hoàn toàn tự do, lộ ra bên ngoài, và làm cho biểu hiện bên ngoài phù hợp với khái niệm. Bây giờ chỉ có như thế cái chân thực lần đầu tiên mới thoát khỏi sự tồn tại hữu hạn và

ở trong thời gian chứ không bị tan vào vô số các thành tố cá biệt. Đồng thời, nghệ thuật lại mang một biểu hiện bên ngoài ở đấy người ta nhìn thấy không phải tình trạng kém cỏi của tự nhiên và tính chất tẻ nhạt của cuộc sống mà nhìn thấy một tồn tại xứng đáng với chân lý. Sự tồn tại này xuất hiện, tự do và độc lập trước mắt ta bởi vì nó bị qui định từ bên trong nó chứ không phải do một cái gì khác đưa vào bản thân nó.

Chương thứ ba
CÁI ĐẸP TRONG NGHỆ THUẬT HAY LÝ TƯỞNG

Về cái đẹp trong nghệ thuật, chúng ta cần phải khảo sát ba điểm chủ yếu sau đây:

Thứ nhất, lý tưởng với tính cách lý tưởng.

Thứ hai, cách lý tưởng được thể hiện ở trong tác phẩm nghệ thuật.

Thứ ba, tính chủ thể sáng tạo của nghệ sĩ.

A. LÝ TƯỞNG XÉT Ở BẢN THÂN NÓ

1. Cái cá tính đẹp đẽ.

Những nhận xét trên đây về lý tưởng nghệ thuật cho phép ta nêu lên một cách hoàn toàn hình thức những kết luận sau đây. Cái chân thực chỉ tồn tại và là hiện thực khi nó được bộc lộ ở trong cái thực tế bên ngoài nhưng nó có thể khắc phục

được sự chia tách giữa tồn tại và tính chân thực bằng cách hợp nhất cả hai và duy trì chúng thành một thể thống nhất làm thành, có thể nói cái linh hồn, cái chỉnh thể thấm nhuần từng bộ phận của hiện thực bên ngoài.

Chúng tôi xin giải thích điều đó bằng cách lấy thân thể con người làm thí dụ. Như chúng ta đã thấy; thân thể con người là một chỉnh thể, các khí quan làm thành những bộ phận của khái niệm. Mỗi bộ phận làm thành một hoạt động riêng và đều có chức năng mang tính chất bộ phận. Nhưng nếu như chúng ta tự hỏi mình xem tất cả tâm hồn biểu lộ với tính cách tâm hồn ở cơ quan nào thì chúng ta có thể trả lời ngay: ở trong đôi mắt. Tâm hồn tập trung ở trong đôi mắt và người ta không chỉ dùng đôi mắt để nhìn mà qua đôi mắt người ta còn thấy được tâm hồn. Cũng như khi nói đến vẻ bề ngoài của thân thể con người, chúng tôi đã nói rằng, toàn bộ diện tích của y khác thân thể của động vật: ở đâu đâu cũng biểu lộ nhịp đập của trái tim. Chúng tôi cũng sẽ nói về nghệ thuật có nhiệm vụ làm sao cho mọi điểm của các ngoại hình của nó, cái ngoại hiện trở thành con mắt, trung tâm của tâm hồn và làm cho người ta thấy được tâm hồn. Người ta nhớ khổ thơ hai câu nổi tiếng qua đó Platông nói về Aste[1]:

"Khi anh nhìn ngàn sao, hỡi ngôi sao của ta, ta muốn làm thành bầu trời .

Để dùng hàng nghìn con mắt ngắm nhìn anh!"

Ta có thể nói, bằng cách đảo ngược ý nghĩa, rằng nghệ thuật làm cho mỗi hình tượng của mình thành một Acgut[2] có nghìn mắt để cho tâm hồn và tinh thần biểu lộ ở mọi điểm của cái sáng tạo này. Nó biến không những hình dáng của thân thể, nét mặt cử chỉ và dáng điệu thành con mắt mà còn biến mọi hành vi và mọi biến cố, các tuyến điệu của tiếng nói, lời nói và âm thanh thành con mắt, tóm lại trong tất cả các điều kiện các hiện tượng này xuất hiện cũng đều phải trở

thành con mắt phản ánh một tâm hồn tự do trong cái vô tận bên trong của mình.

a) Bởi vì ở trong tác phẩm nghệ thuật mọi cái đều phải thấm nhuần tâm hồn, cho nên nảy sinh câu hỏi: cái tâm hồn mà tất cả các điểm của hiện tượng đều phải trở thành đôi mắt là cái tâm hồn gì, hay nói đúng hơn cái tâm hồn mà về bản chất của nó có thể biểu hiện hoàn toàn ở trong nghệ thuật là cái tâm hồn gì. Chúng ta vẫn thường nói đến cái tâm hồn loại biệt của kim khí, gỗ, đá, sao, động vật, các tính cách đa dạng của con người và các biểu hiện của nó.

Thực ra, danh từ "tâm hồn" theo nghĩa nói trên, khi áp dụng cho các sự vật của tự nhiên, chẳng hạn cho gỗ đá, cây cỏ chỉ dùng theo nghĩa bóng mà thôi. Tâm hồn của các đối tượng tự nhiên là hữu hạn, và chốc lát đối với bản thân mình, và đáng lý ra nên gọi đó là một tự nhiên được cá biệt hóa hơn là một tâm hồn. Cái cá tính cụ thể của các sự vật này đã biểu lộ hoàn toàn ở trong sự tồn tại hữu hạn của chúng. Do sự tồn tại hữu hạn của mình, việc sự vật được nâng lên lĩnh vực tính độc lập vô hạn và tự do vô hạn thì chẳng qua chỉ là một ngoại hiện mà thôi. Nhưng khi đã xuất hiện, việc nâng lên như vậy bao giờ cũng chỉ có thể xảy ra do từ bên ngoài, do nghệ thuật thông qua cái ngoại hình của mình chứ không hề bắt rễ vào bản thân các sự vật. Cũng vậy, cái tâm hồn có cảm giác là mang một sức sống tự nhiên vẫn là một cá tính chủ quan, nhưng ở bên trong, chỉ tồn tại ở trong hiện thực *ở bản thân nó* chứ không nhận thấy mình quay trở lại chính mình và do đó mà trở thành vô tận ở trong bản thân mình. Vì lý do ấy, chính nội dung vẫn là hữu hạn và các biểu hiện của nó một phần chỉ còn là vẻ sinh động hình thức, sự băn khoăn, vận động, khao khát, lo lắng và sự hài của cái cuộc sống bị lệ thuộc này, một phần chỉ là một biểu hiện của cuộc sống hữu hạn bên trong ở bản thân nó.

Chỉcái vẻ sinh động này và sự sống của tinh thần mới

làm thành một hiện tượng vô hạn tự do, và hiện tượng này cho phép nó trước sau vẫn là một cái gì bên trong đối với chính mình, và sau khi được biểu hiện, lại quay trở về mình và vẫn cứ là mình. Do đó, chỉ riêng có tinh thần mới có thể cấp cho cái vẻ bên ngoài của mình dấu ấn của tính vô hạn của bản thân và có thể tự do quay trở về bản thân, mặc dầu qua cái vẻ bên ngoài này, nó đã bước vào trạng thái hữu hạn. Song tinh thần chỉ là tự do và vô hạn do chỗ nó thực sự đạt đến tính phổ biến của mình, và cấp cho các mục đích mà nó nêu lên ở trong bản thân mình cái tính chất phổ biến như vậy. Còn nếu như nó không đạt được trình độ tự do này thì theo cái khái niệm riêng của mình, nó chỉ có thể đóng vai một nội dung chật hẹp, một tính cách khô héo, một tâm hồn tẻ nhạt và xanh xao.

Khi nội dung đã đi đến trình độ vô nghĩa như vậy thì ngay cả cái biểu hiện vô hạn của tinh thần, đến lượt mình, cũng sẽ trở thành hình thức như xưa, bởi vì lúc bấy giờ chúng ta chỉ có được một nội dung trừu tượng của tính tinh thần tự giác, với nội dung lại đối lập lại tính vô hạn của tinh thần tự do. Chính nhờ một nội dung chân thực và cốt tử như vậy mà sự tồn tại chật hẹp và thay đổi mới có được tính độc lập và tính bản chất. Ở đây, tính chính xác, tính sâu sắc và một nội dung được quy định chính xác và một cách bản chất đều được thực hiện cùng một lúc, và điều đó khiến cho sự tồn tại có thể biểu lộ qua cái nội dung chật hẹp của mình dưới hình thức của cái phổ biến cũng như dưới hình thức một tâm hồn vẫn giữ được bản chất của mình.

Tóm lại, nghệ thuật có nhiệm vụ lý giải và trình bày sự tồn tại ở trong các biểu hiện có tính chất hiện tượng thành chân thực, nghĩa là phù hợp với một nội dung bên trong nhất trí với bản thân mình và có giá trị riêng. Tính chân thực của nghệ thuật, do đó, không phải là một sự đúng đắn đơn thuần, chỉ lo bó hẹp vào cái gọi là bắt chước tự nhiên, mà nghệ thuật

muốn được chân thực lại cần phải thể hiện một sự nhất trí giữa cái bên ngoài với cái bên trong, và cái bên trong phải là nhất trí với chính mình, và đây là điều kiện duy nhất để cho nghệ thuật có thể bộc lộ ra ngoài với tính cách nghệ thuật.

b) Trong khi kéo mọi cái ở trong các hình thức tồn tại khác bị xuyên tạc bởi những đặc thù ngẫu nhiên bên ngoài về một sự hòa hợp hài hoà với các khái niệm chân thực của mình, nghệ thuật đã giải phóng hiện tượng khỏi những cái không tương ứng với khái niệm chân thực này và sáng tạo ra lý tưởng thông qua một sự *gạn lọc* như vậy. Ta có thể gọi cách này là sự nịnh hót cũng như người ta nói về những người vẽ chân dung rằng họ nịnh hót cái nguyên mẫu của họ. Nhưng ngay cả người vẽ chân dung ít quan tâm tới lý tưởng nghệ thuật nhất, *cũng phải* nịnh hót theo cái nghĩa mà chúng ta dành cho chữ này, nghĩa là anh ta phải bỏ qua tất cả những chi tiết bên ngoài ở trong hình dáng về vẻ mặt, màu sắc, các nét của mặt, mọi phương diện thuần túy tự nhiên của sự tồn tại không hoàn mỹ của con người - tóc, chân lông, sẹo, những nốt trên mặt v. v... để chỉ tái hiện lại cái tính cách chung của đề tài trong những đặc điểm tinh thần lâu dài. Diễn đạt gương mặt bằng cách bắt chước đơn thuần, như một gương mặt ngồi yên trước mắt người vẽ chân dung với những đường nét bên ngoài hời hợt xuất hiện ngay trong lúc bắt chước là một việc, còn tái hiện lại những nét mặt chân thực qua đó nói lên bản thân tâm hồn của con người lại là một việc khác hẳn.

Bởi vì điều lý tưởng đòi hỏi, đó là bản thân hình thức bên ngoài phải tương ứng với tâm hồn. Chính vì vậy mà những bức tranh được gọi là sinh động rất được thị hiếu ưa thích do bắt chước rất giống và khá thú vị những bức tranh của những kiệt tác nổi tiếng về nghệ thuật, miêu tả đúng đắn các chi tiết, áo quần v. v... nhưng về mặt biểu hiện tinh thần của các hình tượng thì thường thường lại đưa ra những gương mặt tầm thường và điều đó đã làm hỏng mất hiệu lực của những bức

tranh này. Trái lại, hình các đức mẹ của Raphaen có những gương mặt, những gò má, những đôi mắt, mũi, miệng, xét với tính cách những hình thức nói chung là hoàn toàn phù hợp với tình yêu sung sướng vui tươi đồng thời với tình yêu hạnh phúc và khiêm tốn của người mẹ. Người ta có thể nói rằng mọi người đàn bà đều có thể có tình cảm như vậy, song không phải gương mặt đàn bà nào cũng có thể diễn đạt hoàn toàn một trình độ sâu sắc về tâm hồn như vậy.

c) Chính lý tưởng biểu lộ bản chất chân thực của mình bằng cách khiến cho sự tồn tại bên ngoài qui về tinh thần, hiện tượng bên ngoài tỏ ra phù hợp với tinh thần đến mức trở thành một yếu tố bộc lộ tinh thần. Việc kéo về yếu tố bên trong như vậy không dẫn tới một sự khái quát hóa trừu tượng không đạt đến cái điểm cuối cùng do tư tưởng tạo nên mà có thể nói dừng lại giữa đường bằng cách bó hẹp vào sự trùng hợp hoàn toàn của yếu tố bên trong với yếu tố bên ngoài.

Lý tưởng khi làm thành một hiện thực trừu tượng rút ra từ khối lượng những điều đặc thù và ngẫu nhiên bởi vì yếu tố bên trong đóng vai một *cá tính sinh động* ở trong sự tồn tại bên ngoài này. Bởi vì tính chủ thể của cá nhân do chỗ mang ở mình một nội dung có tính chất bản chất và bắt nội dung biểu hiện qua sự tồn tại chủ quan này còn đứng ở giữa đường là nơi nội dung có tính chất bản chất vẫn chưa có thể bộc lộ một cách trừu tượng, dưới hình thức khái quát, ở tự bản thân mình, mà còn bị bó hẹp vào tính chất cá nhân và đan chéo với một sự tồn tại nhất định, cho nên sự tồn tại này đến lượt mình lại được giải phóng khỏi tính ước lệ hữu hạn và thực hiện một sự hài hòa tự do với đời sống bên trong của tâm hồn.

Sinle trong bài thơ: *"Lý tưởng và cuộc đời"* nói đến "cái đẹp của cái thế giới vắng lặng của các hình bóng" đối lập với thực tế, với những đau khổ và đấu tranh của nó. Cái thế giới của các hình bóng này là thế giới của lý tưởng. Các *tinh thần* xuất hiện ở đây tuy chết đối với sự tồn tại trực tiếp, đã thoát

khỏi những đòi hỏi nghèo nàn của sự tồn tại tự nhiên, đã được giải phóng khỏi những sự trói buộc do tình trạng lệ thuộc vào những ảnh hưởng bên ngoài và tất cả những sự bóp méo và xuyên tạc gắn liền với tính chất chật hẹp mà các hiện tượng đem đến. Cố nhiên, lý tưởng bước vào lĩnh vực cảm quan và những hình thức tự nhiên của mình, nhưng lý tưởng đồng thời lại quay trở về mình bằng cách kéo theo mình cả cái thế giới bên ngoài. Bởi vì mọi cái gì ở trong hiện tượng bên ngoài cần tồn tại đều được nghệ thuật kéo về một lĩnh vực ở đây yếu tố bên ngoài có thể trở thành biểu hiện tự do của tinh thần.

Chỉ có nhờ thế lý tưởng mới tiếp xúc với chính mình ở trong yếu tố bên ngoài và dựa một cách tự do vào bản thân mình ở trong cái hạnh phúc dưới hình thức cảm quan, mới có được niềm vui và tự thưởng thức mình. Lời ca niềm hạnh phúc này vang lên qua mọi biểu hiện của lý tưởng, bởi vì dù cho hình tượng bên ngoài mở rộng đến đâu, linh hồn của lý tưởng vẫn không bao giờ biến mất và bắt gặp ở khắp nơi. Lý tưởng thực sự đẹp đẽ chính là nhờ thế: Vì cái đẹp chỉ tồn tại với tính cách một thể thống nhất hoàn chỉnh và của chủ thể; do đó chủ thể của lý tưởng cần phải khắc phục tình trạng phân tán tiêu biểu cho các trạng thái đặc thù của đời sống thực tế cho những mục đích và những nguyện vọng của chúng và quay trở về bản thân, đạt tới chính thể và tồn tại độc lập cao nhất.

(a) Chúng ta có thể nói rằng nét cơ bản của lý tưởng đó là sự bình thản và hình thức trong sáng. Hình tượng nghệ thuật lý tưởng xuất hiện trước mắt ta với tính cách một vị thần hạnh phúc. Các vị thần hạnh phúc không chú ý tới những bất hạnh, những căm giận và hứng thú mà chúng ta đặt vào những lĩnh vực và những mục đích nhất thời và thái độ tập trung tích cực vào bản thân và phủ nhận tất cả cái gì đặc thù đã cấp cho họ cái vẻ bình thản tự tại và vui tươi như vậy. Xét theo ý nghĩa này, những lời của Sinle: "Cuộc sống là nghiêm túc, nghệ thuật là tươi vui" - Câu châm ngôn này nhiều khi đã gợi lên những

lời châm biếm kệch kỡm, bởi vì nghệ thuật nói chung mà nhất là thơ của chính Sinle, nói riêng, vẫn mang tính chất hết sức nghiêm túc. Nghệ thuật lý tưởng thực ra không phải thiếu tính nghiêm túc nhưng ở ngay trong tính nghiêm túc này, cái nét chủ yếu của nghệ thuật cũng vẫn là niềm vui ở trong bản thân mình.

Chúng ta nhận thức được sức mạnh này của cá tính, sự chiến thắng này của cái tự do cụ thể tập trung vào bản thân ở trong vẻ thản nhiên tươi vui của các hình tượng của nghệ thuật cổ đại. Và điều này xảy ra không những trong những trường hợp chúng miêu tả một sự thỏa mãn đạt được không phải đấu tranh, mà ngay cả trong trường hợp tất cả sự tồn tại của chủ thể là một bức tranh nêu lên cảnh tan vỡ sâu sắc của chủ thể ở bản thân. Chẳng hạn, nếu như các nhân vật bi kịch bị số mệnh đánh gục thì tâm hồn họ cũng vẫn rút lui vào bản thân bằng cách nói: số phận là thế! Như vậy, chủ thể bao giờ cũng trung thành với chính mình: y từ bỏ cái điều người ta đã cướp mất của y nhưng các mục đích mà y theo đuổi không những y không đạt được, mà bản thân y từ bỏ các mục đích ấy và nhờ vậy y vẫn cứ là mình. Con người bị số phận chà đạp có thể bỏ mất cuộc đời nhưng không bỏ mất tự do của mình. Chính thái độ độc lập bên trong này làm cho nhân vật bi kịch vẫn giữ được và vẫn biểu lộ thái độ bình thản yên tĩnh ngay trong đau khổ.

(b) Trong nghệ thuật lãng mạn, tình trạng tan tác và không hài hòa của cuộc sống bên trong còn đi xa hơn, các mâu thuẫn miêu tả ở đây được đào sâu và có thể nổi bật trong tình trạng xung đột của chúng. Chẳng hạn, những bức tranh miêu tả cảnh nhục hình của Giêxu đôi khi nêu lên vẻ chế giễu và sự biểu hiện xấu xa đáng ghét trên các nét mặt của bọn lính tráng hành hạ Giêxu. Tình trạng trong sáng chiếm địa vị chủ yếu ở trong lý tưởng biến mất ở trong cách tái hiện sự chia rẽ và sự phân đôi, nhất là khi biểu hiện tật xấu, tội lỗi và cái ác.

Và mặc dầu tình trạng tan tác ở trong nghệ thuật lãng mạn không phải bao giờ cũng chiếm một địa vị vững chắc như vậy, thường thường (tuy không phải bao giờ cũng thế) cái xấu hay, ít nhất cái không đẹp lại thay thế cái đẹp trong sáng. Trong hội họa Hà Lan biểu lộ sự trung thực không lay chuyển vào chính mình cũng như đức tin, nhưng tính chất vững chắc này vẫn không vươn lên được tới trình độ tươi sáng và thỏa mãn đã từng làm chủ trong lý tưởng. Đau khổ và dằn vặt ở trong nghệ thuật lãng mạn giày vò tâm hồn một cách sâu sắc hơn và các cảm nghĩ ở đây có tính chủ thể hơn là ở những người cổ đại, song trong nghệ thuật này vẫn có thể thể hiện một tình cảm dịu dàng về tinh thần, nỗi vui sướng do chỗ phục tùng số phận, hạnh phúc ở trong đau buồn và sự hưởng thụ ở trong đau khổ. Tuy vậy ở trong âm nhạc tôn giáo của Italia yếu tố nghiêm túc chiếm địa vị chủ đạo - ở đấy sự biểu hiện điều than thở thấm nhuần cái khoái lạc tương tự và sự hoán cải nỗi đau khổ. Nghệ thuật lãng mạn biểu hiện điều đó bằng nụ cười qua những giọt nước mắt. Những giọt nước mắt nêu lên nỗi đau buồn, nụ cười nêu lên sự trong sáng và nụ cười trong những giọt nước mắt nói lên tâm hồn vẫn điềm tĩnh mặc dầu bị hành hạ và khổ cực.

Nhưng nụ cười không được làm thành một biểu lộ tình cảm đơn thuần, nêu lên tính chất phù phiếm của một cá nhân nào đấy cũng không phải là do kết quả của thái độ liếc tình đối với chính mình để tỏ rằng mình cao hơn những điều vụn vặt vô nghĩa và những tình cảm thảm hại mà chúng gây nên: nụ cười phải biểu lộ sự chiến thắng và xuất phát từ tính tự do của một bản tính đẹp đẽ bất chấp mọi đau khổ. Chẳng hạn trong các trường ca về Xit người ta nói về Simen:"Nàng đẹp quá ở trong những dòng nước mắt". Trái lại, tình trạng không tự chủ được mình là một điều xấu và đáng ghét hay buồn cười. Trẻ em chẳng hạn, gặp những điều không thích thú, dù nhỏ nhặt nhất, cũng khóc òa lên, điều đó làm ta phì cười; trái lại, những

giọt nước mắt của một người nghiêm túc tự làm chủ được mình nhưng vẫn cảm động sâu sắc, gây một ấn tượng khác hẳn: nó làm ta cảm động.

Tiếng cười và nước mắt có thể chia tách khỏi nhau và được sử dụng một cách trừu tượng để làm thành những môtíp của nghệ thuật như tiếng cười ở trong bài hợp xướng *"Người xạ thủ tự do"* của Vêbe chẳng hạn. Nói chung, cái cười là một sự bột phát bất ngờ nhưng nó không được đi đến tình trạng làm mất thái độ tự chủ bởi vì nếu thế thì lý tưởng sẽ biến mất. Người ta tìm thấy ở đây một cái cười cũng thuộc loại này và cũng trừu tượng như vậy trong một đoạn hợp xướng gồm hai bộ phận của hai tác phẩm *"Obêrôn"* của Vêbe; song ở đấy khi nghe, ta bắt buộc cảm thấy lo ngại cho cổ họng và lồng ngực của người hát. Tiếng cười bất tận của các thần linh ở Hômerơ cấp cho ta một ấn tượng khác hẳn. Đây là cái cười xuất phát từ cái hạnh phúc phẳng lặng của các thần linh, chứ không phải là một tình trạng suồng sã trừu tượng.

Cũng hệt như vậy, tiếng khóc với tính cách biểu hiện một nỗi đau khổ không thể kiềm chế được không có chỗ đứng ở trong tác phẩm lý tưởng. Về mặt này chúng tôi nhắc lại một lần nữa, tác phẩm *"Người xạ thủ tự do"* của Vêbe, ở đấy tiếng khóc mang tính chất một nỗi tuyệt vọng trừu tượng. Trong âm nhạc, tiếng hát là để biểu lộ niềm vui và nỗi sung sướng nghe mình hát cũng như tiếng hát tự do của con chim sơn ca. Dùng những tiếng kêu thét để biểu lộ nỗi đau khổ và niềm vui sướng vẫn chưa làm thành âm nhạc; ngay trong đau khổ cái giọng êm dịu của lời than phải xuyên qua nỗi đau buồn và làm cho nỗi đau buồn thành rạng rỡ đến nỗi người ta đi đến chỗ suy nghĩ rằng nếu đau khổ như vậy mà biểu hiện nỗi đau buồn bằng một lời than như vậy thì cũng bõ công. Đó là vai trò của cái giai điệu dịu dàng, của ca khúc trong mọi nghệ thuật.

3. Xuất phát từ đấy, ta có thể tìm thấy một lời biện hộ, ít nhất trong một chừng mực nào đó, cho cái nguyên lý của "châm

biếm" ngày nay, chỉ trừ một điều là một mặt, mỉa mai thường không có cái gì thực sự nghiêm túc, và nó thích sử dụng trong những đề tài kém cỏi, về mặt khác nó đi đến những ham nuốn đơn thuần của tâm hồn chứ không dẫn tới hành động thực sự và sự thực hiện thực sự. Chính vì vậy chẳng hạn Nôvalít, một trong những tâm hồn cao thượng nhất, đã chấp nhận quan điểm này chỉ đi đến chỗ từ bỏ mọi hứng thú cụ thể. Thoát ly hiện thực để trở thành nạn nhân có thể nói của bệnh lao về tinh thần. Đây là một ham muốn không chịu hạ thấp mình đến trình độ làm những hành động thực tế và đi đến sự sống thực tế bởi vì nó sợ bị nhơ bẩn khi tiếp xúc với cái thế giới hữu hạn, mặc dầu nó vẫn cảm thấy sự trừu tượng hóa này làm cho nó không hài lòng.

Như vậy, châm biếm chứa đựng sự phủ định tuyệt đối, trong đó chủ thể trong khi hủy bỏ tất cả những gì mang đặc tính cụ thể và phiến diện, nó quay trở lại bản thân mình. Như chúng tôi đã nêu lên ở trên, khi khảo sát nguyên lý về sự châm biếm từ bên ngoài sự hủy bỏ làm ta ngạc nhiên không phải đóng vai một cái gì trống rỗng và vô nghĩa ở chính mình như điều xảy ra ở trong cái hài, là cái bản thân không có giá trị và trống rỗng mà còn mở rộng ra đến những sự vật hoàn mỹ và tích cực. Với tính cách một nghệ thuật hủy bỏ tất cả do tính chất rầu rĩ vô bổ của nó, châm biếm, cũng như sự ham muốn mà chúng tôi đã nói ở trên, đi đến một trình độ không nhất quán, chẳng có gì là nghệ thuật cũng chẳng quan hệ gì với cái lý tưởng thực sự. Bởi vì lý tưởng cần đến một nội dung có tính bản chất ở bản thân mình, nội dung này tuy mang một hình thức và một hình tượng vay mượn từ bên ngoài, nhưng lại trở thành đặc thù và chứa đựng ở bản thân mình một sự hạn chế ở đấy tất cả những gì chỉ là bề ngoài đều bị bóp nghẹt và thủ tiêu. Chính nhờ có sự phủ định này đối với tài liệu bên ngoài trực tiếp mà cái hình thức nhất định và hình tượng cụ thể của lý tưởng cấp cho cái nội dung có tính bản chất một

biểu hiện làm cho nó trở thành đối tượng của sự chiêm ngưỡng nghệ thuật và của biểu tượng.

2. Những quan hệ của lý tưởng đối với tự nhiên.

Mặt hình tượng và mặt bên ngoài mà lý tưởng cần đến chẳng kém gì một nội dung vững chắc ở bản thân mình, và cả hai mặt này thâm nhập vào nhau, tất cả phạm vi những vấn đề này bắt chúng ta khảo sát các quan hệ giữa sự biểu hiện lý tưởng mà nghệ thuật nêu lên với tự nhiên. Bởi vì yếu tố bên ngoài của nghệ thuật và cấu tạo của nó là gắn liền với cái mà nói chung chúng ta gọi là tự nhiên. Về mặt này, cuộc tranh luận cổ xưa không ngừng được nêu lại về vấn đề nhưng vấn đề chưa giải quyết: phải chăng nghệ thuật nên cố gắng vươn tới một sự giống nhau bên ngoài giữa các biểu hiện của nó với các hiện tượng của tự nhiên hay là nghệ thuật cần phải nâng cao và hoán cải các hiện tượng tự nhiên. Với những cách diễn đạt mơ hồ như "quyền lợi của tự nhiên", "quyền lợi của cái đẹp", "lý tưởng và sự trung thành với tự nhiên" người ta có thể bàn cãi không bao giờ dứt. Cố nhiên, tác phẩm nghệ thuật phải là tự nhiên, nhưng bởi vì còn có cả cái tự nhiên tầm thường, xấu xí mà nghệ thuật không nên bắt chước và mặt khác cuộc tranh luận vô tận và vô bổ này cứ tiếp tục hoài như thế.

Gần đây, vấn đề đối lập giữa đối tượng với tự nhiên lại được nêu lên hàng đầu và bắt đầu đóng một vai trò quan trọng nhờ *Vinkenman*. Như tôi đã nói điều này ở trên, thái độ say mê nghệ thuật đã thức tỉnh ở Vinkenman do ảnh hưởng của việc chiêm ngưỡng những tác phẩm cổ đại với các hình thức lý tưởng của chúng . Ông không thể yên lòng hễ còn chưa tìm đến nguyên nhân tính ưu việt của các tác phẩm này và chưa bắt thế giới thừa nhận lần nữa các kiệt tác này và nghiên cứu chúng. Nhưng việc thừa nhận như vậy dễ gây nên một cuộc

chạy đua đi tìm cách biểu hiện lý tưởng ở đây người ta hy vọng tìm được cái đẹp. Song kết quả là người ta đã rơi vào những tác phẩm nhạt nhẽo, chết cứng, hời hợt, thiếu tính cách. Phôn Rumo, trong cuộc bút chiến đã nói trên, chống lại ý niệm và lý tưởng đã nhìn thấy tình trạng lý tưởng mất hẳn nội dung biểu lộ chủ yếu trong hội họa.

Lý luận cần phải giải quyết mâu thuẫn này. Còn về hứng thú thực tiễn, tính chất hữu ích của bản thân nghệ thuật, lần này chúng ta có thể không nói đến. Người ta có thể đưa ra mọi nguyên lý để nêu bật những người tầm thường và tài năng của họ, song lý thuyết này bao giờ cũng vẫn không thay đổi, dù họ có theo một lý luận sai lầm hay một lý luận ưu tú nhất thì trước sau họ cũng chỉ tạo ra những tác phẩm tầm thường và yếu đuối. Ngoài ra, nghệ thuật nói chung và hội họa nói riêng, vì những ảnh hưởng khác nữa đã từ bỏ việc tìm những cái gọi là lý tưởng như vậy và nhờ kích thích hứng thú đối với hội họa cổ của Italia và của Đức và đối với hội hoạ Hà Lan gần hơn cho nên họ đã đạt được hay ít nhất đã cố gắng đạt được một hình thức và một nội dung có thực chất hơn và sinh động hơn.

Song trong nghệ thuật không những các lý tưởng trừu tượng này mà cả tính tự nhiên trước đây được người ta thích cũng đã làm cho người ta chán ngấy. Trong kịch chẳng hạn, chúng ta đã chán những câu chuyện gia đình, giữa vợ chồng, con trai con gái, những lo lắng gây nên do tiền lương ít, thiếu phương tiện sinh sống, sự lệ thuộc vào các ông bộ trưởng cũng như những mưu mô của những người hầu phòng và các cô thư ký, chúng ta cũng đã chán những cuộc cãi vã giữa các bà chủ với các chị đầy tớ gái về việc nấu ăn cũng như những anh chàng ve vãn si tình với các cô gái đa cảm ở phòng khách. Tất cả những lo lắng và những khổ cực này người này cũng có thể thấy ở nhà mình dưới một hình thức ưu tú hơn và trung thành hơn. Thường thường, khi nói đến sự đối lập giữa lý tưởng với tự nhiên, người ta chủ yếu nhằm nói đến một nghệ thuật nào

đó, chủ yếu là nói đến hội họa bởi vì lĩnh vực hội họa là cái cá biệt trực quan. Chúng tôi sẽ nêu lên vấn đề tính đối lập này dưới hình thức khái quát như nhau: nghệ thuật phải là thơ hay là văn xuôi vì yếu tố thực sự nên thơ ở trong nghệ thuật như là chúng tôi đã gọi là lý tưởng.

Nếu như câu chuyện chẳng qua nói về danh từ "lý tưởng" mà thôi, thì việc từ bỏ nó sẽ dễ dàng, nhưng lúc bấy giờ sẽ nảy sinh câu hỏi: ở trong nghệ thuật thơ là cái gì và văn xuôi là cái gì? Cần phải nói rằng nếu ta nhất thiết cố gắng cho đối tượng của nghệ thuật là một cái gì tự nó nên thơ thì người ta có thể, và đã từng kéo nghệ thuật đi theo một con đường sai lầm, khi hội họa, chẳng hạn, xuất phát từ một nội dung rõ ràng nên thơ tìm cách miêu tả cái gì rõ ràng là đối tượng của thơ, nhất là của thơ trữ tình. Trong cuộc triển lãm hội họa năm nay (1828) có giới thiệu một số bức tranh của những họa sĩ cùng thuộc một trường phái (gọi là trường phái Đuýtxendoocphơ). Đề tài của tất cả các bức tranh này đều vay mượn ở thơ đặc biệt ở loại thơ chỉ miêu tả tình cảm. Nhưng nếu như ta nhìn các bức tranh này nhiều hơn và kỹ hơn, ta sẽ cảm thấy các bức tranh ấy là nhạt nhẽo và giả tạo.

Ở trong sự đối lập giữa lý tưởng và tự nhiên bao hàm những đặc trưng khái quát như sau:

a) Ngay xét về mặt hình thức, các tác phẩm nghệ thuật cũng mang tính lý tưởng, tinh thần. Thơ, như tên nó đã nói lên, là một tác phẩm do con người làm ra, là một cái gì con người đã quan niệm được, đã trau đi chuốt lại ở trong biểu tượng của mình và sau đó biểu lộ ra ngoài qua hoạt động của mình.

(a) Nội dung có thể hoàn toàn không quan trọng hay có thể chỉ gây ở ta một hứng thú nhỏ nhặt, ở trong đời sống hàng ngày, ngoài sự biểu hiện nghệ thuật. Chẳng hạn, hội họa Hà Lan đã biết hoán cải các vẻ bên ngoài chốc lát của tự nhiên ở trong sự tái hiện của con người và rút ra được muôn vàn hiệu lực. Trong những bức tranh này, người ta chỉ cho chúng ta thấy

những kim khí lấp lánh ánh sáng, ngựa, đầy tớ, những bà già, những nông dân buông ra những luồng khói từ những cái tẩu ngắn, rượu nho lấp lánh trong những cái bình trong suốt, những chàng trai mặc áo chẽn bẩn thỉu đánh bài. Những sự vật này và hàng trăm sự vật khác mà trong cuộc sống hàng ngày chúng ta hầu như không quan tâm đến, bởi vì khi đánh bài, uống rượu, nói chuyện và tán chuyện này chuyện nọ, chúng ta lại chú ý đến những hứng thú hoàn toàn khác hẳn. Còn ở trong cái nội dung mà nghệ thuật nêu lên cho chúng ta thấy, thì điều làra chúng ta quan tâm lại chính là những sự vật này ở trong cái biểu hiện bên ngoài do tinh thần tạo ra, tinh thần đã biến cái tính chất cảm quan bên ngoài của tất cả chất liệu thành một cái gì ở bên trong một cách hết sức sâu sắc. Sở dĩ thế là vì thay thế tấm len, tấm lụa thực, thay thế mớ tóc, những cốc rượu, thịt, và kim khí thực, chúng ta chỉ nhìn thấy màu sắc, thay thế toàn bộ những kích thước mà tự nhiên không thể bỏ qua nếu muốn biểu hiện, chúng ta chỉ thấy một diện tích, ấy vậy mà chúng ta vẫn có ấn tượng của một đối tượng hiện thực.

(b) So sánh với cái hiện thực nôm na thì cái vẻ bên ngoài do tinh thần tạo nên là một kỳ diệu mang tính chất lý tưởng, và có thể nói là một điều chế nhạo và mỉa mai đối với thế giới tự nhiên bên ngoài. Ta chỉ cần nghĩ đến những thủ pháp mà con người và tự nhiên đã bắt buộc phải làm trong đời sống hàng ngày. Họ đã bắt buộc phải sử dụng biết bao nhiêu biện pháp khác nhau vô số và đa dạng để tạo nên một cái gì giống như vậy. Cái kim khí mà người ta muốn gia công kháng cự lại dữ dội như thế nào. Trái lại, sự biểu hiện trong đó nghệ thuật tìm được những đối tượng của mình là một yếu tố đơn giản và nhuần nhuyễn nghệ thuật, dễ dàng đưa ra một cách tự do từ cái thế giới bên trong của nó tất cả những gì mà con người và tự nhiên chỉ có được bằng những cố gắng nhiều khi vất vả.

Cũng vậy, các sự vật được biểu hiện và con người ở trong

đời sống hàng ngày có một trình độ phong phú hữu hạn hoàn toàn không phải vô tận. Các ngọc, vàng, cây cỏ, động vật v. v... tự bản thân nó là một tồn tại bên ngoài hạn chế, nhưng ở trong con người với tính cách một nghệ sĩ sáng tạo lại chứa đựng cả một thế giới cái nội dung mà nó lấy của tự nhiên. Ở trong lĩnh vực rộng lớn của biểu tượng và trực giác, con người đã tích lũy những kho tàng đồ sộ này và có thể tiêu diệt chúng một cách rõ ràng và tự do, bằng cách lấy tự bản thân mình và không dùng đến môi giới của những điều kiện và những sự chế tạo mà hiện thực phải vâng theo. Ở trong tính chất lí tưởng này, nghệ thuật đứng ở giữa: một bên là sự tồn tại thuần khách quan nghèo nàn và vất vả, và một bên là biểu tượng thuần túy bên trong. Nghệ thuật cấp cho ta chính những sự vật ấy nhưng chúng lại mang dấu ấn đời sống nội tâm của ta. Nó không cấp cho ta những sự vật này để dùng vào một công dụng thực tiễn nào mà chỉ bó hẹp vào việc gây hứng thú đối với tính chất trừu tượng lí tưởng, cái vẻ bên ngoài mang tính chất tinh thần mà sự chiêm ngưỡng thuần túy lí thuyết nêu lên.

(c) Nhờ tính lí tưởng này, nghệ thuật nâng cao những sự vật mà nếu không có điều đó thì sẽ chẳng có giá trị gì hết. Mặc dầu nội dung của sự vật là vô nghĩa, nghệ thuật vẫn cố định hóa chúng ở trong sự tồn tại vì mình, lấy chúng làm mục đích và khiến chúng ta chú ý đến những vật mà nếu có nghệ thuật thì chúng ta sẽ bàng quan với chúng ở trong cuộc sống. Nghệ thuật cũng đảm nhiệm vai trò như vậy đối với thời gian, và ở đây, nó cũng bộc lộ tính tinh thần, lý tưởng của nó, nó làm cho tất cả những cái gì thoáng qua ở trong tự nhiên được ghi lại bởi nghệ thuật thành một cái gì tồn tại lâu dài. Dù đây là một nụ cười thoáng qua, một nếp nhăn ở miệng đột nhiên xuất hiện tỏ sự chế giễu ranh mãnh, ánh sáng chốc lát, những nét của đời sống tâm hồn con người cũng như những biến cố và những trường hợp xuất hiện rồi biến đi, có mặt ở đấy một lát để rồi để quên đi ngay, tất cả những cái đó đều được nghệ

thuật kéo ra khỏi sự tồn tại bóng chớp, giây lát, và về mặt này nữa nghệ thuật cũng cao hơn tự nhiên.

Nhưng ở trong tính chất lý tưởng về hình thức, điều nghệ thuật làm chúng ta quan tâm hơn cả không phải là bản thân nội dung mà là sự thỏa mãn mà nghệ thuật đưa đến bằng một sự sáng tạo có tính tinh thần. Sự biểu hiện của nghệ thuật cần phải có vẻ tự nhiên, nhưng đây không phải là tính tự nhiên như trong thực tế, mà đây là một hành vi qua đó yếu tố vật chất cảm quan và những điều kiện bên ngoài bị thủ tiêu. Chúng ta cảm thấy vui khi nhìn một biểu hiện gây cho ta ấn tượng rằng đây là một sản phẩm của tự nhiên trong lúc đó thực ra nó là một sản phẩm của tinh thần. Các sự vật làm ta say mê không phải bởi vì nó tự nhiên là như vậy mà bởi vì nó *được tạo ra* một cách tự nhiên như vậy.

b) Một hứng thú sâu sắc hơn đối với tác phẩm nghệ thuật được gây nên do chỗ nội dung tác phẩm không những được biểu hiện dưới hình thức như ta thấy nó trong sự tồn tại trực tiếp của nó. Do chỗ thấm nhuần tinh thần, nội dung này mở rộng và được bộc lộ một cách khác ngay trong phạm vi những hình thức như nhau. Mọi cái gì tồn tại một cách tự nhiên đều tồn tại ở trạng thái cá biệt tuyệt đối. Xét theo bất kỳ mặt nào của nó và theo bất kỳ quan điểm nào của nó, trái lại, biểu tượng chứa đựng ở mình một tính khái quát nhất định và tất cả những cái gì xuất phát từ đối tượng, cũng vì thế mà có tính chất khái quát khác với sự tách biệt của tự nhiên.

Về mặt này, biểu tượng có được ưu điểm ở chỗ nó có một dung lượng rộng lớn hơn và có thể bao quát được cái yếu tố bên trong, nêu bật nó và giải thích nó một cách cụ thể. Kể ra, tác phẩm nghệ thuật không chỉ là một biểu hiện khái quát: nó còn là một sự cụ thể hóa nhất định cái biểu hiện này. Song vì nó nảy sinh do tinh thần và do sức mạnh của biểu tượng cho nên mặc dầu có tính chất sinh động trực quan, nó vẫn phải biểu lộ tính khái quát. Điều này cấp cho tác phẩm thơ

một tính lý tưởng cao hơn so với tính lý tưởng hình thức chỉ nằm trong sự kiện là tác phẩm được làm ra.

Nhiệm vụ của tác phẩm nghệ thuật ở đây tóm lại là lý giải đối tượng ở trong tính khái quát của nó, và bỏ qua tất cả những gì ở trong hiện tượng bên ngoài của tác phẩm là xa lạ và bàng quan đối với sự biểu hiện nội dung. Nhà họa sĩ ở trong các hình thức và các biện pháp biểu hiện không phải sử dụng tất cả cái tài liệu anh ta tìm thấy ở trong thế giới bên ngoài, và nếu như anh ta sử dụng nó thì không phải là vì anh ta tìm thấy nó với tính cách một vật có sẵn. Nếu như anh ta muốn sáng tạo một bài thơ thực sự, anh ta chỉ nắm lấy những nét tương ứng với khái niệm của đối tượng. Còn khi anh ta lấy tự nhiên và các sáng tạo của tự nhiên làm mẫu mực thì anh ta làm điều đó không phải bởi vì tự nhiên đã sáng tạo nó *theo một cách thích hợp* và cái cách "thích hợp này" đối với nghệ sĩ là một cái gì cao hơn bản thân cái tồn tại.

Khi vẽ gương mặt một người, nhà nghệ sĩ không làm như một người lo phục hồi các bức tranh cổ, người này ngay cả ở những nơi anh ta vẽ lại mới cũng tái hiện những chỗ nứt của sơn và của màu, bằng cách phủ nhận tất cả các bộ phận cũ khác của bức tranh như bằng một cái lưới. Một bức chân dung sẽ bỏ qua những nếp nhăn trên da, và lại càng bỏ qua những nốt đỏ, những mụn nhỏ, những vết sẹo do việc tiêm phòng, những dấu từ khi ra đời v.v... Tính chất tự nhiên gọi là tính chất tự nhiên của Đennerơ nổi tiếng không thể được xem là mẫu mực đối với những người vẽ chân dung. Các bắp thịt và các mạch máu miêu tả trên bức tranh không được xuất hiện rõ nét và chi tiết như trong tự nhiên. Bởi vì trong tất cả những cái đó có rất ít hay hoàn toàn không có yếu tố tinh thần và việc biểu hiện yếu tố tinh thần là điều chủ yếu ở gương mặt con người.

Vì vậy, tôi không thể cho rằng hiện tượng chúng ta có ít những bức tượng ở trần hơn các dân tộc cổ đại là một nhược

điểm. Trái lại, cách cắt các áo quần chúng ta hiện nay là không có tính chất nghệ thuật mà có tính chất nôm na nếu so sánh với những y phục lý tưởng hơn của người cổ đại.

Cả hai hình thức áo quần đều có một mục đích chung là che đậy thân thể. Nhưng quần áo như được biểu hiện trong các tác phẩm nghệ thuật cổ đại là một diện tích ít nhiều không có hình thù và chỉ bị qui định ở chỗ nó cần phải bám vào một nơi nào đó trên thân thể: trên vai chẳng hạn. Về phần còn lại thì quần áo có thể có bất kỳ hình thức gì và mặc vào con người một cách đơn giản và tự do phù hợp với sức nặng của bản thân. Nó hay bị qui định bởi vị trí của thân hình, tư thế và sự vận động của chân tay. Tính chất uyển chuyển này nhờ đó cái vỏ bên ngoài chỉ phục vụ sự biểu hiện thay đổi của tinh thần, xuất hiện ở cơ thể: kết quả là hình thức đặc biệt của quần áo, các nếp nhăn xuất hiện ở đây, cách kéo lên hay buông xuống đều hoàn toàn bị qui định do bên trong và chỉ thích hợp với tư thế hay vận động của thân thể ở một giây phút nhất định: tính chất uyển chuyển này làm thành tính chất lý tưởng của áo quần.

Trái lại, trong áo quần chúng ta ngày nay, tất cả chất liệu đều được cắt may theo hình thức các bộ phận của cơ thể, thành ra áo quần hoàn toàn không có khả năng tự mang hình dáng và chỉ có một trình độ tự do kéo lên và buông xuống hết sức vô nghĩa. Ngay cả tính chất của các nếp nhăn cũng đã được qui định bởi những người cắt và cách cắt và hình thức buông xuống đều bị qui định bởi những người thợ may một cách hoàn toàn kỹ thuật và thủ công nghiệp. Mặc dầu cấu trúc của các bộ phận cơ thể nói chung vẫn quy định hình thức áo quần, nhưng trong khi thích nghi vào cơ thể con người, chúng chỉ làm thành một sự bắt chước vụng về, một sự nhại lại các bộ phận của cơ thể hoặc xuyên tạc chúng theo một thị hiếu ước lệ hay một sở thích đồng bóng ı.gẫu nhiên của một thời kỳ nhất định. Cách cắt sẵn của quần áo bao giờ cũng không thay

đổi, không phản ánh vị trí và sự vận động của thân thể. Dù chúng ta vận động tay chân như thế nào, các ống áo chẽn và ống quần vẫn trước sau như một. Trong trường hợp may mắn nhất, các nếp nhăn sắp xếp một cách khác nhau, nhưng ở đây chúng lại bị hạn chế bởi những cách may không thay đổi, như điều chúng ta thấy ở những cái quần trên bức tượng của Sacnơhoocxtơ. Chẳng hạn, do đó, áo quần chúng ta với tính cách một yếu tố bên ngoài không đủ thoát ly khỏi yếu tố bên trong để được nó quy định. Trong việc bắt chước vụng về cái hình thức của tự nhiên, quần áo vẫn không thay đổi và được cắt một lần là xong.

Điều chúng tôi vừa nói về các hình thức của thân thể con người và áo quần bao phủ cái thân thể ấy cũng áp dụng cả cho nhiều nét bên ngoài khác và nhiều đòi hỏi của đời sống con người tự bản thân nó là cần thiết và chung cho mọi người, nhưng không liên quan tới những đặc trưng và những hứng thú cơ bản về mặt nội dung làm thành yếu tố phổ biến của sự tồn tại con người dù cho những điều kiện vật lý bên ngoài như ăn, uống, ngủ, mặc v. v... gắn liền với những hành động xuất phát từ tinh thần là như thế nào đi nữa.

Kể ra, tất cả những yếu tố này đều có thể tả một cách nghệ thuật ở trong thơ, và chúng ta thừa nhận rằng Hômerơ là nhà thơ tự nhiên nhất về mặt này. Song mặc dầu ông say mê cái cụ thể và sự rõ ràng, mặc dầu tất cả cái energêia (sự rõ ràng), ông bắt buộc phải bó hẹp vào việc nhắc một cách chung chung về những tình hình này và không ai nghĩ đến việc yêu cầu ông phải liệt kê và miêu tả mọi chi tiết của đời sống hiện thực. Khi miêu tả thân hình Asin, ông nói đến cái trán cao, cái mũi thanh tú, đôi chân dài và lực lưỡng của chàng nhưng không miêu tả chi tiết các chi tiết hiện thực của những bộ phận này, vị trí của mỗi bộ phận, các quan hệ của nó với các bộ phận khác, màu da v. v... tóm lại một sự miêu tả thực sự tự nhiên về thân thể Asin.

Ngoài ra, ở trong thơ, phương thức biểu hiện bao giờ cũng nhằm nêu lên một biểu tượng khái quát khác tính cá biệt của tự nhiên. Thay thế các sự vật, nhà thơ bao giờ cũng chỉ nêu lên tên gọi, một từ trong đó cái đơn giản trở thành cái khái quát bởi vì cái từ được tạo nên bởi biểu tượng và, do đó, chứa đựng ở nó tính khái quát. Ta có thể nói rằng người ta sử dụng tên gọi một cách tự nhiên ở trong biểu tượng, và trong ngôn ngữ, cái từ đóng vai trò một sự rút gọn vô tận cái sự vật tồn tại trong tự nhiên. Nhưng tính tự nhiên thuộc loại này là đối lập trực tiếp với tính tự nhiên thứ nhất và loại trừ nó. Ở đây, nảy sinh câu hỏi chúng ta nói về loại tính tự nhiên nào để đối lập lại tính nên thơ bởi vì nói đến "tự nhiên" nói chung là dùng một từ mơ hồ và trống rỗng. Thơ bao giờ cũng phải nêu bật cái mặt mạnh, cốt tử, tiêu biểu ở trong cách miêu tả của mình và chính những yếu tố cơ bản này đối với sự biểu hiện mang tính chất lý tưởng, tinh thần,chứ không phải chỉ là một cái gì đơn thuần tồn tại trong hiện thực. Nếu như nghệ sĩ bắt đầu trình bày một cách đơn thuần những chi tiết hiện thực của một trường hợp, của một cảnh nào đó v. v... thì anh ta sẽ làm cho sự miêu tả trở thành nặng nề, vô vị, chán ngấy và không thể chịu được.

Về tính khái quát, có những sự khác nhau giữa các nghệ thuật khác nhau; còn có nghệ thuật có tính chất lý tưởng hơn, có nghệ thuật thiên nhiều hơn về tính chất trực quan bên ngoài. Điêu khắc chẳng hạn, ở trong các tác phẩm của nó là trừu tượng hơn hội họa, và trong lĩnh vực thơ, thì thơ sử thi về mặt sức sống bên ngoài là kém những tác phẩm kịch được trình diễn trên sân khấu, nhưng mặt khác lại hơn các tác phẩm này về tính toàn vẹn và trực quan. Bởi vì nhà thơ sử thi cấp cho ta những hình ảnh cụ thể về những biến cố mà anh ta nhìn thấy, trái lại, nhà viết kịch cần phải bó hẹp vào việc miêu tả các động cơ bên trong của các hành động, các nhân vật, ảnh hưởng của các động cơ ấy tới ý chí và những

phản ứng tới đời sống tâm hồn bên trong.

Bởi vì tinh thần thể hiện cái thế giới bên trong của mình với một nội dung hấp dẫn đối với nó dưới hình thức một hiện tượng bên ngoài cho nên về mặt này có thể nảy sinh câu hỏi: sự đối lập với đối tượng của tự nhiên có ý nghĩa gì. Danh từ "tự nhiên" không thể nào dùng trong lĩnh vực này theo cái nghĩa thực sự của nó bởi vì tự nhiên không tồn tại trực tiếp với tính cách một biểu hiện bên ngoài của tinh thần như đời sống động vật, phong cảnh thiên nhiên chẳng hạn, mà nó là biểu hiện của tinh thần và mang tính lý tưởng hóa bởi vì tinh thần tự thể hiện mình ở trong thân thể. Sự lý tưởng hóa còn được biểu lộ bởi việc thâm nhập vào tinh thần, sự hình thành và cấu tạo bằng tinh thần. Người ta nói về những người chết rằng gương mặt của họ lại mang cái vẻ mà nó đã có trong lúc tuổi thơ. Sự biểu hiện các dục vọng đã ăn sâu vào thân thể, các tập quán và các xu hướng, cái điều tiêu biểu cho tất cả mọi mong muốn và mọi hành động của họ đã biến mất và tính chất mơ hồ của những nét mặt thời thơ ấu lại quay lại. Trái lại, trong khi sống vẻ mặt và tất cả khuôn mặt đều bị qui định bởi cái thế giới bên trong. Chẳng hạn các dân tộc, các đẳng cấp khác nhau biểu lộ ở trong hình dáng bên ngoài của họ những sự khác nhau của các xu hướng tinh thần và các hoạt động của họ. Trong tất cả những quan hệ này, cái bên ngoài đóng vai một cái gì thấm nhuần tinh thần và do tinh thần sản sinh, nó mang tính chất lý tưởng hóa đối lập với tự nhiên với tính cách tự nhiên.

Ở đây vấn đề tự nhiên và lý tưởng lần đầu tiên mới có được ý nghĩa thực sự của mình. Bởi vì có người khẳng định rằng tự thân các hình thức tự nhiên của yếu tố tinh thần tồn tại ở trong thế giới hiện tượng không do nghệ thuật tái hiện, có một trạng thái tuyệt mỹ đẹp đẽ và ưu tú đến nỗi không thể nào có cái đẹp cao hơn cái đã tồn tại và vì lý do ấy làm thành lý tưởng, thậm chí người ta cho rằng nghệ thuật không thể

nào đạt đến trình độ cái đẹp mà nó tìm thấy ở trong tự nhiên. Trái lại, những người khác thì lại yêu cầu nghệ thuật tìm những hình thức khác độc lập lý tưởng hơn và những khả năng biểu hiện khác những cái đã có trong hiện thực. Về mặt này cuộc bút chiến của ông Phôn Rumo mà chúng tôi đã nhắc đến là quan trọng. Sở dĩ như vậy là vì nếu như những người khác không ngừng nói đến lý tưởng coi khinh và coi thường tự nhiên thì ông Phôn Rumo lại nói một cách khinh thường như vậy về ý niệm và lý tưởng.

Sự thực là như sau: Trong thế giới tinh thần có cái bản chất tầm thường cả về bên ngoài lẫn bên trong: một bản chất bên ngoài thấp hèn bởi vì bên trong của nó cũng thấp hèn, trong những hành động và những biểu hiện bên ngoài, nó chỉ bộc lộ những xu hướng do lòng ghen ghét, lòng tham lam chật hẹp và tính dâm dật gây nên. Nghệ thuật có thể dùng cái bản chất thấp hèn này làm tài liệu miêu tả và thường nó cũng đã làm thế. Nhưng như chúng tôi đã nêu lên trước đây, trong trường hợp này hứng thú chủ yếu không phải là ở cái được miêu tả với tính cách đối tượng mà ở cách miêu tả, cái nghệ thuật dùng để khai thác và dù nghệ sĩ có cố gắng bắt một người có học thức quan tâm đến toàn bộ tác phẩm của mình, tức là đến nội dung cũng như đến hình thức thì chỉ vô ích, bởi vì nghệ sĩ càng phải làm cho tài liệu này thành một cái gì sâu sắc hơn và có ý nghĩa. Cái gọi là tranh sinh hoạt không coi thường sự thể hiện những vật như vậy và các nhà hội họa Hà Lan vì sao lại chú ý tới loại này? Những bức tranh nhỏ này vốn có một sức hấp dẫn to lớn đối với chúng ta biểu hiện nội dung gì? Ta có nên vứt bỏ hay bỏ qua những bức tranh này bằng cách gắn cho chúng cái nhãn hiệu là vẽ những vật thấp hèn, nhưng nếu ta xét kỹ hơn tài liệu thực sự của những bức tranh này thì chúng ta sẽ thấy rằng không phải thấp hèn như ta vẫn thường tưởng.

Những người Hà Lan đã tìm thấy nội dung những bức

tranh của họ ở bản thân họ, trong đời sống thực tế của họ lúc bấy giờ, và ta không nên trách họ đã dùng nghệ thuật để tái hiện cái hiện thực họ tìm thấy trước mắt. Những điều mà các nghệ sĩ đưa ra cho những người đương thời ngắm nhìn và suy nghĩ, và cái điều họ muốn làm cho những người đương thời chú ý đến phải rút ra từ nội dung cuộc sống đương thời, nếu như họ muốn rằng các tác phẩm của họ được thế hệ đồng thời với họ thích thú. Muốn biết điều gì lúc bấy giờ làm cho những người Hà Lan thích thú, ta cần phải xét đến lịch sử của họ. Bản thân người Hà Lan đã tạo ra một phần lớn đất đai trên đó họ sống, và họ đã bắt buộc phải không ngừng bảo vệ và chống đỡ cái đất đai ấy chống lại sự tấn công của biển. Các thị dân cùng với các nông dân nhờ tinh thần dũng cảm, sức chịu đựng và tinh thần gan dạ đã lật đổ ách thống trị Tây Ban Nha dưới thời Philip II con của Saclơ V, người thống trị thế giới, và họ đã giành được, cùng với quyền tự do chính trị cả quyền tự do tôn giáo, sau khi đã chọn tôn giáo tự do. Tinh thần công dân và tinh thần tháo vát này trong việc lớn cũng như trong việc nhỏ, trên đất nước của mình cũng như ở ngoài biển cả xa xôi, sự giàu có đẹp đẽ được chăm lo săn sóc và chú ý cẩn thận, niềm tự hào vui tươi do chỗ nhận thức rằng sở dĩ họ có được tất cả những điều này là do hoạt động của mình, đó là cái làm thành nội dung khái quát của những bức tranh của họ. Tài liệu này và nội dung này không hề mang tính chất tầm thường và nó đối lập lại tiêu chuẩn duy nhất là một cuộc sống triều thần và cách cư xử của xã hội thượng lưu. Thấm nhuần tình cảm tự hào dân tộc chính đáng này, Rămbrăntơ đã vẽ lên bức tranh nổi tiếng của mình "Đi tuần ban đêm". Hiện nay ở Amxtecđam, Van Đâycơ vẽ nhiều bức chân dung, Vuvecman vẽ những cảnh kỵ sĩ và ngay cả những bữa tiệc của nông dân, những cuộc vui chơi và những trò bông đùa ở đây nói lên tinh thần tự hào dân tộc.

Để so sánh, chúng tôi cũng nêu lên rằng trong cuộc triển

lãm nghệ thuật năm nay, cũng có nhiều bức tranh sinh hoạt tốt nhưng nghệ thuật của chúng còn xa mới bằng được những bức tranh Hà Lan tương tự. Về nội dung của chúng, chúng cũng không vươn lên đến trình độ tự do vui tươi và thấm nhuần như các bức tranh của những người Hà Lan. Chẳng hạn, trước mắt chúng ta là một người đàn bà đến quán rượu để gây gổ với chồng. Ở đây chúng ta không thấy gì ngoài cảnh tượng những người giận dữ khó chịu. Trái lại, trong những bức tranh Hà Lan về những quán rượu, những đám cưới, và những cuộc vui và những cuộc ăn uống, chè chén, nếu như tình hình dẫn tới chuyện cãi cọ và đánh nhau thì nói chung tất cả những điều đó đều diễn ra một cách vui vẻ rộn ràng, đàn bà con gái cũng tham dự vào cuộc vui chung ấy và mọi vật đều thấm nhuần tình cảm tự do và cởi mở. Niềm vui bên trong chính đáng ở trong sự thưởng thức thấm nhuần ngay cả những bức sinh hoạt loại miêu tả động vật, và biểu hiện ở trong những bức này tình trạng no nê thỏa mãn và tính chất tươi mát của tự do tinh thần và tính chất sinh động ở trong cách biểu hiện làm thành linh hồn cao quý của những bức tranh này.

Theo một ý nghĩa tương tự, những bức tranh của Murilô miêu tả những người ăn mày trẻ tuổi (phòng triển lãm tranh trung ương của Monic) cũng là những bức tranh ưu tú. Nhìn bên ngoài, đối tượng miêu tả ở đây mang tính chất tầm thường. Một bà mẹ mắng nhiếc thằng bé của mình trong lúc nó vẫn điềm nhiên nhai bánh mỳ; hai thằng bé khác ở trên một bức tranh tương tự quần áo rách rưới đang ăn dưa hấu và nho. Nhưng ở trong tình trạng nghèo hèn và gần như trần truồng vẫn toát ra ở bên trong cũng như ở bên ngoài một tình cảm lành mạnh và vui sống, vẫn để lộ thái độ hoàn toàn vô tư chẳng kém gì tính chất thản nhiên trong tâm hồn một người tăng lữ sống khổ hạnh. Tình trạng lo lắng đối với thế giới bên ngoài và còn nói lên ở đây thái độ tự do bên trong mà đối với nó cái bên ngoài không có ảnh hưởng và làm thành khái niệm lý tưởng.

Ở Pari có bức chân dung một cậu bé của Raphaen: cậu ta ngồi an nhàn, đầu chống vào một cánh tay, nhìn về nơi xa xăm tự do với vẻ hạnh phúc thoả mãn vô tư đến nỗi người ta không tài nào dứt ra khỏi việc chiêm ngưỡng bức tranh đầy tinh thần lành mạnh vui tươi. Chúng ta cũng cảm thấy cái cảm giác thỏa mãn như vậy trước những cậu bé của Murilô. Người ta thấy ngay rằng các cậu không có những hứng thú và những mục đích nào khác, nhưng không phải là vì các cậu ngu ngốc: các cậu ngồi đắc chí và hạnh phúc như những thần linh trên núi Olempơ; các cậu không nói gì, nhưng đó là những con người vẹn thuần không hề biểu lộ một dấu vết gì về sự bực bội và băn khoăn trong tâm hồn. Trong khi nhìn thấy ở đấy những mầm mống của mọi khả năng trong tương lai, chúng ta cảm thấy tin rằng các cậu bé như thế có thể trở thành những con người ưu tú nhất. Quan niệm nghệ thuật này hoàn toàn khác quan niệm ta cảm thấy khi nhìn một người đàn bà cau có và giận dữ ở bức tranh đã nói trên hay nhìn một người nông dân đang quấn cái roi ngựa hay một người đánh xe ngựa nằm ngủ trên rơm.

Nhưng những bức tranh sinh hoạt như vậy phải có kích thước nhỏ. Hình dáng cảm quan bên ngoài của nó phải nói lên nó là một cái gì không quan trọng, một cái gì chúng ta bỏ lại sau cả về mặt đối tượng được biểu hiện lẫn nội dung của bức tranh. Chúng ta không thể chấp nhận người ta biểu hiện những sự vật này to như trong thực tế và nêu lên toàn bộ diện mạo sự vật trong thực tế mượn cớ là làm cho nó giống thực. Chỉ có chấp nhận thế về sự miêu tả cái mà ta vẫn gọi là những điều thấp hèn, bình thường chúng ta mới hiểu tại sao nó có thể trở thành nội dung của tác phẩm nghệ thuật.

Nhưng đối với nghệ thuật, ngoài ra còn có những đồ vật có tính chất lý tưởng hơn và cao hơn là việc miêu tả những chi tiết của bản thân niềm vui và tính chất trung thực thị dân này, bởi vì con người có những hứng thú và những mục đích

nghiêm túc hơn, bắt nguồn từ sự phát hiện và việc đào sâu tinh thần và ở đây nó phải hài hòa với bản thân mình. Nghệ thuật cao sẽ là nghệ thuật nhằm nhiệm vụ thể hiện nội dung cao hơn này. Chỉ về mặt này mới nêu lên vấn đề ta cần tìm ở đâu những hình thức thích hợp với sự biểu hiện cái nội dung này do tinh thần sản sinh ra. Có người cho rằng cũng như nghệ sĩ mang ở chính mình những ý niệm cao cả được thực hiện trong tác phẩm của anh ta, cũng vậy anh ta phải tự bản thân mình xây dựng cả những hình thức cao phù hợp với những ý niệm này, chẳng hạn các hình tượng thần Hy Lạp, các tông đồ, các thánh v. v...

Ông Phôn Rumo lên tiếng chống lại cách nhìn này. Ông cho rằng các nghệ sĩ đã lạc đường khi tự mình phát hiện những hình thức của mình, khác với những hình thức của tự nhiên và về mặt này ông nêu lên các kiệt tác của người Italia và của người Hà Lan để làm gương mẫu noi theo. Về mặt này ông chỉ trích rằng "học thuyết về nghệ thuật trong sáu mươi năm gần đây ra sức chứng minh rằng mục đích, thậm chí mục đích chủ yếu của nghệ thuật là chỉnh lí sự sáng tạo của tự nhiên, tạo nên những hình thức không gắn liền với những cái có thực, bắt chước những sáng tạo của tự nhiên, nhưng làm cho nó đẹp hơn và dường như bù đắp cho loài người về chỗ tự nhiên không tạo ra được những nghệ thuật xinh đẹp hơn" (*Những khảo sát Italia*). Vì vậy ông khuyên nghệ sĩ hãy từ bỏ cái ý định của những người khổng lồ là nâng cao hình thức của tự nhiên, hoán cải nó, dù cho cái thái độ kiêu hãnh này của tinh thần con người về nghệ thuật mang tên gọi là gì đi nữa (trang 63).

Ông Phôn Rumo tin tưởng chắc chắn rằng ngay những đối tượng tinh thần cao quí nhất cũng đã có những hình thức bên ngoài làm người ta thỏa mãn ở trong thực tế và ông khẳng định rằng "sự biểu hiện nghệ thuật ngay cả khi đối tượng của nó là một nội dung tinh thần trác tuyệt nhất, vẫn không dựa trên những tín hiệu được lựa chọn một cách võ đoán mà dựa

trên những hình thức hữu cơ có ý nghĩa đã được tự nhiên qui định". Ở đây, ông Phôn Rumo chủ yếu muốn nói đến những hình thức lí tưởng của những người cổ đại đã được Vinkenman tập hợp lại. Sự khảo sát và hệ thống hóa các hình thức này là một cống hiến to lớn của Vinkenman mặc dầu ông ta rất có thể sai lầm về chi tiết. Chẳng hạn ông Phôn Rumo cho rằng (trang 115 nhận xét) việc kéo dài bộ phận dưới của bụng mà Vinkenman cho là một đặc điểm của hình thức lí tưởng thời cổ đại (*Lịch sử nghệ thuật cổ đại*, quyển I, chương 4, mục 2) thực ra là lấy ở các bức tượng La Mã.

Trong cuộc bút chiến chống lại lí tưởng, ông Phôn Rumo yêu cầu nghệ sĩ đặt toàn tâm toàn ý vào việc nghiên cứu các hình thức của tự nhiên. Chỉ trong các hình thức ấy cái đẹp mới bộc lộ theo nghĩa đen của nó. Bởi vì ông nói "cái đẹp quan trọng nhất là dựa trên tính chất tượng trưng của những hình thức ở trong tự nhiên chứ không phải dựa trên tính chất võ đoán của con người. Đây là một tính chất tượng trưng khiến cho các hình thức này làm thành những hình thức nhất định của những tiêu chí và những tín hiệu, khiến cho khi nhìn các tiêu chí này chúng ta bất giác hồi tưởng lại những biểu tượng và những khái niệm nhất định, đồng thời nhận thức cụ thể hơn những tình cảm đang nằm ngủ ở trong lòng ta" (trang 144). Như vậy "cái nét bí ẩn của tinh thần mà người ta thường gọi là ý niệm", nối liền nghệ sĩ với các hiện tượng họ hàng của tự nhiên là ở đấy: nghệ sĩ ngày càng thấy rõ mong muốn của chính mình và càng có khả năng diễn đạt nó thông qua những hình thức này (trang 105).

Cố nhiên ở trong nghệ thuật lí tưởng không thể nói đến những tín hiệu được lựa chọn một cách võ đoán, và nếu như việc bắt chước các hình thức lí tưởng này của người cổ đại, điều mà chúng tôi đã nói ở trên, cũng như việc bỏ quên những hình thức tự nhiên chân thực đã dẫn tới những biểu hiện trừu tượng sai lầm và trống rỗng thì ông Phôn Ru-mo đã có lí khi

ông lên tiếng kiên quyết chống lại kết quả này.

Trong sự đối lập này giữa lí tưởng của nghệ thuật với tự nhiên, ta có thể nhận thấy những lập luận như sau:

Các hình thức tồn tại trong tự nhiên của nội dung tinh thần cần phải được xem là những hình thức tượng trưng theo cái nghĩa khái quát của từ này ở chỗ tự bản thân chúng không có một giá trị trực tiếp mà làm thành một hiện tượng của yếu tố bên trong và của tinh thần mà chúng biểu đạt. Nhờ vậy, ngay ở trong sự tồn tại hiện thực của nó, ở ngoài phạm vi nghệ thuật, nó đã mang yếu tố tinh thần khác tự nhiên với tính cách tự nhiên, là cái không mảy may nói lên tính tinh thần. Nội dung bên trong của tinh thần, do đó, phải nhận một thể hiện bên ngoài ở trong nghệ thuật ở trình độ cao nhất của mình.

Nội dung này nằm ở trong cái tinh thần thực tế nhân tính và cũng như cuộc sống bên trong của con người nói chung, nó có một hình thức bên ngoài của mình và biểu lộ mình bằng hình thức đó. Chúng ta không thể nào không đồng ý với điểm này, song vấn đề là ở chỗ phải chăng trong thực tế có những hình tượng và những gương mặt đẹp và gợi cảm có thể trực tiếp dùng làm chân dung để biểu hiện một thần Giuypite vĩ đại, bình thản hùng mạnh, một nữ thần Giunô, một nữ thần Vênuýt, hay thánh Pie, Giêxu, thánh Giăng, Maria. Câu hỏi này là hoàn toàn không thể giải quyết được về mặt khoa học. Người ta có thể tranh cãi về chỗ này, đưa ra những bằng chứng để bênh vực và để chống lại. Nhưng vấn đề vẫn hoàn toàn mang tính chất kinh nghiệm và thậm chí không thể giải quyết được với tính cách một vấn đề kinh nghiệm. Phương thức duy nhất để giải quyết nó đó là chứng minh các mẫu mực này có thực: một điều hầu như không thể làm được đối với các thần linh Hy Lạp chẳng hạn, và ngay cả ngày nay nữa, bởi vì có những người khác mặc dầu khôn ngoan gấp ngàn lần vẫn không thấy một gương mặt nào như thế.

Ngoài ra, cái đẹp của hình thức vẫn chưa làm thành lí tưởng bởi vì lí tưởng đòi hỏi cá tính của nội dung, và do đó cả cá tính của hình thức nữa. Một gương mặt đẹp có hình thức hết sức đều đặn, chẳng hạn, là lạnh lùng và tẻ nhạt. Trái lại, các lí tưởng mà các vị thần linh Hy Lạp biểu hiện là những cá nhân có một đặc trưng nhất định ở trong phạm vi thể loại chung. Tính chất sinh động của lí tưởng chính là dựa trên chỗ cái ý nghĩa tinh thần cơ bản nhất định thâm nhập vào mọi mặt có tính chất bộ phận của hiện tượng bên ngoài: cử chỉ, vị trí vận động của thân hình, các đường nét của gương mặt, hình dáng các bộ phận của thân thể làm cho không còn lại cái gì là trống rỗng và không có ý nghĩa, trái lại đều thấm nhuần ý nghĩa này. Chẳng hạn, các tác phẩm điêu khắc Hy Lạp mà ngay nay chúng ta chứng minh là của Phidiat làm cho người xem say sưa bởi cái sức sống thâm nhập tất cả. Lí tưởng ở đây vẫn còn duy trì tính chất chặt chẽ của nó mà chưa chuyển thành hấp dẫn và duyên dáng, và mỗi hình thức ở đây đều gắn với ý nghĩa chung là cái cần phải được thể hiện một cách cơ thể ở trong tác phẩm. Sức sống cao độ này cùng làm thành cái nét khu biệt của các nghệ sĩ vĩ đại.

Nếu so sánh với tính chất cá biệt của thế giới hiện tượng thực tại, thì ý nghĩa chủ yếu này có thể gọi là trừu tượng. Điều này càng áp dụng cho điêu khắc và hội họa là hai nghệ thuật chỉ tách một yếu tố mà không nói lên tính cách một cách toàn diện như điều Hômerơ đã làm, chẳng hạn trong hình tượng Asin khi miêu tả nội dung là nghiêm khắc và tàn nhẫn, và mặt khác lại dịu dàng và nhân ái, và cấp cho chàng nhiều phẩm chất tinh thần khác. Một ý nghĩa như vậy có thể biểu hiện cả trong hiện thực cụ thể; chẳng hạn hầu như không có gương mặt nào lại không có thể biểu hiện thái độ sùng kính, mộ đạo, vui vẻ v.v. Song ngoài những điều này, hàng ngàn nét tinh thần khác hoàn toàn không gần gũi hay không có quan hệ trực tiếp với một ý nghĩa chủ yếu này là cái cần được biểu hiện.

Chính vì vậy một bức chân dung lập tức bộc lộ ngay do những đặc điểm riêng biệt của nó. Một vài bức tranh Đức và Hà Lan thời Trung cổ thường thường biểu hiện một người ân chủ và gia đình ông ta, vợ, con trai, con gái. Nhà nghệ sĩ muốn miêu tả họ chìm ngập ở trong thái độ cung kính và vẻ mộ đạo thể hiện trong mọi nét của gương mặt họ. Nhưng ngoài ra, chúng ta vẫn nhìn thấy những người đàn ông là những chiến sĩ dũng cảm, những người có những tình cảm mạnh mẽ thiết tha với cuộc sống hoạt động và với những dục vọng, còn những người đàn bà là những người vợ tràn đầy sức sống và sức mạnh. Nếu ta so sánh Maria hay các thánh và các tông đồ đứng cạnh Maria, ngay ở trong những bức tranh nổi tiếng vì những người được miêu tả ở đây và những người trong tự nhiên là hết sức giống nhau thì chúng ta sẽ thấy rằng trên gương mặt của họ chỉ có một biểu hiện duy nhất và mọi hình thức, bộ xương, bắp thịt, những nét mặt im lìm hay cử động, tất cả đều tập trung vào sự biểu hiện duy nhất này. Tính chất lệ thuộc của mọi yếu tố của tác phẩm vào một mục đích duy nhất cũng làm thành nét khu biệt giữa sự biểu hiện lí tưởng với chân dung theo nghĩa đen của từ này.

Người ta có thể tưởng chừng nghệ sĩ chỉ cần chọn những hình thức ưu tú ở trong hiện thực, và tập hợp lại, như điều vẫn làm, ở trong các bộ sưu tập những hình chạm trên gỗ và trên đồng v.v. để tìm những hình thức thích hợp nhất với cái nội dung mà anh ta muốn biểu hiện. Nhưng sưu tập, tìm tòi, chọn lọc vẫn không đủ; nghệ sĩ còn phải làm một cách sáng tạo; anh ta phải hiểu biết sâu sắc những hình thức tương ứng và xây dựng nội dung của nó ở trong trí tưởng tượng của mình, bằng cách dùng hiểu biết này cũng như một sự xét đoán sâu sắc và một hiểu biết sâu sắc để phát hiện ra những hình thức tương ứng.

B. ĐẶC TÍNH CỦA LÍ TƯỞNG

Quan niệm lí tưởng với tính cách lý tưởng như chúng ta từ trước đến nay đã khảo sát theo khái niệm phổ biến của nó là điều tương đối dễ. Nhưng cái đẹp nghệ thuật với tính cách ý niệm lại không thể dừng lại ở khái niệm chung của nó vì khái niệm này đã chứa đựng một tính chất đặc biệt nhất định, cho nên cái đẹp nghệ thuật cần phải bước ra khỏi phạm vi của mình để bước vào lĩnh vực của thuộc tính cụ thể. Ở đây nảy sinh câu hỏi, làm thế nào lí tưởng vẫn tồn tại được trong khi xuất hiện trong lĩnh vực bên ngoài và hữu hạn, tức là trong lĩnh vực của cái không phải là lí tưởng và mặt khác làm thế nào sự tồn tại hữu hạn có thể chấp nhận cái đẹp lí tưởng của nghệ thuật theo tính chất của nó. Về mặt này, chúng ta phải xét ba điểm dưới đây:

Thứ nhất, thuộc tính của lí tưởng với tính cách lí tưởng;

Thứ hai, thuộc tính mà ở trong sự phát triển các yếu tố đặc thù của mình dẫn tới những sự khác nhau ở bản thân và giải quyết sự khác nhau này. Nói chung, ta có thể gọi nó bằng danh từ hành động;

Thứ ba, thuộc tính *bên ngoài* của lí tưởng.

I - THUỘC TÍNH CỦA LÍ TƯỞNG VỚI TÍNH CÁCH LÍ TƯỞNG.

1. Yếu tố thần linh với tính cách tính thống nhất và tính phổ biến.

Chúng ta đã thấy rằng nghệ thuật cần phải đặt vào trước hết là yếu tố thần linh vào trung tâm các biểu hiện của mình. Những yếu tố thần linh được quan niệm như là *tính thống nhất* và *tính phổ biến* chỉ có thể tiếp thu được đối với tư tưởng và vì bản thân chúng là một cái gì không có hình dáng, nên

không thể trở thành đối tượng của hư cấu nghệ thuật. Chính vì vậy người Do Thái cổ và người Hồi giáo bị ngăn cấm không được phép xây dựng cho mình một hình ảnh về Thượng đế để chiêm ngưỡng một cách trực quan hơn vì họ không vượt ra ngoài giới hạn cảm quan. Ở đây không có chỗ đứng cho các nghệ thuật tạo hình: bởi vì các nghệ thuật này cần một hình tượng sinh động và cụ thể,và chỉ có thơ trữ tình là có thể ca ngợi sự hùng mạnh và sự vĩ đại của Thượng đế trong khi hướng về Thượng đế.

2. Yếu tố thần linh với tính cách một nhóm thần.

Mặt khác, vì yếu tố thần linh là đơn nhất và phổ biến, cho nên nó có một tính chất được qui định chủ yếu ở bản thân mình. Trong khi thôi không phải là một cái gì trừu tượng, nó nhập vào cái thế giới của các hình tượng có thể chiêm ngưỡng trực quan. Khi hư cấu lí giải thần linh, bằng cách thể hiện nó dưới một hình thức hình tượng nhất định, thì nảy sinh tính đa dạng của thuộc tính và chỉ ở đây cái lĩnh vực chân thực của nghệ thuật lí tưởng mới bắt đầu.

Bởi vì *thứ nhất*, cái bản thể thần linh *đơn nhất*, phân hóa ra và chia tách ra thành nhiều vị thần độc lập, tự túc, như ở trong chủ nghĩa đa thần của nghệ thuật Hy Lạp chẳng hạn; và ngay cả ở trong quan niệm Thiên chúa giáo, Thượng đế bên cạnh tính duy nhất thuần túy tinh thần ở trong bản thân cũng đóng vai một con người thực tế tồn tại trực tiếp ở trong lĩnh vực trần tục và thế tục. *Thứ hai*, yếu tố thần linh ở trong hiện tượng cụ thể của mình và nói chung ở trong thuộc tính của mình biểu hiện cả trong trí tuệ và tình cảm, ý chí và hành động của con người. Những con người thấm nhuần tinh thần của Thượng đế, các thánh, các người tử vì đạo, các người hạnh phúc và các người sùng đạo nói chung, cũng trở thành một đối tượng xứng đáng của nghệ thuật lí tưởng. Yếu tố thần linh khi

chuyển sang sự cá biệt hóa, sẽ có được một tồn tại nhất định và, do đó, một tồn tại trần tục, và *thứ ba*, cùng với điều đó, xuất hiện những nét đặc thù của hiện thực nhân tính. Bởi vì tất cả những cái gì lay động trái tim con người ở nơi sâu thẳm nhất và biểu lộ thành sức mạnh của nó, bất kì tình cảm, dục vọng, bất kì hứng thú sâu sắc nào, tóm lại tất cả sự sống cụ thể này làm thành tài liệu sinh động và lí tưởng là sự miêu tả và biểu hiện sự sống ấy.

Trái lại, yếu tố thần linh với tính cách tinh thần thuần túy trong bản thân mình chỉ là đối tượng của nhận thức tư tưởng. Còn cái tinh thần được thể hiện bằng xương bằng thịt ở trong hiện thực lại thuộc về nghệ thuật bởi vì nó bao giờ cũng chỉ nói với trái tim con người. Song ở đây lập tức xuất hiện những quyền lợi riêng và những hành động, những tính cách nhất định cùng với các trạng thái và các tình thế ở trong một giây phút nào đó, nói chung có một sự đan chéo với hoàn cảnh bên ngoài và ta cần phải nêu lên xem yếu tố lí tưởng trong mối liên hệ với đặc trưng này là ở chỗ nào.

3. Tính chất phẳng lặng của lí tưởng.

Theo những điều đã nói ở trên, muốn cho lí tưởng giữ được tất cả tính chất của mình thì chúa Giêxu, các tông đồ, các thánh, những người hối lỗi và những người mộ đạo đều phải xuất hiện trước mắt ta với thái độ điềm nhiên hạnh phúc, hài lòng, dường như yếu tố trần tục với những túng thiếu và áp lực của vô số những điều rắc rối, những cuộc đấu tranh và những sự chống đối không thể đụng chạm đến họ. Đặc biệt, điêu khắc và hội họa đã tìm được những hình tượng lí tưởng theo nghĩa này để biểu hiện các thần linh khác nhau, cũng như để biểu hiện Giêxu với tư cách đấng cứu thế, các tông đồ và các thánh.

Điều chân thực ở bản thân nó ở đây chỉ được miêu tả trong sự tồn tại của mình như là tương ứng với bản thân chứ không

phải như là vượt ra khỏi phạm vi của mình và nhập vào các điều kiện xuyên tạc nó của sự tồn tại bên ngoài. Mặc dầu một sự miêu tả phong bế ở bản thân như vậy không phải không mang những nét riêng, song những yếu tố đặc thù không phù hợp với nhau ở trong sự tồn tại hữu hạn bên ngoài ở đây đều đã bị tước bỏ và trở thành một thuộc tính đơn thuần, kết quả là các dấu vết của một ảnh hưởng bên ngoài nào đó dường như bị gạt bỏ hoàn toàn.

Cái vẻ nghỉ ngơi vĩnh viễn, không làm gì hết, thái độ nghỉ ngơi như ta thấy chẳng hạn ở Hêraklet. làm thành phương diện lí tưởng với tính cách lí tưởng ngay trong thuộc tính của nó. Ngay cả khi các thần linh can thiệp vào các biến cố bên ngoài thì ở đây họ cũng vẫn phải giữ cái vẻ vĩ đại bất tử gắn liền chặt chẽ với họ. Giupite, Giunô, Apôlông, Macxơ chẳng hạn,đại diện cho những sức mạnh cụ thể nhưng đây là những sức mạnh cố định, có tự do đầy đủ ở trong bản thân mình ngay cả trong trường hợp hoạt động cuả họ là hướng về cái thế giới bên ngoài. Vấn đề không phải ở chỗ thuộc tính của lí tưởng có thể đóng vai một điểm đặc thù, mà là ở chỗ tự do tinh thần cần phải đóng vai một tổng thể, tổng thể này trong khi chỉ lệ thuộc vào bản thân, đồng thời lại có đầy đủ mọi khả năng riêng biệt.

Ở lĩnh vực thấp hơn, trong lĩnh vực tồn tại trần tục và của con người, sức mạnh của yếu tố lí tưởng biểu lộ ở chỗ một nội dung cốt tử nào đấy trong khi tràn ngập con người đồng thời có thể đóng vai hình thức tính riêng biệt của chủ thể. Nhờ đó, cái đặc thù ở trong hành động và tình cảm thoát khỏi ảnh hưởng của tính ngẫu nhiên và những nét riêng cụ thể xuất hiện nhất trí chặt chẽ với cái chân lí thực sự ở bên trong. Tất cả những gì được gọi là cao thượng, ưu tú và hoàn mĩ ở trong trái tim con người đều là biểu hiện của một bản chất chân thực có tính tinh thần của đạo đức, thần linh có sức mạnh biểu lộ ở chủ thể. Bởi vì con người chuyển hoạt động, sức mạnh ý chí, các hứng thú, các dục vọng v.v. của ý chí vào trong cái yếu

tố có tính bản chất này để nhờ đó thỏa mãn những đòi hỏi chân thực bên trong của mình.

Nhưng mặc dầu đặc trưng của tinh thần và của biểu hiện bên ngoài của nó, ở trong lí tưởng chỉ bó hẹp vào bản thân, cái nguyên lí của tính đặc thù hướng về cái bên ngoài vẫn tỏ ra gắn liền trực tiếp với sự phát triển, và do đó - do cái hướng đi ra ngoài, - nên nó gắn liền với sự khác nhau và với cuộc đấu tranh của những mặt đối lập.

Điều này dẫn ta tới chỗ khảo sát chi tiết hơn các đặc trưng khác nhau ở trong bản thân mình của cái lí tưởng phát triển dưới hình thức một quá trình. Nói chung chúng ta có thể gọi đặc trưng này là *hành động*.

II - HÀNH ĐỘNG

Đặc trưng với tính cách đặc trưng do chỗ mang tính lí tưởng của nó cho nên có đặc điểm là thuần túy và ngây thơ của những người thượng giới, một sự yên lặng thoát ly khỏi mọi hoạt động, một sự vĩ đại dựa độc lập vào những sức mạnh ở bản thân, cũng như tính cứng rắn và hoàn mĩ tiêu biểu cho cái bản chất ở chính mình. Nhưng mọi cái bên trong và có tính tinh thần đều chỉ đóng vai một vận động tích cực và tự phát triển, song sự tự phát triển diễn ra không khỏi mang tính chất phiến diện và phân đôi. Cái tinh thần toàn vẹn, hoàn chỉnh, trong khi mở rộng ra tất cả các mặt, trong khi phơi bày những điểm đặc thù của mình, đã rời khỏi tình trạng nghỉ ngơi để lao vào một lĩnh vực đầy những đối lập của cái tồn tại trần tục, và đối lập lại bản thân mình. Trong tình trạng phân li này tinh thần không còn đủ sức tránh các tai họa và bất hạnh gắn liền chặt chẽ với mọi cái hữu hạn.

Ngay cả các thần linh bất tử của các tôn giáo đa thần cũng không sống trong một tình trạng hòa bình vĩnh viễn. Họ làm thành những phe đảng, đấu tranh với nhau, bị lôi cuốn bởi

những dục vọng và những quyền lợi đối lập và phải phục tùng số phận. Ngay cả vị Thượng đế Thiên Chúa giáo cũng không thoát khỏi tình trạng bị đau khổ vì cái chết nhục nhã đã hạ thấp mình và không thoát khỏi nỗi đau khổ của tâm hồn khiến Người phải kêu lên: "Chúa ơi! Chúa sao Chúa bỏ con?". Bà mẹ của Người cũng cảm thấy những đau khổ bên trong tàn nhẫn chẳng kém, và đời Người nói chung là đầy những chiến đấu, những xung đột và những đau buồn bởi vì cái thước đo chân chính về trình độ vĩ đại và sức mạnh của con người là ở sự đối lập mà tinh thần phải khắc phục để tìm lại được tính thống nhất bên trong của mình là to lớn và mạnh mẽ như thế nào. Cường độ và sự sâu sắc của yếu tố chủ thể càng bộc lộ nhiều nếu các hoàn cảnh mà con người phải khắc phục càng đầy mâu thuẫn và những sự đối lập mà con người cần phải đương đầu lại càng đau đớn, trong lúc đó ở giữa các mâu thuẫn và đối lập này con người trước sau vẫn phải như một ở trong bản thân mình. Chính trong tình trạng phát huy mà sức mạnh của ý niệm, của lí tưởng được khẳng định bởi vì sức mạnh tóm lại là vẫn cứ là mình ở trong một hoàn cảnh chống lại mình.

Do sự phát triển này, cái đặc thù với tính cách một nét của lí tưởng xuất hiện ở thế giới bên ngoài và thế giới này không nói lên được ở mình một sự nhất trí lí tưởng tự do giữa khái niệm với hiện thực của nó mà trái lại biểu lộ một sự tồn tại không giống như đáng lí nó phải như vậy. Khi khảo sát mối quan hệ này giữa lí tưởng với thế giới bên ngoài, chúng ta cần phải giải thích xem trong chừng mực nào cái đặc trưng ở đấy lý tưởng thâm nhập vào xem bản thân nó có chứa đựng trực tiếp tính lí tưởng hay là ít nhiều có khả năng có được tính chất lí tưởng ấy.

Về mặt này ta cần phải chú ý đến ba điểm:

Thứ nhất, trạng thái chung của thế giới, đó là tiền đề của hành động cá nhân và của tính chất của hành động này.

Thứ hai, tính đặc thù của tình huống, đặc trưng của nó

dựa vào cái thể duy nhất, có tính chất thực thể mà chúng ta khảo sát những *tình cảnh* và những xung đột của nó.

Thứ ba, việc quan niệm tính cách xét về mặt tính chủ thể và những phản ứng qua đó biểu lộ cuộc đấu tranh và sự giải quyết xung đột tức là *hành động* theo nghĩa đen của từ này.

1. Trạng thái chung của thế giới.

Tính chất chủ thể với tính cách chủ thể sinh động lý tưởng chứa dựng ở mình cái đặc trưng thúc đẩy tính chủ thể hành động, vận động và tỏ ra tích cực nói chung để thực hiện và hoàn thành những cái nó chứa đựng ở trong bản thân. Muốn vậy, tính chủ thể cần có thế giới bao quanh là cái cấp cho nó miếng đất chung để nó thực hiện. Khi nói đến *tình trạng* trong mối liên hệ chung, ta dùng danh từ này để chỉ cách thức tồn tại chung của *yếu tố thực thể*[*] là yếu tố hợp nhất mọi hiện tượng với tính cách một cái chủ yếu trong lĩnh vực hiện thực tinh thần. Theo nghĩa này, ta có thể nói chẳng hạn về tình trạng giáo dục, tình trạng khoa học, tình trạng tình cảm tôn giáo cũng như nói đến tình trạng tài chính, đời sống gia đình và các hiện thực cá biệt khác. Nhưng mọi mặt này, thực ra, chỉ là những hình thức của một tinh thần duy nhất và của một nội dung duy nhất được bộc lộ và được thể hiện ở các hình thức này.

Vì vậy, ở đây khi nói đến tình trạng của thế giới với tính cách nói đến phương thức tồn tại chung của cái hiện thực *tinh thần*, chúng ta cần phải khảo sát nó về mặt *ý chí*. Sở dĩ thế là vì tinh thần phải thông qua ý chí mới có được một tồn tại khách quan và các liên hệ trực tiếp bản chất nối liền các mặt

(*) "Sự tồn tại của yếu tố thực thể" hay "sức mạnh phổ biến" hay "nội dung sự sống chân thực" hay "yếu tố thần linh" v.v đều là những cách gọi khác nhau để chỉ một khái niệm duy nhất: những ý niệm có tác dụng chi phối đối với xã hội và nghệ thuật như: "Lí tưởng", "chính nghĩa", "đạo đức", "nhân", "nghĩa" v.v Những cách gọi này ở đây dùng lẫn lộn thành ra rối rắm.

khác nhau của hiện thực đều lệ thuộc chặt chẽ vào các biểu hiện tích cực của ý chí cũng như của các khái niệm đạo đức, các khái niệm pháp luật, tóm lại của mọi cái gì nói chung có thể gọi là chính nghĩa và công lí.

Ở đây xuất hiện vấn đề cái trạng thái chung này cần phải như thế nào thì mới phù hợp với tính chất cá tính của lí tưởng.

a) Tính chất độc lập cá biệt: thời đại các anh hùng.

Căn cứ vào những điều đã nói trên đây, trước hết ta có thể nêu lên những luận điểm sau đây:

(a) Lí tưởng là một thể thống nhất ở trong bản thân mình, nó không phải là một thể thống nhất hình thức và bên ngoài mà là một thể thống nhất cố hữu nằm ở trong bản thân nội dung. Ở trên, chúng ta đã gọi cái tính độc lập có tính bản chất thống nhất ở trong bản thân là trạng thái tự do tự tại, bình thản và hạnh phúc của lí tưởng. Bây giờ ở trình độ chúng ta bàn đến, chúng tôi muốn gọi đặc tính này là *tính độc lập* và muốn chứng minh rằng tình trạng chung của thế giới phải xuất hiện dưới hình thức tính độc lập thì mới có thể khoác hình thức của "lí tưởng".

Song danh từ *"tính độc lập"* có thể có hai nghĩa:

(aa) Người ta thường gọi là tuyệt đối độc lập cái gì có tính bản chất ở bản thân nó, do tính bản chất này, và do chỗ nó là nguyên nhân đầu tiên của mình cho nên chúng ta cũng gọi yếu tố bản chất ấy là yếu tố thần linh và tuyệt đối ở bản thân. Nhưng nếu xét ở trong tình trạng khái quát như vậy và chỉ xét như một bản chất thì yếu tố độc lập này không phải là có tính chất chủ thể (*) và khi gặp phải sự đối lập này cũng như ở trong mọi sự đối lập nói chung, tính độc lập thực ra biến mất.

(*) Thí dụ: khái niệm "cái đẹp" khi chưa thể hiện vào một tác phẩm nào thì nó là "không có tính chủ thể" (vì chưa thông qua cảm nghĩ chủ quan của nghệ sĩ), "trừu tượng", "tuyệt đối ở bản thân nó" (vì chưa phải lệ thuộc vào một thể hiện cảm quan nào), là nguyên nhân đầu tiên của mình (vì "cái đẹp" không phải do một cái gì khác nó làm nguyên nhân

(bb)Mặt khác, người ta vẫn có thói quen cấp tính độc lập cho mọi cái cá thể chỉ dựa vào bản thân và có một tính chủ thể vững chắc, dù là có một cách hình thức. Song một chủ thể, nếu không có nội dung chân thực của sự sống bởi vì tất cả sức mạnh và các bản chất đều tồn tại vì bản thân mình, ở ngoài chủ thể, và vẫn là một nội dung xa lạ đối với sự tồn tại bên trong và bên ngoài chủ thể thì: một chủ thể như vậy là đối lập với yếu tố bản chất thực sự và do đó, mất tính chất độc lập và tự do. Tính chất độc lập chân thực là ở tính thống nhất và ở sự thâm nhập qua lại giữa cái riêng và cái chung, bởi vì cái chung chỉ có được một hiện thực cụ thể qua cái riêng và một chủ thể đặc thù tìm thấy một cơ sở vững chắc và một nội dung chân thực của hiện thực của mình chỉ trong khuôn khổ cái chung.

(cc) Vì vậy, ở đây chúng ta cần phải khảo sát cái hình thức của tính độc lập mà trạng thái chung của thế giới cần phải có như sau. Muốn được độc lập thì cái chung có tính chất bản chất ở trong trạng thái này cần phải chứa đựng trong mình tính chủ thể. Điều thứ nhất có thể nảy sinh ra trong óc ta với tính cách phương thức biểu hiện tính đồng nhất này đó là tư duy. Bởi vì một mặt tư duy là chủ quan và mặt khác, lại có tính chất chung với tính cách sản phẩm của hoạt động chân thực của mình và làm thành một thể thống nhất tự do của cái chung với cái tính chủ thể. Song yếu tố chung của tư duy lại không phải là yếu tố chung của nghệ thuật và của cái đẹp nghệ thuật. Ngoài ra, cái cá biệt đặc thù ở trong các nét tự nhiên và diện mạo của mình, cũng như ở trong các hành vi thực tiễn lại không ở trong trạng thái hòa hợp tất yếu với tính chất phổ

---

cho nó, nguyên nhân của cái đẹp là ở bản thân nó . Nói khác đi, đây là những cái mà Kant gọi là những phạm trù của lí tính, (không gian, thời gian), của thị hiếu (cái đẹp) của lí trí thực tiễn (cái thiện, cái chính nghĩa, cái đạo đức, Thượng đế) v.v. Danh từ "yếu tố thần linh" ở đây là quan niệm theo nghĩa của truyền thống duy tâm Đức chỉ một phạm trù con người cần đến để tổ chức đời sống thực tiễn của mình.

biến của tư duy: kết quả là nẩy sinh, hay có thể nảy sinh, sự chia rẽ giữa cái chủ thể ở trong hiện thực cụ thể của nó với cái chủ thể xem như một tồn tại biết tư duy.

Sự khác nhau này cũng biểu hiện cả trong nội dung của cái phổ biến nữa. Khi cái nội dung chân thực và thực sự đã bắt đầu tự khu biệt mình ở cái chủ thể biết tư duy ra khỏi cái hiện thực còn lại thì điều đó có nghĩa là nó đã bị tách rời ở trong hiện tượng *khách quan* với tính cách cái phổ biến khỏi bản thân sự tồn tại còn lại và có được tính chất vững chắc và sức chống đối lại chúng. Nhưng ở trong lí tưởng,cái cá biệt đặc thù và yếu tố bản chất đều cần phải hòa hợp với nhau khăng khít và bởi vì lí tưởng có được tính tự do và độc lập của tính chủ thể, cho nên cái thế giới xung quanh của các tình trạng và các hoàn cảnh không được phép có một tính khách quan nào chủ yếu ở bản thân mình, độc lập đối với tính chủ thể và cái riêng. Cái cá nhân lí tưởng cần phải là phong bế ở bản thân mình, yếu tố khách quan cần phải thuộc về y chứ không phải độc lập trong các vận động và các việc làm bởi vì nếu thế thì chủ thể sẽ ở trong tình trạng lệ thuộc vào cái thế giới đã có sẵn.

Vì những lí do này, cái chung cần phải có mặt ở trong cái riêng như một cái gì thuộc riêng nó; nhưng lại không phải với tính cách là *tư duy* của chủ thể mà với tính chất *tính cách* và *tình cảm* của chủ thể. Nói khác đi, muốn đạt được tính thống nhất giữa cái chung và cái riêng thì hình thức phải có tính *trực tiếp* đối lập lại tính *gián tiếp* và sự phân biệt mà tư duy vẫn có, thành ra tính độc lập mà chúng ta cần lại mang hình thức tính độc lập trực tiếp.

Song tính độc lập này là gắn liền với *tính ngẫu nhiên*. Sở dĩ thế là vì nếu như cái chung thâm nhập vào toàn bộ tinh thần chỉ có mặt trực tiếp ở trong những cá nhân độc lập dưới hình thức những tình cảm chủ quan, những tâm trạng, những mầm mống tự nhiên của tính cách họ, nếu như nó không thể

có một hình thức tồn tại nào khác thì chỉ riêng điều đó thôi cũng đủ làm cho nó phải chịu tính ngẫu nhiên của ý chí và của sự thực hiện. Lúc bấy giờ cái chung vẫn là tính đặc thù của những cá nhân hữu quan, của tâm trạng họ với tính cách một sở hữu riêng thì lại không có sức mạnh và không có sự cần thiết phải tìm con đường cho chính nó. Cái chung ở đây sẽ đóng vai một quyết định, một thực hiện, hay một từ chối võ đoán không chịu thực hiện xuất phát từ cái chủ thể chỉ dựa vào bản thân mình; xuất phát từ những tình cảm, từ những thiên hướng, từ những khả năng, từ sức mạnh, từ sự ranh mãnh và từ những thói quen của cá nhân; cái chung không biểu hiện bằng một phương thức không bao giờ thay đổi, được xác lập vững chắc nhờ bản thân mình.

Kiểu tính ngẫu nhiên này làm thành nét tiêu biểu của cái tình trạng mà chúng ta cần đến để làm cơ sở và phương thức chung của sự xuất hiện của lí tưởng.

(b) Để nêu bật hơn nữa tính cụ thể của cái hiện thực có lợi cho nghệ thuật, chúng ta hãy nhìn phương thức tồn tại độc lập.

(aa) Chúng ta bắt gặp phương thức này ở nơi nào khái niệm đạo đức, công lý và tự do hợp lí tiêu biểu cho nó đã có được một hình thức được kinh nghiệm kiểm tra của một *trật tự có tổ chức*, là cái tồn tại ở trong hiện thực bên ngoài như một tất yếu bất biến ở bản thân và không lệ thuộc vào các nét cá biệt và các đặc điểm chủ quan của tâm hồn và của tính cách. Điều này xảy ra trong khuôn khổ *đời sống nhà nước* là nơi ở đấy đời sống của con người diễn ra phù hợp với khái niệm nhà nước, bởi vì không phải chỉ cần một số người hợp nhất trong một liên minh xã hội, không phải mọi thể cộng đồng gia trưởng đều có thể gọi là nhà nước. Ở trong một nhà nước thực sự, các tập quán, các quyền lợi làm thành những đặc tính chung hợp lí của tự do có giá trị do *tính chất chung* và tính chất trừu tượng của nó và không lệ thuộc vào tính chất ngẫu nhiên của sự võ đoán và những nét riêng biệt của tính

cách. Cũng như ý thức nêu ra những điều lệ và những qui tắc ở trong tính chất khái quát của nó; cũng vậy, ở bên ngoài, nó trở thành hiện thực với tính cách một điều khái quát được xác lập và có một sức mạnh công khai chống lại các cá nhân, nếu như các cá nhân này tìm cách vi phạm qui luật và chống đối lại nó bằng thái độ **võ** đoán của mình.

(bb) Một tình trạng như vậy giả thiết phải có sự phân chia ranh giới giữa các qui tắc chung của cái lí tính ban hành pháp luật và đời sống trực tiếp được quan niệm như một thể thống nhất trong đó tất cả cái nội dung bản chất và cốt tử của đạo đức và công lí chỉ trở thành hiện thực ở các *cá nhân* với tính cách tình cảm và tâm trạng của họ chỉ được thực hiện thông qua những tình cảm và tâm trạng ấy. Trong một nhà nước ở tình trạng phát triển, quyền lợi và công lí cũng như tôn giáo và khoa học hay ít nhất sự lo lắng đến giáo dục theo tinh thần của khoa học đều là thuộc phạm vi của lĩnh vực chung và do nó ban hành.

(cc) Tình trạng các cá nhân *riêng lẻ* ở trong nhà nước là như sau: họ phải gắn liền với cái trật tự vững chắc này và phải phục tùng nó, bởi vì với tính cách và cấu tạo tinh thần của họ, họ không còn là tồn tại duy nhất của những sức mạnh đạo đức. Trái lại, như điều xảy ra trong các nhà nước thực sự, mọi đặc điểm riêng biệt của cách suy nghĩ, của ý kiến chủ quan và của tình cảm đều phải được qui định bởi tính chất hợp pháp này và phải hài hòa với nó.

Sự kết hợp cái tính hợp lý khách quan độc lập đối với thái độ võ đoán chủ quan của nhà nước có thể hoặc mang hình thức một sự phục tùng đơn thuần, biểu lộ ở chỗ các quyền lợi mạnh mẽ và được mọi người thừa nhận, các pháp luật và các thể chế có được sức mạnh cưỡng bức, hoặc vì nó có thể nảy sinh do sự thừa nhận tự do, kết quả của việc thừa nhận tính hợp lý của cái tồn tại, thành ra chủ thể lại tìm thấy mình ở trong thế giới khách quan. Nhưng cả trong trường hợp này,

từng cá nhân một bao giờ cũng chỉ là một yếu tố thứ yếu và không cốt tử ở ngoài hiện thực của nhà nước và không có tính bản chất nào ở chính mình cả.

Lúc này tính bản chất không còn làm thành *sở hữu riêng* của *cá nhân* này hay cá nhân nọ, mà nó tồn tại vì mình và phát triển một cách *chung* và *tất yếu* ở trong tất cả mọi mặt của mình cho đến những chi tiết nhỏ nhất. Các cá nhân có làm những điều gì trong lĩnh vực quyền lợi, đạo đức và pháp luật nhằm phục vụ cái chung thì ý chí và những hành động của họ, cũng như bản thân họ vậy, bao giờ cũng chỉ là một cái gì vô nghĩa, và chỉ có giá trị là một thí dụ cá biệt so với cái chung. Cái hành động của họ chỉ thực hiện một trường hợp duy nhất, với tính cách một cái gì hoàn toàn bộ phận chứ không phải thực hiện cái chung theo nghĩa làm cho hành động này, trường hợp này nhờ thế sẽ trở thành pháp luật hay xuất hiện ở trong hiện tượng với tính cách một pháp luật.

Cũng vậy, vấn đề muốn pháp luật và công lí được thi hành hay không là không lệ thuộc vào cá nhân với tính cách cá nhân - pháp luật có hiệu lực do tự bản thân nó dù cá nhân có muốn hay không. Thực ra, các qui định chung, công khai, lo làm sao cho mọi cá nhân hành động phù hợp với chúng, song pháp luật và đạo đức có sức mạnh phải là do chỗ các cá nhân đồng ý. Cái chung không cần đến sự tán thành của từng cá nhân, khi nào những pháp luật của nó bị vi phạm, nó biểu lộ quyền lực trong việc trừng phạt.

Tình trạng lệ thuộc của từng cá nhân trong những nhà nước phát triển cuối cùng biểu lộ ở chỗ mỗi cá nhân chỉ có một phần nhất định và hạn chế ở trong công việc của cái tổng thể.

Trong một nhà nước thực sự, công việc phục vụ cái chung, chẳng hạn hoạt động thương nghiệp và hoạt động công nghiệp ở trong xã hội dân sự v.v. đều bị phân chia vô cùng đa dạng. Kết quả là nhà nước, nói chung, không phải là hoạt động cụ thể của một cá nhân *duy nhất* và, nói chung, không thể giao

phó cho thái độ võ đoán, cho tinh thần dũng cảm, cho lòng gan dạ, cho quyền lực và trí thông minh của một người. Những công việc vô số và những hoạt động phức tạp mà đời sống quốc gia đòi hỏi cần phải trao cho một số người cũng đông đảo như vậy. Việc trừng trị một tội ác chẳng hạn không còn là việc làm lệ thuộc vào tinh thần anh dũng hay đạo đức của một cá nhân duy nhất, mà bị phân chia ra thành việc điều tra của tòa án và việc thực hiện điều xét xử này.

Không những thế, mỗi thành tố chính này, đến lượt nó, lại chia ra những mặt riêng biệt hơn, mỗi mặt chỉ liên quan đến một cạnh khía duy nhất của vấn đề. Việc thi hành pháp luật, do đó, không phải là lệ thuộc vào một cá nhân duy nhất mà là kết quả của sự hợp tác nhiều mặt và theo một trật tự đã được qui định vững chắc. Ngoài ra, các qui tắc chung tồn tại và phải dùng làm điều chỉ đạo cho hoạt động mỗi người, và những điều mà mỗi người thực hiện đến lượt nó lại chịu sự đánh giá và sự kiểm tra cả những quyền lực cao hơn.

(c) Về tất cả các quan hệ này, các quyền lực chung trong một nhà nước mà trật tự đã được pháp luật đảm bảo đều không mang tính chất cá nhân gì hết. Cái chung ở đây thống trị một cách phổ biến, dường như đời sống cá nhân ở đấy không tồn tại, hoặc chỉ là một yếu tố thứ yếu và bàng quan. Trong những trường hợp như vậy, chúng ta sẽ không tìm thấy tính độc lập mà chúng ta yêu cầu. Vì vậy, để cho quyền tự do của cá nhân được phát triển, chúng ta yêu cầu một tình trạng đối lập trong đó sức mạnh của đạo đức chỉ dựa trên các cá nhân, những cá nhân này do ý chí nổi bật và ảnh hưởng của tính cách họ đã đứng đầu cái hiện thực trong đó họ sống. Cái công bình lúc đó sẽ do họ quyết định và nếu như họ vi phạm cái gì là đạo đức ở bản thân nó bằng những hành vi của họ thì không có sức mạnh chung nào có quyền lực để yêu cầu họ phải trình bày lý do và trừng trị họ. Lúc bấy giờ sẽ chỉ có cái quyền lợi của sự tất yếu bên trong được cá tính hóa thành những tính cách sinh

động, thành những trường hợp ngẫu nhiên bên ngoài v.v và chỉ trở thành hiện thực dưới hình thức này mà thôi.

Trừng phạt khác *trả thù* là ở đấy. Việc trừng phạt được áp dụng là căn cứ vào pháp luật. Nó dùng cái pháp luật chung đã được xác lập vững chắc dựa theo những tiêu chuẩn chung thông qua các cơ quan của quyền lực công chúng, thông qua tòa án và các quan tòa (những người mà với tính cách cá nhân chỉ biểu hiện yếu tố ngẫu nhiên). Bản thân sự phục thù có thể là hợp chính nghĩa, nhưng nó dựa trên *tính chủ thể* của những người chính mình bị sự thực hiện hành động làm thiệt hại và tìm thấy ở chính mình những lý do bào chữa cho hành động trả thù mà họ thực hiện vì điều bất công họ đã chịu. Hành động trả thù của Orextơ chẳng hạn, là hợp chính nghĩa, nhưng chàng đã thực hiện nó chỉ căn cứ vào đạo luật của đạo đức của riêng mình không phải căn cứ vào việc xét xử của tòa án và của pháp luật.

Trong những điều kiện mà chúng tôi đòi hỏi đối với sự miêu tả nghệ thuật,đạo đức và chính nghĩa cần phải giữ hình thức hoàn toàn cá nhân theo nghĩa chúng chỉ lệ thuộc độc vào các cá nhân và chỉ thành sinh động ở cá nhân và thông qua cá nhân mà thôi. Chúng tôi nhắc lại ở đây một lần nữa rằng trong những quốc gia có trật tự, sự tồn tại ở bên ngoài của con người là được đảm bảo, tài sản của anh ta được che chở và chỉ có những ý kiến và những suy nghĩ riêng là thuộc riêng anh ta. Trong một tình trạng ở đấy vẫn còn chưa có nhà nước, sự an toàn của đời sống và của chế độ sở hữu chỉ dựa trên sức mạnh và tinh thần dũng cảm của từng cá nhân. Cá nhân nào cũng phải lo lắng đến sự tồn tại của mình và giữ tất cả những cái gì thuộc về mình.

Chúng ta vẫn cấp tình trạng này cho *thời đại anh hùng*(*). Đây không phải là chỗ giải thích trong hai tình trạng - tình

(*)*Heroenzeit, "thời đại các anh hùng" đây là thời đại được ca ngợi trong các sử thi, nhất là của Homero.*

trạng có tổ chức chính trị vững chắc và tình trạng gọi là thời đại anh hùng - cái nào tốt hơn. Chúng ta chỉ chú ý tới vấn đề "lý tưởng" trong nghệ thuật, và đối với nghệ thuật thì sự chia tách này của cái chung (một sự tồn tại cố định và vững chắc ở bản thân nó) ra khỏi cái cá nhân cần phải bị hủy bỏ, dù cho sự chia tách này là cần thiết như thế nào đối với các biểu hiện trong hiện thực của tồn tại tinh thần. Bởi vì nghệ thuật và lý tưởng của nó làm thành cái chung, nhưng với tính cách những đối tượng để định giá, chúng nhập vào sự thống nhất trực tiếp với những hiện tượng riêng rẽ trong tất cả sức sống của chúng.

(aa) Điều này được thực hiện ở trong cái thời đại gọi là thời đại anh hùng, tức là thời đại trong đó đạo đức *aretê* (theo quan niệm của người Hy Lạp về từ này) làm thành cơ sở của những hành vi. Về mặt này chúng ta phải phân biệt rành mạch ý nghĩa của từ Hy Lạp *aretê* với từ La Mã *virtus* (*). Những người La Mã ngay từ đầu đã có thành bang của họ, những thể chế hợp pháp của họ và cá nhân ở trước nhà nước - là mục đích chung - cần phải từ bỏ những đòi hỏi của mình. Họ chỉ là người La Mã một cách trừu tượng, chỉ đại diện cho nhà nước La Mã ở trong tính chủ thể kiên quyết của mình; đại diện cho tổ chức với tính chất vĩ đại và anh hùng của nó. Nhiệt tình và phẩm chất của người La Mã chính là ở đấy.

Còn các anh hùng trái lại là những cá nhân, những người này dựa vào tính chất độc lập của tính cách và của ý chí họ, chấp nhận toàn bộ trách nhiệm về những hành động mà họ thực hiện, và ngay cả nếu như họ thực hiện những đòi hỏi của

(*) Virtus, từ La tinh có nghĩa là "đạo đức" rất xa chữ đạo đức của ta (với nội dung nhân, nghĩa, lễ, trí, tín), virtus đây chỉ là cái đạo đức cần thiết cho vir (con người) La Mã với tính cách một công dân một nhà nước sống bằng chiến tranh chinh phục các nước khác để lấy nô lệ và của cải. Do đó, nội dung chính là tinh thần dũng cảm của một quân nhân và tinh thần kỷ luật của một công dân của cái res publica (nghĩa đen "sự nghiệp chung", sau này được hiểu là nền cộng hòa với nghĩa république). Trái lại aretê của Hy Lạp là "đạo đức" của những cá nhân kiểu Achille khi chưa có nhà nước, đây tính chất cá nhân.

quyền lợi và chính nghĩa thì những hành động này cũng vẫn là sản phẩm của ý chí cá nhân họ. Ở trong khái niệm đạo đức, có sự thống nhất trực tiếp giữa yếu tố bản chất với các xu hướng, các ham muốn, ý chí cá nhân. Thành ra tính chất cá nhân tự bản thân nó là một pháp luật đối với chính mình chứ không phải vâng theo một pháp luật, một xét xử và một tòa án nào tồn tại độc lập ở bên ngoài. Chính vì vậy chẳng hạn, các anh hùng Hy Lạp hoặc là hành động trong một thời kì vẫn chưa có pháp luật hoặc là bản thân họ trở thành những người sáng lập những nhà nước. Kết quả là quyền lợi và trật tự, pháp luật và đạo đức là xuất phát từ họ và tồn tại với tính cách một sáng tạo cá nhân gắn liền chặt chẽ với họ.

Ngay những người cổ Hy Lạp đã ca ngợi Hêraklet như một anh hùng và chàng xuất hiện trước mắt chúng ta với tính cách lý tưởng của con người đạo đức anh hùng thời cổ xưa. Cái đạo đức tự do độc lập của chàng thúc đẩy ý chí của riêng chàng nổi lên chống lại những bất công và đấu tranh chống lại những con quỷ mang hình dáng người và hình dáng động vật không phải là một tình trạng chung của thời đại chàng mà chỉ thuộc riêng chàng và làm thành đặc điểm tiêu biểu của chàng. Và với tất cả những điều đó, chàng vẫn không phải là một anh hùng về đạo đức như câu chuyện năm mươi cô con gái của Thexpiôt chứng tỏ (năm mươi cô này đã có mang với chàng cùng trong một đêm). Chàng cũng không phải là quí tộc - chúng ta hãy nhớ chuyện các chuồng ngựa của vua Augiát. Trái lại, chàng đóng vai một sức mạnh hoàn toàn độc lập, bảo vệ công lý và chính nghĩa, và để thực hiện điều đó, chàng tự do lựa chọn và tình nguyện chịu những điều vất vả và vô số công việc. Kể ra, chàng làm một phần những chiến công của mình để phục vụ Orixthê và theo mệnh lệnh Orixthê; song tình trạng lệ thuộc này chỉ là một mối liên hệ hoàn toàn trừu tượng và không có mối liên hệ nào được xác định bởi pháp luật và được củng cố vững chắc làm cho chàng không thể hành động với tính cách một cá nhân độc lập.

Các anh hùng của Hômerơ cũng giống như chàng. Mặc dầu có một người cầm đầu chung tối cao, song sự liên hệ của họ không phải là một quan hệ đã được pháp luật quy định từ trước và bắt buộc họ phải phục tùng. Họ tự nguyện theo Agamemnôn, không phải là một ông vua theo ý nghĩa hiện đại của danh từ này: mỗi anh hùng đều đưa ra lời khuyên của mình, và Asin nổi giận rời khỏi những người khác, và nói chung mỗi người trong số này đi lại, hành động và nghĩ ngợi theo sở thích của mình. Các anh hùng của thi ca cổ A Rập cũng có tính chất độc lập như vậy: họ không gắn liền vào một tổ chức nào được quy định một lần là xong và họ không chỉ là những bộ phận nhỏ của cái tổ chức này. Các anh hùng trong "Sacname" của Phiếcduxi[6] cũng như vậy.

Ở phương Tây theo Thiên Chúa giáo, chế độ phong kiến và chế độ hiệp sĩ là cơ sở cho sự tồn tại một tầng lớp anh hùng tự do chỉ dựa vào cá tính của họ. Các hiệp sĩ của Bàn Tròn[7] cũng như các anh hùng tập hợp xung quanh Sáclơ vĩ đại[8] là như vậy. Sáclơ vĩ đại cũng như Agamemnôn có những vị anh hùng bao quanh và ông ta cũng bất lực đối với họ như Agamemnôn: bao giờ ông ta cũng phải hỏi ý kiến các thần bộc của mình và bắt buộc phải chịu đựng trong khi thấy họ chỉ vâng theo những dục vọng riêng. Dù cho ông ta có nổi giận lôi đình và quát tháo họ như Giupite trên núi Ôlempơ, họ vẫn bỏ mặc ông ta giữa lúc ông ta đang tiến hành sự việc của mình để phó mặc số phận và độc lập tìm những cuộc phiêu lưu của họ, xông pha những nguy nan, hiểm trở mà họ gặp phải.

Gương mẫu hoàn mĩ nhất của một quan hệ này giữa người cầm đầu với các hiệp sĩ là ở trong trường hợp của Xít [9]. Mặc dầu Xít là một thành viên của liên minh, lệ thuộc vào nhà vua và phải thực hiện những nhiệm vụ của người thần bộc, nhưng luật lệ, danh dự với tính cách tiếng nói mạnh mẽ của cá nhân vị anh hùng và của tính chất vĩ đại trong trắng, tính chất cao thượng và vinh quang của chàng lại đối lập lại cái liên minh

này. Ở đây, nhà vua có thể xét xử, thông qua quyết định, tiến hành chiến tranh chỉ bằng cách hỏi ý kiến các thần bộc và được họ đồng ý. Nếu họ không đồng ý thì họ không chiến đấu; ngay dù cho đa số là trái lại, họ cũng không phục tùng, mỗi người đều độc lập tự chủ và hành động dựa vào ý chí và năng lực của bản thân. Một thí dụ tương tự với điều đó là bức tranh rực rỡ của thái độ độc lập kiên quyết mà ta thấy ở các anh hùng Xaradanh, họ còn tỏ ra ngoan cố hơn nữa. Ngay *"Con chồn Rơna"*[10] cũng cho ta thấy lại một cảnh tượng của tình trạng tương tự. Thực vậy, sư tử là ông vua và ông chủ, nhưng chó sói, gấu... cũng tham dự hội nghị, Rơna và những con chó sói hành động theo ý muốn của chúng và nếu như tình hình dẫn tới việc khiếu nại về con chồn thì con vật tinh khôn dùng cách dối trá tinh ranh để thoát khỏi, hoặc nó lợi dụng những quyền lợi riêng của nhà vua và hoàng hậu để lừa dối nhà vua và khiến nhà vua thiên về phía nó.

(bb) Ở trong hoàn cảnh anh hùng, chủ thể trong khi ở trong một liên hệ trực tiếp với tất cả phạm vi ý chí, hành động vào việc làm của chính mình, hoàn toàn chịu trách nhiệm về các hành động của mình. Khi *chúng ta* hành động hay đánh giá hành động của những người khác, chúng ta chỉ bắt chúng ta hay người khác chịu trách nhiệm về những điều đã làm khi người hành động có ý thức về cái cách anh ta làm và về những trường hợp trong đó hành động được thực hiện. Nếu như nội dung các hoàn cảnh mang tính chất khác, và nếu như những hoàn cảnh khách quan chứa đựng ở bản thân nó những thuộc tính khác những điều ý thức của cá nhân hoạt động đoán được từ trước, thì con người hiện đại không chịu trách nhiệm về mọi điều anh ta đã làm. Anh ta từ bỏ cái phần trách nhiệm về những điều anh ta đã làm mà anh ta không biết hay không hiểu đúng đắn, và anh ta chỉ chịu trách nhiệm về những điều anh ta biết và thực hiện một cách có chủ ý bằng cách dựa trên sự hiểu biết này.

Nhưng tính cách anh hùng lại không thực hiện sự phân biệt này và chịu trách nhiệm với tất cả tính cách của mình về mọi điều anh ta làm. Ơđíp chẳng hạn sau khi đã hỏi vị tiên tri, bắt gặp một người trên đường và giết ông ta trong cuộc cãi cọ. Khi anh ta làm hành động này và hành động này không phải là một tội ác: bởi vì con người bị giết cũng muốn dùng vũ lực đối với anh ta. Nhưng con người bị giết này lại là cha anh ta. Ơđíp lấy một bà hoàng, nhưng vợ anh ta lại hóa ra là mẹ anh ta. Kết quả là anh ta phạm tội loạn luân mặc dầu anh ta không hề biết. Tuy vậy Ơđíp vẫn thừa nhận rằng mình chịu trách nhiệm về tất cả những tội lỗi của mình và tự trừng phạt mình là người giết cha và lấy mẹ mặc dầu anh ta giết cha và lấy mẹ nhưng không hề biết là đã làm những tội lỗi này(*).

Độc lập, vững chắc và vẹn thuần, tính cách anh hùng không muốn san sẻ lỗi lầm và không biết gì về sự đối lập giữa những ý định của chủ thể với hành động khách quan và các hậu quả của nó, trong lúc đó ở trong thời đại chúng ta với những điều kiện rắc rối và những quan hệ chằng chịt, mỗi người tìm cách đổ lỗi cho người khác và cố hết sức tránh cái lỗi của mình. Về mặt này, quan niệm của chúng ta có tính chất luân lí hơn, bởi vì cái đóng vai trò chủ yếu trong luân lí, là mặt chủ thể, sự hiểu biết những hoàn cảnh và lòng tin vào việc mình đã làm một hành động tốt cũng như cái ý định bên trong thực hiện những hành động. Ở thời đại các anh hùng khi cá nhân về thực chất làm thành một thể thống nhất khăng khít với cái thế giới khách quan bắt nguồn từ mình và do đó thuộc về nó. Chủ thể muốn là người duy nhất chịu trách nhiệm về mọi điều anh ta đã làm và cho mình là cội nguồn duy nhất của mọi điều đã xảy ra. Cá nhân của thời đại anh hùng cũng không xác lập sự phân chia về mặt luân lí giữa bản thân mình với cái chính thể xã hội mà anh ta thuộc vào. Trái lại, y nhận thức rằng y chỉ làm thành một thể thống nhất bản chất với

(*) *Đây là nội dung vở kịch Hy Lạp cổ* "Ơđíp làm vua".

cái toàn thể này. Trái lại *chúng ta,* căn cứ vào quan niệm hiện nay của chúng ta, chúng ta tự tách mình (với tính cách những cá nhân có những mục đích và những quyền lợi cá nhân của mình) ra khỏi những mục đích của một toàn thể như vậy. Cá nhân làm gì thì cái đó anh ta làm xuất phát từ cá tính của mình và vì mình với tính cách cá nhân; vì vậy anh ta chỉ chịu trách nhiệm về những hành động của mình chứ không chịu trách nhiệm của cái chính thể cốt tử mà anh ta thuộc vào .

Chẳng hạn, chúng ta phân chia ranh giới giữa cá nhân và gia đình. Nhưng thời đại của các anh hùng không biết đến một sự phân ranh giới như vậy. Lúc bấy giờ, lỗi lầm của cha ông thì con cháu phải chịu và toàn bộ một thế hệ chịu trừng phạt vì tội lỗi của một người. Những lỗi lầm và những tội ác chuyển theo thừa kế từ thế hệ này đến thế hệ khác. Chúng ta thấy một sự nguyền rủa như vậy có vẻ bất công, và có vẻ là nạn nhân của một số phận mù quáng chẳng có chút ý nghĩa hợp lí nào hết. Cũng như chúng ta cho các công lao của tổ tiên không làm cho con cháu thành cao quý; cũng vậy, chúng ta cho rằng các tội lỗi mà tổ tiên đã phạm và những điều trừng phạt mà họ đã chịu không làm cho con cháu mất danh dự và lại càng không thể làm nhơ bẩn tính cách chủ thể của con cháu. Không những thế: theo cách chúng ta nhìn ngày nay, việc tịch thu tài sản gia đình là một trừng phạt vi phạm nguyên lí quyền tự do chủ thể sâu sắc.

Nhưng ở trong cái chính thể tạo hình thời cổ, cá nhân không đóng vai một cái gì cô lập ở trong bản thân mình mà y là một thành viên của gia đình mình, của bộ lạc mình. Chính vì vậy hành động và số phận của gia đình là việc riêng của từng thành viên và mỗi thành viên không những không từ chối những hành vi và những số phận của cha ông mà trái lại tự nguyện bảo vệ nó dường như đó là những hành động của mình. Họ sống ở đấy và cha ông họ như thế nào thì cũng như vậy, cũng chịu những đau khổ và những tội lỗi như cha ông họ.

Chúng ta nhận thấy một thái độ như vậy là quá khắc

nghiệt, song thái độ chỉ chịu trách nhiệm về bản thân mình thôi và, do đó, có được một tính độc lập có tính chủ thể, chẳng qua chỉ là một tính độc lập thuần túy trừu tượng của cá nhân mà thôi. Cá tính thời anh hùng có tính chất lí tưởng hơn, bởi vì con người không chỉ chịu hài lòng về chỗ cái tự do và tính chất vô hạn ở trong bản thân hắn chỉ có tính hình thức; trái lại hắn đồng nhất hóa trực tiếp với tất cả cái nội dung cốt tử của những quan hệ tinh thần của hắn thành một hiện thực sinh động. Yếu tố bản chất là có tính chất cá nhân trực tiếp và cá nhân do đó là có tính bản chất ở bản thân mình.

(cc) Chính vì vậy những hình tượng lí tưởng của nghệ thuật được chuyển vào thời kì thần thoại và nói chung được chuyển vào một quá khứ xa xôi làm thành miếng đất tốt nhất đối với tính hiện thực của họ. Điều này được giải thích như sau: Nếu như ta chọn tài liệu của tác phẩm nghệ thuật ở trong thời hiện tại, thì hình thức độc đáo của tài liệu này, như ta thấy nó trong thực tế, đã được ghi lại một cách toàn diện ở trong biểu tượng của ta; những thay đổi mà nhà thơ không thể nào không làm dễ dàng mang tính chất một ngoại hiện giả tạo và cố ý. Trái lại, quá khứ chỉ sống trong lĩnh vực của kỉ niệm và những hồi tưởng tự bản thân nó đã khoác cho các tính cách, các biến cố và hành động một cái vẻ phổ biến không để lộ những nét riêng ngẫu nhiên về đặc thù ở bên ngoài. Một hành động hay một tính cách thực sự hiện thực đòi hỏi nhiều trường hợp và nhiều điều kiện trung gian không quan trọng, nhiều biến cố và hành động cá biệt, trong lúc đó tất cả những điều ngẫu nhiên này đã bị xóa nhòa trong lĩnh vực hồi tưởng.

Khi các sự việc, các lịch sử và các tính cách là thuộc về quá khứ, nghệ sĩ nhờ chỗ thoát khỏi tính chất ngẫu nhiên của những nét bên ngoài nên đã gắn liền hơn với cái đặc thù và cái cá biệt và có được một phạm vi hoạt động lớn hơn về phương thức biểu hiện nghệ thuật. Kể ra, trước mắt anh ta vẫn còn có những hồi tưởng lịch sử mà anh ta phải xây dựng nội dung

để cấp cho nó một hình thức khái quát. Nhưng hình ảnh của quá khứ, như chúng tôi đã nói, ngay với tính cách hình ảnh, đã có được một ưu điểm to lớn là có một được một tính khái quát lớn hơn; đồng thời vô số những sợi dây trung gian nối liền các điều kiện và các hoàn cảnh với tất cả những sự hữu hạn của chúng đã cấp cho nghệ sĩ những phương tiện và những chỗ dựa để giữ cá tính, điều mà tác phẩm nghệ thuật cần đến. Đặc biệt thời đại các anh hùng có được một ưu điểm so với các thời kì khác sau này hơn và phát triển hơn, đó là trong thời đại này mỗi tính cách và mỗi cá nhân nói chung vẫn chưa đối lập với yếu tố bản chất[11], yếu tố đạo đức và yếu tố pháp luật là những cái bắt cá nhân phải thực hiện xem như một điều tất yếu mang hình thức pháp lệnh và nhà thơ đứng trước điều mà lí tưởng đòi hỏi.

Sêchxpia chẳng hạn đã vay mượn tài liệu nhiều vở kịch của mình ở các biên niên sử hay ở các chuyện xưa nói về một tình trạng vẫn chưa phát triển hoàn toàn đến trình độ một trật tự được xác lập vững chắc. Yếu tố cá nhân thống trị trong việc chấp hành những quyết định và thực hiện nó. Trái lại, yếu tố chủ yếu của những vở kịch lịch sử của Sêchxpia chỉ mang tính chất lịch sử bên ngoài, và tách xa hơn phương thức biểu hiện có tính chất lí tưởng so với các bi kịch của ông, mặc dầu ở đây các tình thế và các hành động cũng xuất phát từ tính chất độc lập và tự do hung dữ của những tính cách cá nhân. Kể ra, các tính cách này ở trong tính độc lập của họ, phần lớn chỉ làm thành một chỗ dựa hình thức cho chính mình trong khi tỉnh qui về một lòng độc lập các tính cách anh hùng Hy Lạp chúng ta còn phải đánh giá cao cả cái nội dung mà họ ra sức thực hiện với tính cách mục đích.

Những nhận định vừa rồi đã bác bỏ cái quan niệm cho rằng trạng thái mục ca (*idylique*) sẽ làm thành miếng đất tốt nhất để thực hiện lí tưởng, bởi vì trong trạng thái này hoàn toàn vắng mặt cảnh phân đôi, chia rẽ giữa một bên là cái tất

yếu và cái hợp pháp ở bản thân nó và bên kia là cái cá nhân sinh động. Dù cho những tình trạng mục ca là đơn giản và nguyên sơ đến đâu đi nữa, và dù cho chúng có làm cho các nhà thơ thoát khỏi thứ nôm na ước lệ của sự tồn tại tinh thần đến đâu thì sự đơn giản này cũng ít thú vị về mặt nội dung thực sự của nó. Cho nên không thể thừa nhận mục ca là cơ sở chân thực và miếng đất của lí tưởng. Bởi vì miếng đất này không chứa đựng những động cơ quan trọng nhất của một tính cách anh hùng như tổ quốc, luân lí, gia đình... và sự phát triển của chúng; trái lại tất cả thực chất nội dung của mục ca là qui về chỗ con cừu bị lạc, một cô gái yêu đương. Chính vì vậy nhiều khi người ta cho rằng mục ca chỉ là nơi ẩn náu và nghỉ ngơi đối với một tâm hồn mệt mỏi. Thêm vào đấy, mục ca còn thường nổi bật bởi tính chất ngọt ngào và mềm yếu như chẳng hạn ở Getxone[12].

Trạng thái mục ca của thời đại chúng ta ngày nay còn có một khuyết điểm nữa: tính mộc mạc, bầu không khí gia đình hay thôn dã, ở trong tình yêu hay trong việc tận hưởng một tách cà phê nóng ở ngoài trời v.v... rất ít gây hứng thú bởi vì những cảnh mục ca này lấy trong đời sống những người mục đồng nông thôn... Nhà thơ bỏ qua mọi liên hệ với những công việc phức tạp sâu sắc hơn, với những mục đích và những quan hệ quan trọng hơn. Ngay cả về mặt này, thiên tài của Gơt cũng làm cho chúng ta kinh ngạc. Trong *"Hecman và Đôrôthê"* Gơt cũng tập trung sự chú ý vào việc miêu tả một hoàn cảnh tương tự, một trường hợp cá biệt hết sức hạn chế lấy ở đời sống hiện tại. Song với tính cách bối cảnh bầu không khí trong đó bản mục ca phát triển, ông đã mở rộng trước mắt chúng ta những quyền lợi to lớn của cách mạng và của Tổ quốc mình và đã nối liền một đề tài bản thân chật hẹp với những biến cố thế giới quan trọng, đồ sộ nhất.

Nói chung, cái xấu và cái ác tức là chiến tranh, những trận chiến đấu, hành động trả thù... không bị loại trừ ra khỏi lĩnh vực của lí tưởng và thường là nội dung và cơ sở của thời đại

thần thoại của các anh hùng ca. Nhưng nó xuất hiện dưới một hình thức càng tàn nhẫn và dã man nếu các thời kì này càng ít thấm nhuần yếu tố pháp luật và yếu tố luân lí. Các hiệp sĩ giang hồ, chẳng hạn ra đi để giúp đỡ những người bị áp bức và bị lăng nhục một cách bất công nhiều khi tự nguyện rơi vào tình trạng dã man và biểu lộ tính chất phóng túng; và cũng hệt như vậy, tinh thần anh dũng có tính chất tôn giáo của những người tử vì đạo cũng giả thiết sự tồn tại một thời kì dã man và tàn nhẫn. Song, nói chung, lí tưởng Thiên Chúa giáo ẩn nấp ở những nơi sâu thẳm của đời sống bên trong, của tâm hồn là bàng quan hơn đối với những điều kiện bên ngoài.

Cũng như trạng thái lí tưởng của thế giới là tương ứng chủ yếu với những thời đại nhất định, nghệ thuật chủ yếu chọn một đẳng cấp nhất định để làm cho các hình tượng xuất hiện trong trạng thái này của thế giới, đó là đẳng cấp các *vua chúa*. Và nó xuất hiện không phải do chủ nghĩa quí tộc hay do chỗ thiên về những con người quyền quí, mà vì muốn tìm một tự do đầy đủ ở trong ý muốn và hành động, nên các ý muốn và hành động được thể hiện ở trong sự biểu hiện vua chúa. Chính vì vậy chẳng hạn trong bi kịch cổ đại, đồng ca nêu lên cái môi trường chung không có tính chất cá nhân của cảm nghĩ, những biểu tượng và những tình cảm trong đó một hành động nhất định phải diễn ra. Trong cái môi trường này nổi lên những tính cách cá nhân của những nhân vật hoạt động thuộc vào số những người lãnh đạo nhân dân, những thành viên của các gia đình vua chúa.

Còn trong các hình tượng thuộc các tầng lớp bị trị, bao giờ chúng ta cũng nhận thấy tính chất bị áp bức, khi họ bắt đầu hành động trong giới hạn chật hẹp của đời sống của họ. Bởi vì trong tình trạng phát triển của thời đại sau họ, họ bị trói buộc về mọi mặt bởi những sự ràng buộc của tình trạng lệ thuộc, các dục vọng và các hứng thú của họ bị kìm hãm bởi cái áp lực tàn nhẫn của tính tất yếu ở bên ngoài. Vì sau lưng là cái sức mạnh không thể khắc phục được của trật tự xã hội

thị dân, họ không thể nào kháng cự lại uy lực của nó và thậm chí họ vấp phải thái độ võ đoán của những tầng lớp cao khi nó dựa trên pháp luật, điều mà họ không thể tránh khỏi.

Tình trạng bị hoàn cảnh bên ngoài ràng buộc như vậy làm cho mọi tính độc lập đều trở thành phù phiếm. Chính vì vậy cho nên các tình thế của những nhân vật thuộc về các môi trường này là thích hợp với hài kịch hơn và nói chung thích hợp với tính hài hước hơn. Sở dĩ thế là vì các nhân vật ở trong cách miêu tả có tính hài kịch có quyền biểu lộ tùy theo ý muốn của mình. Trong những biểu tượng của họ về bản thân, những ý muốn và những ý kiến cấp cho họ tính độc lập, nhưng sau đó tính độc lập này lại bị thủ tiêu trực tiếp do chính bản thân họ, do chỗ họ bị lệ thuộc cả về bên trong cả về bên ngoài. Tình trạng độc lập giả hiệu này sụp đổ chủ yếu do những điều kiện bên ngoài và do cái thái độ sai lầm của những điều kiện này bắt gặp trong nhiều hơn ở những tầng lớp thấp hèn so với các vua chúa và các ông chủ. Đôn Xêđa trong *"Người vợ chưa cưới thành Métxin"* của Sinle có quyền kêu lên: "Không có quan tòa nào cao hơn ta cả" và nếu như anh ta muốn chịu trừng phạt thì anh ta phải chính mình tuyên án mình và thực hiện lời tuyên án. Anh ta không phục tùng một tất yếu nào bên ngoài của quyền lợi và pháp luật, và về mặt trừng phạt anh ta chỉ lệ thuộc vào bản thân mình mà thôi. Kể ra,không phải tất cả các hình tượng bi kịch của Sêchxpia đều thuộc tầng lớp vua chúa và một phần đã thuộc lĩnh vực hiện thực chứ không phải lĩnh vực thần thoại; nhưng trái lại họ ở trong những thời kì nội chiến khi mà các sự trói buộc của trật tự và của pháp luật đã yếu đi hay hoàn toàn tan rã. Nhờ vậy họ lại có được tính chất độc lập và tự chủ mà lí tưởng đòi hỏi.

b) Tính chất nôm na của thời hiện đại

Nếu như bây giờ chúng ta nhìn tình trạng thế giới hiện nay với các điều kiện phát triển của nó về pháp luật, luân lí

và chính trị thì chúng ta phải nhận thấy rằng trong khuôn khổ hiện thực của thời đại chúng ta,việc xây dựng những hình ảnh lí tưởng là hết sức hạn chế. Các môi trường trong đó còn có thể có bức tranh tự do đối với những quyết định độc lập của các cá nhân riêng lẻ là hết sức hạn chế. Về mặt này, tài liệu chủ yếu đối với các tác phẩm hiện đại là đạo đức gia đình và trật tự nhà nước, những lí tưởng của những người chồng trung thực và những người vợ hiền bởi vì những mong muốn và những hành động của họ không vượt ra khỏi phạm vi những lĩnh vực trong đó con người còn hành động một cách tự do với tính cách một chủ thể cá nhân nghĩa là anh ta như thế nào thì anh ta xuất hiện như thế, theo ý muốn cá nhân mình và làm những điều anh ta muốn làm.

Song các lí tưởng này vẫn thiếu một nội dung sâu sắc hơn thành ra mặt chủ thể của tâm trạng vẫn là điều quan trọng nhất. Bởi vì nội dung đã bị qui định bởi những quan hệ đã tồn tại một cách vững chắc, cho nên điều thú vị vẫn là tính chất nó biểu hiện ở trong các cá nhân trong *tính chủ thể bên trong*, đạo đức của họ... Trái lại, nếu ngày nay ta muốn nêu lên các quan tòa hay các vua chúa chẳng hạn làm lí tưởng của thời đại ta thì sẽ không thích hợp. Nếu một người nào đó thuộc ngành tòa án cư xử và hành động theo đúng nhiệm vụ và trách nhiệm đòi hỏi thì ở đây anh ta chỉ thi hành một chức trách nhất định, phù hợp với cái trật tự đã được pháp luật qui định. Hiện tượng các công chức của nhà nước đưa thêm trách nhiệm của mình vào cái phần của cá tính mình chẳng hạn cách ăn nói dịu dàng, cách xét xử sắc sảo... không làm thành cái chính, không phải một nội dung có tính chất, mà chỉ làm thành một yếu tố bàng quan và thứ yếu.

Các ông vua trong thời đại chúng ta, không còn làm thành cái đỉnh cao cụ thể của cái toàn thể như các anh hùng của thời thần thoại mà chỉ là một trung tâm tương đối trừu tượng ở trong những thể chế đã được xác lập vững chắc và đã được

pháp luật và hiến pháp bênh vực. Các ông vua ở thời đại chúng ta đã bỏ mất quyền quyết định những công việc quan trọng nhất. Họ không cầm đầu việc xét xử; tài chính, trật tự dân sự và tính an toàn của nhân dân không còn làm thành công việc riêng của họ nữa mà bị qui định bởi những điều kiện chung của chính trị và bởi mối liên hệ với các nước khác, những cái này không còn thuộc vào sự lãnh đạo của cá nhân họ, vào trách nhiệm của họ. Và nếu như trong tất cả các công việc quốc gia này, họ có quyền quyết định cao nhất thì cuối cùng nội dung thực sự của các quyết định này, nói chung, vẫn không lệ thuộc vào ý chí cá nhân của họ, bởi vì trước đó bản thân nội dung đã được quyết định rồi. Như vậy, cái đỉnh cao nhất của nhà nước, ý chí chủ quan của nhà vua đối với cái chung và sự nghiệp chung chỉ có tính chất thuần túy hình thức mà thôi.

Cũng vậy, một viên tướng và một viên chỉ huy ngày nay cũng thế. Họ có một quyền lực to lớn vì người ta trao cho họ những mục đích và những quyền lợi quan trọng nhất, và kết quả của những sự việc quan trọng là lệ thuộc vào thái độ biết nhìn xa, tinh thần dũng cảm, tinh thần kiên quyết, trí tuệ của họ, song những nét đặc biệt cá nhân của tính cách chủ quan của họ đóng một vai trò rất nhỏ bé. Một mặt, các mục đích được nêu lên cho họ từ trước và không xuất phát từ cá tính của họ mà từ những quan hệ và những hoàn cảnh ở ngoài quyền lực của họ. Mặt khác, không phải chính họ tạo ra những biện pháp để thực hiện những mục đích này; trái lại chúng được cấp cho họ từ bên ngoài bởi vì chúng không phục tùng cá nhân họ mà nằm ngoài ảnh hưởng tài năng quân sự của họ.

Như vậy, trong tình hình thế giới ngày nay, chủ thể có thể hành động trong một quan hệ nào đó xuất phát từ bản thân mình, song mỗi con người cá biệt dù cho anh ta quay về phía nào, cũng vẫn thuộc một trật tự xã hội đã có sẵn, và không đóng vai một hình tượng độc lập, toàn vẹn sinh động một cách cá nhân của xã hội này mà chỉ làm thành một thành viên hạn

chế về mặt khả năng của mình. Anh ta chỉ hành động với tính cách một người bị gắn vào những điều kiện của xã hội này và cái hứng thú mà hình tượng này nêu lên cũng như các mục đích và các hoạt động của nó đều mang tính chất hết sức cá biệt.

Bởi vì, xét cho cùng, tất cả đều qui về chỗ số phận của một cá nhân cụ thể sẽ như thế nào, anh ta có đạt được mục đích của mình không, trên đường đi anh bắt gặp những cản trở và những trở lực gì, những trường hợp gì ngẫu nhiên và tất yếu cản trở không cho phép hành động kết thúc may mắn hay dẫn đến một hành động may mắn. Và nếu như cá tính hiện đại trong những cảm nghĩ trong tâm hồn mình và trong tính cách mình là vô tận đối với chính mình và đóng vai như vậy trong những hành động và những đau khổ của mình trong các pháp luật, các đạo đức, các quyền lợi... thì sự tồn tại của quyền lợi được thể hiện ở trong cá nhân cũng chật hẹp như bản thân từng cá nhân này vậy. Anh ta khác thời đại các anh hùng, ở đấy cá nhân làm thành sự thể hiện toàn bộ quyền lợi, tập quán, luật pháp nói chung. Cái cá nhân riêng lẻ ngày nay không còn là người duy nhất mang và thực hiện thực tế những sức mạnh này như ở thời đại các anh hùng.

c) Sự phục hồi tính độc lập của cá nhân.

Nhưng dù chúng ta có thừa nhận những điều kiện của tổ chức đời sống dân sự[14] và đời sống chính trị phát triển là hợp lí và ích lợi đến đâu, chúng ta cũng không bao giờ từ bỏ và không thể ngừng đòi hỏi một cá tính toàn vẹn và một cuộc sống độc lập, chúng ta vẫn không ngừng cảm thấy cần đến điều đó. Theo ý nghĩa này chúng ta càng thán phục những ý muốn nên thơ của Sinle và của Gơt thời niên thiếu, những cố gắng của hai người để dành lại tính độc lập của những hình tượng thơ đã bị bỏ mất trong khuôn khổ những điều của thời đại mới mà họ bắt gặp trước mắt

Nhưng Sinle đã thực hiện cố gắng này như thế nào trong

tác phẩm đầu tiên của mình? Chỉ bằng cách nổi lên chống lại toàn bộ cái xã hội thị dân. Các Morơ(*) con người bị trật tự hiện hành và những người lạm dụng sức mạnh của cái trật tự ấy lăng nhục một cách bất công, đã bước ra ngoài khuôn khổ của pháp luật. Trong khi tìm thấy ở mình tinh thần táo bạo dám vứt bỏ những cản trở kìm hãm mình và sau khi tạo nên cho mình một tình trạng anh hùng mới, chàng đã trở thành con người khôi phục quyền lợi, con người trả thù độc lập chống lại mọi điều phi pháp, mọi bất công và mọi áp bức. Song lối trả thù cá nhân như vậy một mặt thực là vô nghĩa và ngẫu nhiên vì trong tay chàng không có đủ những phương tiện cần thiết! Mặt khác, lối trả thù như vậy chỉ có thể dẫn tới tội ác bởi vì nó đã chứa đựng ở bản thân cái tính chất bất công mà nó muốn thủ tiêu. Con đường mà Các Morơ đã chọn là một sai lầm có tính chất định mệnh và mặc dầu nó là bi kịch, cái lí tưởng cường đạo này chỉ quyến rũ được trẻ em mà thôi.

Cũng vậy trong *"Âm mưu và ái tình"*(13) những con người đau khổ dưới ách những điều kiện xấu xa, ôm ấp những quyền lợi riêng nhỏ nhặt của họ bị những quyền lợi ấy dằn vặt. Ở trong *Phiétxcô* và ở trong *Đôn Cáclốt* mới xuất hiện những nhân vật chính cao thượng hơn, thấm nhuần một nội dung bản chất hơn: giải phóng tổ chức mình hay đấu tranh cho tự do tín ngưỡng và họ trở thành những chiến sĩ hi sinh mình cho những mục đích cao cả.

Valenstainơ còn cao hơn một bực. Đứng đầu quân đội, chàng đảm đương nhiệm vụ điều chỉnh các quan hệ chính trị. Chàng biết rất rõ sức mạnh của những quan hệ này mà ngay cả cái phương tiện là quân đội cũng lệ thuộc vào đấy, và trong một thời gian dài chàng phân vân giữa ý muốn và trách nhiệm. Nhưng ngay sau khi vừa quyết định xong, chàng thấy ngay và tin chắc rằng cái công cụ thuộc về mình đã rời khỏi tay mình, cái công cụ ấy đã bị bẻ gẫy. Bởi vì xét cho cùng, cái ràng buộc các tướng lĩnh và các chỉ huy quân sự với chàng không phải là

(*) *Bi kịch "Những tên ăn cướp" của Sinle.*

ở chỗ họ biết ơn chàng đã thăng thưởng và đã phong chức cho họ, cũng không phải là cái vinh quang của người chủ súy mà chỉ là nhiệm vụ của họ đối với một chính quyền và một chính phủ đã được mọi người thừa nhận, lời thề của họ đối với người cầm đầu chính phủ tức là hoàng đế Áo. Kết quả là chàng trở thành cô độc, và bị bại trận, không phải do một sức mạnh bên ngoài đối lập với chàng mà là bị tước mất tất cả mọi phương tiện cho phép chàng đạt đến mục đích. Một khi bị quân đội rời bỏ, chàng bị tiêu diệt. Trong *"Gớtxơ phôn Beclikhinghen"*[14] Gơt đã chấp nhận một giải pháp tương tự, mặc dầu đối lập lại. Thời đại của Gơtxơ phôn Sickingen là thú vị do chỗ trong thời đại này tầng lớp hiệp sĩ và tính chất độc lập quý tộc của các đại biểu của nó bị tiêu diệt do áp lực của một trật tự mới xuất hiện, khách quan và hợp pháp. Vấn đề Gơt đã chọn sự xung đột này giữa thời kì trung cổ của các anh hùng và đời sống dựa trên pháp luật chứng tỏ Gơt có một kiến thức siêu việt. Bởi vì Gơtxơ phôn Sickingen vẫn còn là những anh hùng muốn giải quyết một cách độc lập những điều kiện của cái môi trường rộng hơn hay hẹp hơn của họ, bằng cách chỉ dựa vào cá tính, vào tinh thần táo tạo và cái tình cảm mơ hồ về công lí của mình; song cái trật tự mới làm cho Gơtxơ thành phạm pháp và dẫn tới cái chết của chàng.

Chỉ có chế độ hiệp sĩ và các quan hệ phong kiến mới làm thành ở thời trung cổ miếng đất chân chính cho loại tính chất độc lập này. Sau khi cái trật tự hợp pháp với hình thức nôm na của nó đã đạt đến một sự phát triển đầy đủ hơn và trở thành thống trị, thì tính độc lập cá nhân của từng hiệp sĩ đi tìm những cuộc phiêu lưu đã mất mọi ý nghĩa. Nếu như y cứ muốn tự cho mình là cái duy nhất quan trọng và tiếp tục đấu tranh chống lại bất công, giúp đỡ những ai bị áp bức thì y sẽ trở thành lố bịch. Tính chất hài hước của Đông Kisốt của Xecvăngtét là ở chỗ đó.

Khi đề cập tới cái mâu thuẫn như vậy giữa các thế giới quan

khác nhau về những hành vi của từng cá nhân trong khuôn khổ và sự va chạm này, tự nhiên chúng ta đã đi đến cái mà trên đây chúng ta đã gọi bằng danh từ chung là tình huống nói chung, cái này biểu lộ trong tình trạng chung của thế giới bằng những thuộc tính và những sự khu biệt gắt gao hơn.

2. *Tình huống*[15]

Khác hiện thực có tính chất nôm na, trạng thái lí tưởng của thế giới mà nghệ thuật có nhiệm vụ thể hiện, căn cứ vào những điều đã trình bày trên đây, chẳng qua chỉ là sự tồn tại có tính chất tinh thần nói chung. Do đó, nó chỉ chứa đựng *những khả năng* biểu hiện một cách cá nhân chứ không phải bản thân sự biểu hiện này. Từ trước đến nay, chúng ta chỉ khảo sát miếng đất chung trên đó có thể xuất hiện những cá nhân sinh động của nghệ thuật. Và mặc dầu miếng đất này chứa đựng ở nó yếu tố tính cá nhân và dựa trên tính độc lập của tính cá nhân, song với tính cách *tình trạng chung*, nó vẫn không biểu lộ sự vận động thực sự của cái cá nhân ở trong ảnh hưởng sinh động của họ. Điều này chẳng khác gì cái điện thờ mà nghệ thuật dựng lên vẫn chưa là biểu hiện cá biệt của bản thân vị thần mà chỉ chứa đựng mầm mống của vị thần thôi.

Chính vì vậy chúng ta trước hết cần phải khảo sát tình trạng lí tưởng này của thế giới như là một cái gì im lìm bất động, như là tình trạng hài hòa của những sức mạnh chi phối nó, như là một sự tồn tại có tính bản chất vâng theo tính chất đơn điệu. Song ta không nên cho tình trạng này là cái người ta gọi tình trạng đầu tiên ngây thơ[16] không có xung đột. Bởi vì tình trạng này là hoàn toàn phục tùng sức mạnh của đạo đức, trái lại sức mạnh to lớn của sự phân đôi chỉ có mặt ở trong tình trạng ngấm ngầm.

Phương diện đầu tiên mà chúng ta bộc lộ bằng sự khảo sát đó là cái thể thống nhất có tính bản chất của tình trạng

này và sự có mặt của tính chất cá nhân chỉ ở trong những nét khái quát nhất (cá nhân không khẳng định thuộc tính của y mà lại biến mất một cách không có dấu vết và không bị cản trở). Song cái nét chủ yếu của cá tính là đặc tính của y và nếu như lí tưởng đòi hỏi cá tính phải xuất hiện trước mắt chúng ta thành một hình tượng *nhất định* thì y không được phép chỉ thỏa mãn cái chung mà thôi, trái lại cái chung cần phải được bộc lộ ở đây dưới một hình thức riêng, và nhờ đó, mà có được một tồn tại và một biểu hiện bên ngoài. Xét theo quan điểm này, nghệ thuật không được phép chỉ lo biểu hiện trạng thái *chung* của thế giới và phải chuyển từ sự biểu hiện phiếm định này tới những hình tượng thể hiện những tính cách và những hành động nhất định.

So với từng *cá nhân* thì trạng thái chung chỉ làm thành miếng đất trên đó các cá nhân tồn tại và tự biểu lộ với những đặc điểm riêng biệt của từng hoàn cảnh. Đồng thời với sự cô lập hóa này nảy sinh những xung đột và những điều rắc rối thúc đẩy *mỗi cá nhân* biểu lộ ylà *cái gì* và tự bộc lộ mình với tính cách những hình tượng nhất định. Còn xét về quan điểm tình trạng thế giới thì sự tự bộc lộ mình của các cá nhân ở đây đóng vai một quá trình, trong đó tính chất chung trở thành một hiện tượng sinh động đặc thù và đơn nhất. Nhưng ở trong thuộc tính này các sức mạnh chung vẫn giữ sự thống trị của mình, bởi vì mặt chủ yếu của một lí tưởng nhất định tóm lại là những sức mạnh vĩnh viễn ngự trị thế giới làm thành cái nội dung có tính chất bản thân của nó.

Song sự tồn tại dưới hình thức một trạng thái đơn thuần là không xứng đáng với một nội dung như vậy. Một phần hình thức của trạng thái là thói quen và thói quen lại không tương ứng với cái bản chất *tự giác* có tính tinh thần của những hứng thú sâu xa hơn đã nêu lên ở trên; còn một phần những hứng thú này xuất hiện trong cuộc đời là do *tính độc lập ngẫu nhiên* và võ đoán của các cá nhân,và tính chất ngẫu nhiên và võ đoán

(về thực chất là không chủ yếu) đến lượt chúng lại không tương ứng với cái tính chất chung có tính bản chất làm thành khái niệm cái chân thực ở trong bản thân mình. Vì vậy chúng ta một mặt cần phải tìm một hiện tượng nghệ thuật cụ thể hơn, và mặt khác xứng đáng hơn cho nội dung cụ thể của lí tưởng.

Các sức mạnh chung ở trong sự tồn tại bên ngoài của chúng chỉ có thể nhận được cái hình thức mới do chỗ chúng xuất hiện với những sự khác nhau cơ bản, và nói chung, ở trạng thái vận động, nói một cách cụ thể hơn ở trong một quan hệ qua lại đối lập với nhau. Trong lĩnh vực cái riêng là nơi bây giờ cái chung nhập vào, chúng ta cần phải nêu bật hai thành tố; trước hết cái *bản chất* với tính cách một phạm vi những sức mạnh chung mà nhờ có sự đặc thù hóa chúng ta mới có thể phân chia bản chất ra thành những bộ phận độc lập; thứ hai *các cá nhân* là những người tích cực thực hiện những sức mạnh này và cấp cho chúng một hình thức cá biệt.

Nhưng những sự khác nhau và những sự đối kháng mà tình trạng thế giới trước đó vẫn hài hòa các cá nhân biểu lộ cái *nội dung chủ yếu* mà nó mang ở bản thân mình đối với tình trạng này của thế giới. Và ngược lại, cái nội dung phổ biến có tính bản chất ở mình trong khi trở thành một hiện tượng đặc thù và đơn nhất, đồng thời lại tự thể hiện mình, bởi vì mặc dầu cái chung này tự cấp cho mình cái vẻ ngẫu nhiên, phân đôi và chia tách, nó đồng thời lại thủ tiêu cái ngoại hiện này chính vì nó tự bộc lộ mình ở đấy.

Nhưng sự chia tách những sức mạnh này và việc chúng tự thực hiện ở trong các cá nhân chỉ có thể diễn ra trong những hoàn cảnh và trong những tình trạng, khi tất cả các hiện tượng tồn tại như là những hoàn cảnh này hay khi chúng góp phần vào sự thực hiện ấy. Nếu xét ở bản thân mình, thì các hoàn cảnh không có gì là thú vị mà chỉ có giá trị do nhận thức của con người khiến cho nội dung của các sức mạnh tinh thần này biểu lộ tích cực thành những hiện tượng. Ta chỉ nên khảo sát

các hiện tượng bên ngoài theo quan điểm này mà thôi, bởi vì ý nghĩa của chúng là lệ thuộc vào chỗ chúng tồn tại *đối với tinh thần,* chúng được các cá nhân tiếp thu như thế nào và dùng để thể hiện những đòi hỏi, những mục đích, những cảm nghĩ bên trong của tinh thần và nói chung tính chính xác của các biểu hiện cá nhân. Do đó, nảy sinh cái mà ta có thể gọi là *tình huống* làm thành một tiền đề riêng biệt hơn khiến cho mọi cái gì trong tình trạng chung của thế giới[1] vẫn còn nằm ở trong hình thức chưa phát triển thì nay lại bộc lộ ra ngoài và hoạt động tích cực. Vì vậy trước khi chuyển sang khảo sát hành động theo nghĩa đen của từ này chúng ta cần phải qui định ý nghĩa của khái niệm "tình huống".

Nói chung tình huống[2] là một tình trạng có *tính chất riêng biệt* và trở thành được qui định. Ở trong thuộc tính này của nó, tình huống góp phần biểu lộ nội dung là cái phần có được một sự tồn tại bên ngoài bằng sự biểu hiện nghệ thuật. Theo quan điểm này tình huống cấp cho ta một thao trường rộng lớn để tìm hiểu bởi vì từ lâu nhiệm vụ quan trọng nhất của nghệ thuật vẫn là tìm những tình huống thú vị, tức là những tình huống nào cho phép ta bộc lộ những hứng thú quan trọng và sâu sắc cũng như cái nội dung chân thực của tâm hồn. Về mặt này, những đòi hỏi đối với những nghệ thuật khác nhau là khác nhau. Tính đa dạng bên trong của các tình huống của điêu khắc chẳng hạn tỏ ra hạn chế, ở trong nhạc nó đã rộng lớn hơn và tự do hơn, còn ở trong thơ thì nó là vô tận hơn cả.

Nhưng bởi vì chúng ta vẫn chưa bước sang khảo sát từng nghệ thuật cho nên ở đây chúng ta chỉ có thể nêu lên những quan điểm chung nhất và chúng tôi chỉ có thể xét theo cái trật tự tăng dần như sau.

Thứ nhất, trước khi tình huống chuyển hóa trở thành cụ thể ở trong bản thân mình, nó vẫn mang hình thức của *cái chung* và cái *phiếm định*. Kết quả là lúc đầu, chúng ta đứng

trước cái tình huống có thể nói *không có tình huống*. Bởi vì hình thức phiếm định chỉ là một hình thức bên cạnh một hình thức khác, bên cạnh hình thức được qui định, và chính điều này khiến nó thành phiến diện và có tính chất nhất định.

Thứ hai, tình huống vượt ra khỏi giới hạn của cái chung này, chuyển thành cái đặc thù và trở thành một thuộc tính lúc đầu rất *vô hại* không có sự đối lập gì hết cũng không cần phải giải quyết sự đối lập.

Thứ ba, tình trạng phân đôi và thuộc tính của nó làm thành bản chất của tình huống, và tình huống do đó trở thành *xung đột* là cái dẫn tới những phản ứng và làm thành điểm xuất phát cũng như là bước quá độ sang hành động theo nghĩa đen của từ hành động.

Bởi vì tình huống nói chung làm thành *bước trung gian* giữa tình trạng chung im lìm ở bản thân của thế giới với tình trạng hành động cụ thể biểu lộ thành tác động và phản ứng, cho nên tình huống cần phải bao hàm các tính chất của cả hai cấp độ cực đoan này và cho phép ta chuyển từ một cấp độ này sang một cấp độ khác.

a) Tình trạng không có tình huống.

Hình thức của "tình trạng chung của thế giới" dưới trạng thái lí tưởng nghệ thuật cần phải được nêu bật đó là một tính độc lập vừa có tính chất cá nhân lại vừa có tính chất chủ yếu. Nhưng tính độc lập, xét với tính cách bản chất ở bản thân nó, lúc đầu chỉ biểu lộ sự lệ thuộc vào những sức mạnh của mình, lòng tự tin vào mình ở trong cảnh nghỉ ngơi im lìm bất động. Cái hình thức được qui định vẫn không vượt ra khỏi giới hạn của mình và không trở thành một quan hệ với một cái khác; trái lại nó vẫn làm thành một thể thống nhất phong bế trong bản thân cả bên trong lẫn bên ngoài. Tất cả những điều này là tiêu biểu cho tình trạng thiếu tình huống, như ta thấy, chẳng hạn trong các tác phẩm có tô điểm các điện thờ ở thời kì mà

nghệ thuật bắt đầu. Những miêu tả này mang tính chất nghiêm túc im lìm một cách sâu sắc, bình thản đến trình độ cao nhất, thậm chí đông cứng lại trong cái vẻ hùng vĩ đồ sộ và ở thời đại sau những hình ảnh này được người ta bắt chước.

Mẫu mực của tình trạng thiếu tình huống như vậy là điêu khắc Ai Cập và điêu khắc Hy Lạp cổ đại. Trong nghệ thuật tạo hình Thiên Chúa giáo, Chúa Cha và Giêxu đều được biểu hiện như nhau, chủ yếu bằng những tượng bán thân, và nói chung tính bản chất của yếu tố thần linh đóng vai một vịThượng đế nhất định, đặc thù, hay một cá tính tuyệt đối ở trong bản thân mình là phù hợp với phương thức miêu tả này. Thực ra, ngay cả các chân dung thời trung cổ cũng tiêu biểu ở chỗ thiếu những hoàn cảnh nhất định, ở đấy tính cách cá nhân cá thể mang tính chất nhất định ở trong tính bất biến của mình.

b) Tình huống nhất định ở trong trạng thái bình thản của nó.

Bởi vì tình huống nói chung phải có đặc tính, cho nên nó vượt ra ngoài phạm vi tình trạng nghỉ ngơi yên tĩnh và hạnh phúc, hay vượt ra khỏi sự thống trị tuyệt đối của sự nghiêm khắc và của sức mạnh là những cái tiêu biểu cho tính độc lập bị phong bế vào bản thân. Nhưng một hình tượng không có tình huống, im lìm bất động cả bên trong lẫn bên ngoài vì vậy, cần phải vận động và từ bỏ tính chất giản đơn mộc mạc của mình. Bước tiến gần nhất để tới một sự biểu hiện chuyên môn hơn, nhờ một phương thức biểu hiện đặc biệt là một tình huống mặc dầu còn mang tính chất nhất định nhưng ở bản thân nó về căn bản vẫn không được khu biệt và không chứa đựng những xung đột.

Sự biểu hiện cá tính hóa đầu tiên này không dẫn tới những hậu quả xa hơn nữa, bởi vì nó không tự đặt mình vào một tình trạng đối lập thù địch với bất kì cái gì khác và không thể gây nên một phản ứng đáp lại nào hết. Trái lại, nó đã là hoàn thành và hoàn mĩ ở bản thân. Thuộc vào loại này là những tình huống

nói chung phải được xem là những trò chơi, bởi vì ở đấy làm và diễn ra những cái gì chẳng nghiêm túc gì cả. Sở dĩ thế là vì tính chất nghiêm túc ở trong các hành động và các hành vi lần đầu tiên nẩy sinh là do những đối lập và những mâu thuẫn yêu cầu phải gạt bỏ và phải khắc phục một trong hai mặt.

Vì vậy những tình huống tương tự tự nó vẫn chưa là hành động cũng chưa là điều kích thích hành động: một phần đây vẫn còn là những kiểu tình huống ở bản thân hoàn toàn đơn giản, một phần hoạt động tự bản thân, không có mục đích chủ yếu gì nghiêm túc, nảy sinh do những xung đột hay có thể dẫn tới những xung đột.

(a) Bước tiếp theo là bước chuyển từ tình huống nghỉ ngơi, tiêu biểu cho tình trạng không có tình huống, sang vận động và biểu hiện. Cái này có thể là một vận động thuần túy máy móc hay là biểu hiện đầu tiên và sự thỏa mãn một nhu cầu ở bên ngoài. Nếu người Ai Cập, trong các hình tượng điêu khắc của họ, miêu tả các vị thần chân dính vào nhau, đầu im lìm và tay dán chặt vào thân hình thì người Hy Lạp tách tay và chân ra khỏi thân hình và cấp cho thân thể cái tư thế mà nó có khi đi, hay làm những vận động đa dạng khác. Người Hy Lạp, chẳng hạn, biểu hiện các vị thần của mình trong trạng thái nghỉ ngơi, mắt nhìn lặng lẽ về phía xa xăm. Những trạng thái đơn giản như vậy truyền đạt cho hình tượng độc lập của vị thần một thuộc tính, song thuộc tính này không chuyển thành những quan hệ xa hơn nữa, cũng không chuyển thành sự đối lập: tính bị phong bế ở bản thân và tự bản thân là hài lòng - thỏa mãn. Những tình huống đơn nhất như vậy là tiêu biểu chủ yếu vô tận trong việc phát minh những trạng thái im lìm như vậy. Ở đây nói lên cái năng khiếu thường thức vĩ đại của họ, bởi vì tính chất vô nghĩa của tình huống nhất định càng nêu bật ở trình độ cao hơn tính vĩ đại và độc lập của các hình tượng lí tưởng của họ. Tính chất không quan trọng và cái vẻ đơn giản bình thản của các sáng tác cũng như trạng

thái nhàn rỗi còn cấp cho cái vẻ thản nhiên hạnh phúc và cái vẻ bất biến của các thần linh vĩnh viễn một tính trực quan to lớn hơn. Ở đây, tình huống chỉ nêu bật tính cách đặc biệt của một thần linh hay một anh hùng nhưng lại không gắn liền họ với các thần linh và các anh hùng khác và không làm cho họ lâm vào những quan hệ thù địch.

(b) Tình huống còn trở thành một bước tiến về phía đặc tính khi nó nói lên một mục đích đặc thù, mà việc thực hiện đã xong xuôi, một hành động gắn liền với ngoại giới và biểu hiện trong khuôn khổ của đặc tính này một nội dung độc lập ở bản thân. Và ở trong những biểu hiện này, tính chất bình thản và hình thức vô tư của các hình tượng không bị phá vỡ mà trái lại đóng vai hậu quả và hình thức cụ thể của trạng thái an lạc này.

Người Hy Lạp đã tỏ ra hết sức hóm hỉnh và phong phú về những biểu hiện như thế. Điều cần thiết trong tính thoải mái ung dung của các tình huống này là hành động các nhân vật thực hiện chứa đựng ở bản thân không phải là bước đầu của một hành vi sẽ làm nảy sinh những điều rắc rối và những đối lập. Trái lại, mọi thuộc tính cần phải có vẻ biểu lộ hết ở trong hành động này. Chẳng hạn tình huống của thần Apôlông ở Benvêđe[17] sau khi đã chiến thắng, giết chết con Pithông bằng mũi tên của mình, tiến lên trịnh trọng và uy nghi là một tình huống như vậy. Trong tình huống này không có cái vẻ đơn giản hùng vĩ của nghệ thuật Hy Lạp thuở ban đầu mà điêu khắc phát hiện vẻ điềm nhiên và ngây thơ như trẻ con của các thần linh trong những biểu hiện vô nghĩa nhất. Có thể xem là bức tượng Vênút, rời khỏi chỗ tắm, nhìn bình thản ở phía trước trong khi nhận thức quyền lực của mình là mẫu mực của điêu khắc thời cổ xưa.Những con nhân dương và những tửu thần đang chơi đùa được miêu tả ở những tư thế nêu rõ sẽ không có gì xấy ra. Bức tượng con nhân dương bế thần Báccút trẻ tuổi trên tay, miệng cười, nhìn cậu bé vô cùng âu yếm và

duyên dáng là một thí dụ như vậy. Hay chẳng hạn tượng Thần ái tình bận tâm vào những công việc đa dạng và cũng vặt vãnh như vậy: tất cả những điều đó đều minh họa cho loại tình huống này. Còn nếu như hành động trở thành cụ thể hơn, thì các tình huống sẽ trở thành phức tạp hơn và tỏ ra không thích hợp với sự thể hiện các thần linh Hy Lạp như những sức mạnh độc lập; tính chất chung thuần túy của vị thần mang tính chất cá nhân biểu lộ khó khăn qua các yếu tố riêng biệt chồng chất của hành vi cá biệt của vị thần. Thần Méccurơ của Pigan[18] chẳng hạn, quà tặng của Lu -i XV đương trình bày ở phòng triển lãm Sans Souci đang lắp đôi giày có cánh vào chân mình. Đây là một công việc hoàn toàn ngây thơ. Trái lại tình huống của thần Méccurơ của Thoócvanxen[19] lại quá rắc rối đối với điêu khắc. Sau khi đặt chiếc sáo của mình xuống, vị thần chăm chú theo dõi Mácxiát, liếc nhìn y một cách ranh mãnh, chờ đợi giây phút giết y, tay nắm con dao găm giấu kín. Để nhắc tới ở đây một tác phẩm gần nhất, chúng tôi lưu ý rằng bức tượng miêu tả cô con gái buộc dép vào chân của Rôđônphơ Sadâu[20] không gây một ấn tượng to lớn mặc dầu cô gái cũng làm một việc bình dị như Méccurơ. Song việc làm bình dị này ở đây không gây một hứng thú gắn liền với việc làm khi người làm là một vị thần an nhàn tự tại. Còn khi cô gái buộc dép vào chân hay tháo dép ra, thì ở trong việc làm này không nói lên cái gì ngoài việc buộc và tháo, tức là những hành động tự thân nó và vô nghĩa.

(c) Từ những điều trên đây, thứ ba, ta thấy rằng một tình huống cá biệt có thể được xem là thuần túy bên ngoài phần nào bị qui định và là một *trường hợp* cho những biểu hiện khác gắn liền, tương đối lỏng lẻo với nó. Chúng ta bắt gặp chẳng hạn những tình huống ngẫu nhiên như vậy trong nhiều bài thơ trữ tình. Một tâm trạng và một tình cảm để làm thành một tình huống có thể được nhận thức và được biểu hiện một cách nên thơ và ở trong những hoàn cảnh bên ngoài nhất định:

chẳng hạn, trong những bữa tiệc, trong những cuộc chiến thắng... Nó có thể thúc đẩy dẫn tới một cách biểu lộ phần nào giản dị hơn hay hạn chế hơn, hoặc dẫn tới sự thể hiện những tình cảm và những biểu tượng. Nhưng bài tụng thi của Pindarơ, chẳng hạn, là những bài thơ "thù tạc" theo cái nghĩa cao nhất của từ này. Gơt cũng sử dụng nhiều tình huống trữ tình thuộc loại này làm tài liệu. Thậm chí, ta có thể gọi tác phẩm *Vécte* của ông là một tác phẩm "thù tạc" theo nghĩa rộng hơn bởi vì ông dùng *"Vécte"* để biểu lộ và phơi bày trong một tác phẩm nghệ thuật, tình trạng tan tác trong nội dung và những quằn quại trong con tim của mình, tức là những biến cố diễn ra trong tâm hồn mình. Nhà thơ trữ tình, nói chung, bộc lộ con tim mình và nói lên những điều bản thân mình cảm thấy với tính cách chủ thể nhờ đó cái tình cảm thấy đây chỉ là trạng thái bên trong thì nay lại thoát khỏi mình và trở thành một vật bên ngoài làm cho con người được giải phóng khỏi nó, và nó trở thành một đối tượng bên ngoài. Kết quả là con người được giải phóng khỏi nó chẳng khác gì những giọt nước mắt tuy làm nỗi đau khổ tuôn trào đồng thời lại làm cho tâm hồn con người dịu bớt nỗi buồn.

Như chính Gơt đã nói, sau khi viết *"Vecte"*, ông đã thoát khỏi những cảm nghĩ nội tâm đau đớn mà ông miêu tả trong tác phẩm này. Song cái tình huống miêu tả trong *"Vecte"* đã thuộc một trình độ cao hơn, bởi vì nó chứa đựng và phơi bày những mâu thuẫn sâu sắc nhất.

Trong một tình huống trữ tình như vậy, một trạng thái khách quan, một hoạt động nào đó có thể được phản ánh gắn liền với cái thế giới bên ngoài. Mặt khác, ở đây tâm hồn với tính cách tâm hồn ở trong cái tâm trạng ở bên trong có thể đi vào bản thân mình để trở thành điểm xuất phát của những trạng thái bên trong và của tình cảm của mình sau khi đã thoát khỏi mọi liên hệ bên ngoài.

c) Xung đột.

Tất cả những tình huống chúng ta đã khảo sát từ trước đến giờ, như chúng tôi đã đề cập tóm tắt, đều không phải là những hành động thực sự, cũng không phải là những kích thích hành động theo nghĩa đen của từ này. Đặc tính của chúng vẫn phần nào là một tình trạng thuần túy ngẫu nhiên hay một việc làm tự bản thân nó là vô nghĩa, trong đó cái nội dung có tính bản chất được biểu hiện như sau: thuộc tính chỉ tỏ ra là một trò chơi vô hại và người ta không xem nó thực sự nghiêm túc. Tính chất nghiêm túc và quan trọng của tình huống ở trong các nhân tố đặc thù của nó chỉ xảy ra ở nơi nào đặc tính tự bộc lộ dưới hình thức một sự khác nhau chủ yếu và do chỗ đối lập với một cái khác nào đấy, mà tạo ra xung đột.

Cơ sở của xung đột là *sự phá hoại*, nhưng một sự phá hoại không thể duy trì với tính cách sự phá hoại mà phải bị gạt bỏ. Xung đột là một sự thay đổi tình trạng hài hòa và cái này đến lượt nó cũng phải bị biến đổi. Song xung đột cũng vẫn chưa là *một hành động* mà chỉ chứa đựng những mầm mống và những tiền đề của hành động. Nó giữ tính chất của tình huống xem như một khả năng đơn thuần dẫn tới hành động, mặc dầu tính chất đối lập trong đó xung đột diễn ra có thể là kết quả của một hành động trước đây. Chẳng hạn trong các bi kịch ba tập Hi Lạp cổ, sự kết thúc của một tác phẩm kịch vẫn được tiếp tục theo cái nghĩa nó làm thành điểm xuất phát cho một xung đột diễn ra ở tập thứ hai, và xung đột này, đến lượt nó, lại được giải quyết ở bi kịch thứ ba. Bởi vì xung đột nói chung cần một cách giải quyết kế tiếp theo sau cuộc đấu tranh của những mặt đối lập, cho nên một tình huống có nhiều xung đột là một đối tượng có ưu thế của tác phẩm nghệ thuật, có được cái khả năng nêu lên cái đẹp trong sự phát triển sâu sắc nhất và đầy đủ nhất. Điều khắc chẳng hạn không thể thể hiện hoàn toàn một hành động ở đấy các sức mạnh tinh thần to lớn xuất hiện trong tình trạng chia rẽ và hòa giải. Ngay cả

hội họa mặc dầu có những khả năng rộng lớn hơn, song bao giờ cũng chỉ giới thiệu cho ta biết một giây phút của hành động mà thôi.

Nhưng tình huống nghiêm túc này đã chứa đựng ở trong khái niệm của mình một khó khăn đặc biệt. Chúng bắt nguồn từ sự vi phạm tình trạng hài hòa và làm nảy sinh những quan hệ không thể tồn tại lâu dài mà cần có sự chuyển hóa. Nhưng cái đẹp của lí tưởng là ở trong tính thống nhất hoàn toàn với bản thân, ở trong cái vẻ bình thản và hoàn mĩ ở bản thân nó. Xung đột phá hoại sự hài hòa này và bắt lí tưởng vốn thống nhất ở bản thân chuyển sang tình trạng chia rẽ và đối lập. Do chỗ miêu tả một sự vi phạm như vậy, bản thân lí tưởng bị xuyên tạc và nhiệm vụ của nghệ thuật có thể chỉ thâu tóm lại ở chỗ một mặt nó không cho phép cái đẹp tự do chết trong tình trạng đối lập này và, mặt khác, không dừng lại ở chỗ miêu tả tình trạng phân đôi và cuộc đấu tranh gắn liền với tình trạng ấy. Thành ra việc giải quyết những xung đột của cuộc đấu tranh này dẫn tới một kết quả là phục hồi sự hài hòa và như vậy sự hài hòa xuất hiện ở trong tình trạng hoàn mĩ trọn vẹn của nó[20].

Không thể xác lập những qui tắc chung khiến chúng ta thấy sự chia rẽ có thể đi đến những giới hạn nào bởi vì mỗi nghệ thuật riêng về mặt này đều đi theo tính độc đáo cố hữu nằm ở trong tính cách của nó. Sự biểu hiện bên trong chẳng hạn có thể chịu đựng một trình độ phân li lớn hơn việc chiêm ngưỡng trực tiếp rất nhiều. Chính vì vậy thơ khi miêu tả các trạng thái bên trong, có thể đi đến những đau khổ cùng cực của sự thất vọng, và khi miêu tả những hiện tượng bên ngoài, lại có thể đi đến cái xấu cùng cực. Còn trong các nghệ thuật tạo hình, trong hội họa, nhất là trong điêu khắc, thì hình tượng bên ngoài vẫn ở trong một tình trạng cố định không thể thay đổi và không thể bị "vượt bỏ" hay, giống các âm của nhạc, chỉ xuất hiện thoáng qua rồi biến mất. Ở đây, nếu cố định hóa cái xấu ở bản thân nó, mà không giải quyết được cái xấu thì sẽ

phạm một sai lầm. Các nghệ thuật tạo hình không được phép làm tất cả những điều mà thơ của kịch hoàn toàn được phép làm, bởi vì ở trong kịch mọi cái chỉ xuất hiện trong giây lát rồi lại biến mất.

Còn về các hình thức riêng của xung đột thì ở đây chỉ nêu lên những nét chung nhất. Về mặt này, chúng ta phải khảo sát ba cạnh khía chính.

Thứ nhất, những xung đột có cơ sở là *những tình huống có tính chất tự nhiên, vật lí,* trong chừng mực chúng chứa đựng khả năng bị chia rẽ và mâu thuẫn.

Thứ hai, những xung đột có tính chất tinh thần dựa trên *những cơ sở tự nhiên*, những cái này mặc dầu tích cực nhưng đối với tinh thần vẫn chứa đựng khả năng có những chia rẽ và đối kháng.

Thứ ba, những chia rẽ mà cơ sở là *những sự khác nhau có tính chất tinh thần* có thể xem là những sự đối lập thực sự thú vị bởi vì chúng bắt nguồn từ *hành động đặc thù* của con người.

(a) Về các xung đột thuộc loại thứ nhất, ta có thể xem chúng là những nguyên nhân thuần túy bên ngoài. Ở đây, tự nhiên bên ngoài với các bệnh tật, các tai họa và các nhược điểm của nó dẫn tới sự vi phạm tình trạng hài hòa quen thuộc của đời sống và làm nảy sinh những mâu thuẫn. Xét ở bản thân nó, các xung đột này là không thú vị gì hết, và sở dĩ được đưa vào nghệ thuật chẳng qua là vì những chia rẽ có thể phát triển do một bất hạnh tự nhiên với tính cách là *hậu quả* của xung đột, chẳng hạn trong "Anxextơ"[21] của Oripit là như vậy: Tác phẩm này đã cấp tài liệu cho cả vở *Anxextơ* của Gơluych[22], tất cả các biến cố đều bị qui định bởi bệnh của Atmet. Bản thân bệnh tật không phải là một hiện tượng của nghệ thuật thực sự, nhưng Oripit sử dụng nó chẳng qua là vì sự xung đột đã nảy sinh giữa các cá nhân, do bất hạnh này. Vị tiên tri báo rằng Atmet phải chết, trừ phi có một người khác hi sinh mình để thay thế ở dưới địa ngục. Anxextơ chấp nhận việc hi sinh

và quyết định chết để cứu người chồng, người cha của các con nàng, nhà vua, khỏi chết.

Ở trong *Philoctet* của Xôphôklơ,sự bất hạnh về thân thể gây nên một sự xung đột. Trên đường tới Troa, những người Hi Lạp đã đặt Philoctet trên đảo Lemnốt và Philoctet đã bị một con rắn ở Khơrida cắn bị thương vào chân. Ở đây, sự bất hạnh về thân thể chỉ là một khâu nối liền có tính chất bên ngoài và là một duyên cớ dẫn tới những xung đột sau này sẽ phát triển. Bởi vì theo lời tiên đoán của vị tiên tri thì thành Troa chỉ sụp đổ khi nào các mũi tên của Heraklét nằm trong tay những người tấn công thành này. Philoctet từ chối không trao những mũi tên này bởi vì chàng đã phải chịu đựng đau đớn cảnh khổ cực do chỗ bị bỏ lại một cách vô lí và bất công trong suốt chín năm ròng. Tính chất bất công này và sự từ chối bắt nguồn từ đó có thể do nhiều phương thức khác gây nên. Hứng thú chân thực không phải ở bệnh tật cũng như những đau khổ thể xác do bệnh tật gây nên, mà ở thế đối lập nảy sinh do chỗ Philoctet quyết định không trao các mũi tên. Tình hình xảy ra khi bệnh dịch bắt đầu xuất hiện trong doanh trại Hi Lạp, cũng hệt như vậy. Bản thân bệnh dịch được miêu tả là do một sự trừng phạt những việc làm trước đây. Nói chung, sử thi còn làm nhiều hơn kịch khi lấy những bất hạnh tự nhiên làm thành nguyên nhân của những rắc rối và của những cản trở được miêu tả ở trong kịch: bão táp, đắm tàu, hạn hán... Song nói chung, nghệ thuật miêu tả bất hạnh này không phải đóng vai một cản trở và một bất hạnh tất yếu phải mang hình thức này trong trường hợp này chứ không phải một hình thức khác.

(b) *Thứ hai*, bởi vì sức mạnh tự nhiên bên ngoài với tính cách sức mạnh không phải chủ yếu nằm trong các hứng thú tinh thần và trong những sự đối lập, cho nên ngay cả khi nó gắn liền với những quan hệ tinh thần, sức mạnh tự nhiên cũng chỉ đóng vai một nền tảng trên đó sự xung đột theo nghĩa đen sẽ dẫn tới tình trạng đoạn tuyệt và chia rẽ. Thuộc loại này là

tất cả những xung đột mà cơ sở là *nguồn gốc xuất thân* tự nhiên. Nói chung, ta có thể phân biệt ở đây ba trường hợp.

(aa) Thứ nhất, một quyền lợi gắn liền với tự nhiên[23] (chẳng hạn quan hệ họ hàng, quyền thừa kế...) chính bởi vì quyền lợi gắn liền với *những đặc tính tự nhiên* cho nên nó chấp nhận *nhiều* đặc tính tự nhiên, trong lúc đó quyền lợi (tức là cái làm thành thực chất chân chính) vẫn là duy nhất.

Thí dụ quan trọng nhất về mặt này là quyền thừa kế ngai vàng. Quyền này đóng vai một lí do gây nên những xung đột khi nó vẫn chưa được được xác lập vững chắc dựa vào bản thân nó. Bởi vì nếu được xác lập vững chắc, thì tính chất của xung đột sẽ thay đổi. Khi việc thừa kế ngai vàng còn chưa được qui định bởi những pháp luật tích cực và bởi vì cái trật tự được mọi người thừa nhận[24], thì ta không thể xem trường hợp không phải người con cả mà là người con trai út của nhà vua hay một người họ hàng khác thuộc gia đình nhà vua làm vua là một điều bất công. Bởi vì việc làm vua là một cái mang tính chất lượng chứ không phải số lượng như tiền bạc hay tài sản và không thuộc những cái có thể phân chia hết sức công bình, cho nên trong việc thừa kế ngai vàng lập tức nảy sinh xung đột và tranh giành. Khi Ơđíp, chẳng hạn, để lại ngai vàng thành Thebơ không có vua, cả hai đứa con trai của chàng đều đưa ra những quyền lợi và những đòi hỏi như nhau để chống lại nhau. Kể ra, hai anh em đã đi đến thỏa thuận là mỗi người trị vì trong một năm và cứ kế tiếp nhau như vậy, song Etêoklơ đã vi phạm điều giao ước và Pôlinich thực hiện cuộc viễn chinh đánh lấy thành Thebơ để bảo vệ quyền lợi của mình. Tình trạng thù địch giữa anh em là loại xung đột đã từng làm thành đối tượng miêu tả nghệ thuật một thời. Xung đột này đã bắt đầu bằng câu chuyện Canh đã giết em là Aben. Trong *"Sắcnamét"*, tác phẩm sử thi anh hùng đầu tiên của Ba Tư, cuộc tranh giành để thừa kế ngai vàng trở thành điểm xuất phát của những xung đột hết sức đa dạng. Phêriđu chia đất

của mình cho ba anh em: Xêlim nhận được Rum và Khabe; Turan và Sin nhận được Thua, và Yiarétxơ được cai trị đất Iran. Nhưng mỗi người lại đòi đất của người kia và, do đó, nảy sinh những cuộc xung đột, những cuộc tranh cãi trong gia đình.

Những cuộc tranh giành trong gia đình và trong các vương triều ở trong thế giới Thiên Chúa giáo trung cổ cũng vô số. Tự thân các sự bất đồng này là ngẫu nhiên bởi vì không có điều gì tất yếu khiến cho các anh em đối xử với nhau một cách thù địch. Thêm vào đấy, còn có những hoàn cảnh đặc biệt và những lí do cao nhất, chẳng hạn sự thù địch đã tồn tại giữa các con trai của Ôđíp từ khi họ ra đời, hay như trong *"Người vợ chưa cưới ở Métxin"* chẳng hạn, cuộc tranh cãi giữa các anh em cần phải là vấn đề thuộc một số phận cao cả.

Người ta cũng tìm thấy một sự xung đột tương tự ở trong *Mácbet* của Sêchxpia. Đơncan là vua, Mácbet là người họ hàng lớn tuổi nhất và gần nhất và, do đó, phải được thừa kế ngai vàng trước các con của Đơncan. Như vậy, trong khi chỉ định con mình làm người thừa kế, Đơncan đã phạm một điều bất công đầu tiên có thể làm thành lí do của tội ác của Mácbét. Đó là cái quyền lợi của Mácbét mà các biên niên sử đã nêu rõ. Sếchxpia hoàn toàn bỏ qua điều đó, bởi vì ông chỉ cố gắng nhấn mạnh cái khủng khiếp trong dục vọng của Mácbét nhằm mục đích làm vua Giắc hài lòng bởi vì vua Giắc rất thích Mácbét được miêu tả thành một tên tội phạm[35]. Trong cách lí giải của Sếchxpia vì vậy bỏ qua không giải thích lí do tại sao Mácbét không giết các con trai của Đơncan, mà cho phép họ chạy trốn và không một quý tộc nào nhắc đến họ. Song toàn bộ cuộc xung đột nói đến ở trong *Mácbét* đã vượt ra khỏi những giới hạn của cái tình huống ở đây chúng ta nêu lên tóm tắt các đường nét của nó.

(bb) *Thứ hai*, xung đột ngược lại trong phạm vi cũng của trường hợp này là ở những sự khác nhau về nguồn gốc xuất thân. Nguồn gốc xuất thân chứa đựng ở nó *tính bất công*. Do

sức mạnh của thói quen hay của *pháp luật*, nó đã trở thành một *cản trở* không thể khắc phục được và đóng vai một bất công, một hậu quả tự nhiên dẫn tới những xung đột. Chế độ nô lệ, chế độ nông nô, sự phân biệt đẳng cấp, địa vị pháp luật của người Do Thái ở nhiều nước và theo một ý nghĩa nào đó, ngay cả sự đối lập giữa nguồn gốc quí tộc và nguồn gốc tư sản cũng thuộc về loại xung đột này. Trong những trường hợp này xung đột tóm lại là con người có những quyền lợi, những quan hệ, những mục đích và những đòi hỏi thuộc về y với tính cách thuộc về con người phù hợp với khái niệm con người. Trái lại những sự khác nhau gắn liền với nguồn gốc ra đời mà chúng ta vừa nói,làm thành một sức mạnh tự nhiên, cản trở những đòi hỏi này hoặc làm cho chúng không thể thực hiện được. Về loại xung đột này ta cần phải nói như sau.

Sự khác nhau về giai cấp, giữa những người thống trị và những người bị trị... rõ ràng là chủ yếu và hợp lí bởi vì nó xuất phát từ một sự phân chia tất yếu của toàn bộ đời sống quốc gia và biểu hiện một cách toàn bộ trong các công việc, các xu hướng, các hình tượng của tư tưởng và trong tất cả đời sống tinh thần. Nhưng tình hình sẽ là khác hẳn khi người ta muốn qui định những sự khác nhau này giữa các cá nhân bằng *nguồn gốc xuất thân* ở một giai cấp nào đấy, làm cho mỗi người ngay từ khi ra đời đã bị vứt vào một giai cấp, một đẳng cấp... không phải do mình lựa chọn, trái lại do tình trạng ngẫu nhiên của tự nhiên không có gì hợp lí cả. Lúc bấy giờ, những sự khác nhau này tỏ ra chỉ là tự nhiên và đồng thời chúng được cấp một quyền lực tối cao qui định số phận các cá nhân. Nhưng ở đây chúng ta không xét nguồn gốc xuất hiện tính chất cố định này của các nét có tính chất giai cấp và của quyền lực của chúng đối với từng người. Bởi vì dân tộc lúc đầu có thể là *thống nhất* và những sự khác nhau tự nhiên giữa người tự do và nông nô chẳng hạn có thể chỉ sau này mới phát triển, hoặc những sự khác nhau về đẳng cấp, về giai cấp, về đặc quyền... là xuất

phát từ những sự khác nhau có tính dân tộc và nhân chủng ngay từ đầu, như người ta khẳng định điều đó chẳng hạn đối với những sự khác nhau về đẳng cấp ở người Ấn Độ. Đối với chúng ta, điều này không quan trọng gì hết. Điều chủ yếu đối với chúng ta là: các điều kiện của cuộc sống qui định toàn bộ sự tồn tại của con người là xuất phát từ một sự kiện tự nhiên: cần phải xem những sự khác nhau về đẳng cấp là có lí do biện hộ cho nó. Song chúng ta không nên cướp mất của cá nhân cái quyền tự do nhập vào một đẳng cấp nào đấy chỉ tuân theo việc lựa chọn tự do của mình. Các thiên tư, các tài năng, năng lực, tài nghệ và học vấn chuyên môn có nhiệm vụ đáp ứng quyết định này, chúng có tiếng nói cuối cùng. Nhưng nếu như cái quyền tự chọn đã bị hủy bỏ từ trước bởi nguồn gốc xuất thân theo những điều ngẫu nhiên của tự nhiên thì lúc đó, trong khuôn khổ của tình trạng không tự do này có thể nảy sinh sự xung đột giữa địa vị dành cho chủ thể do nguồn gốc xuất thân và văn hóa tinh thần của anh ta với những đòi hỏi hợp lí mà nguồn gốc xuất thân nêu lên. Đây là một sự xung đột đau buồn và bất hạnh, bởi vì nó dựa trên tình trạng bất công mà cái nghệ thuật thực sự tự do không nên tôn trọng. Trong các điều kiện hiện nay của chúng ta, những sự khác nhau về giai cấp, trừ một số người rất nhỏ, là không gắn liền với nguồn gốc xuất thân. Chỉ có triều đại đang thống trị và lớp quý tộc là được phép làm thành một ngoại lệ. Còn trong tất cả các trường hợp khác, nguồn gốc xuất thân không kéo theo nó một sự khác nhau chủ yếu nào về cái giai cấp trong đó cá nhân có thể bước vào hay muốn bước vào. Vì vậy, thêm vào yêu cầu đòi hỏi hoàn toàn tự do, còn có một yêu cầu khác nữa: đó là mỗi người phải tỏ ra xứng với cái giai cấp mà anh tự mình lựa chọn theo trình độ văn hóa, hiểu biết, sự khéo léo và cách suy nghĩ của mình. Nhưng khi nguồn gốc xuất thân làm thành một cản trở không thể khắc phục được đối với những mong muốn và những tham vọng mà con người có thể thực hiện bằng khả năng tinh thần

và hoạt động của mình nếu không có sự cản trở, thì chúng ta thấy đó không phải đơn thuần là một bất hạnh, mà là một bất công mà con người phải chịu đựng. Bởi vì ở đây chỉ có một bức tường tự nhiên, chẳng có một cơ sở pháp lí nào cả. Đây là một bức tường mà trí thông minh, tài năng, tình cảm, văn hóa và giáo dục của anh ta không thể giúp anh ta vượt qua được. Những yếu tố tự nhiên này sau khi đã trở thành một đặc trưng bất biến có tính pháp luật do sự võ đoán, cả gan đưa ra những sự ngăn cản không thể vượt qua được đối với quyền tự do của tinh thần là cái chính đáng bản thân nó.

Khi bước sang việc đánh giá chi tiết hơn sự xung đột này, chúng ta cần phải nêu lên những mặt sau đây của nó.

Thứ nhất, cá nhân phải có những phẩm chất tinh thần đặc biệt khiến người ta thấy anh ta đã thực sự vượt qua cái hàng rào tự nhiên và quyền lực của tự nhiên bắt buộc phải nhường chỗ cho những ý muốn và những mục đích của anh ta. Nếu không thế thì những yêu cầu của anh ta sẽ trở thành một điều ngu xuẩn. Chẳng hạn, khi một người đầy tớ chỉ có năng lực và trình độ văn hóa của một anh đầy tớ, lại yêu một cô công chúa hay ngược lại, khi một cô công chúa yêu anh đầy tớ của mình thì một cốt truyện như vậy chỉ có thể là ngu xuẩn và vô vị mặc dầu khi miêu tả dục vọng này người ta có phơi bày trước mắt chúng ta cái tình cảm sâu sắc và lôi cuốn mọi người của một con tim nồng nhiệt. Điều chia cách họ thực sự không phải là nguồn gốc xuất thân khác nhau mà đó là toàn bộ những hứng thú cao quí, một nền học vấn rộng rãi, những mục đích của cuộc đời, những đòi hỏi và những tình cảm chia tách người đàn bà thuộc môi trường cao hơn về giai cấp, địa vị và tầng lớp trong đó cô ta sống so với người đầy tớ. Một tình yêu trở thành trống rỗng và trừu tượng, chỉ gây nên một sự lôi cuốn của cảm quan nếu như nó không đóng vai sợi dây liên hệ *duy nhất* và nó không thu hút vào bản thân mình tất cả những gì mà con người cần phải trải qua, phù hợp với tinh

thần và những điều kiện sống của tầng lớp mình. Muốn trở thành toàn vẹn, tình yêu cần phải gắn liền với tất cả cái nội dung còn lại của ý thức với những tình cảm và những hứng thú cao thượng.

Trường hợp *thứ hai* của loại xung đột này là ở chỗ: tính tinh thần tự do ở bản thân nó và các đòi hỏi chính đáng của tinh thần bị nguồn gốc xuất thân ở trong một giai cấp nào đấy kìm hãm hay trói buộc sự phát triển. Và xung đột này chứa đựng ở nó một cái gì phản mĩ học đối lập lại khái niệm về lí tưởng dù cho nó vẫn được người ta thích nói đến và dù cho người ta hay dùng đến nó. Thực vậy, nếu như những sự khác nhau về nguồn gốc xuất thân đã trở thành một bất công, được xác lập một cách vững chắc do những đạo luật (chẳng hạn nguồn gốc xuất thân của những người Paria ở Ấn Độ, của những người Do Thái...), thì một mặt, con người nghe theo tiếng nói của quyền tự do bên trong, sẽ chống lại sự cản trở này và cho rằng mình có quyền không thừa nhận nó và việc đấu tranh chống lại nó sẽ thành cái quyền lợi tuyệt đối của anh ta. Nhưng khi do sức mạnh của những điều kiện đang tồn tại, những hàng rào như vậy là không thể gạt bỏ được và được củng cố bằng cách trở thành một sự tất yếu không thể khắc phục nổi thì cuộc đấu tranh này chỉ có thể làm nảy sinh một tình huống bất hạnh và sai lầm ở bản thân nó.

Bởi vì con người có lí tính đành phải phục tùng sự tất yếu, anh ta không nên phản ứng chống lại sự tất yếu mà phải thản nhiên chịu đựng sự tất yếu. Anh ta cần phải từ bỏ những quyền lợi và những đòi hỏi dẫu sao cũng không thể nào thực hiện được vì cái cản trở này mà phải chịu đựng tình trạng đã đành là thế với một thái độ dũng cảm trầm lặng, của sự chịu đựng và tính kiên nhẫn. Ở nơi nào cuộc đấu tranh là vô ích, thì ở đấy điều hợp lí nhất là tránh đấu tranh để ít nhất còn giữ được cái khả năng rút lui vào tính chất độc lập cuối cùng, vào tính chất độc lập *về mặt hình thức* của tự do chủ thể. Lúc bấy giờ, sức mạnh

của sự bất công sẽ không có ảnh hưởng tới anh ta nữa. Trái lại, nếu anh ta chống đối lại thì anh ta sẽ nhận thức được tất cả tình trạng lệ thuộc to lớn của mình. Song sự trừu tượng hóa này của một tính độc lập thuần túy hình thức, cũng như một cuộc đấu tranh không có kết quả chống lại một cản trở không thể khắc phục được đều không phải thực sự đẹp đẽ.

Trường hợp *thứ ba* của xung đột - cái gắn liền trực tiếp với trường hợp thứ hai, cũng cách xa lí tưởng chân chính. Nó tóm lại ở chỗ những con người nhờ nguồn gốc xuất thân có được những đặc quyền do các đạo luật tích cực của nhà nước, do các lời dạy bảo của tôn giáo, do các điều kiện xã hội qui định, muốn bênh vực và thực hiện những đặc quyền ấy. Mặc dầu ở trong cái hiện thực tích cực bên ngoài các cá nhân vẫn độc lập đấy, nhưng tính chất độc lập lại trở thành một cái gì tự nó là bất công và không hợp lí và vì vậy nó là một tính độc lập giả dối, thuần túy hình thức bởi vì khái niệm lí tưởng ở đây đã biến mất. Kể ra, bởi vì tính chủ thể đi song song và thống nhất vững chắc với cái làm thành cái chung đã được pháp luật xác lập, cho nên dường như ta có thể giả thiết rằng lí tưởng vẫn được duy trì. Song mặt khác, sức mạnh và quyền lực của cái chung ở đây bất rễ không phải trong một cá nhân *nhất định* như điều lí tưởng anh hùng đòi hỏi, mà lại bắt nguồn ở cái uy tín đã được công chúng thừa nhận của các pháp luật tích cực và của việc áp dụng các pháp luật ấy. Mặt khác,vì ở đây cá nhân chỉ bênh vực cái bất công, như chúng ta thấy nên anh ta còn thiếu tính bản chất nằm ở trong khái niệm lí tưởng. Việc làm của một chủ thể lý tưởng tự bản thân nó cần phải là chân chính và hợp lí.

Thuộc vào loại đặc quyền này, chẳng hạn, có quyền tự do chiếm nô lệ, quyền làm chủ các nông nô, quyền tước tự do của những người xa lạ hay dâng họ làm vật hiến tế cho các thần linh... Các cá nhân riêng lẻ có thể thực hiện những qui định này một cách thành tâm, bởi vì họ tin chắc rằng họ hành động theo quyền lợi của họ. Chẳng hạn, các đẳng cấp cao của Ấn

Độ sử dụng đặc quyền của mình hay Thêet khi ra lệnh dâng Orextơ làm vật hiến tế cho thần linh, hay các địa chủ ở Nga tác uy tác phúc đối với nông nô, là những trường hợp như vậy. Người ta thậm chí thấy những người đứng đầu quốc gia muốn biến các đặc quyền này thành pháp luật, bởi vì họ có lợi trong việc thực hiện những điều ấy. Nhưng trong trường hợp này, quyền lợi của họ chỉ là một quyền lợi dã man, không chính đáng, và bản thân họ ít nhất *đối với chúng ta* là những người dã man bởi vì họ xác lập và thực hiện một cái tự bản thân nó là bất công. Tính chất hợp pháp mà chủ thể dựa vào trong những trường hợp này chỉ có thể được thừa nhận và được bào chữa đối với thời đại của nó, nếu như ta xuất phát từ tinh thần và từ trình độ văn hóa của thời đại này. Nhưng đối với chúng ta,đó chỉ là một sự kiện của tình hình đương thời nên không không có giá trị và sức mạnh. Còn nếu như cá nhân được hưởng đặc quyền sử dụng quyền lợi của mình lại chỉ nhằm đạt tới những mục đích riêng, nếu như y hành động vâng theo dục vọng cá nhân và những tính toán ích kỉ thì không những chúng ta đứng trước một con người dã man mà còn đứng trước một tính cách xấu.

Người ta thường cố gắng dùng những xung đột như vậy để gây nên sự thương cảm và sự sợ hãi phù hợp với cái qui tắc Arixtốt đã nêu lên nhằm khẳng định rằng mục đích của bi kịch là thức tỉnh ở người xem tình cảm sợ hãi và thương xót. Nhưng thực ra, chúng ta không cảm thấy sợ hãi và tôn kính trước những quyền lợi do tình trạng dã man và những điều kiện sống nặng nề của thời cổ đại đã sản sinh ra. Trái lại, sự thương cảm mà chúng ta có thể cảm thấy lập tức sẽ biến thành phẫn nộ và chán ghét.

Lối thoát duy nhất chân chính để thoát khỏi một xung đột như vậy chỉ có thể tóm lại ở chỗ mỗi quyền lợi giả dối như vậy sẽ chấm dứt sự tồn tại của nó như điều chúng ta cảm thấy chẳng hạn trong các bi kịch trong đó Iphigiêni ở Aulit và

Orextơ ở Taurit đều không bị dâng làm vật hiến tế.

(cc) Hình thức xung đột cuối cùng xuất phát từ những yếu tố tự nhiên và tính cách. Với tính cách thí dụ, chúng tôi nêu lên lòng ghen tuông của Ôtenlô, lòng ham quyền lực, tính hà tiện và một phần tự nhiên khi các cá nhân bị lôi cuốn và bị thống trị bởi sức mạnh tuyệt đối của tình cảm mình, chống lại cái thực sự đạo đức ở mình và cái chính đáng ở trong đời sống con người và vì thế họ rơi vào một xung đột sâu sắc hơn.

Điều này dẫn chúng ta tới loại xung đột *thứ ba*. Loại này bắt nguồn từ những sức mạnh tinh thần và từ sự khác nhau giữa chúng bởi vì tình trạng đối lập này là do hành động của bản thân con người gây nên.

(c) Khi nói về các xung đột nảy sinh do những yếu tố thuần túy tự nhiên, chúng ta đã lưu ý tới chỗ chúng chỉ làm thành điểm xuất phát của những sự đối lập còn sâu sắc hơn nữa. Điều này áp dụng ít nhiều đúng đắn cho những cuộc xung đột thuộc về những mâu thuẫn thuộc loại thứ hai mà chúng ta đã khảo sát. Những xung đột này không dừng lại ở trong sự va chạm đã nêu lên trên đây. Trong những tác phẩm có tính sâu sắc hơn, những cản trở và những sự đối lập như vậy chỉ làm thành lí do khiến cho những sức sống tinh thần tự nó và vì nó bộc lộ sự khác nhau của mình và đấu tranh với nhau. Nhưng chỉ có tinh thần mới có thể do tinh thần thực hiện và những sự khác nhau về tinh thần cần phải trở thành hiện thực thông qua hành động của con người để có được khả năng xuất hiện ở trong hình tượng chân thực.

Bấy giờ chúng ta đứng trước, một mặt là một khó khăn, một cản trở, một sự vi phạm xuất phát từ một hành động hiện thực của con người; mặt khác ta đứng trước một sự vi phạm chống lại những quyền lợi và những sức mạnh bản thân là chính đáng. Chỉ có sự hợp nhất hai đặc tính kết hợp với nhau mới làm thành và nói lên hết trình độ sâu sắc của kiểu xung đột cuối cùng này. Ta có thể phân loại những trường hợp chủ

yếu của phạm vi xung đột này như sau.

(aa) Khi chúng ta vừa mới bắt đầu đi ra khỏi phạm vi những xung đột dựa trên một cơ sở tự nhiên, thì trường hợp gần nhất của những xung đột thuộc loại này là gắn liền với cái phạm vi này. Nếu như xung đột cần phải căn cứ vào hành động của con người, thì yếu tố tự nhiên do con người thực hiện (không phải với tính cách một tồn tại *tinh thần*) chỉ có thể tóm lại ở chỗ con người hành động *không tự giác*, không có ý thức một hành vi mà sau này anh ta mới hiểu là vi phạm những sức mạnh đạo đức mà anh ta có nhiệm vụ tôn kính. Sự nhận thức hành vi của mình, một sự nhận thức mà mãi sau này anh ta đã làm một cách không tự giác, là một hành động xuất phát từ chính mình làm cho anh ta mâu thuẫn và xung đột với chính mình. Cơ sở của xung đột ở đây là sự va chạm giữa ý thức và cái ý định trong khi làm hành động, với nhận thức sau đây về chỗ hành động này ở bản thân nó là cái gì. Ôđíp và Agiắc đối với chúng ta là những thí dụ. Hành vi của Ôđip, như chàng muốn và chàng biết, tóm lại là trong một cuộc đánh lộn chàng đã giết một con người xa lạ đối với mình. Nhưng điều mà chàng không biết, tức là hành động giết cha của mình là một hành động hiện thực ở bản thân nó và vì nó. Agiắc[*] trong cơn điên giết chết đoàn cừu của người Hi Lạp tưởng rằng đó chính là những người lãnh tụ Hi Lạp. Khi chàng đã tỉnh ngộ, nhìn lại việc làm của mình, chàng cảm thấy xấu hổ về hành động của mình và điều xấu hổ này làm cho chàng xung đột với chính mình. Những điều thiệt hại mà con người gây ra một cách không cố ý, về thực chất, theo lí trí của chàng được chàng kính trọng và xem là thiêng liêng. Nếu như việc thờ phụng và tôn trọng này chẳng qua chỉ là một ý kiến, một

---

* *Sau khi Achille chết, giáp trụ của chàng là dành cho vị tướng nào anh dũng nhất, Agiắc và Odyssée được chọn để nhận. Odyssée nhờ mưu mô đã lấy được. Agiắc hóa điên thấy đoàn cừu tưởng là người Hi Lạp nên*

thành kiến sai lầm thì đối với chúng ta những xung đột như vậy không còn có thể gây hứng thú gì hết.

(bb) Bởi vì trong phạm vi này mà bây giờ chúng ta khảo sát, xung đột cần phải làm thành một sự vi phạm có tính chất tinh thần chống lại những sức mạnh tinh thần thông qua hành động của con người. Cho nên loại xung đột thích hợp với nó hơn đó là sự vi phạm tự giác xuất phát từ *nhận thức này* và từ ý định. Và ở đây điểm xuất phát có thể là dục vọng bạo lực, sự ngu dốt... Chiến tranh Troa, chẳng hạn, bắt nguồn từ việc bắt cóc Hêlen. Sau đó Agamemnôn dâng Iphigiêni làm vật hiến tế, và do đó, làm xúc phạm mẹ nàng vì Agamemnôn đã giết đứa con yêu quí nhất của bà. Klitemnet trả thù việc đó bằng cách ám sát chồng. Cũng vậy, trong Hamlet người cha của Hamlét bị giết một cách hiểm độc nhưng mẹ của Hamlet lại bôi nhọ linh hồn người chết bằng cách vội vã kết hôn với tên sát nhân.

Nét chủ yếu của những sự xung đột này là ở chỗ: con người đấu tranh với chính mình trong khi chống lại đạo đức, chân lí, cái thiêng liêng. Nếu như không phải như vậy thì đối với chúng ta, vì chúng ta có ý thức về cái thực sự đạo đức và cái thực sự thiêng liêng, một cuộc xung đột như cuộc xung đột ở trong đoạn nổi tiếng của *Mahabharata*(*) gọi là *"Nalát và Đamayanti"* sẽ không có hứng thú chủ yếu nào hết. Huanalat đã lấy được cô gái thuộc giòng dõi vua chúa là Đamayanti. Nàng có được đặc quyền chọn người chồng của mình trong số những người cầu hôn với nàng. Các người cầu hôn khác đứng trên không như những vị thần, trong lúc đó Nalat một mình đứng dưới đất. Nàng có một óc thưởng thức khá tốt là chọn một người trần. Các vị thần nổi giận rình Nalát. Trong nhiều năm họ không thể có gì chống lại Nalat cả bởi vì trong thời gian ấy Nalat không làm điều gì sai lầm. Cuối cùng, họ đã có

(*) *Bộ sử thi cổ đại nổi tiếng của Ấn Độ.*

được quyền lực bắt chàng phải phục tùng mình bởi vì chàng đã phạm tội lỗi này: Sau khi đi tiểu chàng đã dẫm chân lên miếng đất ướt dẫm nước đái của mình. Theo các quan niệm Ấn Độ đây là một tội lỗi nặng không thể không bị trừng phạt. Từ giờ phút ấy, Nalat phục tùng quyền lực của các thần. Một vị thần làm cho chàng say mê hát xướng, một vị thần khác xui giục chàng chống lại người anh em của chàng, và Nalat cuối cùng sau khi bỏ mất ngai vàng và rơi vào cảnh nghèo khổ, và cùng Đamayanti đến những nơi xa lạ. Cuối cùng chàng bắt buộc phải chia tay với nàng, nhưng sau nhiều cuộc phiêu lưu, chàng lại tìm được cái hạnh phúc ngày xưa. Cuộc xung đột chính mà tất cả câu chuyện quay xung quanh lại là một cái gì mà chỉ có những người Ấn Độ cổ đại mới xem là một sự vi phạm chủ yếu điều thiêng liêng nhưng đối với ý thức chúng ta thì đó chỉ là điều ngu xuẩn.

(cc) *Thứ ba*, sự vi phạm không phải là trực tiếp tức là hành động tự bản thân nó không bị xem là chứa đựng xung đột. Nó chỉ trở thành xung đột do những hoàn cảnh và những điều kiện ta biết được, trong đó nó được thực hiện, những hoàn cảnh này lại mâu thuẫn với hành động và các nhân vật đều biết hoàn cảnh này. Giuliét và Rômêô chẳng hạn, rất yêu nhau. Tình yêu, xét ở bản thân nó, không phải là một sự vi phạm gì hết nhưng họ biết rằng hai gia đình là thù địch với nhau và căm ghét nhau, hai bên cha mẹ sẽ không bao giờ đồng ý chấp nhận cuộc hôn nhân và như vậy họ gặp phải sự xung đột do sự chia rẽ mà họ đã biết từ trước.

Chúng ta có thể hài lòng về những nhận xét chung nhất về một tình huống nhất định ở trong sự đối lập của nó với tình trạng chung của thế giới. Nếu như chúng ta muốn xét vấn đề ở tất cả các mặt, muốn chú ý tới tất cả các sắc thái của nó và khảo sát tất cả các tình huống có thể có của nó, thì chỉ riêng vấn đề này thôi cũng sẽ đòi hỏi chúng ta phải giải thích vô tận. Bởi vì sáng tạo nghệ thuật với những tình huống khác

nhau chứa đựng ở nó một sự phong phú vô tận những khả năng và trong từng trường hợp riêng biệt về thực chất là xét đến cách thích nghi một tình huống nhất định vào một hình thức nghệ thuật nhất định. Chẳng hạn, chuyện cổ tích có thể chấp nhận nhiều cái mà một phương thức miêu tả nghệ thuật khác không được phép làm. Nói chung, sự sáng tạo tình huống là một nhân tố quan trọng thường đã làm cho các nghệ sĩ rất vất vả. Đặc biệt ở thời đại chúng ta thường nghe những lời than phiền về chỗ khó tìm cái tài liệu thích hợp, ở đây có thể vay mượn những hoàn cảnh và những tình huống cần thiết. Mới thoạt nhìn, ta có thể tưởng chừng với một nghệ sĩ biểu lộ tính độc đáo về mặt này bằng cách tự mình sáng tạo ra những tình huống cần thiết sẽ là thích hợp hơn. Song hình thức của tính độc lập này không phải là một cái gì chủ yếu đối với nghệ sĩ. Sở dĩ thế là vì tự thân tình huống vẫn không phải là một yếu tố tinh thần, một hình tượng nghệ thuật thực sự, mà chỉ là cái yếu tố ở đó và gắn liền với nó ta cần phải phát hiện và thể hiện tính cách và tâm hồn. Hoạt động nghệ thuật thực sự là ở chỗ chỉnh lí tài liệu do tình huống bên ngoài cung cấp để tạo nên những hành động và những tính cách.

Vì vậy, ta không nên biết ơn nhà thơ về điểm chính anh ta đã thực hiện được cái mặt không nên thơ của sự việc; trái lại, anh ta phải được phép tìm lần này lượt khác ở trong cái tài liệu đã có sẵn, trong lịch sử, truyền thuyết, thần thoại, biên niên sư, thậm chí trong những tài liệu và những tình huống đã được xây dựng một cách nghệ thuật. Chẳng hạn, ở trong hội họa, mặt bên ngoài của tình huống là vay mượn ở đời sống các thánh và thường được lặp lại một cách như nhau. Ở trong những miêu tả này, sáng tác nghệ thuật thực sự sâu sắc hơn nhiều so với việc tìm tòi những tình huống nhất định.

Người ta cũng không thể nói như vậy về sự phong phú của những tình trạng và những tình tiết diễn ra trước mắt chúng ta. Về mặt này nhiều khi người ta đã ca ngợi nghệ thuật cận

đại về điểm khác nghệ thuật cổ đại, nó biểu lộ một trí tưởng tượng dồi dào hơn nhiều. Thực vậy, trong các tác phẩm nghệ thuật thời trung cổ và thời cận đại, chúng ta tìm thấy một trình độ đa dạng hết sức to lớn về tình huống, biến cố và số phận thay thế nhau. Nhưng mặc dầu tình trạng giầu có bên ngoài này, chúng ta vẫn chỉ có một số ít những vở kịch và những tác phẩm sử thi ưu tú. Bởi vì nhiệm vụ nghệ thuật không phải là ở sự diễn biến bên ngoài và sự thay thế nhau của các biến cố. Những cái này với tính cách những biến cố và lịch sử không nói lên được hết nội dung tác phẩm nghệ thuật. Nhiệm vụ của nghệ thuật là ở sự biểu hiện về đạo đức và tinh thần và những vận động to lớn của tinh thần và của tính cách là những cái biểu hiện qua quá trình hoán cải này.

Nếu như bây giờ nhìn điểm xuất phát từ đó chúng ta sẽ đi xa hơn nữa, chúng ta sẽ thấy rằng một mặt, các hoàn cảnh nhất định ở bên ngoài và ở bên trong, các trạng thái và các quan hệ chỉ biến thành tình huống *qua cảm nghĩ tâm hồn*, qua dục vọng là cái tác động tới các hoàn cảnh này và được duy trì trong các hoàn cảnh này. Mặt khác, như chúng ta đã thấy ở trên, các tình huống sai biệt hóa thành những đặc tính của nó, bằng cách tạo nên những đối lập, những cản trở, những điều rắc rối và *những sự vi phạm*. Kết quả là tâm hồn cảm thấy mình bị các hoàn cảnh này thúc đẩy nhất thiết phải *hành động* để xóa bỏ những ngăn cản và những trở ngại cản trở các mục đích và các dục vọng của nó. Theo ý nghĩa này, hành động thực sự chỉ bắt đầu khi sự đối lập nằm ở trong tình huống đã bộc lộ. Bởi vì hành động vốn mang ở nó sự xung đột, nên nó vi phạm tới mặt đối lập mà nó tấn công. Kết quả là *tác động* tỏ ra gắn liền trực tiếp với cái đối lập lại là *phản tác động*.

Do đó, lí tưởng lần đầu tiên trở thành hoàn toàn cụ thể và vận động, bởi vì từ nay hai quyền lợi từ trước đến nay vẫn sống hài hòa bây giờ đối lập lại nhau ở trong tình trạng đấu tranh và mâu thuẫn với nhau thế nào cũng đòi hỏi một cách

giải quyết.

Sự vận động này xét một cách toàn bộ không còn thuộc lĩnh vực của tình huống và của các xung đột của nó, mà dẫn ta đến cái mà ở trên chúng ta gọi là hành động theo nghĩa đen.

3. Hành động.

Hành động làm thành bước *thứ ba* theo cái thứ tự từ dưới lên mà từ trước đến nay chúng ta đã khảo sát. Bước thứ nhất là tình trạng chung của thế giới và bước thứ hai là một tình huống nhất định.

Ở trên, khi khảo sát mối quan hệ bên ngoài giữa hành động với cái bước đi trước nó, chúng ta đã nhận thấy rằng hành động đòi hỏi phải có những trường hợp dẫn tới xung đột, tới tác động và phản tác động. Không thể nào xác định cụ thể rằng hành động phải bắt đầu ở điểm nào trong các tiền đề này. Bởi vì cái ta nhìn ở một phía có vẻ là bước đầu thì khi nhìn ở một phía khác lại tỏ ra là kết quả của những tình tiết đã xảy ra từ trước và những tình tiết ấy trong trường hợp này dường như làm thành một yếu tố khởi thủy. Những điều này, đến lượt nó, lại chỉ là kết quả của những xung đột trước đây... Chúng tôi xin dẫn một thí dụ. Iphigiêni trong gia đình Agamemnôn đã chuộc lỗi về những tội lỗi của gia đình mình ở Taurit và chấm dứt những tai họa của nó. Nhưng ở đây, chuyện nữ thần Đian đã cứu Iphigiêni và đưa nàng tới Taurít có thể xem là khởi thủy. Nhưng trường hợp này chỉ là hậu quả của những biến cố trước đây, cụ thể là việc dâng Iphigiêni làm vật hiến tế ở Aulít, việc này đến lượt nó lại bị qui định bởi điều lăng nhục Mênêlat phải chịu do chỗ Parit đã quyến rũ nàng Hêlen... và cứ như thế mãi cho đến khi chúng ta đi đến quả trứng nổi tiếng của Lêđa. Cũng vậy, chủ đề bàn đến ở trong *Iphigiêni ở Taurít* là xuất phát từ việc giết Agamemnôn và tất cả các tội ác ở trong gia đình Tăngtan. Về liên hoàn các truyền thuyết Thebơ vấn đề cũng như vậy. Nếu như chúng

ta muốn miêu tả hành động này với tất cả các tiền đề của nó thì chỉ có thơ mới giải quyết được nhiệm vụ này mà thôi. Song khi làm thế thì kết quả thơ cũng sẽ làm chán ngấy bởi vì người ta thường vẫn cho rằng độc quyền của chi tiết trong việc trình bày các biến cố là dành riêng cho văn xuôi, trái lại người ta yêu cầu thơ phải đưa người nghe lập tức vào giữa sự tình (in medias res). Nghệ thuật không cố gắng xuất phát từ một biến cố làm thành yếu tố đầu tiên bên ngoài của một hành động nhất định và sở dĩ thế là vì cái nguồn gốc đầu tiên này chỉ là nguồn gốc đối với sự diễn biến tự nhiên của các biến cố mà thôi. Mối liên hệ của hành động với yếu tố bắt đầu này chỉ liên quan tới một tính thống nhất có tính chất kinh nghiệm của hiện tượng; trái lại đối với cái nội dung thực sự của bản thân hành động, thì nó có thể không liên quan gì hết.

Sự thống nhất này ở bên ngoài vẫn là có tính chất bên ngoài, cả trong trường hợp nếu như sợi dây nối liền các biến cố khác nhau chỉ là ở điểm các biến cố này đều diễn ra trong một cá nhân duy nhất. Toàn bộ các hoàn cảnh sống, các hành động, các số phận, mọi cái đó hiển nhiên làm thành những yếu tố tạo nên cá nhân. Nhưng cái bản chất đặc thù của cá nhân, hạt nhân thực sự của tính khí và khả năng của cá nhân lại tỏ ra không liên quan với chúng khi y đứng trước một tình huống to lớn duy nhất hay đứng trước một hành động to lớn. Trong quá trình này, hành động bộc lộ cái tiêu biểu cho nó, trong lúc đó chúng ta chỉ biết cá nhân căn cứ vào tên gọi và hình thức bên ngoài của y mà thôi. Vì vậy ta không nên tìm khởi điểm của hành động ở trong cái khởi điểm có tính chất kinh nghiệm. Chỉ nên nắm những hoàn cảnh nào đó làm cho tâm hồn cá nhân bị lay động, bộc lộ các đòi hỏi của y và làm nảy sinh sự xung đột cụ thể mà việc giải quyết làm thành hành động riêng của tác phẩm nghệ thuật này. Chẳng hạn Hômerơ trong *"Iliát"* bắt đầu bằng nỗi căm giận của Asin là cái làm thành chủ đề của tập trường ca. Ông không tìm những biến cố trước đây hay lịch sử cuộc đời Asin; trái lại lập tức đưa chúng ta vào một

cuộc xung đột cụ thể, miêu tả nó bằng cách khiến cho những hứng thú vĩ đại xuất hiện làm thành bối cảnh của bức tranh. Sự miêu tả hành động như một vận động duy nhất chứa đựng tác động và phản tác động cũng như sự giải quyết cuộc đấu tranh của chúng làm thành đối tượng chủ yếu của thơ, bởi vì các nghệ thuật khác chỉ có thể ghi được một giây phút trong sự phát triển của hành động mà thôi. Thực vậy, các nghệ thuật khác, do chỗ có những phương tiện phong phú đã vượt cả thơ về mặt này, bởi vì những phương tiện này không những biểu hiện được hình thức bên ngoài của con người, mà còn thể hiện được cử chỉ, và thái độ đối với các hình tượng bao quanh cũng như của các sự vật ở xung quanh cá nhân. Song về mặt võ đoán, rõ ràng các phương tiện biểu hiện này không thể so sánh với ngôn ngữ được. Hành động là cách tốt nhất để bộc lộ con người, bộc lộ cả tâm trạng của y cũng như các mục đích của y. Điều mà con người nhận thấy ở trong cơ sở sâu thẳm nhất của mình chỉ biểu lộ bằng hành động mà thôi, và bởi vì hành động có nguồn gốc tinh thần cho nên nó chỉ được biểu hiện rõ ràng nhất và minh xác nhất ở trong cái biểu hiện có tính chất tinh thần, tức là ở trong ngôn ngữ.

Thường thường, khi nói đến hành động thì người ta, hình dung rằng các hành động là vô cùng đa dạng. Song thực ra phạm vi các hành động về tính chất của nó thể hiện được bằng nghệ thuật, nói chung, bao giờ cũng hạn chế, bởi vì nghệ thuật chỉ lo thể hiện những hành động mà ý niệm qui định. Về mặt này, chúng ta cần phải phân biệt ở trong các hành động được nghệ thuật miêu tả, ba yếu tố chủ yếu sau đây: Tình huống và xung đột nằm ở trong tình huống làm thành một sự kích thích chung. Nhưng phải thông qua phản tác động thì bản thân sự vận động (sự khu biệt hóa của lí tưởng ở trong qúa trình hoạt động) mới xuất hiện. Sự vận động này bao gồm ba điểm:

Thứ nhất, những sức mạnh phổ biến làm thành nội dung chủ yếu và cái mục đích khiến cho hành động diễn ra.

Thứ hai, biểu hiện tích cực những sức mạnh này thông

qua những cá nhân hoạt động.

Thứ ba, cả hai mặt này cần phải kết hợp với nhau và làm thành cái mà ở đây chúng ta sẽ gọi là *tính cách.*

a) Những sức mạnh chung của hành động.

(a) Trong sự khảo sát của chúng tôi về hành động, chúng tôi chỉ mới dừng lại ở giai đoạn đặc tính của lí tưởng và sự khu biệt hóa của lí tưởng. Song ở trong cái đẹp chân thực, mỗi mặt của sự đối lập gây nên sự xung đột này đều cần phải mang trong mình dấu ấn của lí tưởng mà không được mất tính hợp lí và lí do biện hộ cho nó. Trong cuộc tranh giành này, ở đây một sức mạnh xuất hiện chống lại các sức mạnh khác, các quyền lợi có tính chất lí tưởng cần phải đấu tranh với nhau. Các nhu cầu chủ yếu của trái tim con người, cần thiết ở trong mục đích của hành động là những quyền lợi như vậy. Chúng ta chính đáng và hợp lí ở bản thân chúng và do đó chúng là những sức mạnh chung là vĩnh viễn của sự tồn tại tinh thần. Bản thân chúng không phải là yếu tố thần linh tuyệt đối[*], chúng là kết quả của cái ý niệm duy nhất tuyệt đối và vì vậy mà có quyền lực và có giá trị. Chúng là con đẻ của cái chân lí

** Yếu tố thần linh tuyệt đối: còn gọi là "lí tính tuyệt đối" tức là cái "thể duy nhất", cái này phân hóa thành những mặt khác nhau, thành các "sức mạnh chung", còn dịch là "sức mạnh phổ biến", cho nên Hegel gọi "các sức mạnh chung" là "con đẻ của ý niệm tuyệt đối". Thí dụ "lí tính tuyệt đối" (hay "yếu tố tinh thần tuyệt đối") đẻ ra những sức mạnh chung như "gia đình, tổ quốc". Nhưng tự thân các sức mạnh chung này vẫn chưa làm thành tính cách (caractères). Muốn cho nó thành tính cách, nó phải rời bỏ tính chất "trừu tượng" rời bỏ "cái tồn tại tự nó và cho nó", và nhập vào con người cụ thể, Hegel gọi là quá trình nhập thân của các sức mạnh chung. Nhưng như thế cũng chưa đủ. Quá trình nhập thân này phải thể hiện bằng "phân đôi" tức là có "mâu thuẫn" độc lập, phải thể hiện được "tình huống" (theo nghĩa của Hegel). Vì "tình huống" như Hegel thấy, không phải im lìm mà thay đổi theo lịch sử mang cái gọi là "trạng thái chung của tôi" (ta gọi là tính thời đại) cho nên tính cách ở mỗi nghệ thuật một khác. Đó là quan niệm lịch sử về cái đẹp nghệ thuật được Hegel phát triển ở trong quyển II của* Mĩ học *và làm thành một cống hiến của tác giả.*

phổ biến duy nhất, mặc dầu chúng chỉ là những yếu tố đặc thù nhất định của cái chân lí ấy. Do đặc tính của chúng, các quyền lợi này có thể va chạm với nhau; song độc lập đối với sự phát triển của chúng, chúng phải là chủ yếu ở bản thân thì mới có thể đóng vai một lí tưởng cụ thể. Những quan hệ vĩnh viễn có tính chất tôn giáo, đạo đức, làm thành những động lực lớn của nghệ thuật (gia đình, tổ quốc, nhà nước, nhà thơ, vinh quang, tình bạn, giai cấp xã hội, phẩm giá và ở trong cái thế giới lãng mạn, nhất là danh dự, tình yêu...) là như vậy. Về trình độ giá trị,các sức mạnh này là khác nhau, nhưng tất cả đều phải hợp lí ở bản thân chúng. Và con người, chính bởi vì y là con người, cho nên y phải thừa nhận những sức mạnh này của tâm hồn con người và phải khuyến khích sự biểu hiện của chúng ở bản thân mình. Song chúng không được làm thành những quyền lợi được qui định bởi những pháp luật chính thức, bởi vì một phần bản thân hình thức pháp luật chính thức, như chúng ta đã thấy ở trên, là đối lập lại khái niệm về hình thức thể hiện của lí tưởng, và một phần cái không công bình "tự nó và cho nó" sau khi đã mang hình thức pháp luật,có thể trở thành một nội dung của những pháp luật đã được quy định. Các quan hệ mà chúng ta nói đến ở đây không phải chỉ là một sự qui định ở bên ngoài mà còn là những sức mạnh bản chất ở bản thân mình và vì mình, chứa đựng một nội dung chân thực của sự tồn tại của thần linh và của con người, cho nên chúng vẫn là động cơ hành động của con người và xét cho cùng bao giờ cũng được thực hiện.

Chẳng hạn, những quyền lợi và những mục đích đấu tranh ở *"Antigôn"* của Xôphôklơ là như vậy. Vua Krêôn, với cương vị người cầm đầu nhà nước, đã ban hành một mệnh lệnh khắc nghiệt cấm không được chôn cất người con trai của của Ơđíp đã hành động chống lại thành Thebơ như một kẻ thù. Mệnh lệnh này một phần là có lí do biện hộ, bởi vì đây là vấn đề phúc lợi của tất cả thành bang. Nhưng Antigôn lại được cổ vũ bởi

một sức mạnh đạo đức cũng mạnh mẽ như vậy. Đó là tình yêu thiêng liêng đối với người anh mà nàng không thể không chôn cất, vì nàng không thể để nó làm mồi cho chim chóc. Sự tôn trọng những mối liên hệ gia đình bắt buộc nàng phải làm nhiệm vụ chôn cất, và vì vậy nàng đã vi phạm mệnh lệnh của Krêôn.

(b) Mặc dầu những sự xung đột có thể do những phương thức rất khác nhau dẫn tới, song tính chất cần thiết của phản ứng không được do một cái gì ngu xuẩn và vô nghĩa gây nên mà phải do một cái gì tự thân nó là hợp lí và chính đáng. Chính vì vậy chẳng hạn, sự xung đột trong bản trường ca nổi tiếng của Hácman phỏn đe Aoe *"Henrich tội nghiệp"* làm người ta khó chịu. Bị một chứng bệnh không thể chữa được là bệnh hủi, nhân vật chính trong khi tìm sự giúp đỡ, hỏi các tu sĩ thành Xabenơ. Họ bảo chàng rằng chàng phải tìm được một người tình nguyện hi sinh vì chàng bởi vì chỉ có thể lấy máu ở tim người mới chế được thứ thuốc để chữa bệnh cho chàng. Một cô gái nghèo khổ yêu chàng hiệp sĩ, tình nguyện vì chàng mà chết và cùng chàng sang Ý. Đó là một điều hoàn toàn dã man và tình yêu lặng lẽ, lòng tận tụy cảm động của cô gái ở trong tình huống này, do đó không thể gây cho chúng ta một ấn tượng thích hợp. Kể ra ở các nhà thơ cổ đại chúng ta cũng bắt gặp một sự bất công như vậy với tính cách một sự va chạm, như việc dâng người làm vật hiến tế chẳng hạn trong câu chuyện của Iphigiêni. Lúc đầu nàng bị dâng làm vật hiến tế và, sau đó, suýt nữa chính nàng lại giết anh mình làm vật hiến tế. Song ở đây sự xung đột là gắn liền với những quan hệ khác, bản thân chính đáng. Ngoài ra như chúng ta đã thấy ở đây vẫn còn một điều hợp lý ở chỗ Iphigiêni cũng như Orextơ cuối cùng đều được cứu, sức mạnh của sự xung đột trái ngược với quyền lợi như vậy đã bị bẻ gãy. Kể ra, trong trường ca của Hácman phôn dơ Aoe cũng xảy ra một điều tương tự: vì chính Henrích từ chối không để cô gái hi sinh, quyền lực của thực tế đã giải phóng chàng khỏi bệnh tật và cô gái đã được thưởng

vì tình yêu trung thành của mình.

Ta có thể cảm thấy rằng đối lập lại những sức mạnh chính diện đã nói lên ở trên, còn có những sức mạnh khác nữa: những sức mạnh phản diện và nói chung là xấu xa và độc ác. Song khi miêu tả một cách lí tưởng một hành động thuần túy phản diện, ta không nên dành chỗ đứng cho cái phản diện làm thành một phản ứng cần thiết. Cố nhiên, tính chất hiện thực của cái phản diện có thể phù hợp với khái niệm phản diện, với bản chất và nguồn gốc của nó. Song nếu như khái niệm bên trong và mục đích bản thân nó đã là vô nghĩa thì cái xấu xa bên trong lại càng ít để lộ cái đẹp chân thực ở trong hiện thực bên ngoài của nó. Tính chất nguỵ biện của các dục vọng có thể sử dụng cách lập luận khéo léo, sức mạnh và nghị lực của tính cách để cấp cho cái phản diện những vẻ bên ngoài một tính chất chính diện, nhưng nó chỉ có thể cấp cho ta ấn tượng một ngôi mộ được trang điểm lòe loẹt mà thôi. Bởi vì mọi cái gì chỉ là phản diện thì đều mờ nhạt và tầm thường ở bản thân nó và khiến chúng ta hoàn toàn bàng quan vì nó làm chúng ta ghê tởm, mặc dầu nó có thể được sử dụng làm động cơ của một hành động, hay làm phương tiện để gây nên phản ứng của một người khác. Sự tàn bạo, tai họa, bạo lực và tính chất tàn nhẫn của những người có quyền lực trên thế giới vẫn còn có thể hiểu được và chịu đựng được ở trong biểu hiện nếu như cơ sở của biểu hiện là tính chất vĩ đại về nội dung của tính cách và của mục đích. Những cái xấu với tính cách cái xấu, sự ghen ghét, sự hèn nhát và sự đê tiện bao giờ cũng kinh tởm. Vậy nó là một hình tượng xấu xa, chẳng qua nó chỉ là sự dối trá ở bản thân nó và làm thành một nhân vật nôm na ở trình độ cao nhất. Cũng vậy, các nữ thần trả thù, của sự căm ghét và nhiều ngụ ngôn khác tương tự, mặc dầu là những sức mạnh, song không hề có tính chất độc lập tích cực và tính chất vững chắc và không thích hợp với sự biểu hiện có tính chất lí tưởng. Kể ra, ở đây cũng cần phải nhận thấy rằng trình độ được chấp nhận của các đối tượng biểu hiện này rất

khác nhau tùy theo từng nghệ thuật và tùy theo cái phương thức chúng làm cho đối tượng của chúng được chiêm ngưỡng một cách trực tiếp. Nói chung, cái ác là không có hứng thú ở bản thân nó bởi vì ,cái ác chẳng dẫn đến cái gì khác ngoài tính chất phản diện, ngoài sự phá hoại và bất hạnh, trong lúc đó nghệ thuật chân chính phải là bức tranh của sự hài hòa bên trong. Sự hèn hạ vì vậy là đáng khinh hơn cả, bởi vì nó xuất phát từ sự căm ghét và ghen tị đối với tất cả những gì cao thượng và nó không ngần ngại sử dụng một cái gì tự thân nó là chính đáng làm một phương tiện để thỏa mãn cái dục vọng xấu xa và hèn hạ. Chính vì vậy các nhà thơ và các nghệ sĩ vĩ đại thời cổ đại không bao giờ nêu cho chúng ta những cảnh xấu xa và hèn hạ. Trái lại, Sêchxpia chẳng hạn miêu tả cái ác trong tất cả tính chất khả ố của nó. Chẳng hạn trong *Vua Lia* - Ông già Lia chia vương quốc của mình cho các con gái và quá ngu xuẩn đến nỗi tin những lời nịnh nọt giả dối của hai cô con gái và gạt bỏ cô gái Coocđêli là người trung thành nhưng không nói gì hết. Đó là một điều thuần túy ngu xuẩn và điên rồ. Nhưng ông ta trở thành điên thực sự bởi các cô gái kia và chồng của họ đã tỏ ra vô ơn một cách hèn hạ nhất và đối xử tệ hại nhất. Các nhân vật chính của bi kịch Pháp có tính chất khác. Họ thường cố gắng dùng những lời lẽ cường điệu quá đáng để tỏ rằng họ có những động cơ cao thượng nhất và cao quý nhất. Nhưng nếu ta nhìn kĩ hơn những điều thực tế họ đã làm và thực ra họ như thế nào thì ta sẽ thấy rằng những lời của họ chỉ là lời lẽ huênh hoang. Tính chất không ổn định ở bên trong, tình trạng chia xẻ về tâm hồn được thể hiện với tất cả những điều mất hài hòa khả ố nhất đã trở thành một thời thượng chủ yếu ở thời hiện đại và đã làm nẩy sinh thái độ táo bạo và mỉa mai hài hước nhất, là điều mà Thêôđo Hốpman(*) chẳng hạn thích nhất.

(*) *Enst I.A. Hoffmann (1776-1882) nhà soạn nhạc, nhà văn phái lãng mạn suy đồi ở Đức hay viết chuyện quái dản.*

(c) - Như vậy, chỉ có những sức mạnh ở bản thân nó là tích cực thì mới làm thành nội dung chân thực của một hành động lí tưởng. Nhưng những sức mạnh vận động này không được biểu hiện trong nghệ thuật trong trạng thái phổ biến của chúng mặc dầu ở trong những hành vi diễn ra trong thực tế là những yếu tố chủ yếu của ý niệm và cần phải mang hình thức những cá nhân độc lập. Nếu như điều này không xảy ra thì những sức mạnh này chỉ làm thành những tư tưởng chung và những biểu tượng trừu tượng không thuộc lĩnh vực nghệ thuật. Mặc dầu chúng không phải là bắt nguồn từ hư cấu võ đoán, nhưng chúng vẫn phải có tính chất cụ thể và hoàn mỹ, và do đó, làm thành những điều được cá tính hóa ở bản thân mình. Song đặc tính này không bị xóa mờ thành những chi tiết riêng biệt của một sự tồn tại bên ngoài, cũng không được thu hẹp đến trình độ cảm nghĩ chủ quan bên trong, bởi vì nếu không thế thì tính chất cá nhân của các sức mạnh phổ biến thế nào cũng bị lôi cuốn vào tất cả những tình tiết rắc rối của sự tồn tại hữu hạn(*). Do đó, thuộc tính diện mạo cá nhân của các sức mạnh chung không được vượt quá những giới hạn nhất định.

Các thần linh Hy Lạp cho ta một thí dụ nổi bật nhất về sự thống trị của những sức mạnh chung dưới hình thức độc lập của chúng. Dù cho tính cách họ biểu hiện là như thế nào đi nữa, vẻ hạnh phúc và tươi vui bao giờ cũng làm thành đặc tính của biểu hiện của họ. Với tính cách những thần linh cá nhân và đặc thù, kể ra họ cũng đấu tranh với nhau. Song xét cho cùng họ không nhìn cuộc đấu tranh này một cách nghiêm túc theo cái nghĩa họ tập trung toàn bộ nghị lực của tính cách và tất cả dục vọng của mình vào một mục đích nhất định mà nhất định họ phải thực hiện cho kỳ được dù có phải chết cho cuộc đấu tranh này. Đôi khi, họ cũng can thiệp vào cuộc đấu tranh, và trong những trường hợp cụ thể, họ cũng cho một quyền lợi

(*) *Tức là của những sự vật khách quan cá biệt.*

nào đấy là quyền lợi của bản thân. Song sau đó, họ lại phó mặc các biến cố diễn biến theo cách của nó và quay trở về đỉnh Olempơ tràn đầy hạnh phúc. Như chúng ta đã thấy các vị thần của Hômerơ chiến đấu; điều này là hậu quả của đặc tính của họ. Nhưng mặc dầu thế, họ vẫn là những tồn tại chung và những đặc tính chung[26]. Thí dụ, trận chiến đấu đã bùng lên, các vị anh hùng lần lượt tiến ra để biến mất trong cuộc chiến đấu điên cuồng, tất cả đều bị xáo trộn. Và người ta không thể phân biệt được những điều chi tiết riêng biệt. Trước mắt ta là một cái đà chung, một trận chiến đấu sôi sục. Bây giờ những sức mạnh chung, chính các vị thần bước vào đấu tranh. Song mặc dầu mọi tình tiết và những xung đột này, trước sau họ vẫn quay trở về tình trạng độc lập và thanh thản trước đây. Mặc dầu tính chất cá biệt của hình thức họ cũng kéo họ vào phạm vi những điều ngẫu nhiên, nhưng bởi vì cái cá biệt của họ chẳng qua chỉ là một yếu tố bên ngoài chứ không phải thâm thập vào tất cả người họ cho nên nó không làm thành cái tính chủ thể bên trong của họ. Đặc tính ở họ chỉ là một hình thức khoác cái bản chất thần linh[27].

Chính tính độc lập và cái vẻ thanh thản im lìm này đã cấp cho họ một cá tính tạo hình, giải phóng họ khỏi những lo lắng về những hoàn cảnh và những biến cố nhất định. Trong hiện thực cụ thể, các thần linh của Hômerơ vẫn làm những hoạt động đa dạng, và nguyên nhân của các hoạt động ấy chỉ là những hứng thú và những biến cố của đời sống con người mang tính chất thoáng qua. Chính vì vậy, ngay cả khi họ hành động trong những điều kiện của một thực tế cụ thể, họ vẫn không biểu lộ tính nhất quán vững chắc ở trong các hành động đa dạng của mình. Chúng ta còn tìm thấy ở các thần Hy Lạp những nét độc đáo và những hành động độc đáo khác mà không phải bao giờ chúng ta cũng có thể quy về cái khái niệm chung của mỗi vị thần nhất định. Meccurơ chẳng hạn giết Acgút, Apôlông giết con long xà, Giupite có nhiều chuyện phiêu lưu tình ái và treo

Giunôn vào một cái đe... Tất cả những chuyện này và nhiều chuyện khác nữa, đều là những thêm thắt đơn thuần, chúng được cấp cho các vị thần được khảo sát theo cạnh khía tự nhiên của họ với ý nghĩa tượng trưng và ngụ ngôn và sau đây[28] chúng ta sẽ còn có dịp nêu lên chính xác hơn nguồn gốc của nó.

Kể ra, trong nghệ thuật hiện đại người ta cũng cố gắng miêu tả những sức mạnh nhất định và đồng thời phổ biến ở trong bản thân nó. Song phần lớn đó chỉ là những phúng dụ lạnh lùng không có nội dung (chẳng hạn sự căm ghét, ghen tuông, oán hận, những người đạo đức và những tật xấu nói chung, đức tin, hy vọng, tình yêu, lòng trung thành...), tóm lại, đó là những phúng dụ không được chúng ta tin, bởi vì ở trong cách miêu tả nghệ thuật chúng không gây cho ta một hứng thú thực sự sâu sắc. Do chỗ chúng ta không muốn nhìn những khái niệm trừu tượng này ở bản thân chúng mà chỉ nhìn với tính cách những yếu tố và những phương diện của tính cách con người, những hình tượng đặc thù và vẹn thuần của chúng. Các thiên thần cũng không có được cái vẻ khái quát, cũng như tính độc lập mà Macxơ, Vênut, Apôlông hay thần đại dương, Hêliốt đã có được. Mặc dầu các thiên thần cũng tồn tại với tính cách những biểu tượng, nhưng họ chỉ tồn tại như vậy với tính cách những tôi tớ của một bản chất thần linh duy nhất[29] và không bị phân chia ra thành những cá nhân độc lập giống như nhóm các vị thần Hy Lạp. Vì vậy, chúng ta không thấy đây là những sức mạnh khách quan dựa vào bản thân mình, mỗi cái tự nó có thể trở thành một đối tượng được miêu tả như những cá nhân có tính chất thần linh. Trái lại, chúng ta tìm thấy nội dung chủ yếu của các sức mạnh này được thể hiện hoặc một cách khách quan ở một thượng đế duy nhất, hoặc một cách chủ quan và riêng biệt trong những tính cách và những tình cảm của con người. Chính sự cá tính hóa này và sự phân chia thành những cá nhân độc lập là nguồn gốc của sự miêu tả lý tưởng các thần linh[30].

b. Các cá nhân hoạt động.

Trong việc biểu hiện các lý tưởng của các thần linh, như chúng ta đã khảo sát ở trên, ta dễ dàng duy trì tính chất lý tưởng mà nghệ thuật đòi hỏi. Song hễ nghệ thuật bước sang lĩnh vực hành động cụ thể thì sự miêu tả vấp phải một khó khăn độc đáo. Mặc dầu các sức mạnh chung, nói chung, và các vị thần nói riêng, là cội nguồn của các vận động và thúc đẩy, song trong thực tế họ không có cái hành động cá nhân riêng biệt, hành động này chỉ dành riêng cho con người. Do đó, chúng ta đứng trước hai dạng thức khác nhau. Một mặt, họ là những sức mạnh chung mà chúng ta đã khảo sát trong cái bản chất độc lập tự túc và vì vậy mà trừu tượng. Một mặt họ là những con người cá nhân suy nghĩ về những hành động của mình, chấp nhận quyết định cuối cùng và thực hiện các hành động ấy. Theo chân lý thì những sức mạnh vĩnh viễn thống trị và cố hữu đối với con người làm thành mặt bản chất của tính cách con người. Song bởi vì tính chất thần linh của chúng lại được quan niệm với tính cách thuộc những cá nhân và, do đó, là một cái gì loại trừ chúng, cho nên lập tức chúng ở trong cái quan hệ bên ngoài đối với chủ thể[31]. Điều đó tạo ra ở đây một khó khăn chủ yếu bởi vì trong cái quan hệ như vậy giữa thần linh và con người vẫn chứa đựng một sự đối lập trực tiếp. Một mặt, nội dung của ý chí thần linh là thuộc về con người, đóng vai dục vọng cá nhân, quyết định của con người. Mặt khác, những phương diện, cái chủ thể đơn nhất quan niệm thần linh là tồn tại không những với tính cách những quyền lực độc lập đối với chủ thể mà còn qui định chủ thể và làm cho chủ thể vận động. Như vậy, những đặc tính như nhau được biểu hiện khi thì làm thành sự thể hiện ở trong cái cá tính thần linh độc lập, khi thì làm thành cái bản chất quí báu nhất của con người. Do đó xuất hiện tính độc lập tự do của các thần, cũng như tính chất tự do của những cá nhân hoạt động. Nếu như chúng ta cấp cho các thần khả năng ra lệnh cho con người

thì tính chất độc lập của con người cũng vì thế mà bị thiệt hại. Chúng tôi đã nói về điều đó với tính cách trình độ cao nhất của yêu cầu chủ yếu đối với yếu tố lý tưởng ở trong nghệ thuật. Chúng ta cũng bắt gặp điều khó khăn như vậy cả ở trong các biểu tượng tôn giáo và Thiên Chúa giáo. Chúng ta nói tinh thần của Thượng đế dẫn tới Thượng đế. Nhưng ở trong trường hợp này cái thế giới bên trong của con người có thể chỉ làm thành một cơ sở hoàn toàn bị động chịu ảnh hưởng tinh thần của các thần, và ý chí của con người không còn là tự do nữa bởi vì quyết định của thần linh ảnh hưởng tới ý chí con người. Đối với con người nó tỏ ra là một thứ số phận ở đấy con người không thể hành động theo ý chí của mình được.

(a) Nếu như chúng ta hình dung quan hệ này giữa thần linh với con người như sau: con người hành động đối lập với thần linh ở bên ngoài như với một cái gì chủ yếu thì mối quan hệ qua lại này giữa người với thần linh là hoàn toàn có tính chất văn xuôi. Thần linh ra lệnh và con người chỉ có cách vâng lời mà thôi. Chúng ta cũng bắt gặp mối quan hệ bên ngoài này giữa thần và người cả ở các nhà thơ vĩ đại. Ở Xôphôklơ chẳng hạn: Philôctết[32] sau khi đã vạch trần sự lừa dối của Ôditxê, vẫn kiên quyết giữ quyết định của mình không đến doanh trại của người Hy Lạp cho đến khi Hêraklet xuất hiện như một vị thần và ra lệnh cho ông phải làm theo ý muốn của Nêôptôlem.

Nội dung của hiện tượng này thực ra là có lý do đầy đủ và đáp ứng điều chúng ta mong đợi. Song bản thân sự diễn biến của hành động vẫn là ở bên ngoài, không có tính chất hữu cơ và trong nhưng bi kịch trác tuyệt nhất, Xôphôklơ không dùng phương thức biểu hiện này. Bởi vì nếu chúng ta đi thêm một bước nữa trên con đường này thì các thần sẽ biến thành những cái máy, chết cứng và các cá nhân, sẽ biến thành những công cụ đơn thuần của một ý chí ở bên ngoài họ.

Cũng tương tự như vậy, trong sử thi, chúng ta thấy các thần linh ảnh hưởng một cách có vẻ bên ngoài ý chí con người.

Chẳng hạn Hécmét dẫn Priam tới Asin, Apôlông đâm Patơrôcklơ vào giữa hai vai và giết chàng. Cũng hệt như vậy các nét thần thoại thường cũng được sử dụng làm thế nào mà họ *tồn tại* ở bên ngoài các cá nhân. Chẳng hạn mẹ Asin nhúng chàng xuống sông Stic và làm cho chàng không thể bị thương trừ phi ở gót chân và không người nào có thể đánh thắng chàng. Nếu như chúng ta hình dung điều đó theo cái tư duy suy lý của chúng ta, thì ở đây không còn có chỗ để nói đến tinh thần anh dũng của Asin, và tất cả tính chất anh hùng của chàng từ chỗ là một nét mang chất tinh thần sẽ biến thành một đặc điểm thuần túy cơ thể. Một cách hình dung như vậy có thể áp dụng ở một trình độ lớn hơn nhiều ở trong sử thi so với kịch bởi vì ở trong sử thi phương diện đời sống bên trong vốn liên quan tới ý định của các anh hùng đã lùi xuống phía sau, nhường chỗ cho những biến cố bên ngoài và các biến cố này có một thao trường hành động rộng lớn hơn. Sự suy nghĩ thuần túy lý tính đã nêu lên ở trên, trong khi cấp cho nhà thơ một ý nghĩ ngu xuẩn - dường như các anh hùng của nhà thơ không phải là những anh hùng - cần phải được biểu hiện một cách hết sức dè dặt. Bởi vì trong những nét như vậy - như chúng ta sau này sẽ thấy - mối quan hệ nên thơ giữa thần và người vẫn tồn tại. Song mối quan hệ này sẽ lập tức mang tính chất nôm na nếu như những sức mạnh, mà trong sử thi được miêu tả là độc lập, không có bản chất ở bản thân nó, mà chỉ làm thành một sáng tạo bên ngoài của hư cấu và là sự bịa đặt kỳ quặc của tính độc đáo giả dối.

(b) Mối quan hệ thực sự lý tưởng giữa thần linh[33] và người tóm lại là tính đồng nhất của hai cái này cần phải biểu lộ cả trong những trường hợp các sức mạnh chung đối với những nhân vật hoạt động và các dục vọng của họ như những yếu tố độc lập và tự do. Mọi nội dung cấp cho các thần linh đồng thời phải làm thành một bản chất đặc thù bên trong của các cá nhân. Kết quả là, một mặt, các sức mạnh thống trị được

cá tính hóa ở bản thân nó và mặt khác cái yếu tố bên ngoài này đối với con người lại tỏ ra là cố hữu đối với tinh thần và tính cách con người. Vì vậy nhiệm vụ của nghệ sĩ tóm lại là điều hòa được hai sự khác nhau giữa hai mặt này và nối liền chúng bằng một sợi dây tế nhị.

Nghệ sĩ cần phải chỉ cho chúng ta thấy rằng các hành vi của các cá nhân hoạt động là bắt rễ ở trong những cảm nghĩ bên trong của y, nhưng đồng thời nghệ sĩ lại cần phải nêu bật và làm cho cái chung và cái nội dung chủ yếu được bộc lộ ở trong các hành vi này trở thành trực quan dưới hình thức những hình tượng cá tính hóa.

Đời sống tâm hồn của con người cần phải biểu lộ ở trong các thần linh với tính cách những hình thức chung và độc lập của những cái hoạt động và thống trị ở trong đời sống bên trong của con người. Bởi vì chỉ có như thế thì thần linh mới đồng thời ở trong lồng ngực của con người. Chẳng hạn, nếu như chúng ta đọc ở các tác giả cổ đại rằng Vênút hay thần tình yêu bắt con tim người bị thần phục, thì hiển nhiên Vênút và thần tình yêu trước hết là những sức mạnh ở bên ngoài con người. Song tình yêu còn là một vận động của tâm hồn, một dục vọng dành riêng cho trái tim người với tính cách con người và làm thành cái cảm nghĩ sâu xa thâm trầm nhất của anh ta. Người ta cũng thường nói đến các nữ thần trả thù trong bi kịch cổ đại theo cái nghĩa như vậy. Trước hết chúng ta hình dung cho "trinh nữ trả thù" mang hình thức các nữ thần hung dữ trừng phạt người phạm tội từ bên ngoài. Nhưng sự trừng phạt này đồng thời lại làm thành một "nữ thần căm giận" ở bên trong, nằm ở trong tâm hồn của người phạm tội và Xôphôklơ thực sự đã sử dụng nó theo ý nghĩa một cảm nghĩ bên trong riêng của con người. Chẳng hạn trong "Ôđip ở Côlôn" (câu thứ 438) ông nói về "Các nữ thần của chính Ôđíp", và những chữ này ở đây có nghĩa là lời nguyền rủa của kẻ cho quyền lực tình cảm của người cha đối với các con đã bị xúc

phạm. Vì vậy, khi người ta cho rằng nói chung các thần chỉ là những sức mạnh ở bên ngoài con người, thì người ta lại vừa đúng lại vừa không đúng. Bởi vì các thần là những sức mạnh ở trong cũng như ở ngoài con người.

Các hành vi của các vị thần và của con người ở Hômerơ không ngừng chuyển vào nhau: các vị thần dường như làm những điều xa lạ với con người và tuy vậy thực ra họ chỉ là những điều làm thành bản chất và thế giới bên trong của con người. Trong *Iliát* chẳng hạn, khi Asin nổi giận muốn tuốt kiếm đánh lại Agamennôn thì nữ thần Athêna, - mà chỉ một mình chàng được che chở - bước lại gần chàng và nắm lấy mái tóc vàng của chàng. Hêra, vốn săn sóc đến cả Asin và Agamennôn sai Athêna từ núi Olempơ xuống và sự can thiệp của nữ thần có vẻ hoàn toàn độc lập đối với những cảm nghĩ của Asin. Nhưng mặt khác, ta dễ dàng hình dung rằng sự xuất hiện đột ngột của Athêna chẳng qua chỉ có nghĩa là chính Asin đã kiềm chế được nỗi căm giận của mình, trở lại bình tĩnh. Sự xuất hiện ấy mang tính chất bên trong và toàn bộ câu chuyện truyền đạt cho ta những biến cố đã diễn ra trong tâm hồn Asin. Chính Hômerơ cũng đã nhắc đến điều đó ở mấy câu trước đấy miêu tả tâm hồn Asin... như thế nào: "nỗi bực bội chiếm lấy người con trai của Pêlê, và trong lồng ngực hùng mạnh con tim chàng băn khoăn giữa hai ý định. Chàng có nên tuốt thanh kiếm nhọn treo dọc đùi không? Cùng một lúc chàng sẽ giải tán những người khác và chàng sẽ giết con người dòng Atơrít? Hay là chàng kiềm chế sự phẫn nộ và làm chủ lòng căm giận của mình?" (*Iliát*, I, câu thơ 190).

Tình trạng kiềm chế bên trong này đối với sự căm giận, sự kìm hãm này, do một sức mạnh xa lạ bắt nỗi căm giận của chàng phải chịu, nhà thơ sử thi hoàn toàn có quyền miêu tả nó như một biến cố bên ngoài. Bởi vì Asin lúc đầu chỉ vâng theo lòng tức giận mà thôi. Chúng ta cũng thấy Athêna dưới hình thức như vậy ở trong *Ôđixê* với tính cách người bạn đường

của Têlêmác. Việc cùng đi như thế còn khó quan niệm hơn rằng nó đồng thời là một cảm nghĩ bên trong trong tâm hồn Têlêmác mặc dầu ở đây vẫn có mối liên hệ giữa bên trong và bên ngoài. Nói chung, tính chất rõ ràng tươi vui của các vị thần của Hômerơ và sự mỉa mai trong cách người ta tôn thờ họ tóm lại là ở chỗ tính độc lập và nghiêm túc của họ lại biến mất bởi vì các thần tỏ ra là những sức mạnh cố hữu của tâm hồn con người và do đó, con người ở đây không bỏ mất tính độc lập của mình trong những việc này.

Song chúng ta không phải đi xa để tìm một thí dụ hoàn hảo về việc biến đổi một hiện thực thuần túy bên ngoài như vậy của các thần linh thành một cái gì chủ quan ở trong tự do và cái đẹp có tính chất đạo đức. Trong *Iphigiêni ở Taurit*, Gơt đã thực hiện một mẫu mực tuyệt diệu của sự chuyển biến như vậy. Ở *Oripít*, Orextơ và Iphigiêni cướp bức tượng nữ thần Đian và mang đi. Đây là một hành động ăn trộm đơn thuần. Thôat đến và ra lệnh đuổi họ, lấy lại bức tượng của nữ thần, nhưng cuối cùng xuất hiện nữ thần Athêna một cách hoàn toàn nôm na. Nữ thần ra lệnh cho Thôat phải dừng lại bởi vì đã không chờ đợi những mệnh lệnh của mình, nữ thần đã nhờ thần Pôxâyđôn giúp đỡ Orextơ, sai vị thần này mang chàng đi xa trên mặt biển để làm vừa lòng mình. Thôat liền vâng lệnh trả lời những mệnh lệnh của Athêna: "Hỡi nữ thần Athêna hùng mạnh: Kẻ nào nghe lời nữ thần mà không phục tùng thì kẻ ấy là một người điên, bởi vì chống lại các thần linh quyền lực vô song đâu phải là điều thích hợp." (câu 1142-1443).

Ở đây, chúng ta chỉ thấy một mệnh lệnh khô khan thuần túy bên ngoài của Athêna cũng như sự phục tùng đơn thuần cũng không có nội dung như vậy của Thôat. Trái lại ở Gơt , Iphigiêni được nâng lên trình độ một nữ thần và tin vào cái chân lý nằm trong bản thân mình ở trong con tim mình. Theo ý nghĩa này nàng nói với Thôat: "Phải chăng chỉ có đàn ông mới có đặc quyền làm những sự nghiệp xưa nay chưa từng nghe nói đến?

Phải chăng chỉ có đàn ông mới có quyền ôm ấp những sự nghiệp không thể làm được ở trong con tim anh hùng của mình"?

Nếu như trong *Oripit*, việc Thôat từ bỏ ý định được thực hiện thông qua mệnh lệnh của Athêna, thì nàng Iphigiêni của Gơt ra sức đạt đến và thực tế đã đạt đến điều đó nhờ những tình cảm và những biểu tượng sâu sắc mà nàng đối lập với nó: "Đối với tôi, một hành động táo bạo làm con tim băn khoăn của tôi xáo động. Tôi sẽ không thoát khỏi những lời trách móc nặng nề và những tai họa to lớn nếu nó thất bại. Song, hỡi các thần linh, tôi xin trao nó cho các người nếu như các người yêu quí chân lý như người ta vẫn ca ngợi thì xin các người hãy chứng tỏ điều đó bằng cách giúp đỡ tôi. Xin các người qua tôi hãy ca ngợi chân lý".

Và khi Thôat phản đối trả lời: "Nàng nghĩ rằng người Sít thô lỗ, và dã man sẽ nghe tiếng nói của chân lý và của nhân đạo mà Atrê người Hy Lạp đã không tin theo chăng?" thì nàng trả lời đầy niềm tin trong sáng nhất, dịu dàng nhất: "Bất cứ người nào, dù sinh ra dưới bất kỳ bầu trời nào miễn là cội nguồn của sự sống và của tình yêu tuôn trào tự do và trong lòng nó cũng đều nghe tiếng nói của chân lý".

Tin tưởng vào sự vĩ đại và địa vị cao quí của mình, nàng kêu gọi lòng cao thượng và khoan dung của Thôat, nàng đã làm cho Thôat cho phép nàng trở về tổ quốc, về nơi những người của nàng, bằng một hình thức đẹp đẽ về tính nhân tính của nó. Bởi vì chỉ có điều đó là điều cần thiết. Nàng không cần bức tượng của nữ thần và nàng có thể ra đi không cần mánh khoé và lừa dối bởi vì Gơt đã thuyết minh một cách vô cùng đẹp đẽ cái nghĩa nhập nhằng của lời tiên đoán của thần linh: "Nếu người đem được người em gái vẫn sống trái với ý mình từ cái thân miếu bờ biển Taurit trở về tổ quốc thì lúc đó lời nguyền rủa sẽ chấm dứt". Gơt cấp cho nó một ý nghĩa thuần túy nhân tính rằng nàng Iphigiêni trong trắng thiêng liêng, người em gái chính là hình ảnh của nữ thần và

của người che chở gia đình: "Ý muốn của nữ thần biểu hiện ở tôi trong tất cả vẻ đẹp và vẻ huy hoàng của nó, Orextơ nói với Thôat và Iphigiêni: "Như một hình ảnh thiêng liêng do quyết định huyền bí của thần linh đã gắn liền với vận mệnh không thể thay đổi của thành bang, nữ thần đã mang nàng đi, nàng là vị thần bảo hộ cho gia đình chúng ta. Nữ thần đã giữ nàng trong một nơi ẩn náu thiêng liêng và tĩnh mịch vì hạnh phúc của anh em và của người thân. Trong khi trên mặt đất bao la,chúng tôi hình như không còn có hy vọng nào cứu thoát thì bây giờ nàng trả lại tất cả cho chúng tôi". Ngay trước đây, Iphigiêni đã xuất hiện với Orextơ với vẻ trong sáng và cái đẹp về đạo đức của tâm hồn, và những điều đó trước đây đã làm cho anh nàng bình tâm và trở lại trạng thái yên tĩnh. Orextơ tâm hồn tan tác,không còn tin tưởng tìm được cảnh bình tâm, khi gặp Iphigiêni thực ra lúc đầu ở trong tình trạng điên cuồng hung bạo, song tình yêu trong trắng của người em gái đã chữa chàng khỏi tất cả những dằn vặt do các thần phục thù gây nên ở bên trong: "Ở trong những cánh tay của nàng, hung thần với những nanh vuốt tàn nhẫn đã nắm tôi lần cuối cùng, nó đã lạy tôi một cách khủng khiếp cho đến tận cái tủy tội nghiệp của xương. Thế rồi như một con rắn, nó đã lẩn trốn vào cái hang của nó. Nhờ nàng, tôi lại được hưởng ánh sáng rạng rỡ của ban ngày".

Về mặt này cũng như ở các mặt khác, sự kinh ngạc của chúng ta trước cái đẹp sâu sắc của tác phẩm thơ này thực không bao giờ cùng.

Về các cốt truyện, Thiên Chúa giáo vẫn là kém hơn nhiều so với các cốt truyện cổ đại. Trong các truyền thuyết Thiên Chúa giáo và nói chung trên cơ sở những biểu tượng Thiên Chúa giáo, mặc dầu Giêxu, Maria và các vị thánh khác làm thành đối tượng được mọi người tin. Song bên cạnh điều đó, trí tưởng tượng lại tạo ra các lĩnh vực họ hàng mọi thứ tồn tại quái dản như các mụ phù thủy, các bóng ma, các yêu tinh...

Nếu như chúng ta quan niệm những sáng tạo tưởng tượng này của hư cấu là những sức mạnh xa lạ đối với con người thì con người một khi mất chỗ dựa ở trong bản thân mình sẽ phục tùng những sự quyến rũ, những điều lừa dối và những hứa hẹn dối trá mà không hề kháng cự lại, lúc đó tất cả sự biểu hiện nghệ thuật chỉ có thể tỏ ra là đầy những bịa đặt điên rồ và những điều ngẫu nhiên vô đoán. Về mặt này, trước hết nghệ sĩ phải cố gắng làm sao cho con người vẫn giữ được quyền tự do và quyền quyết định độc lập. Về mặt này, Sêchxpia đã cho ta những thí dụ đẹp đẽ. Các mụ phù thủy trong *Mácbét* chẳng hạn, đóng vai những sức mạnh bên ngoài báo trước số phận của Mácbét. Song điều họ báo trước chẳng qua chỉ là cái ý muốn sâu kín nhất của y đã xuất hiện trước ý thức của y và bộc lộ cho y thấy rằng ở đây nó chỉ có cái vẻ bên ngoài của một lời tiên đoán. Hiện tượng hồn ma trong *Hămlet* lại còn đẹp đẽ hơn và sâu xa hơn. Nó được Sêchxpia đưa ra chỉ với tính cách một hình thức khách quan của những tiên cảm bên trong của chính Hămlet. Ngay từ đầu, chúng ta đã thấy Hămlet bị dằn vặt bởi một tình cảm mơ hồ rằng có một điều gì rùng rợn đã xảy ra. Sau đó, hồn ma của người cha xuất hiện trước mặt chàng và bộc lộ tất cả cái tội ác khủng khiếp. Chúng ta chờ đợi rằng sau khi bộc lộ như vậy Hămlét lập tức bắt tay vào việc trừng trị tên phạm tội và cho rằng chàng hoàn toàn có quyền trả thù. Song chàng vẫn cứ chần chừ và trì hoãn. Tính chất không hoạt động này của Hămlét đã khiến người ta trách Sêchxpia về chỗ trong bi kịch đôi khi không có vận động. Song Hămlét là một bản tính yếu đuối về mặt thực tiễn, một tâm hồn đẹp đẽ vùi sâu vào những cảm nghĩ nội tâm và khó lòng quyết định thoát ra khỏi cảnh hài hòa bên trong này. Chàng là người mơ mộng, thiên về đào sâu trong tâm hồn mình, một người đa sầu đa cảm luôn luôn vùi mình vào những tư tưởng và vì vậy không thể nào hành động nhanh chóng được. Theo Gơt , ý nghĩa của vở kịch do Sêchxpia xây dựng là ở chỗ đó. Gơt nói: "Ở đây một cây sồi được trồng trong một

cái bình quý báu đáng lý chỉ dùng để trồng những bông hoa dịu dàng. Rễ cây sồi lan rộng và làm chiếc bình vỡ tung và cây sồi chết". Nhưng Sếchxpia ở đây khiến Hămlét nói về sự xuất hiện của hồn ma cha mình, những điều còn sâu xa hơn nhiều. Hămlét chần chừ bởi vì chàng không tin vào bóng ma: "Hồn ma ta đã gặp có thể là quỷ ác thường có ma lực biến thành những hình hài quyến rũ, có sức mạnh chế ngự những tâm hồn u uất, có lẽ vì ta yếu đuối, u buồn mà nó đã lừa lọc mưu hại ta chăng? Ta phải có những chứng cớ xác đáng hơn thế nữa. Vở tuồng này(*) sẽ giúp ta nhìn thấu suốt hơng tâm y".

Ở đây chúng ta thấy rằng bóng ma với tính cách bóng ma không phải hoàn toàn làm chủ được Hămlét. Hămlét ngờ vực, và trước khi tiến hành một biện pháp nao đó chàng muốn chính mình tin chắc vào tính chất hiện thực của tội ác.

(c). Cuối cùng, chúng ta có thể bắt chước những tác giả cổ đại gọi những sức mạnh phổ biến không những biểu hiện một cách độc lập, tự bản thân nó, mà còn sống trong lồng ngực con người và lay động tâm hồn con người ở những nơi sâu thẳm nhất bằng danh từ *pathos*. Chữ *pathos* rất khó dịch bởi vì từ "dục vọng" (passion) nhằm chỉ cái gì vô nghĩa, thấp hèn, và chúng ta yêu cầu một người đừng vâng theo những dục vọng của mình. Từ "khát vọng" (pathos) được chúng ta quan niệm ở đây theo cái nghĩa cao nhất, khái quát nhất, không có màu sắc chỉ một cái gì đồng bóng, đáng chê bai... Chẳng hạn tình yêu thiêng liêng của Antigôn đối với anh là một khát vọng theo ý nghĩa Hy Lạp của từ này. Nếu kiểu như vậy thì khát vọng là một sức mạnh của tâm hồn, bản thân là chính đáng, một nội dung chủ yếu của tính hợp lý và của ý chí tự do. Chẳng hạn Orextơ giết mẹ là bị thúc đẩy không phải bởi một vận động bên trong của tâm hồn mà người ta thường vẫn gọi là dục vọng(**), mà cái khát

(*) *Đây là vở tuồng mà* Hămlét *sai các diễn viên diễn trong đó có cái cảnh ám sát giống như cảnh cha chàng bị giết.*

(**) *Ở trên đã chú thích về chỗ nhân vật cổ đại là nhất phiến, an nhàn.*

vọng thúc đẩy anh ta hành động là đã được suy nghĩ cẩn thận và hoàn toàn có lý do. Vì vậy chúng tôi sẽ không nói rằng các thần linh có khát vọng. Họ chỉ là nội dung khái quát của cái bắt con người cá biệt phải quyết định và phải hành động (*). Nhưng các thần linh với tính cách thần linh vẫn tồn tại ở trong tình trạng nghỉ ngơi và không cảm xúc, và nếu như họ bắt đầu tranh cãi và đánh lộn nhau, thì họ không xem điều đó là quan trọng, hoặc sự xung đột giữa họ có một ý nghĩa tượng trưng khái quát là một cuộc chiến tranh toàn bộ của các thần linh. Do đó chúng ta chỉ nên dùng khái niệm khát vọng(**) để áp dụng cho những hành vi của con người và nên quan niệm danh từ này chỉ cái nội dung chủ yếu và hợp lý có mặt ở trong "cái tôi" nhân tính bằng cách làm cho tất cả tâm hồn thấm nhuần và tràn ngập cái nội dung ấy.

(aa) Khát vọng làm thành cái điểm tập trung thực sự, cái vương quốc chân chính của nghệ thuật: sự thể hiện khát vọng là điều chủ yếu hơn cả trong tác phẩm nghệ thuật. Sở dĩ thế là vì khát vọng làm lay động sợi dây có được tiếng vọng ở trong mỗi trái tim người. Người nào cũng biết giá trị và yếu tố hợp lý chứa đựng ở trong nội dung một khát vọng chân chính và người nào cũng đánh giá cao nó. Sở dĩ khát vọng làm ta xúc

---

(*) Vì thần linh chỉ là "sức mạnh chung".

(**) Chú ý cách dùng danh từ của Hegel: yếu tố thần linh, hay "sức mạnh chung" ở trong thần linh khi được thể hiện vào con người thì thành "khát vọng", nếu ở trong con người chưa có đấu tranh nội tâm như trong nghệ thuật phương Đông cổ và trong nghệ thuật Hy Lạp. Nhưng khi chuyển sang con người hiện đại thì "sức mạnh chung" lại biến thành "dục vọng" vì có đấu tranh nội tâm. Nhưng ba khái niệm "sức mạnh chung", "khát vọng", "dục vọng" lại đồng thời là một, đều là "sức mạnh chung" cả. Hegel dùng sự phân biệt này để nêu bật ba giai đoạn chủ yếu trong sự phát triển của nghệ thuật nhân loại là "tượng trưng", "cổ điển" và "lãng mạn". Danh từ "khát vọng" thường được Hegel dùng để chỉ cả "khát vọng" lẫn "dục vọng", nhưng ngược lại thì không. Trong các tài liệu lý luận của các tác giả khác thường không có sự phân biệt có tính chất lịch sử như vậy.

động, bởi vì tự bản thân nó là một sức mạnh to lớn trong sự tồn tại của con người. Về mặt này, hoàn cảnh bên ngoài, tự nhiên xung quanh và phong cảnh tự nhiên chỉ làm thành một cái thứ yếu, phụ thuộc, có nhiệm vụ nâng đỡ tác dụng của dục vọng. Chính vì vậy cần phải sử dụng tự nhiên về thực chất, như một cái gì tượng trưng và để cho bản thân nó toát ra cái khát vọng làm thành đối tượng chân chính của sự biểu hiện nghệ thuật. Tranh phong cảnh tự bản thân nó là một thể loại không quan trọng bằng tranh lịch sử, nhưng ngay cả ở nơi nó xuất hiện một cách độc lập, thì nó vẫn phải là tiếng vọng của một tình cảm chung và có hình thức khát vọng. Xét theo nghĩa này, người ta thường nói rằng nghệ thuật có nhiệm vụ làm người ta xúc động. Nhưng nếu như ta chấp nhận cái nguyên lý cơ bản này thì sẽ nảy sinh vấn đề chủ yếu sau đây: vậy chứ ở trong nghệ thuật cái gì có nhiệm vụ gây nên tình cảm này? Sự cảm động với tính cách một tình cảm nói chung là sự thông cảm và những con người, nhất là những người ngày nay rất dễ cảm động. Song những giọt nước mắt như vậy không có giá trị cho lắm còn ở trong nghệ thuật chỉ có khát vọng, cái khát vọng chân chính là cái có thể làm cảm động.

(bb) Vì vậy, khát vọng ở trong hài kịch cũng như ở trong bi kịch không được là một sự ngu dại đơn thuần hay một ảo tưởng chủ quan. Timôn của Sếchxpia bên ngoài là một người ghét đời: bạn bè trước đây đã làm anh ta phá sản, anh ta đã tiêu phí hết gia sản, và bây giờ khi anh ta cần tiền thì mọi người trở mặt; anh ta trở thành một kẻ căm ghét loài người một cách say sưa. Điều đó là tự nhiên và dễ hiểu, nhưng đó không phải là một khát vọng tự thân nó là chính đáng. Cũng vậy, tính chất ghét đời ở trong vở kịch thời niên thiếu của Sinle: *"Kẻ căm ghét loài người"* vẫn còn là một điều đồng bóng ở trình độ cao nhất của thời đại. Bởi vì kẻ ghét đời ở đây lại đồng thời là một con người biết suy nghĩ, thông minh, có tính cách hết sức cao thượng; chàng đối xử quảng đại đối với các

nông nô mà chàng đã giải phóng và thiết tha yêu quí cô con gái của mình vừa đẹp lại vừa dịu dàng. Để nêu thí dụ chúng tôi còn dẫn trường hợp Quynhxiut Hâymơran phôn Flamminh trong tiểu thuyết của Augút Laphôngten(*) người bị quần quại bởi cái ý nghĩ kỳ quặc về các nhân chủng... Nhưng khuyết điểm chính của thi ca hiện đại là ở chỗ nó thiên về chỗ ham mê những sáng tạo quái đản hết sức giả dối. Theo ý các tác giả, điều quái đản này có nhiệm vụ tạo nên một hiệu lực bằng tính chất kỳ quặc của nó. Song nó không tìm được tiếng vọng ở một tâm hồn nhân tính lành mạnh ở trong những suy nghĩ tế nhị như vậy về chỗ cái gì là chân thực ở trong con người, mọi nội dung thực sự đều biến mất.

Nhưng chúng ta cần phải nói cả điều ngược lại: mọi cái gì dựa trên một học thuyết nào đó và trên những niềm tin vào tính chất chân thực của nó, vì nhận thức này làm thành một đòi hỏi chủ yếu, đều không phải là một khát vọng chân chính đối với sự biểu hiện nghệ thuật. Trường hợp những nhận thức khoa học và những chân lý khoa học là như vậy, bởi vì khoa học đòi hỏi một trình độ văn hóa chuyên môn, những cố gắng to lớn và những hiểu biết đa dạng trong lĩnh vực một khoa học nhất định và phải hiểu địa vị của nó trong các ngành khoa học khác. Nhưng hứng thú đối với những sự nghiên cứu như vậy lại không phải là một động lực của con tim người, trái lại bao giờ cũng chỉ bó hẹp vào một số người nhất định.

Sự thể hiện nghệ thuật về những học thuyết thuần túy tôn giáo cũng gay go chẳng kém nếu như ta phải phát hiện cái nội dung nội tại của nó. Một nội dung khái quát của tôn giáo, lòng tin vào Thượng đế... kể ra,là một cái làm mọi tâm hồn sâu sắc quan tâm. Nhưng đối với niềm tin này, nhiệm vụ của nghệ thuật không phải là phát hiện nội dung của những tín điều tôn giáo và bàn bạc đặc biệt về tính chất chân thực của nó,

(*) August Heinrich Julius Lafontaine (1738-1831) Nhà tiểu thuyết lãng mạn Đức,tác giả "Những kỳ công của Heymeran von

trái lại nó cần phải có thái độ hết sức dè dặt đối với lối giải thích như vậy. Trái ngược với điều đó, chúng tôi cho rằng mọi trái tim người đều có thể tiếp nhận mọi hình thức của khát vọng, mọi động cơ của những sức mạnh đạo đức trong thực tế qui định hành động con người. Tôn giáo liên quan hơn với tâm tính, với con tim ta nó là một nguồn an ủi đối với cá nhân và một cách nâng cao tâm hồn cá nhân, nhưng nó lại không có quan hệ thực sự với tính cách hành động. Bởi vì yếu tố thần linh ở trong tôn giáo, với tính cách hành động đó là đạo đức và những sức mạnh riêng biệt của đạo đức. Đối lập lại cái bầu trời trong sáng của tôn giáo, các sức mạnh này liên quan tới những hiện tượng trần tục hơn và những việc làm của con người hơn. Ở các dân tộc cổ đại,chính yếu tố trần tục này trong các nét chủ yếu của nó đã làm thành nội dung các biểu tượng trần tục của họ về các thần linh và vì vậy chúng có thể hoàn toàn xuất hiện như là bộ phận tạo thành trong sự miêu tả nghệ thuật của hành động.

Nếu như chúng ta nêu lên câu hỏi dung lượng của cái dục vọng có thể miêu tả một cách nghệ thuật là như thế nào thì ta cần phải trả lời rằng con số những yếu tố như vậy của ý chí là hết sức ít, dung lượng của chúng là không đáng kể, nhất là nhạc kịch nên và cần phải thu hẹp vào một phạm vi hạn chế những yếu tố này và hết lần này lượt khác,chúng ta lại nghe những lời than vãn và những nỗi vui sướng gây nên bởi những thành công hay thất bại của tình yêu, danh dự, vinh quang, tinh thần anh dũng, tình bạn, danh dự, tình mẹ đối với con, tình yêu của các con đối với cha mẹ và lòng chung thủy của vợ chồng.

(cc) Một khát vọng như vậy về thực chất đòi hỏi phải được biểu hiện một cách chi tiết và kỹ càng. Ở đây cần phải bộc lộ được cái tâm hồn phong phú chứa đựng ở nó cái khát vọng của tất cả những cảm nghĩ bên trong chứ không phải tập trung vào bản thân mà xuất hiện cả về diện tích và vươn lên đến một hình thức hoàn toàn phát triển. Các tác phẩm nghệ thuật khác

nhau rất nhiều do chỗ trong tác phẩm này sự tập trung bên trong chiếm ưu thế, nhưng trong những tác phẩm khác thì sự phát triển của tính cách chiếm ưu thế và những dân tộc khác nhau cũng khác nhau chủ yếu về mặt này. Các dân tộc nổi bật bởi một trình độ suy nghĩ phát triển thì hùng hồn hơn trong việc biểu hiện các dục vọng của mình. Những người cổ đại chẳng hạn đã quen bộc lộ cái khát vọng cổ vũ các cá nhân trong tất cả trình độ sâu sắc của nó, nhưng không phải vì thế mà rơi vào sự suy nghĩ lạnh lùng hay vào việc nói chuyện trống rỗng. Nhưng người Pháp là phong phú về tình cảm về mặt này, và tính chất hùng hồn của các dục vọng của họ không phải bao giờ cũng chỉ là việc lựa chọn đơn thuần các từ ngữ như những người Đức chúng ta vẫn thường nghĩ. Bởi vì chúng ta vốn quen ít biểu lộ đặc tính tình cảm của mình, bởi vì chúng ta cho rằng biểu lộ tình cảm một cách toàn diện sẽ là xúc phạm tới tình cảm. Ở Đức có một thời các nhà thơ, nhất là các nhà thơ trẻ, vì chán thứ nước lã của từ chương học Pháp,nên lo đạt đến tính tự nhiên và bắt đầu nói với một sức mạnh được biểu hiện chủ yếu chỉ bằng những thán từ. Nhưng nếu như chỉ dùng những "than ôi" và những "ôi chao" mà thôi và những lời nguyền rủa căm giận, hoặc những lời hò hét dữ tợn ném vào mặt đối phương thì cũng chẳng đi được xa. Sức mạnh chỉ được biểu hiện bởi những từ mà thôi là một sức mạnh kém cỏi và là phương thức biểu hiện của một tâm hồn mộc mạc. Cái tinh thần cá nhân ở đấy khát vọng được thể hiện cần phải tràn ngập một tinh thần có khả năng mở rộng và nói lên tình cảm của mình.

Về mặt này, Gơt và Sinle làm thành sự đối lập nổi bật. Gơt không sôi nổi bằng Sinle và cách biểu hiện của ông hàm súc hơn. Các ca khúc của ông cũng như mọi ca khúc nói lên được những điều nó muốn nói, song vẫn không bộc lộ hoàn toàn nội dung của nó. Trái lại Sinle thích phát triển dục vọng của mình dài và rõ rệt hơn với sức mạnh biểu hiện hơn. Cũng vậy Claudiut[35] ở trong "*Người báo tin Vanbocke*" (tập I, trang

153) đối lập Vonte và Sêchxpia một cách tương tự. Theo ông, một người là cái mà người kia có vẻ như vậy. "Aruê[36] tiên sinh nói: tôi khóc, trái lại Sêchxpia khóc thực". Song trong nghệ thuật vấn đề quan tâm tới và việc nói và biểu hiện thành chứ không phải quan tâm tới sự tồn tại tự nhiên một cách hiện thực. Nếu như Sêchxpia chỉ có khóc, trái lại Vonte có vẻ khóc thì Sêchxpia đã là một nhà thơ tồi.

Như vậy, muốn cho cụ thể ở bản thân nó, như lý tưởng nghệ thuật yêu cầu, thì khát vọng phải được miêu tả thành một khát vọng của một tâm hồn phong phú và vẹn toàn. Điều đó dẫn chúng ta tới mặt thứ ba của hành động, tới sự khảo sát chi tiết hơn về tính cách.

c. Tính cách nhân vật.

Chúng ta đã xuất phát từ những sức mạnh *có tính phổ biến* và từ *bản chất* của hành động. Muốn thể hiện tích cực các sức mạnh này cần một *cá tính* nhân tính ở đấy chúng đóng vai một khát vọng làm con người lay chuyển. Nội dung khái quát của những sức mạnh này cần phải có một tính tinh thần cụ thể và xuất hiện ở từng cá nhân như một tổng thể và một thể đơn nhất. Cái tổng thể này là con người với cái tính tinh thần cụ thể, và cái tính chủ thể của y, một cá tính nhân tính vẹn toàn với tính cách một tính cách. Các thần linh[37] biến thành cái khát vọng nhân tính và cái khát vọng ở trong hoạt động cụ thể của nó đó là tính cách nhân tính.

Nhờ vậy tính cách làm thành một điểm tập trung thực sự của sự biểu hiện nghệ thuật có tính lý tưởng, bởi vì nó kết hợp được ở bản thân mình các mặt được khảo sát trên đây với tính cách những thành tố của cái tổng thể của mình. Bởi vì ý niệm xem như lý tưởng - tức là với tính cách một biểu tượng cảm quan và cái trực giác hành động và tự thực hiện ở trong tính chất năng động của ý niệm làm thành một thể đơn nhất ở tính chủ thể liên quan tới bản thân ở trong đặc trưng của nó.

Song một thể đơn nhất thực sự tự do - như điều lý tưởng đòi hỏi - cần phải được bộc lộ không những với tính cách một cái phổ biến, mà còn với tính cách một cái đặc thù cụ thể, và là một điểm tập trung duy nhất của mọi mặt này, trong đó mặt nào cũng tồn tại như một thể đơn nhất vì bản thân mình, và các mặt này thâm nhập vào nhau. Điều này làm thành tính tổng thể của tính cách, mà lý tưởng của nó là ở sức phong phú của tính chủ thể hợp nhất được tất cả vào bản thân.

Về mặt này chúng ta phải khảo sát tính cách theo ba mặt:

Thứ nhất, với tính chất một cá tính vẹn toàn, với tính chất trình độ phong phú của tính cách ở trong bản thân nó.

Thứ hai, tính tổng thể này cần phải đóng vai trò tính đặc thù và tính cách cần xuất hiện lẫm thành một tính cách chính xác.

Thứ ba, tính cách (vốn là một cái gì duy nhất ở bản thân nó) dung hợp với đặc trưng này như là với chính mình ở trong một sự tồn tại chủ thể vì mình và do đó cần tự thể hiện thành một tính cách vững chắc ở bản thân nó.

Bây giờ ta hãy giải thích và làm cho những đặc điểm trừu tượng này của tư duy có thể dễ hiểu hơn.

(a) Khát vọng, trong khi phát triển ở trong phạm vi một cá tính đầy đủ, do đó, thôi không tồn tại ở trong cái đặc trưng của mình làm thành đối tượng duy nhất thú vị của sự miêu tả nghệ thuật. Trái lại, nó chỉ trở thành một mặt duy nhất mà thôi của cái tính cách đang hành động dù đây là một mặt chính con người mang ở bản thân mình với tính chất khát vọng của mình không phải chỉ có một thần linh[38] duy nhất. Tâm hồn con người vĩ đại và rộng lớn, con người chân chính mang ở trong mình nhiều thần linh[39] và anh ta chứa đựng trong trái tim mình tất cả những sức mạnh[40] bị phân tán ở trong môi trường các thần linh[41], anh ta tập hợp ở trong lồng ngực mình toàn bộ thiên đình. Một nhà văn cổ đại đã thốt lên "Hỡi con người. Các dục vọng của người đã sáng tạo các thần linh"

với ý nghĩa như vậy. Thực vậy, những người Hy Lạp càng có văn hóa thì con số các thần của họ càng tăng và các vị thần trước đây của họ đã thành cổ sơ và không phát triển và không có một cá tính và một thuộc tính cụ thể.

Tính cách có nhiệm vụ phải được bộc lộ với sự phong phú như vậy. Hứng thú mà chúng ta thấy ở trong tính cách chính là ở chỗ ấy. Trong khi bộc lộ tính tổng thể này, tính cách vẫn cứ là một chủ thể hoàn mỹ ở bản thân nó trong trạng thái toàn vẹn này. Nếu như tính cách không được phác họa trong cái vẻ hoàn mỹ và cái tính chủ thể ấy, mà chỉ được phác họa là chịu ảnh hưởng của *một khát vọng duy nhất* thì nó sẽ có vẻ là một tính cách tồn tại ở ngoài bản thân, hay tồn tại một cách trái lý trí, yếu đuối và bất lực. Bởi vì tình trạng yếu đuối và bất lực của các cá nhân chính là ở chỗ nội dung các sức mạnh vĩnh viễn này không biểu lộ ở đấy làm thành cái đặc trưng độc đáo nhất của bản chất họ, làm thành những thuộc tính cố hữu đối với họ với tính chất những chủ thể của cái thuộc tính ấy.

Mỗi anh hùng của Hômerơ chẳng hạn làm thành một toàn thể sinh động những đặc tính và những nét của tính cách. Asin là chàng anh hùng trẻ nhất, nhưng sức mạnh tuổi thanh niên của chàng ngoài ra còn có những phẩm chất nhân tính thực sự khác nữa và Hômerơ phát hiện ra trước mắt ta tính chất đa dạng này của những nét của tính cách chàng bằng cách đặt chàng ở trong những tình huống khác nhau nhất. Asin yêu mẹ chàng là Thêtit, chàng khóc thương nàng Brêdêit khi người ta cướp mất nàng và lòng danh dự[42] bị xúc phạm thúc đẩy chàng tranh cãi với Agamennôn, cuộc tranh cãi này làm thành điểm xuất phát của tất cả các biến cố sau này được nói đến ở trong "*Iliát*". Ngoài ra chàng còn là người bạn trung thành nhất của Patrôklơ và Antilôcut; như vậy là một chàng thiếu niên hăm hở đầy triển vọng, chàng nhanh nhẹn, dũng cảm nhưng lại biết tôn kính ông già Nexto rất mực. Đồng thời Asin lại tỏ ra dễ tức giận, bồng bột, hay trả thù và tàn nhẫn

không thương xót đối với quân địch, khi chàng buộc xác Hecto đã bị giết vào chiếc xe trận và chạy vòng quanh tường thành Troa ba lần. Tuy vậy, chàng mủi lòng khi ông già Priam đến tìm chàng ở trong lều, bởi vì chàng sực nhớ đến cha già của mình đang ở nhà và chìa bàn tay đã giết đứa con trai của Priam ra đón Priam. Về Asin, ta có thể nói đó là một con người đa diện của một bản chất nhân tính cao thượng phơi bày tất cả sự phong phú của mình ở trong cái cá nhân duy nhất này. Đối với các tính cách khác của Hômerơ: Ôđixê, Điômét, Agiắc, Agamemnôn, Hectô, Andrômác vấn đề cũng thế: mỗi người là cả một thế giới độc lập, toàn vẹn, một con người sinh động toàn vẹn,chứ không phải là một thể trừu tượng có tính chất phúng dụ của một nét duy nhất của tính cách. Bên cạnh chàng, những con người như Điophrit với cái da cứng như sừng, Naghen thành Troa và ngay cả nhà nhạc sĩ Phônke, mặc dầu là những cá tính mạnh mẽ, vẫn tỏ ra là những người sao mà lạnh lùng nghèo nàn đến thế. Chỉ có một tính đa diện như vậy mới cấp được cho tính cách một hứng thứ sinh động; đồng thời tính đầy đủ này cần phải tỏ ra được phối hợp làm thành một chủ thể đơn nhất, chứ không phải là một sự tập hợp ngẫu nhiên những phẩm chất tản mạn, hời hợt, chỉ đơn thuần đa dạng như chúng ta vẫn thấy ở trẻ con. Trẻ con nắm tất cả ở trong tay và chú ý đến tất cả trong một thời gian ngắn và bắt đầu chơi những vật mới này nhưng trẻ em không có tính cách. Đối lập với điều đó, tính cách cần phải thâm nhập vào cái thế giới đa dạng của tâm hồn con người, phải có mặt ở đấy toàn tâm toàn ý nhưng đồng thời lại không được dừng lại ở đấy. Trái lại, trong tất cả các hứng thú, các mục đích, các đặc tính và các nét của tính cách, tính cách phải giữ tính chủ thể tập trung vào bản thân mình và không bị mất đi.

Để miêu tả tính cách toàn vẹn như vậy, thơ sử thi là thích hợp hơn cả, còn thơ trữ tình và kịch ít thích hợp hơn.

(b) Nhưng nghệ thuật vẫn không thể dừng lại ở cái tổng

thể này với tính cách một tổng thể. Lý tưởng ở trong đặc trưng của nó đối với chúng ta là quan trọng, do đó, nảy sinh một đòi hỏi gắt gao hơn để cho tính cách được đặc thù và cá tính hóa. Hành động, nhất là trong các xung đột và các phản ứng của nó, yêu cầu hình tượng phải có giới hạn và được qui định chặt chẽ. Chính vì vậy cho nên nhân vật của kịch ở bên trong của y phần lớn đơn giản hơn so với các hình tượng sử thi. Đặc trưng được vững chắc hơn nhờ một khát vọng đặc thù, khát vọng này trở thành một nét tính cách chủ yếu và rõ rệt dẫn tới những mục đích, những quyết định và những hành vi. Song nếu như sự hạn chế đi đến chỗ cá nhân bị đơn giản hóa chỉ biến thành một hình thức trừu tượng của một khát vọng nhất định, chẳng hạn tình yêu, danh dự... thì kết quả là người ta sẽ xóa bỏ tất cả cái mặt sinh động chủ quan và sự biểu hiện ở đây chỉ có mặt này của tính cách là thống trị mà thôi như trường hợp của những người Pháp là thế, thì tính cách trở thành lạnh lùng và ít có nội dung. Vì vậy, mặc dầu tính cách là đặc thù, một mặt chủ yếu duy nhất phải có địa vị thống trị, song trong phạm vi đặc trưng này, tính cách phải giữ tất cả toàn bộ tính chất sinh động để cho cá nhân có khả năng tự bộc lộ mình ở những mặt khác nhau xuất hiện ở trong tình huống đa dạng và phơi bày ở trong các biểu hiện đa dạng một trình độ phong phú của đời sống bên trong mình. Các hình tượng bi kịch của Xôphôklơ mặc dầu khát vọng của họ là đơn giản, đều có một sức sống như vậy. Ta có thể so sánh họ ở trong tính chất phong bế tạo hình[43] với các bức tượng, đó là vì điêu khắc cũng có khả năng thể hiện tính chất nhiều mặt của tính cách mặc dầu các hình tượng ấy bị qui định chặt chẽ. Tuy điêu khắc, đối lập với cái dục vọng bão táp chỉ tập trung tất cả sức mạnh của nó vào một yếu tố duy nhất, tuy nó thể hiện tính chất trung hòa mạnh mẽ lặng lẽ im lìm, chứa đựng một cách bình thản tất cả các sức mạnh ở trong nó, song cái tính thống nhất thản nhiên này vẫn không dừng lại ở trình độ đặc trưng trừu tượng mà cho phép ta cảm thấy trước ở trong

vẻ đẹp của mình, nguồn gốc của mọi khả năng khác có thể chuyển thành những quan hệ đa dạng nhất. Chúng ta nhìn thấy ở trong các hình tượng chân thực của điêu khắc một trình độ sâu sắc bình thản chứa đựng ở nó khả năng thể hiện mọi sức mạnh[44].

Về hội họa, âm nhạc và thơ, chúng ta cần phải đòi hỏi một trình độ đa dạng bên trong về tính cách còn mạnh mẽ hơn là đòi hỏi ở điêu khắc, và các nhà nghệ thuật chân chính của mọi thời đại đã cấp cho ta một trình độ đa dạng như vậy. Chẳng hạn khát vọng chủ yếu của Rômêô trong bi kịch "Rômêô và Giuliét" là tình yêu. Song chúng ta thấy chàng ở trong những quan hệ đa dạng nhất với cha mẹ, bạn bè với những người khác; chúng ta thấy để bảo vệ danh dự của mình,chàng đã tranh cãi với Tibân và đã thách y đấu kiếm, chàng có thái độ tôn kính và tin cậy đối với tu sĩ và ngay trước khi xuống mộ, chàng cũng nói chuyện với người bán thuốc mà chàng mua thuốc độc của ông ta; và trong tất cả mọi hoàn cảnh chàng vẫn là một con người xứng đáng cao quí và có tình cảm sâu sắc. Cũng hệt như vậy, Giuliét ở trong những quan hệ đa dạng nhất với cha nàng, mẹ nàng, với bá tước Parit, với người mà nàng thú tội. Nàng cũng vùi sâu trong nội tâm mình như Rômêô cũng như trong mọi tình huống này và tất cả tính cách của nàng đều chỉ thấm nhuần một tình cảm duy nhất, cái tình yêu tha thiết sâu sắc và rộng rãi như mặt biển mênh mông đến nỗi Giuliét hoàn toàn có quyền nói: "Em càng cho, em càng có nhiều và cả hai cái đều vô hạn".

Vì vậy, mặc dầu tác phẩm nghệ thuật chỉ nên miêu tả một khát vọng duy nhất, nhưng khát vọng cần phải được bộc lộ với tính cách sự phong phú của con người được miêu tả ở bên trong bản thân. Điều này là đúng cả đối với các tác phẩm trữ tình ở đấy khát vọng không thể trở thành một hành động trong những điều kiện cụ thể. Ở đây khát vọng cần phải được biểu hiện làm thành trạng thái bên trong của một tâm hồn hoàn toàn phát triển có thể bộc lộ về tất cả mọi mặt, trong tất cả

mọi trường hợp và mọi tình huống. Sự hùng hồn sinh động, trí tưởng tượng nắm lấy bất kỳ đối tượng nào, biến quá khứ thành hiện tại, biết sử dụng tất cả tình cảnh bên ngoài để biểu hiện một cách tượng trưng cuộc sống bên trong, không sợ hãi những tư tưởng khách quan sâu sắc và phơi bày một tinh thần rộng rãi, biết nhìn xa, rõ ràng, xứng đáng và cao thượng: trình độ phong phú này của tính cách biểu hiện cái thế giới bên trong của nó cũng cần phải có chỗ đứng của mình ở trong thơ trữ tình.

Tính chất da diện này trong phạm vi một đặc trưng duy nhất, chủ đạo, có thể có vẻ không nhất quán nếu ta nhìn nó với cặp mắt của lý trí. Asin chẳng hạn, cái tính cách anh hùng cao thượng kia mà sức khỏe của tuổi trẻ làm thành vẻ đẹp chủ yếu của chàng đã tỏ ra dịu dàng đối với cha và đối với bạn. Người ta có thể tự hỏi làm thế nào cũng cái chàng Asin ấy lại có thể tàn nhẫn, kéo xác Hecto xung quanh tường thành troa để trả thù? Chúng ta có thể tìm thấy tính chất không nhất quán này cả ở Sêchxpia nữa. Những lời bông đùa của ông bao giờ cũng hóm hỉnh và đầy vẻ trào lộng thiên tài và người ta có thể hỏi làm thế nào những con người hóm hỉnh kia lại đi đến chỗ hành động một cách ngu xuẩn như vậy? Đó là vì trí tuệ muốn tách ra một cách trừu tượng chỉ một mặt của tính cách thôi và biến nó thành cái qui tắc duy nhất đối với toàn bộ con người. Tất cả những cái gì bắt gặp với tính chất phiến diện thống trị như vậy, đối với trí tuệ đều là tính không nhất quán. Nhưng để cho con người đạt đến tính chất hợp lý của toàn bộ tính cách ở trong bản thân y và vì vậy mà sinh động, thì chính cái vẻ không nhất quán này lại làm thành tính nhất quán và sự nhất trí, bởi vì con người nổi bật ở chỗ không những y mang ở mình cái mâu thuẫn của tính da dạng mà còn chịu đựng mâu thuẫn này và trước sau vẫn trung thành như nhau với bản thân mình.

(c) Chính vì vậy tính cách phải là sự tổng hợp của cái đặc thù với cái chủ thể. Nó phải được biểu hiện ở trong một hình

thức nhất định và ở trong cái đặc trưng ấy, nó có được sức mạnh và tính chất vững chắc của một khát vọng duy nhất trước sau trung thành với chính mình. Nếu con người không có ở bản thân mình một trụng tâm thống nhất như vậy thì những mặt khác nhau của đời sống đa dạng bên trong đều sẽ bị phân tán và không có ý nghĩa gì hết. Chính sự thống nhất với bản thân ở trong nghệ thuật là một nguyên lý vô tận và thiêng liêng mà cá tính chứa đựng ở bản thân mình. Xét về mặt này, tính vững chắc và tính kiên quyết là thành tố quan trọng của sự miêu tả lý tưởng về tính cách. Như chúng tôi đã bàn đến nó ở trên, tính chất rắn chắc của tính cách nảy sinh là do chỗ cái sức mạnh chung được tính đặc thù của cá nhân thâm nhập vào và trở thành một thể thống nhất ở bên trong nó nhờ mối quan hệ qua lại này, tương ứng với tính chủ quan và tính đơn nhất.

Nhưng trong khi nêu bật một yêu cầu như vậy, chúng ta nhận thấy rằng nhiều sáng tạo của nghệ thuật hiện đại bị phê phán. Trong "Xit"[45] của Coocnây, chẳng hạn, sự xung đột giữa tình yêu và danh dự diễn ra một cách huy hoàng. Không ngờ vực gì về chỗ một khát vọng khi gặp phải một khát vọng đối lập có thể làm nảy sinh những xung đột. Nhưng nếu như một khát vọng tương tự được biểu lộ với tính cách cuộc đấu tranh bên trong của một tính cách duy nhất thì, mặc dầu điều đó là nguyên nhân dẫn tới một từ chương học huy hoàng và những lời độc thoại có hiệu lực, song tình trạng phân đôi của một tâm hồn duy nhất chuyển từ cái danh dự trừu tượng sang cái tình yêu trừu tượng và ngược lại là mâu thuẫn với tính chất kiên quyết và tính thống nhất của tính cách.

Một điều mâu thuẫn khác với tính chất kiên quyết của cá nhân đó là trong trường hợp nhân vật chính ở đấy sức mạnh của khát vọng biểu lộ rõ rệt nhất để cho một nhân vật thứ yếu qui định mình và thuyết phục mình và sau đó có thể trút tội lỗi của mình cho những người khác. Chẳng hạn *Phedro*[46] ở Raxin để cho Ônon thuyết phục mình. Một tính cách thực sự

sẽ hành động dựa theo sáng kiến của chính mình chứ không để cho một người khác suy nghĩ và quyết định thay mình. Và nếu như anh ta hành động một cách độc lập thì anh ta chịu trách nhiệm về hành vi của mình và chấp nhận các hậu quả của nó.

Chúng ta bắt gặp một hình thức khác của tính nhất quán trong tính cách chủ yếu trong những tác phẩm Đức hiện nay. Tính chất yếu đuối bên trong của tính cách này là tính đa cảm và nó là đặc tính thống trị khá lâu ở Đức. Ta có thể lấy *Vecte* làm thí dụ nổi tiếng nhất, Vecte là một tính cách hoàn toàn ốm yếu không có sức lực vươn lên khỏi tính đồng bóng của mối tình của mình. Chàng vẫn thú vị bởi dục vọng của mình và vẻ đẹp của tình cảm mình, cái tình cảm thiên nhiên thâm trầm, những cảm nghĩ tế nhị và cái tâm hồn dịu dàng. Sau này, càng đào sâu cái tính chủ thể không có nội dung của bản thân cá nhân thì tính yếu đuối này lại có những hình thức đa dạng khác. Thuộc loại này ta có thể dẫn "*Vôndơma*" nhân vật có tâm hồn cao thượng do Giacôbi[47] miêu tả trong tiểu thuyết của mình.

Trong tiểu thuyết này, ta thấy bản thân nhân vật tự lừa dối mình, tin rằng mình có một tâm hồn vĩ đại và say sưa về đạo đức và tính ưu tú của mình. Tất cả cái cao thượng và cái thần thánh ở trong tâm hồn y đều ở trong một quan hệ giả dối với thực tế ở mọi mặt và nhân vật bộc lộ trước chính mình sự yếu đuối của mình, tình trạng không thể chịu đựng và xây dựng cái nội dung chân thực của thế giới thực tế đằng sau thái độ khinh bỉ có tính chất quí tộc mà chàng dùng để gạt bỏ mọi cái gì không xứng đáng với nó. Một tâm hồn như vậy không thể hiểu được những hứng thú thực sự đạo đức, những mục đích vững chắc của đời sống. Nó tự dệt cho mình một cái lưới nhện bên trong và sống trong những sự bịa đặt chủ quan nhất có tính chất tôn giáo và đạo đức. Thêm vào thái độ say sưa ngây ngất bên trong trước vẻ ưu tú vô tận của mình mà nó khoe khoang ầm ĩ, lại còn có một thái độ dễ cảm vô cùng trong

các quan hệ với mọi người khác bởi vì nó cho rằng tất cả mọi người trong giờ phút nào cũng phải hiểu và phải kính trọng cái vẻ đẹp cô đọng ấy. Và nếu như những người khác không sao làm được điều đó thì cái tâm hồn đẹp đẽ của chúng ta[48] lập tức bất bình và cảm thấy bị xúc phạm sâu sắc. Nó liền lập tức cắt đứt mọi tính nhân đạo, mọi tình bạn và mọi tình yêu. Hiện tượng nó không thể chịu đựng được thái độ kệch cỡm và thiếu giáo dục, những hoàn cảnh vô nghĩa và những điều vụng về, - điều mà một tính cách thực sự to lớn và mạnh mẽ sẽ bỏ qua chẳng hề quan tâm đến, - tình trạng ấy vượt quá mọi sự tưởng tượng và chính lại là cái hoàn cảnh vô nghĩa nhất đã làm cho một tâm hồn như vậy lâm vào tình trạng tuyệt vọng cùng cực nhất. Ở đây, con người bực bội, buồn rầu, khó chịu, tức tối, giận dữ và mơ mộng không bao giờ dứt và do đó anh ta đau đớn đào sâu ở trong tâm hồn mình và trong tâm hồn của người khác, tỏ ra có tình trạng bị u uất về tinh thần, thậm chí có một tâm hồn tàn nhẫn khắc nghiệt, ở đấy cuối cùng bộc lộ cả tình trạng yếu đuối thảm hại trong cảm nghĩ của cái tâm hồn đẹp đẽ này.

Những điều kỳ quặc như vậy của đời sống tâm hồn không thể thu hút chúng ta, bởi vì một tính cách thực sự đòi hỏi phải có một mong muốn mạnh mẽ và kiên quyết hướng về thế giới hiện thực - và chiếm hữu thế giới ấy. Quan tâm tới những điều chủ quan như vậy để cho tình cảm và tư tưởng bao giờ cũng quay xung quanh mình, đó là một thái độ quan tâm trống rỗng, mặc dầu các tâm hồn như vậy cho rằng họ là những bản tính cao cả hơn, rằng họ phơi bày ở mình cái yếu tố thần linh thường thường vẫn ẩn nấp ở những nơi sâu thẳm nhất của tâm hồn và nêu cho chúng ta thấy yếu tố ấy trong trạng thái hoàn toàn bị coi thường.

Tình trạng thiếu tính rắn chắc ở bên trong của tính cách còn biểu lộ một cách khác nữa khi các nét kỳ lạ, cao cả, đẹp đẽ này của tâm hồn trở thành u uất và được quan niệm như

là những sức mạnh độc lập. Những quan niệm về các hiện tượng huyền bí, ma quái, đẹp đẽ, những câu chuyện ma, và mộng du... là thuộc loại này. Con người sống được người ta khẳng định rằng anh ta tồn tại trong thực tế, ở đây gắn liền với những sức mạnh tối tăm này. Những sức mạnh này một mặt ở trong bản thân anh ta, và mặt khác, hoàn toàn xa lạ với sự tồn tại thâm trầm của anh ta, với những cảm nghĩ bên trong của anh ta, và người ta muốn cho rằng chính cái hình tượng kỳ quặc này lại qui định và chỉ đạo cuộc đấu tranh của anh ta. Ở trong các sức mạnh tối tăm này dường như chứa đựng một chân lý không thể giải thích được và không thể hiểu được làm cho người ta sợ hãi.

Nhưng các sức mạnh đen tối này lại chính là cái phải bị loại trừ ra khỏi lĩnh vực nghệ thuật. Bởi vì ở trong nghệ thuật không có cái gì là tối tăm, trái lại tất cả đều sáng rõ và trong suốt. Việc đưa vào những sức mạnh cao hơn sự hiểu biết của chúng ta chỉ khuyến khích cái trò bệnh hoạn về tâm hồn mà thôi và thơ vì thế trở thành tối tăm và trống rỗng. Hôpman và Henrích phôn Klaixtơ[49] trong tác phẩm *"Công tước Hambuốc"* đã cấp cho ta những mẫu mực của loại thơ này. Một tính cách thực sự lý tưởng có nội dung và khát vọng của nó không phải ở thế giới bên kia và ở thế giới ma quỉ mà ở trong những hứng thú hiện thực ở đấy trước sau anh ta tự tìm thấy mình. Việc nhìn thấy tương lai đã trở thành một đề tài thông thường thậm chí nhàm tai ở trong thi ca hiện thực. Đối lập với điều đó, trong "Vinhem Ten" của Sinle, khi ông già Attinhauxen từ trần báo trước số phận của Tổ quốc, ông đã nêu lên một lời tiên tri hoàn toàn hợp chỗ. Những lối thay thế một tính cách lành mạnh bằng một tâm hồn đau ốm nhằm mục đích tạo nên sự xung đột và sự thức tỉnh hứng thú bao giờ cũng là một biện pháp không thành công. Chính vì vậy, cái mô-típ bệnh điên cần phải đưa vào thơ với thái độ hết sức thận trọng.

Thuộc vào các biểu tượng xuyên tạc này, mâu thuẫn với

tính duy nhất và tính vững chắc của tính cách được miêu tả, chúng ta có thể nói đến cái nguyên lý của mỉa mai hiện đại. Cái lý thuyết sai lầm này đã thúc đẩy các nhà thơ đưa vào tính cách những nét không thành một thể thống nhất. Kết quả là mỗi tính cách tự phá hủy mình với tính chất tính cách. Nếu một cá nhân nào đó ngay từ đầu đã xuất hiện với một mong muốn nhất định thì cá nhân ấy cần phải bị chuyển thành cái đối lập với mình, và do đó, tính chất cần phải bộc lộ cái tính vô nghĩa của tất cả mọi đặc trưng và ngay cả của bản thân. Lý thuyết mỉa mai cho rằng làm như vậy thì đạt được những đỉnh cao nhất của nghệ thuật, bởi vì người xem không nên chỉ chú ý vào một hứng thú tích cực ở bản thân nó, mà cần phải đứng cao hơn cái hứng thú ấy, cũng như bản thân sự mỉa mai trở thành cao hơn mọi cái trên đời.

Những người đại biểu cái lý thuyết này muốn giải thích cả các tính cách của Sếchxpia theo nghĩa này. Công nương Macbet, theo họ là một người vợ yêu chồng, một tâm hồn rất dịu dàng, mặc dầu không những bà ta đã suy nghĩ trong tâm hồn về dự định giết vua mà còn chính tay bà đã thực hiện. Song tính chất kiên quyết của các tính cách do Sêchxpia miêu tả lại biểu lộ ở trong tính chất vĩ đại và tính chất rắn chắc về mặt hình thức ngay cả của những tính cách xấu. Kể ra, bản thân Hămlét băn khoăn lưỡng lự đấy; song điều chàng ngờ vực không phải là ở chỗ chàng phải làm gì mà ở chỗ chàng phải làm điều đó như thế nào. Trái lại, các đại biểu của cái lý thuyết này[50] lại muốn trình bày rằng các tính cách của Sêchxpia như là những tính cách hư ảo và cho rằng đó là cái tính chất vô nghĩa, nửa vời, luôn luôn băn khoăn lưỡng lự, chuyển từ tâm trạng này sang tâm trạng khác, và tất cả cái điều hẩu lốn ấy chính là cần phải gây nên hứng thú. Nhưng lý tưởng tóm lại ở chỗ ý niệm là hiện thực và con người là thuộc về cái hiện thực ấy cả với tính cách chủ thể, cả với tính cách một thể thống nhất vững chắc ở bản thân mình.

Những điều nói trên đây phơi bày một cách khá đầy đủ yêu cầu các cá tính có một tính chất rắn chắc cần được miêu tả trong nghệ thuật. Một nét chính của một tính chất như vậy là cái khát vọng chủ yếu của một tâm hồn phong phú và dồi dào bị qui định ở bản thân mình. Muốn vậy, trong khi miêu tả không những phải nêu lên khát vọng với tính cách khát vọng mà còn phải nêu lên quá trình thâm nhập của khát vọng vào cái thế giới nội tâm có tính chất cá nhân của tâm hồn này. Đồng thời, khát vọng không được phá hủy bản thân mình ở trong lồng ngực con người, và do đó, không được đóng vai một cái gì không chủ yếu và vô nghĩa.

III - ĐẶC TRƯNG BÊN NGOÀI CỦA LÝ TƯỞNG.

Khi khảo sát đặc trưng của lý tưởng, chúng ta đã bắt đầu từ chỗ, *trước hết* nêu lên một vấn đề chung tại sao lý tưởng cần phải mang hình thức cái đặc thù và phải mang như thế nào. *Thứ hai*, chúng ta đã thấy rằng bản thân lý tưởng phải phát triển và chuyển thành những sự khác nhau ở trong bản thân và tổng thể những sự khác nhau này làm thành hành động. Nhờ có hành động, lý tưởng biểu lộ ở cái thế giới bên ngoài và *thứ ba*, nảy sinh câu hỏi cái mặt cuối cùng này của hiện thực cụ thể cần tìm được cách thể hiện nghệ thuật như thế nào, bởi vì lý tưởng là một ý niệm được đồng nhất hóa với tính hiện thực của nó. Trong sự khảo sát trên đây về hiện thực, chúng ta chỉ mới đi đến cái cá tính nhân tính và tính cách của nó. Nhưng con người còn có một tồn tại cụ thể bên ngoài nữa. Kể ra, trong khi giải phóng mình ra khỏi cái tồn tại này, con người đã tập trung vào bản thân với tính cách cụ thể; song ngay cả ở trong sự thống nhất của chủ thể này với mình con người vẫn gắn liền với thế giới bên ngoài. Sự tồn tại hiện thực của con người đòi hỏi phải có cái thế giới bao quanh nó cũng như một bức tượng thần đòi hỏi phải được đưa vào một điện

thờ. Vì lý do này, bây giờ chúng ta phải khảo sát những sợi dây đa dạng nối liền lý tưởng với môi trường bên ngoài và biểu lộ qua môi trường ấy.

Do đó, chúng ta đứng trước một lĩnh vực hầu như vô cùng rộng lớn của các liên hệ rắc rối giữa lý tưởng với cái thế giới của các hiện tượng bên ngoài và tương đối. Sự chú ý của chúng ta lập tức để ý tới tự nhiên bên ngoài, địa điểm, thời gian của năm, khí hậu, và ngay ở mặt này, ở mỗi bước chúng ta lại thấy xuất hiện những bức tranh cụ thể ngày càng mới mẻ và bao giờ cũng được qui định rõ rệt. Hơn nữa, con người còn sử dụng tự nhiên bên ngoài để thỏa mãn các đòi hỏi và đạt đến những mục đích của mình và cần phải chú ý tới cách thức và tính cách của việc sử dụng này, trình độ sáng kiến và khéo léo trong việc chế tạo và tô điểm các dụng cụ và nhà cửa, các võ khí, các thuyền, xe, các cách làm thức ăn và cách ăn, tất cả lĩnh vực rộng lớn của các tiện nghi gia đình và của sự xa hoa. Ngoài ra, con người còn sống trong một hiện thực cụ thể của những quan hệ tinh thần cũng tự bộc lộ với tính cách một tồn tại bên ngoài, thành ra những phương thức chỉ huy và vâng lời khác nhau, các hình thức về gia đình, họ hàng và tài sản, các hình thức khác nhau về đời sống nông thôn và thành thị, các cách thờ phụng của tôn giáo, việc tiến hành chiến tranh, các điều kiện về mặt công dân và về mặt chính trị, sự giao tế giữa người với người, nói chung tất cả các thói quen và các phong tục đa dạng ở trong mọi tình huống và mọi hành động đều thuộc cái thế giới hiện thực của sự tồn tại của con người.

Từ tất cả các mặt này, lý tưởng xâm nhập trực tiếp vào hiện thực hàng ngày bên ngoài, vào thực tại từng ngày một, vào cái tính chất nhàm nhạt bình thường của cuộc sống. Chính vì vậy cho nên nếu ta chấp nhận một quan niệm mơ hồ của thời hiện đại về lý tưởng, thì người ta có cảm tưởng rằng nghệ thuật cần phải đoạn tuyệt mọi liên hệ với cái thế giới này của sự tương đối bởi vì cái thế giới bên ngoài này dường như là

hoàn toàn bàng quan, thấp hèn, không xứng đáng nếu so sánh với tinh thần và đời sống bên trong của tinh thần. Xét theo ý nghĩa này, nghệ thuật được xem là một sức mạnh tinh thần nâng chúng ta lên khỏi những cố gắng về trí tuệ gần gũi với con người ở trong lĩnh vực này bởi vì không có nó thì phần lớn các hiện tượng sẽ chỉ mang một tính chất thuần túy ước lệ, và bởi vì phần này gắn liền với thời gian, nơi chốn và thói quen, cho nên nó làm thành lĩnh vực những điều ngẫu nhiên đơn thuần mà nghệ thuật xem ra cần phải tránh.

Song cái vẻ lý tưởng bên ngoài này một phần chỉ là một điều trừu tượng được nêu lên do chỗ tinh thần can đảm liên hệ với cái thế giới bên ngoài; và một phần, nó là một thứ gò ép mà chủ thể bắt mình phải chịu để dùng sức mình vùng ra khỏi cái môi trường này nếu như trước đây nó phải phục tùng do nguồn gốc xuất thân, địa vị xã hội và tình huống. Trong trường hợp này, không còn biện pháp nào khác để giải phóng mình ra khỏi sức mạnh của môi trường này, ngoài việc vùi mình vào cái thế giới bên trong của những tình cảm và sống ở đấy. Khi thấy mình ở trong cái thế giới không hiện thực này, cá nhân cảm thấy mình là con người có một hiểu biết cao siêu, đôi mắt mình say sưa hướng lên bầu trời và vì vậy có quyền coi khinh mọi cái gì trần tục. Song một lý tưởng thực sự không phải chỉ dừng lại ở cái tính chất mơ hồ, cũng như ở cuộc sống thuần túy bên trong; trái lại nó phải vượt ra khỏi cái lĩnh vực này ở trong tính toàn vẹn của nó và phải đi đến một tính trực quan nhất định của thế giới bên ngoài về mọi mặt. Bởi vì con người đó là một trung tâm hoàn mỹ của lý tưởng y sống, và về bản chất y ở "đây" và "bây giờ" y là một tồn tại cá nhân vô tận; nhưng cuộc sống lại đòi hỏi phải tồn tại sự đối lập dưới hình thức tự nhiên bên ngoài ở xung quanh, và do đó, y có mối liên hệ với cái tự nhiên này. Bởi vì nghệ thuật cần phải đạt đến cái hoạt động này không phải đơn thuần với tính cách hoạt động mà ở trong cái hiện tượng cụ thể của nó. Cho nên nó cần phải được biểu hiện dưới hình thức

khoác một chất liệu bên ngoài như vậy.

Cũng như con người là một tổng thể chủ quan ở trong bản thân mình và vì vậy mà tách ra khỏi thế giới bên ngoài; cũng vậy, thế giới bên ngoài là một tổng thể hoàn mỹ và hoàn toàn phong bế ở bản thân nó. Mặc dầu loại trừ nhau, cả hai thế giới này vẫn có quan hệ với nhau, và chỉ trong quan hệ này chúng mới làm thành một hiện thực cụ thể, mà sự biểu hiện hiện thực của nó tạo nên nội dung của "lý tưởng"[51].

Do đó, nảy sinh vấn đề nêu lên ở đây: dưới hình thức nào và dưới hình tượng nào, chất liệu bên ngoài mà chúng ta bắt gặp ở trong phạm vi của cái toàn thể này có thể đóng vai lý tưởng nghệ thuật.

Về mặt này nữa, cũng như ở trên, chúng ta cần phải phân biệt ba mặt ở trong tác phẩm nghệ thuật.

Thứ nhất, dưới hình thức tương ứng với các đòi hỏi của nghệ thuật, ở đây cần tất cả chất liệu trừu tượng bên ngoài với tính cách chất liệu, cũng như cần từng yếu tố của nó: không gian, hình dáng, của sự vật, thời gian, mầu sắc nếu xét riêng từng cái.

Thứ hai, cái bên ngoài ở trong tính hiện thực cụ thể của nó, như chúng ta đòi hỏi trong tác phẩm nghệ thuật, phải thực hiện một sự nhất trí với tính chủ thể của đời sống bên trong của con người sống trong hoàn cảnh này.

Thứ ba, tác phẩm nghệ thuật tồn tại để người ta dùng trực giác và thưởng thức nó. Nó tồn tại đối với một công chúng yêu cầu đối tượng được nghệ thuật miêu tả có thể tìm thấy ở đấy chính mình, những tín ngưỡng chân thực và những quan niệm của mình và yêu cầu nó có thể trở thành tiếng đồng vọng của những sự vật đã được miêu tả.

1. Chất liệu trừu tượng bên ngoài với tính cách chất liệu.

Bởi vì "lý tưởng" không còn là một bản chất thuần túy mà

xuất hiện trong sự tồn tại bên ngoài, cho nên lập tức nó mang tính chất hai mặt của hiện thực. Thực vậy, một mặt, tác phẩm nghệ thuật cấp cho nội dung của lý tưởng một hình tượng cụ thể của hiện thực và miêu tả nội dung ấy với tính cách một tình trạng nhất định, một tình huống đặc biệt, làm thành một tính cách, một biến cố, một hành động, bằng cách khoác cho nó cái hình thức của một tồn tại bên ngoài. Mặt khác, nghệ thuật thể hiện cái hiện tượng bản thân toàn vẹn vào một chất liệu cảm quan cụ thể, và do đó, tạo nên một thế giới mới, cái thế giới của nghệ thuật mắt có thể nhìn thấy, tai có thể nghe. Về cả hai mặt, nghệ thuật đều đi tới những giới hạn cuối cùng của thế giới bên ngoài, đến nơi ở đấy cái thể thống nhất hoàn chỉnh "lý tưởng" không còn có khả năng bộc lộ tính chất tinh thần cụ thể của mình. Xét theo quan điểm này, tác phẩm nghệ thuật có tính chất bên ngoài ở hai mặt và vì vậy, cái hình thức mà nó biểu hiện, chỉ có thể là một sự thống nhất bên ngoài mà thôi. Ở đây, lại nảy sinh trường hợp mà chúng ta đã có dịp khảo sát khi bàn về cái đẹp ở trong tự nhiên: tức là ở đây cũng là những thuộc tính như nhau bộc lộ xét ở góc độ nghệ thuật. Phương thức biểu hiện tài liệu bên ngoài, một mặt, là ở chỗ cấp cho tài liệu nảy tính đều đặn, tính đối xứng và tính hợp qui luật, và mặt khác truyền đạt cho nó tính thống nhất. Tính thống nhất này tóm lại ở tính đơn giản và tính trong sáng của cái chất liệu cảm quan mà nghệ thuật sử dụng xem như yếu tố bên ngoài để cho các sáng tạo của nó tồn tại.

a. Tính đều đặn, tính đối xứng, tính hài hòa.

Trước hết, một *tính đều đặn,* một *tính đối xứng* xem như một thể thống nhất trần trụi không có sự sống của lý tính, không thể nào nói hết được bản chất của tác phẩm nghệ thuật ngay dù xét ở mặt bên ngoài của nó. Chúng chỉ liên quan tới một yếu tố tự bản thân không có sự sống: thời gian, các cách xếp đặt ở trong không gian... Ở trong yếu tố này, chúng đóng vai một tiêu chí có được một chất liệu thậm chí ở bên ngoài

nhất, và chứng minh tính chất lý trí của nó.

Chính vì vậy, chúng ta thấy tính đều đặn và tính đối xứng biểu lộ trong các tác phẩm nghệ thuật theo hai cách. Một mặt, thực vậy tính chất trừu tượng của chúng đối lập lại tính chất sinh động ở trong nghệ thuật, bởi vì nghệ thuật phải vượt khỏi tính đối xứng đơn thuần để đạt đến tác phẩm nghệ thuật lý tưởng, ngay cả trong những nét bên ngoài. Song về mặt này, như trong các âm điệu âm nhạc, tính đều đặn không thể bị gạt bỏ hoàn toàn. Nó bị hạ thấp xuống trình độ chỉ là một cơ sở. Mặt khác, tính đều đặn và hợp qui tắc này của một cái bản thân không có qui tắc và không đều đặn làm thành đặc trưng chủ yếu duy nhất mà nghệ thuật nhất định có thể có được dựa trên bản chất của chất liệu của nó. Trong trường hợp này, tính đều đặn làm thành yếu tố lý tưởng duy nhất ở trong nghệ thuật[52].

Xét về mặt này, tính đều đặn được áp dụng chủ yếu ở trong kiến trúc bởi vì tác phẩm nghệ thuật của kiến trúc nhằm mục đích cấp một hình thức nghệ thuật cho cái môi trường bên ngoài không hữu cơ ở bản thân mình bao quanh tinh thần. Vì vậy ở đây thống trị những đường thẳng, những góc vuông, những đường tròn, những cột, những cửa sổ, những cung, những trụ, những vòm nhà bằng nhau... Thực ra, tác phẩm nghệ thuật kiến trúc không phải là một mục đích tự thân mà chỉ là sự thể hiện bên ngoài của một cái khác, dùng nó làm yếu tố trang sức, chỗ ở... Một ngôi nhà chờ đợi một bức tượng thần linh hay những con người sẽ phải chọn nó làm chỗ ở của mình đến ở đấy. Một tác phẩm nghệ thuật như vậy, xét ở bản thân nó, về thực chất không thu hút sự chú ý của chúng ta. Về mặt này, tính đều đặn và tính đối xứng có thể nói là thích hợp nhất với tính cách một qui luật được qui định chặt chẽ của hình thức bên ngoài, bởi vì lý tính dễ dàng bao quát cái hình thức hoàn toàn đều đặn mà không cần phải bận tâm khảo sát nó lâu dài. Còn về ý nghĩa tượng trưng của hình thức kiến trúc so với cái nội dung tinh thần mà nó làm thành cái

chứa đựng và nơi ở, thì ở đây tạm thời chúng ta chưa nói đến. Điều chúng tôi nói về kiến trúc cũng áp dụng cả cho nghệ thuật bố trí các vườn và các công viên. Có thể xem nghệ thuật sau là một áp dụng có sửa đổi của các hình thức kiến trúc đối với tự nhiên hiện thực. Điều chủ yếu trong các vườn cũng như trong các ngôi nhà là con người. Kể ra, nghệ thuật làm vườn và công viên có hai hình thức, một hình thức vâng theo tính đều đặn và tính đối xứng, và một hình thức khác, tìm tính đa dạng là tính không đều đặn. Song ta phải dành ưu tiên cho tính đều đặn, bởi vì những mê cung rắc rối một cách đa dạng, các lùm cây với những con đường ngoằn ngoèo không ngừng vắt qua mặt nước im lìm, với những ngôi nhà thờ Gôtích, những điện thờ, những ngôi nhà Trung Quốc, những thảo lư của ẩn sĩ, những cái vại lớn, những chồng củi, những đồi, những tượng... nổi lên một cách đột ngột, chẳng bao lâu sẽ làm chúng ta chán ngấy, mặc dầu chúng có những đặc điểm độc đáo, nhưng khi chúng ta nhìn lần thứ hai, chúng ta cảm thấy bực bội. Trái lại, những phong cảnh hiện thực không được sáng tạo nhằm mục đích sử dụng và thưởng thức tự bản thân chúng lại làm thành một đối tượng để chúng ta ngắm nghía và thưởng thức. Đối lập lại điều này, tính đều đặn trong các vườn không làm chúng ta kinh ngạc bởi tính bất ngờ của nó mà cho phép con người đóng nhân vật chính ở trong môi trường bên ngoài và đó là điều chúng ta đòi hỏi[53].

Tính đều đặn và tính đối xứng còn được áp dụng trong hội họa, trong việc bố trí cái toàn thể, trong việc tập hợp các hình tượng, trong các cử chỉ, các vận động, các nếp nhăn của quần áo... Nhưng bởi vì ở trong hội họa,tính sinh động của tinh thần thâm nhập vào hiện tượng bên ngoài sâu hơn nhiều so với trong kiến trúc, cho nên có ít chỗ cho tính thống nhất trừu tượng mà tính đối xứng đưa vào. Tính bằng nhau nguyên sơ với các quy tắc của nó ở đây chỉ xuất hiện ở những giai đoạn đầu của nghệ thuật; trái lại ở trong nghệ thuật sau này kiểu

chủ yếu là những đường tự do hơn tiến gần hơn tới hình thức của tự nhiên hữu cơ.

Trái lại, trong âm nhạc và trong thơ, tính đều đặn và tính cân xứng lại trở thành những đặc trưng quan trọng. Ở trong các nghệ thuật này, sự kéo dài âm thanh là mặt thuần túy bên ngoài, không thể có được một hình thức khác cụ thể hơn. Điều xảy ra trong không gian ở cạnh nhau là dễ thấy, nhưng khi một yếu tố xuất hiện trong thời gian thì một yếu tố khác đã mất và sự biến mất của một yếu tố và sự xuất hiện của một yếu tố cứ tiếp tục mãi không ngừng. Chính tính đều đặn của phách là cái có nhiệm vụ cấp hình thức cho tính chất mơ hồ này và phách đã tạo được một sự qui định và một sự lặp lại đều đặn giúp nhau làm chủ vận động không đều đặn về phía trước. Trong cái phách của nhịp có một sức mạnh huyền bí mà chúng ta ít khi có thể thoát khỏi; rất nhiều khi nghe âm nhạc, chúng ta bất giác lấy tay đánh nhịp hòa theo. Việc trở về của những khoảng cách thời gian như nhau theo một qui tắc nhất định không phải là một cái gì khách quan thuộc vào các âm thanh và sự tiếp tục của chúng. Đối với một âm thanh với tính cách âm thanh, tính chất đều đặn này của sự phân chia nó, của việc trở về là hoàn toàn bàng quan. Phách đối với chúng ta xuất hiện hoàn toàn do chủ thể tạo ra và khi nghe phách chúng ta có một tin tưởng trực tiếp rằng chúng ta có một cái gì của chủ thể ở trong tính đều đặn này về thời gian, và cái đó làm cơ sở cho sự giống nhau thuần túy; rằng con người có một sự giống nhau và một sự thống nhất với bản thân mình và trở về cái tính thống nhất ấy mặc dầu mọi sự khác nhau và tính đa dạng vô hạn. Nhờ vậy mà phách có được tiếng vọng ở những nơi sâu thẳm sâu kín nhất của tâm hồn ta và làm chúng ta xúc động, làm xúc động tính chủ thể trừu tượng của ta đồng nhất với bản thân nó. Xét về mặt này, không phải là cái nội dung tinh thần, cái tâm hồn cụ thể của tình cảm nói với chúng ta ở trong các âm cũng không phải cái

âm thanh với tính cách âm thanh làm chúng ta cảm động. Nhưng đây là cái thể thống nhất trừu tượng mà chủ thể đưa vào trong thời gian và có được tiếng vọng ở trong tính thống nhất tương tự và cụ thể[54].

Điều này cũng đúng khi nói về các nhịp và vần ở trong thơ. Ở đây tính đều đặn và tính đối xứng ít nhất đối với cái mặt bên ngoài là những qui tắc làm bá chủ và tuyệt đối cần thiết. Yếu tố cảm quan, như vậy, lập tức vượt ra khỏi lĩnh vực cảm quan của nó và tự bản thân nó chứng tỏ rằng ở đây nói về một cái gì khác chứ không phải về ý thức bình thường vốn có thái độ bàng quan và võ đoán đối với thời gian kéo dài của âm thanh.

Tính đều đặn này mặc dầu không được qui định chính xác như vậy, còn biểu lộ ở trong cái nội dung sinh động thực sự, tuy chỉ đề cập tới cái mặt hoàn toàn bên ngoài của nó mà thôi. Trong sử thi hay kịch chẳng hạn, là những tác phẩm có sự phân chia nhất định thành ca khúc, hồi... nhiệm vụ của nhà thơ là cấp cho các bộ phận riêng biệt này một dung lượng đại khái như nhau. Đối với những nhóm được bố trí trên mỗi bức tranh cũng thế, họa sĩ phải cố gắng làm sao mà trong sự miêu tả cái nội dung chủ yếu không hề có một sự gò bó nào đó hay không cấp cho sự đều đặn đơn thuần một sự thống trị quá lộ liễu.

Tính đều đặn và tính đối xứng với tính cách một thể thống nhất và một đặc trưng trừu tượng của cái mà trong thực tế có tính bên ngoài cả trong không gian cũng như trong thời gian chỉ áp dụng chủ yếu như chúng ta đã thấy cho cái mặt số lượng, cái đặc trưng thuộc đại lượng. Còn cái không thuộc cái mặt bên ngoài này với tính cách yếu tố chân chính của nó, thì sẽ gạt bỏ sự thống trị của các quan hệ thuần túy số lượng và bị qui định bởi những quan hệ sâu xa hơn và bởi tính thống nhất của chúng. Nghệ thuật càng vượt xa ra ngoài phạm vi chất liệu bên ngoài xem như chất liệu thì càng ít chấp nhận tính đều đặn làm thành phương thức biểu hiện và chỉ dành cho

tính đều đặn một lĩnh vực hạn chế và phụ thuộc.

Ở điểm này, một lần nữa, chúng ta phải quay trở lại khảo sát không những tính cân xứng mà cả tính hài hòa. Ở đây hài hòa không còn mang tính thuần túy số lượng mà đề cập tới những sự khác nhau về chất lượng. Những sự khác nhau này không ngừng lại ở trong sự đối lập lẫn nhau của chúng mà chúng phải nhất trí. Trong âm nhạc chẳng hạn, các quan hệ giữa chủ âm trung âm và át âm không phải đơn thuần mang tính số lượng, mà đây là những âm về căn bản khác nhau, phối hợp với nhau để làm thành một thể thống nhất; đồng thời, không để cho đặc trưng của nó biểu lộ tính đối lập gay gắt và sự mâu thuẫn . Trái lại,các hợp âm nghịch đòi hỏi phải được giải quyết. Về vấn đề hài hòa của màu sắc cũng vậy. Nghệ thuật đòi hỏi trong các bức tranh, màu sắc không làm thành một sự sặc sỡ và võ đoán của chúng, và sự đối lập của chúng không phải bị che đậy đơn thuần, mà các màu sắc phải phối hợp hài hòa và tạo nên một ấn tượng toàn vẹn và thống nhất. Sự hài hòa giả thiết có một trình độ đầy đủ những khác nhau mà do bản chất sự vật là thuộc một phạm vi nhất định nào đấy. Chẳng hạn, các màu gồm có một số màu nhất định gọi là những màu cơ bản, những màu này được rút ra từ khái niệm màu nói chung và không phải là những pha trộn ngẫu nhiên. Một tổng thể như vậy ở trong sự phối hợp của mình làm thành sự hài hòa. Trong một bức tranh, chẳng hạn, những màu chính - vàng, lam, lục và đỏ, cần phải nêu cả tính toàn vẹn của chúng cũng như sự hài hòa của chúng, và các nghệ sĩ ngày xưa một cách không tự giác đã chú ý tới tính toàn vẹn này và phục tùng các qui luật của nó. Nhưng một khi thoát ly khỏi tính đặc trưng thuần túy bên ngoài, hài hòa, do đó có thể tiếp nhận và thể hiện một nội dung tinh thần rộng rãi hơn. Chính vì vậy các họa sĩ bậc thầy ngày xưa đã phân phối các màu sao cho nhờ áo quần của các hình tượng, chúng ta thấy những màu cơ bản thuần túy và áo quần những hình tượng

thứ yếu có màu sắc lẫn lộn. Chẳng hạn Maria phần lớn mang áo khoác màu da trời bởi vì cái vẻ êm dịu nghỉ ngơi của màu da trời là phù hợp với tình trạng yên tĩnh nội tâm và bình thản bên trong; ít khi chúng ta bắt gặp Maria mặc quần áo đỏ, một màu sắc đập vào mắt.

b. Tính thống nhất của tài liệu cảm quan.

Một phương diện khác của nhân tố bên ngoài đó là như chúng ta đã thấy, tài liệu cảm quan với tính cách tài liệu mà nghệ thuật sử dụng để miêu tả. Tính thống nhất ở đây là ở đặc trưng và tính đơn điệu của tài liệu ở trong bản thân nó, tài liệu không được phá hoại tính thuần túy của mình bằng những sự khác nhau không rõ ràng và bằng cách lẫn lộn các nét.

Tính đặc thù này không chỉ áp dụng cho yếu tố không gian ở trong tác phẩm nghệ thuật mà thôi, chẳng hạn trong sự trong sáng của những đường nét, trong sự rõ ràng của những đường thẳng, của những đường tròn... Nó còn áp dụng cả cho cái thuộc tính thời gian đã được qui định vững chắc, chẳng hạn đối với việc giữ các nhịp một cách đúng đắn. Hơn nữa, thuộc tính này còn áp dụng cả cho tính thuần túy của những âm âm nhạc và những màu sắc nhất định. Chẳng hạn,các màu trong bức tranh không được là những màu xám và không thuần túy, mà phải là những màu sáng, bản thân đơn giản. Cái làm thành vẻ đẹp của một màu sắc đó là tính đơn giản trong sáng của nó và, về mặt này, những màu đơn giản nhất lại tạo nên ấn tượng mạnh mẽ nhất. Chẳng hạn, màu vàng thuần túy chưa chuyển sang màu lục; màu đỏ thuần túy không còn sắc thái lam hay vàng...

Kể ra, đứng trước tính đơn giản không thay đổi này, khó lòng duy trì cùng một lúc cả sự hài hòa của màu sắc. Song những màu sắc tự bản thân đơn giản này làm thành cái cơ sở không được bị xóa mờ hoàn toàn và mặc dầu không thể nào không có sự pha trộn màu sắc, nhưng sự pha trộn phải được làm thế nào mà màu sắc vẫn là rõ ràng và đơn giản, bởi vì

nếu không thế thì từ chỗ màu sắc rõ ràng như ánh sáng chúng ta sẽ chỉ có những điểm bẩn thỉu.

Đòi hỏi này cũng áp dụng cả cho âm thanh của âm nhạc. Ở trong sợi dây bằng kim khí, hay bằng một chất khác chẳng hạn, âm thanh được tạo nên do sự rung động của chất liệu, sự rung động này của các sợi dây phải có một trình độ căng thẳng nhất định và có một độ dài nhất định. Nếu ta làm yếu sự căng thẳng này, hay lấy một sợi dây không có độ dài thích hợp thì âm sẽ bỏ mất tính rõ ràng của nó và kết quả sẽ có một âm sai lạc. Điều này cũng xảy ra khi thay thế vào sự rung động thuần túy có thêm vào đấy những cọ xát máy móc và việc va chạm với tính cách một tiếng động xen lẫn vào âm thanh với tính cách âm thanh. Các âm thanh của tiếng nói con người cũng vậy, phải toát ra thuần túy và tự do từ thanh quản và lồng ngực; ở đây bản thân các cơ quan phát âm không được xen vào, và không được nghe một sự cản trở mơ hồ nào đấy như trường hợp xảy ra trong những âm khản đặc. Tính tự do trong sáng, không bị mọi sự pha trộn bác tạp xen vào làm thành vẻ đẹp ở trong thuộc tính vững chắc của nó, nhưng đây là vẻ đẹp thuần tuý cảm quan của âm thanh làm cho nó khác các tiếng động, các tiếng cót két...

Người ta cũng có thể nói như vậy về ngôn ngữ, nhất là về các nguyên âm. Một ngôn ngữ có các nguyên âm a, ê, i, ô, u, được phát âm rõ ràng và thuần túy như ở trong tiếng Italia chẳng hạn nghe êm tai và thích hợp với việc hát; các nguyên âm đôi trái lại bao giờ cũng cho một âm pha trộn. Trong văn tự, các âm của ngôn ngữ bao giờ cũng qui về những tín hiệu như nhau và xuất hiện ở trong tính đơn giản của nó. Trong lúc nói chuyện, tính chất chính xác này rất nhiều khi bị xóa mờ, nhất là trong những phương ngữ nhân dân chẳng hạn ở trong tiếng Đức miền nam, phương ngữ Xuabơ, phương ngữ Thụy Sĩ, do tính chất của chúng có những âm không thể nào viết bằng chữ được. Nhưng đây không phải là khuyết điểm của

ngữ văn học mà bắt nguồn từ tính chất vụng về của những người nói các phương ngữ ấy(*).

Chúng ta có thể bó hẹp vào những nhận xét đã nói trên về mặt bên ngoài của tác phẩm, mặt này do chỗ nó là thuần túy bên ngoài cho nên chỉ có thể có một tính thống nhất bên ngoài và trừu tượng.

Nhưng theo một quan niệm cụ thể về lý tưởng thì cá tính tinh thần cụ thể của lý tưởng biểu lộ ở trong tài liệu bên ngoài để tự thể hiện mình ở đấy. Do đó, mặt bên ngoài của tác phẩm nghệ thuật cần phải hoàn toàn thấm nhuần cái tinh thần bên trong và cái tính toàn vẹn mà nó có nhiệm vụ thể hiện. Muốn thế, tính đều đặn thuần túy, sự đối xứng và hài hòa, nói khác đi, cái thuộc tính đơn thuần của tài liệu cảm quan không còn đủ nữa. Điều này dẫn ta đến mặt thứ hai thuộc tính bên ngoài của lý tưởng.

2. Sự nhất trí giữa "lý tưởng" cụ thể và hiện thực bên ngoài của nó.

Qui luật chung mà người ta nêu lên ở đây tóm lại là con người phải cảm thấy mình ở nhà mình trong cái thế giới bao quanh y, cá tính cần phải xuất hiện ở trong tự nhiên và trong các hoàn cảnh tiếp thu bên ngoài và vì vậy cho nên y tự do. Thành ra cả hai mặt, mặt chủ thể của tính vẹn thuần bên trong của tính cách, các trạng thái và các hành vi của y, và mặt khách thể của sự tồn tại bên ngoài đều không được tách ra làm thành những tồn tại bàng quan đối với nhau và không thể kết hợp với nhau, trái lại cần phải biểu lộ sự nhất trí và mối liên hệ với nhau. Bởi vì tính khách thể bên ngoài trong chừng mực là hiện thực của *lý tưởng* cần phải từ bỏ tính độc lập thuần túy khách thể và tính bướng bỉnh của nó. Nó cần

(*) Không phải cách phát âm "vụng về" là do trình độ văn hóa. Hai hiện tượng "văn hóa" và phát âm là hai khác nhau. Thực ra, vấn đề phát âm "vụng về" là một đánh giá không có gì là ngôn ngữ học cả.

phải nêu bật sự đồng nhất của nó với cái nó thể hiện ra ngoài. Về mặt này, chúng ta có thể xác lập ba quan điểm khác nhau căn cứ vào đấy chúng ta cần phải khảo sát sự nhất trí này.

Thứ nhất, tính thống nhất của hai mặt này có thể chỉ là một cái gì *"ở bản thân"*, và do những mối liên hệ bí ẩn bên trong nối liền con người với môi trường bên ngoài của y.

Thứ hai, bởi vì tính chất tinh thần cụ thể và cái cá tính của nó làm thành điểm xuất phát và nội dung chủ yếu của lý tưởng, cho nên sự nhất trí với sự tồn tại bên ngoài cần phải được xem như một hoạt động xuất phát từ con người và do hoạt động ấy *tạo nên*.

Thứ ba, thế giới này do tinh thần con người tạo ra, đến lượt nó, lại làm thành một tồn tại khách quan mà những cá nhân vận động ở trên cơ sở này cần phải có một liên hệ chủ yếu.

a) *Tính thống nhất giữa tồn tại chủ quan với cái tự nhiên chỉ tồn tại "ở bản thân".*

Về điểm *thứ nhất* chúng ta có thể xuất phát từ cái môi trường bao quanh lý tưởng bởi vì nó vẫn chưa làm thành một cái gì do hoạt động con người tạo ra, cho nên đối với con người, nó là một cái gì chung ở bên ngoài, cái tự nhiên ở bên ngoài. Do đó, trước hết, chúng ta xét sự miêu tả nó ở trong tác phẩm nghệ thuật lý tưởng.

Ở đây chúng ta có thể xét ba mặt.

(a) Trước hết, tự nhiên bên ngoài, xét về mặt hình thức bên ngoài của nó làm thành một hiện thực bị qui định một cách *nhất định* trong tất cả các hướng. Muốn cho nó được miêu tả thực sự như nó có quyền đòi hỏi điều đó, nó cần phải được đưa vào tác phẩm hoàn toàn trung thành với tự nhiên. Nhưng trước đấy, chúng ta đã thấy rằng ở đây cần phải giữ một sự khác nhau nhất định giữa cái tự nhiên trực tiếp với nghệ thuật. Nói chung, điều tiêu biểu cho các bậc thầy vĩ đại đó là sự miêu tả tự nhiên bên ngoài bao quanh của họ bao giờ cũng trung thành, chân thực và hoàn toàn minh xác. Tự nhiên đó không

phải chỉ là bầu trời và mặt đất nói chung, và con người không bay trong không khí mà cảm thấy và hành động trong một môi trường nhất định, có sông, có suối, có biển, có đồi, có núi, có đồng bằng, có rừng, có thung lũng... Hômerơ, chẳng hạn, mặc dầu không cho ta những sự miêu tả tự nhiên theo cái nghĩa hiện đại của từ này, song rất trung thành với hiện thực trong cách gọi tên, nêu lên địa điểm của hành động và cấp cho ta những biểu tượng rất đúng đắn về các sông Xkamandrơ, sông Ximôi, các bờ biển, các vịnh, đến nỗi ngày nay người ta thấy những vùng này là hoàn toàn phù hợp với quan hệ địa lý theo như ông miêu tả. Trái lại, những bài thơ tội nghiệp của những người hát rong đều có nội dung như nhau, trống rỗng và hoàn toàn mơ hồ trong việc miêu tả các tính cách cũng như trong việc miêu tả địa điểm của hành động.

Cũng hệt như vậy, các ca sĩ chuyên nghiệp khi trình bày bằng thơ những câu chuyện cổ trong kinh thánh và chọn địa điểm của hành động là Giêrusalem chẳng hạn thì chẳng cho ta biết gì hết ngoài tên gọi. Ta cũng bắt gặp điều đó cả trong quyển sách về những anh hùng: Ơtrit(*) cưỡi ngựa vào rừng, chiến đấu với một con rồng, nhưng tác giả không cho ta một đoạn miêu tả nào về cái nơi cụ thể hay những con người ở xung quanh chàng... Kết quả là chẳng cấp gì cho cái biểu tượng trực quan của chúng ta cả. Ngay cả trong "*Bài ca các Nibơlung*" tình hình cũng không khác thế. Ở đây, có nói tới Voocxơ, sông Ranh, sông Đanuýp,song tất cả ở đây đều mơ hồ và trống rỗng. Nhưng tính chất hoàn toàn chính xác của sự miêu tả sẽ truyền đạt cho chuyện kể cả tính và tính chất hiện thực; nếu không thế, thì sự miêu tả sẽ vẫn là một cái gì trừu tượng và điều đó là mâu thuẫn với khái niệm của đối tượng được miêu tả, khái niệm hiện thực bên ngoài.

(b) Gắn liền với tính chính xác và trung thành với hiện thực, là một trình độ miêu tả kỹ lưỡng nhất định câu chuyện

(*) *(Tr.246) Nhân vật của tác phẩm anh hùng ca Đức cổ* Ơtrit.

nhờ đó chúng ta có được một bức tranh cụ thể cả ở mặt bên ngoài. Cố nhiên những hình thức khác nhau căn bản khác nhau tùy theo cái yếu tố chúng dùng để biểu hiện. Ở trong điêu khắc chẳng hạn, một cách miêu tả như vậy về hoàn cảnh bên ngoài với các chi tiết riêng biệt của nó là không thích hợp bằng bởi vì ở trong điêu khắc các hình tượng im lìm và khái quát và nó miêu tả cái bên ngoài không phải với tính cách vị trí hành động và môi trường mà chỉ với tính cách quần áo, đầu tóc, binh khí, chỗ ngồi... Nhiều hình tượng của điêu khắc cổ chỉ có thể nhận diện được ít nhiều chính xác nhờ hình dáng ước lệ ở trong áo quần, đầu tóc và những dấu hiệu tương tự. Song những dấu hiệu ước lệ này lại không liên quan tới đối tượng của chúng ta,bởi vì không thể nào xếp chúng vào loại những hiện tượng của tự nhiên với tính cách tự nhiên; chúng loại trừ mặt ngẫu nhiên ở trong các hình tượng được miêu tả và nhờ có chúng các hình tượng này có được tính chất khái quát và vĩnh cửu. Mặt khác, thơ trữ tình, hình thức nghệ thuật cách xa điêu khắc nhất, chỉ miêu tả chủ yếu những trạng thái bên trong của tâm hồn và vì vậy khi nó nói đến hoàn cảnh bên ngoài nó không cần đến tính chất trực quan chính xác của hoàn cảnh bên ngoài. Trái lại, sử thi kể cho chúng ta cái gì xảy ra, xảy ra ở đâu và các biến cố diễn ra như thế nào. Vì vậy, trong tất cả các loại thơ, sử thi cần miêu tả vị trí bên ngoài các hành động một cách rộng rãi và chính xác. Và hội họa, do bản chất của nó, đi sâu vào chi tiết hơn các nghệ thuật khác. Nhưng trong bất kỳ nghệ thuật nào, tính chính xác này cũng không được biến thành vẻ nôm na của hiện thực tự nhiên, thành sự bắt chước trực tiếp và chú ý tới các chi tiết của hoàn cảnh bên ngoài hơn là tới sự miêu tả cạnh khía tâm hồn của các nhân vật và của các biến cố. Nói chung, sự miêu tả mặt bên ngoài không được có tính chất độc lập, bởi vì cái bên ngoài chỉ có thể thể hiện một cách nghệ thuật trong mối liên hệ với cái bên trong.

(c) Ở đây chúng ta đi tới một điểm quan trọng nhất. Như

chúng ta đã thấy, muốn cho các nhân vật xuất hiện với tính cách hiện thực, cần phải có hai điều kiện: miêu tả bản thân cá nhân ở trong trạng thái chủ quan của y và miêu tả cái môi trường bên ngoài của y. Nhưng muốn cho hoàn cảnh bên ngoài đóng vai môi trường của y thì nhất thiết ở giữa hai cái phải có một sự tương ứng chủ yếu. Sự tương ứng này có thể mang ít nhiều tính bên trong, ở đây thậm chí có thể có nhiều cái ngẫu nhiên, nhưng mặc dầu thế vẫn phải giữ cái cơ sở đồng nhất của nó. Chẳng hạn, trong mọi biểu hiện tinh thần của các anh hùng sử thi, trong cách sống, suy nghĩ, họ cảm xúc và hành động cần phải có một sự hài hòa kín đáo, một sự phối hợp hợp nhất được cả hai mặt là thế giới bên trong của các nhân vật và môi trường bên ngoài của họ ở trong một thể thống nhất toàn vẹn. Người Arập chẳng hạn vì ở trong sự thống nhất với môi trường tự nhiên bao quanh, cho nên ta có thể hiểu họ cùng với bầu trời, những ngôi sao, những sa mạc khô cằn, những cái lều và những con ngựa của họ. Chỉ ở trong một khí hậu như vậy, ở trong cái khu vực này của trái đất anh ta mới cảm thấy ở nhà mình. Cũng hệt như vậy, mặc dầu các anh hùng của Otxian[55] (theo cách chỉnh lý hiện đại hay theo sự sáng tạo tự do của Mắcphécxôn) cũng được miêu tả ở trình độ chủ quan cao nhất, vùi mình vào cuộc sống bên trong của họ. Song với tình trạng u hoài ủ dột của họ, họ làm ta nghĩ đến những đồng cỏ, những cánh đồng gai góc gió thổi vù vù, những đám sương mù, những ngọn đồi và những hang đá tối tăm. Chỉ có diện mạo của xứ sở này làm cho chúng ta hiểu rõ cảm nghĩ bên trong của các nhân vật vận động trên mảnh đất này với cái vẻ u hoài rầu rĩ, với những đau khổ, cuộc đấu tranh và những biểu hiện tối tăm, bởi vì ta chỉ có thể hiểu được họ trong cái khung của môi trường tự nhiên bao quanh họ.

Xét theo mặt này, chúng ta lần đầu tiên có thể nhận thấy điều sau đây. Các cốt truyện lịch sử có được một ưu điểm lớn, đó là như chúng ta đã thấy qua những thí dụ trên đây, chúng

trực tiếp chứa đựng ở bản thân một sự hài hòa giữa mặt chủ thể và mặt khách thể và sự hài hòa này đi đến tận các chi tiết. Nếu xét một cách tiên nghiệm, người ta khó lòng rút ra được sự hài hòa này từ hư cấu, và chúng ta cần phải cảm thấy nó ở trong từng chi tiết mặc dầu bằng cách suy luận trong đa số trường hợp chúng ta không thể nêu lên sự có mặt của nó ở trong cốt truyện nghệ thuật. Kể ra, chúng ta đã cho một sáng tạo tự do của hư cấu là cao hơn một sản phẩm được trau chuốt của những cốt truyện đã có sẵn. Song hư cấu không có khả năng cấp một sự hài hòa vững chắc và chính xác như sự hài hòa đã tồn tại trong đời sống hiện thực, ở đấy các đặc điểm dân tộc đều xuất phát từ bản thân sự hài hòa này. Cái nguyên lý chung áp dụng cho sự thống nhất ở bản thận nó giữa tính chủ thể, và tự nhiên bên ngoài của nó là như vậy.

b. Tính thống nhất tạo nên bởi hoạt động con người.

Hình thức thứ hai của sự nhất trí không chỉ dừng lại ở sự tồn tại này của bản thân, mà được sáng tạo đặc biệt bởi hoạt động của con người và bởi nghệ thuật, bởi vì con người sử dụng những vật bên ngoài, nhờ chúng mà thỏa mãn những đòi hỏi của mình và do đó, ở trong một quan hệ hài hòa với chúng. Đối lập lại hình thức thứ nhất của sự hài hòa chỉ được thực hiện ở trong những yếu tố chung, hình thức thứ hai này gắn liền với những hoàn cảnh riêng biệt, với những nhu cầu đặc thù và sự thỏa mãn những nhu cầu ấy bằng cách sử dụng các đối tượng của tự nhiên.

Phạm vi các nhu cầu và các thỏa mãn này là vô cùng đa dạng, nhưng các đối tượng của tự nhiên lại càng đa dạng hơn, và sở dĩ nó có được một sự đơn giản to lớn hơn chẳng qua bởi vì con người đã đưa vào đấy những đặc điểm tinh thần của mình và in đậm ý chí của mình vào thế giới bên ngoài. Do đó, con người nhân tính hóa môi trường của mình bằng cách nêu lên rằng cái môi trường này có thể thỏa mãn các đòi hỏi của

mình đến trình độ nào và nó không thể nào giữ tính độc lập đối với con người được. Chỉ có thực hiện hoạt động này, con người thực tế mới trở thành hiện thực đối với chính mình và cảm thấy mình ở trong hoàn cảnh của mình đối với cái môi trường của mình, không những một cách chung chung mà nói riêng đối với từng sự vật riêng biệt.

Tư tưởng cơ bản cần phải nêu lên về mặt nghệ thuật đối với toàn bộ lĩnh vực này có thể thâu tóm như sau. Đối với những mặt riêng và hữu hạn của những mong muốn, những mục đích, con người lúc đầu không những nói chung gắn liền một cách nào đó với tự nhiên bên ngoài mà còn lệ thuộc vào nó một cách nhất định. Tình trạng tương đối này của địa vị con người, tính chất không tự do của anh ta ở đây là mâu thuẫn với lý tưởng và để cho con người có thể trở thành một đối tượng của nghệ thuật thì con người cần phải được giải phóng khỏi công tác này và sự cần thiết này cần phải vứt bỏ tính chất lệ thuộc này. Hành vi điều hòa cả hai mặt như vậy có thể có một điểm xuất phát gồm hai mặt.

Một mặt, tự nhiên có thể cung cấp một cách hữu ái cho con người những cái mà y cần thiết và thay thế vào chỗ cản trở sự thực hiện những quyền lợi và những mục đích của y, tự nhiên có thể thoả mãn những đòi hỏi của con người về tất cả các mặt. Nhưng mặt khác, con người cũng có những đòi hỏi và những mong muốn mà tự nhiên không thể thoả mãn trực tiếp được. Trong trường hợp này, con người cần phải tìm được cái anh ta cần để thỏa mãn. Y phải chiếm hữu các đối tượng của tự nhiên, sửa chữa nó, biến đổi nó, gạt bỏ khỏi đường đi của mình mọi cản trở, bằng cách sử dụng một cách có ý thức những hiểu biết mà mình có được và như vậy là biến đổi cái bên ngoài thành một phương tiện mà anh ta sử dụng để có thể thể hiện mình trong tất cả các mục đích của mình. Chúng ta tìm thấy một liên hệ thuần túy nhất giữa con người với tự nhiên ở nơi nào cả hai mặt đều tác động, ở nơi nào cái tự nhiên

thân mật kết hợp với sự khéo léo của tinh thần đến một trình độ cao đến nỗi, thay thế cái tình trạng lệ thuộc giữa con người và tự nhiên và cuộc đấu tranh gay gắt, giữa hai bên xuất hiện một tình trạng hài hòa đã có sẵn.

Kết quả là, cần phải gạt bỏ những cảnh nghèo khó của cuộc sống ra khỏi lĩnh vực lý tưởng của nghệ thuật[56]. Bởi vì của cải và sự sung túc, trong hoàn cảnh chúng làm con người thoát khỏi những nhu cầu và sự cần thiết phải làm việc, không những không chứa đựng một cái gì phi mỹ học và còn góp phần vào lý tưởng. Đồng thời, nếu ta bỏ qua hoàn toàn quan hệ giữa con người với những đòi hỏi này ở trong các hình thức miêu tả nghệ thuật ở đấy cần phải chú ý đến cái hiện thực cụ thể thì sẽ rơi vào một điều trừu tượng giả dối. Lĩnh vực này thực ra thuộc lĩnh vực cái hữu hạn, song nghệ thuật không thể bỏ qua cái hữu hạn, mà cần phải xử lý nó như một cái gì xấu xa: nghệ thuật phải cố gắng điều hoà điều đó với cái yếu tố chân thực bởi vì ngay những hành động và những ý nghĩ tốt nhất, xét bản thân chúng trong thuộc tính và trong nội dung của chúng thì đều mang tính chất hạn chế và, do đó, cả tính chất hữu hạn này. Trường hợp tôi cần sống, cần ăn, cần uống, cần có nhà, cần mặc, tôi cần cái giường, cái bàn và nhiều vật khác cố nhiên là một tất yếu bên ngoài của đời sống. Song đời sống bên trong thâm nhập những mặt bên ngoài đến trình độ con người mặc áo quần, cấp võ khí ngay cả cho các thần linh và hình dung các thần linh cũng có những đòi hỏi đa dạng và tìm cách thỏa mãn những đòi hỏi ấy.

Như chúng tôi đã nói, sự thỏa mãn này ở trong tác phẩm nghệ thuật cần phải được trình bày như là một cái gì đã được thực hiện. Các hiệp sĩ giang hồ, chẳng hạn, trong cuộc phiêu lưu ngẫu nhiên của họ, ngẫu nhiên bắt gặp những điều đòi hỏi bên ngoài, và họ bao giờ cũng phó thác mình cho ngẫu nhiên chẳng khác gì những người dã man phó thác mình cho tự nhiên trực tiếp bên ngoài. Nhưng cả hai quan hệ này đều không thể

thỏa mãn nghệ thuật, bởi vì giá trị thực sự lý tưởng không phải chỉ ở lý tưởng một con người được giải phóng khỏi sự lệ thuộc khắc nghiệt vào những nghệ thuật bên ngoài này mà còn ở tình trạng dồi dào là cái cho phép anh ta sử dụng một cách tự do và vui tươi các phương tiện mà tự nhiên cấp cho anh ta.

Trong khuôn khổ những nhận xét khái quát này chúng tôi có thể nêu lên cụ thể hai điểm sau đây.

(a) *Điểm thứ nhất,* liên quan đến việc sử dụng các sự vật của tự nhiên nhằm thỏa mãn một hứng thú thuần túy lý thuyết. Thuộc loại này là mọi trang sức và ngọc ngà mà con người dùng để tô điểm cho mình, và nói chung, sự xa hoa ở xung quanh con người. Trong khi tô điểm như vậy, con người đồng thời chứng tỏ rằng các vật quý báu nhất do tự nhiên cung cấp, các vật xinh đẹp nhất, bất giác thu hút cái nhìn về phía nó - vàng, ngọc, ngọc trai, ngà voi, vải quý, tóm lại những vật hiếm có nhất và rực rỡ nhất làm con người chú ý, không phải là thú vị do tự bản thân chúng với tính cách những hiện tượng tự nhiên, mà chỉ trong chừng mực chúng có thể dùng vào việc trang sức cho bản thân chúng, cho môi trường của chúng, cho những kẻ được con người yêu quí và tôn trọng, ở trong cung vua, trong các điện thờ các thần linh của con người. Để đạt đến mục đích này, con người lựa chọn chủ yếu cái gì tự nó xem như một hiện tượng bên ngoài đã là đẹp đẽ: những màu sắc rực rỡ thuần túy, chẳng hạn những kim khí lấp lánh như gương, những loại gỗ thơm, cẩm thạch... Các nhà thơ, nhất là các nhà thơ phương Đông, thích miêu tả sự giàu có này là cái đóng một vai trò nhất định cả trong *"Bài ca về các Nibơlung"* và nghệ thuật nói chung không chỉ lo miêu tả cái cảnh huy hoàng này mà còn khoác cho những tác phẩm thực tế của nó những sự xa hoa giàu có như vậy mỗi khi nó có thể làm điều đó, và việc này là hợp chỗ. Để tô điểm tượng nữ thần Panlat ở Aten và tượng thần Dớt ở Olempi người ta đã không hề tiếc vàng và ngà voi. Các điện thờ của thần linh, các nhà thờ, các hình ảnh

các thánh, các cung điện nhà vua ở tất cả mọi dân tộc đều là những mẫu mực về sự huy hoàng tráng lệ và các dân tộc từ xưa đều sung sướng thấy các vị thần trước mắt họ mang sự giàu có của chính họ, cũng như bao giờ họ cũng vui mừng khi thấy sự xa hoa của các vua chúa của họ là do chính những phương tiện do họ tạo nên cũng bằng một cách tương tự. Cố nhiên, điều thích thú như vậy có thể bị hỏng đi bởi những suy nghĩ gọi là những suy nghĩ đạo đức, nếu như người ta bắt đầu thử tính xem nếu bán cái áo khoác của nữ thần Panlát thì bao nhiêu người dân Aten nghèo khổ có thể ăn no, có thể chuộc được bao nhiêu người nô lệ. Và trong những hoàn cảnh khi nước nhà gặp những khó khăn đặc biệt to lớn, thì các dân tộc cổ đại cũng sử dụng các của cải này vào những mục đích hữu ích cũng như ở nước ta, người ta vẫn làm điều đó với các kho tàng của các tu viện và của các nhà thờ. Hơn nữa, người ta có thể có những cảm nghĩ bi quan như vậy không những về từng tác phẩm nghệ thuật, riêng mà cả về toàn bộ nghệ thuật, bởi vì chúng ta biết nhà nước đã bỏ mất những số tiền to lớn như thế nào để thành lập các viện nghệ thuật, hay mua những tác phẩm nghệ thuật cổ kim, để dựng lên những phòng triển lãm nghệ thuật, những rạp hát, những viện bảo tàng...

Nhưng dù cho những suy nghĩ về đạo đức có làm ta cảm xúc đến đâu cũng như những cảm nghĩ tương tự, thì cái tình cảm này sở dĩ có được chẳng qua là vì nó dựa trên cái hồi ức về sự thiếu thốn mà nhiệm vụ của nghệ thuật chính là để làm người ta quên nó đi. Chính vì vậy một dân tộc có được cái danh dự và vinh quang to lớn ở chỗ nó tiêu phí những kho tàng của mình để phát triển cái lĩnh vực giúp cho nó vượt lên khỏi mọi thực tế đau buồn ngay ở trong bản thân cái thực tế ấy.

(b) Nhưng con người không phải chỉ có nhiệm vụ tự tô điểm mình và tô điểm môi trường trong đó anh ta sống: anh ta còn phải sử dụng những đối tượng bên ngoài ở trong thực tế để thỏa mãn những đòi hỏi và những mục đích của anh ta.

Chỉ ở trong lĩnh vực lao động này, những đau khổ và sự lệ thuộc của con người vào cái nôm na của cuộc đời mới tìm thấy chỗ đứng của nó, và vì vậy ở đây trước hết nảy sinh câu hỏi: trong chừng mực nào lĩnh vực này của hiện thực có thể được miêu tả phù hợp với những đòi hỏi của nghệ thuật?

(aa) Phương thức cổ xưa nhất nghệ thuật đã dùng để biểu hiện tất cả lĩnh vực này, đó là biểu tượng về một thời trước đây đã tồn tại gọi là thế kỷ hoàng kim hay trạng thái thơ mộng. Một mặt, lúc bấy giờ tự nhiên thỏa mãn mọi đòi hỏi xuất hiện trong tâm hồn con người không nhờ đến sự giúp đỡ của lao động con người; mặt khác con người, trong tình trạng thơ ngây của mình, được thỏa mãn về tất cả những thức ăn chốn ở và mọi tiện nghi mà các đồng cỏ, các cánh rừng, các đoàn súc vật, một cái vườn con và một cái lều có thể đem đến cho y, bởi vì lúc bấy giờ y hãy còn chưa biết đến những dục vọng như lòng ham danh dự, ham lợi lộc, và nói chung tất cả những khuynh hướng của bản tính con người đều vẫn còn câm lặng.

Mới thoạt nhìn, một tình trạng như vậy cũng có cái vẻ lý tưởng nào đấy và một vài lĩnh vực hạn chế của nghệ thuật có thể tự hài lòng bằng cách miêu tả như vậy. Nhưng chỉ cần chúng ta nhìn sâu hơn một chút, thì chẳng bao lâu, chúng ta sẽ cảm thấy rằng một cuộc sống như vậy là buồn chán. Các tác phẩm của Ghetxne chẳng hạn ngày nay không mấy người đọc và khi ta đọc nó, chúng không thể làm ta thỏa mãn bởi vì hình tượng một cuộc sống chật hẹp như vậy giả thiết tình trạng thiếu sự phát triển về tinh thần. Một con người toàn vẹn, đầy đủ, có những ham muốn cao cả mà một cuộc sống gắn chặt với tự nhiên và với các sản phẩm trực tiếp của tự nhiên không còn có thể làm anh ta thỏa mãn. Con người không phải sinh ra để sống ở trong cái tình trạng nghèo nàn thơ mộng như thế về tinh thần, y phải làm việc. Bằng hoạt động của mình, y phải tìm cách đạt được cái mà y mong muốn. Những đòi hỏi có thể về mặt này đã làm nảy sinh một phạm vi hoạt

động rộng lớn và đa dạng và truyền cho con người tình cảm về sức mạnh bên trong, và sau đó cái này có thể phát triển thành những hứng thú và những sức mạnh sâu sắc. Nhưng ở đây sự hài hòa giữa mặt bên trong và mặt bên ngoài vẫn cần phải là thuộc tính chủ yếu và không có cái gì trái ngược với chức năng của nghệ thuật là biểu hiện sự khốn khổ về thể xác đạt đến trình độ cực điểm. Đantê chẳng hạn chỉ nêu lên cho chúng ta cảnh chết đói của Ugôlinô bằng một vài nét cảm động[57]. Trái lại khi Gecxtenbec[58] trong bi kịch "*Ugôlinô*" miêu tả một cách dài dòng tất cả các giai đoạn của cảnh rùng rợn này, nêu lên một cách chi tiết lúc đầu ba đứa con trai của Ugôlinô chết đói như thế nào rồi sau đó cả Ugôlinô nữa thì cách xử lý này về cốt truyện là hoàn toàn không thích hợp với sự biểu hiện nghệ thuật[59].

(bb) Song đối lập lại với tình trạng thơ mộng, tình trạng văn hóa chung về nhiều điểm cũng đối lập lại lý tưởng. Ở đây mối liên hệ sâu xa giữa các nhu cầu và lao động, giữa các quyền lợi và việc thỏa mãn các quyền lợi ấy phát triển trong tất cả tính toàn vẹn của nó. Ở đây không có con người dường như vẫn giữ được tính độc lập của mình và không bị ràng buộc bởi cái lưới vô tận những sự lệ thuộc vào những người khác. Những điều mà anh ta cần hoặc là hoàn toàn không phải là sản phẩm của lao động mình, hoặc nếu là như vậy thì chỉ ở trong một trình độ rất vô nghĩa; ngoài ra, mỗi hoạt động này không mang tính chất cá nhân và sinh động mà ít nhiều vẫn thực hiện một cách máy móc theo những tiêu chuẩn chung.

Trong cái xã hội công nghiệp này, trong đó mỗi người sử dụng tất cả những người khác và cạnh tranh với họ, tình trạng nghèo khổ kinh khủng nhất thống trị. Nếu như nghệ thuật muốn tránh miêu tả sự thiếu thốn thì nó phải nêu lên những con người nó miêu tả là những người giàu không bắt buộc phải lao động để thỏa mãn những đòi hỏi của mình và nhờ vậy mà có thể quan tâm tới những hứng thú cao thượng. Cố nhiên,

tình trạng giàu có như vậy sẽ loại trừ sự phản ánh thường xuyên tình trạng lệ thuộc không bao giờ hết, và con người không bị cái lợi nhuận bẩn thỉu làm bận tâm sẽ càng tự do thoát khỏi mọi điều ngẫu nhiên gắn liền với tình trạng cần thiết lo kiếm sống. Nhưng trái lại, anh ta không cảm thấy mình là tự do ở trong cái môi trường trực tiếp của anh ta bởi vì môi trường ấy không phải do chính bàn tay anh ta tạo ra. Cái anh ta đang hưởng không phải do anh ta tạo ra mà lấy từ một kho dự trữ có sẵn, tạo nên bởi những phương tiện phần lớn hết sức máy móc và do đó được tạo nên một cách hình thức và chỉ đến tay anh ta qua một chuỗi dài những cố gắng và những nhu cầu của những người khác mà thôi.

(cc) Chính vì vậy, điều thích hợp nhất đối với nghệ thuật là trạng thái *thứ ba*: trạng thái này ở trung gian giữa thời đại hoàng kim thơ mộng với những tổ chức rắc rối phát triển hoàn toàn của cái xã hội dân sự[60]. Chúng ta đã làm quen với trạng thái này của thế giới với tính cách trạng thái anh hùng, trạng thái lý tưởng nhất. Các thời đại anh hùng không hài lòng về sự nghèo nàn thơ mộng của những hứng thú tinh thần; trái lại cảm thấy những dục vọng sâu sắc, theo đuổi những mục đích cao hơn nhiều, đồng thời cái môi trường trực tiếp của các cá nhân, sự thỏa mãn các đòi hỏi trực tiếp của họ vẫn chưa phải là kết quả hoạt động của riêng họ. Các phương tiện ăn uống vẫn còn đơn giản và, do đó, có tính chất lý tưởng hơn trong xã hội hiện đại. Chẳng hạn, đó là mật ong, sữa, rượu nho, chứ không phải cà phê, rượu vốtka... là những cái gợi ngay cho ký ức của chúng ta hàng nghìn bước trung gian cần thiết để chế tạo nó. Cũng vậy, các anh hùng tự tay giết và nấu súc vật, tự tay thuần dưỡng ngựa họ cưỡi, ít nhiều tự tay chế tạo ra các dụng cụ họ sử dụng. Cày, các võ khí để tự vệ - khiên, mũ trụ, kiếm, giáo - tất cả những vật này là sản phẩm của riêng họ hay ít nhất là họ biết cách chế tạo các sản phẩm ấy. Trong một hoàn cảnh như vậy, con người cảm thấy tất cả những cái gì mà

y sử dụng và võ trang cho mình đều không do bên ngoài mà là vật thuộc về anh ta, không phải là những đối tượng bị tha hóa ở ngoài quyền lực anh ta. Hoạt động cần thiết để có được và để chế tạo vật liệu cần phải được nêu lên không phải thành một lao động vất vả, mà một công tác nhẹ nhàng làm người ta hứng thú, không đem đến cản trở và thất bại.

Chúng ta tìm thấy một sự miêu tả như vậy ở Hômerơ chẳng hạn. Quyền trượng của Agamemnông là một cái gậy của gia đình mà tổ tiên ông đã tự tay đẽo gọt và truyền lại cho con cháu. Chính Oditxê đã tự tay làm cái giường cưới to lớn của mình. Mặc dầu võ khí nổi tiếng của Asin không phải do tự tay chàng chế tạo, song ở đây không có những hoạt động phức tạp đan chéo vào nhau bởi vì võ khí này là do Hêphaixtot rèn theo lời yêu cầu của Thêtit. Nói tóm lại, đâu đâu ta cũng nhìn thấy niềm vui đầu tiên do những phát minh mới, vẻ tươi mát của sự chiếm hữu, sự hoan lạc của việc thưởng thức. Tất cả những cái đó là quen thuộc với con người, ở trong mọi vật con người đều đứng trước sức mạnh của tư tưởng mình, sự khéo léo của bàn tay mình, sự khôn ngoan của đầu óc mình hay là kết quả của tinh thần dũng cảm và gan góc của mình. Chỉ có nhờ thế các phương tiện để thỏa mãn các đòi hỏi mới chưa bị hạ thấp xuống trình độ những vật thuần túy bên ngoài. Chính mắt chúng ta còn nhìn thấy quá trình ra đời sinh động của những phương tiện này và cái nhận thức sinh động về giá trị con người cấp cho nó, bởi vì con người ở đây không phải có những vật đã chết hay đã trở thành chết cứng do những thói quen, trái lại đây là những sáng tạo do chính bàn tay con người và con người gắn liền chặt chẽ với nó.

Như vậy, ở đây mọi cái đều thơ mộng không phải theo cái nghĩa hẹp là đất đai, sông biển, cây cối, súc vật... đem đến thức ăn cho con người và con người tỏ ra bị hạn chế bởi môi trường này và những lạc thú nó đem đến. Ở đây, trong phạm vi cuộc sống nguyên sơ này, xuất hiện những hứng thú quan

trọng hơn, mà so sánh với nó tất cả cái mặt bên ngoài này chẳng qua chỉ là một cái gì thứ yếu, một cơ sở và một phương tiện để đạt đến cái mục đích cao cả hơn. Nhưng trên cơ sở này và trong môi trường này, biểu lộ một tính chất hài hòa và độc lập đo chỗ tất cả đều do con người chế tạo ra và sử dụng, và chính con người chế tạo và hưởng thụ cái mà y cần.

Nhưng nếu ta muốn áp dụng phương thức thể hiện này cho những đề tài lấy ở những thời đại sau này hơn, đã hoàn toàn phát triển, thì bao giờ người ta cũng bắt gặp những khó khăn to lớn và những nguy hiểm. Song Gơt đã cho ta một mẫu mực hoàn mỹ của loại này ở trong "*Hecman và Đôrôthê*". Để so sánh, ở đây tôi chỉ nêu lên một vài chi tiết tiêu biểu. Trong tác phẩm nổi tiếng "*Luiđơ*", Phôtxơ[61] đã cho ta một bức tranh thơ mộng về cuộc đời và hoạt động trong một môi trường xã hội êm đềm và hạn chế nhưng độc lập. Ông mục sư ở nông thôn, cái tẩu thuốc lá, chiếc áo khoác trong nhà, chiếc ghế dựa và cái bình cà phê ở đây đóng một vai trò quan trọng. Nhưng cà phê và đường là những sản phẩm không thể nảy sinh trong những môi trường này. Chúng lập tức nhắc ta nhớ tới những liên hệ khác hẳn, nhớ tới một thế giới xa lạ với nhiều bước trung gian, việc buôn bán, các xưởng máy và nói chung về công nghiệp hiện đại. Phạm vi xã hội nông thôn mà Phốtxơ miêu tả, do đó không phải là hoàn toàn phóng bế vào bản thân.

Trái lại trong bức tranh đẹp đẽ mà Gơt miêu tả trong "*Hecman và Đôrôthê*" chúng ta không nên đòi hỏi một tính phóng bế như vậy, bởi vì như chúng tôi đã nói trong một dịp khác, mặc dầu trong bản trường ca này nói chung vẫn theo cái giọng thơ mộng nhưng những quyền lợi to lớn của thời đại, cuộc đấu tranh của cách mạng Pháp, việc bảo vệ Tổ quốc vẫn chiếm một địa vị quan trọng và hết sức hợp chỗ. Cái phạm vi chật hẹp hơn của cuộc sống gia đình trong một thành phố nhỏ vẫn giữ mối liên hệ bên trong vững chắc to lớn của nó và những sự lay chuyển của thế giới bên ngoài như trường hợp ông mục

sư ở nông thôn ở trong "*Luidơ*" của Phôtxơ đã làm. Chính bởi vì những tính cách thơ mộng và những điều tả trong bản trường ca của Gơt diễn ra trên bối cảnh những biến cố thế giới quan trọng, cho nên tất cả các cảnh được đưa vào những cái khung rộng lớn của một cuộc sống phong phú và ông bán thuốc chỉ sống vì những quyền lợi chật hẹp trước mắt bó hẹp vào những quan hệ của đời sống được miêu tả thành một anh chàng "Philittanh" thiển cận, tử tế, nhưng đồng thời dễ cáu. Về những môi trường trực tiếp bao quanh các nhân vật, bản trường ca hoàn toàn theo cái giọng chúng ta yêu cầu đối với loại tác phẩm thơ mộng. Chẳng hạn - chúng tôi chỉ dẫn một đoạn - ông chủ cùng các tân khách, ông mục sư và ông bán thuốc, không phải uống cà phê mà:

Bà mẹ cẩn thận mang đến rượu nho trong suốt
Trong một cái chai, đặt trên một cái khay sắt tây trắng,
Với những cốc xanh nhạt: những cốc rượu
thực sự vùng sông Ranh.

Họ uống chất nước một loại cây của xứ sở, rượu nho năm 83, dưới bóng mát, trong những chiếc cốc chế tạo đặc biệt với rượu nho sông Ranh. Một vài câu sau tác giả gợi lên trong trí tưởng tượng của ta "những làn sóng và bờ sông Ranh niềm nở và sau đó đưa chúng ta vào cái vườn nho ở sau nhà ông chủ. Kết quả là ở đây không có cái gì vượt ra khỏi phạm vi của một tâm trạng độc đáo, tự hài lòng về mình và mọi đòi hỏi đều được thỏa mãn trực tiếp.

c. Tính toàn vẹn của những quan hệ tinh thần.

Ngoài hai hình thức trên đây của môi trường bên ngoài, còn có một hình thức thứ ba mà mỗi cá nhân trong đời sống của mình phải gắn liền một cách cụ thể với nó. Đó là những quan hệ tinh thần chung thuộc lĩnh vực tôn giáo, pháp luật, đạo đức, tính chất của tổ chức quốc gia, của các thể chế, của các tòa án, của gia đình, của đời sống chung và đời sống riêng,

của sự giao tiếp giữa người với người... Tính chất lý tưởng cần phải biểu lộ không những trong việc thỏa mãn các nhu cầu vật chất mà cả trong các quyền lợi có tính chất tinh thần theo khái niệm của nó, yếu tố bản chất, thần linh cần thiết trong các quan hệ này trước sau vẫn là một. Nhưng ở trong thế giới khách quan, nó mang những hình thức khác nhau đa dạng, trong đó xuất hiện tính chất ngẫu nhiên - những nét riêng biệt và ước lệ chỉ có ý nghĩa đối với những thời kỳ nhất định và những dân tộc nhất định. Ở trong hình thức này, các hứng thú tinh thần đều trở thành một hình thức bên ngoài nhất định mà cá nhân thấy có sẵn trước mắt mình dưới hình thức những đạo đức, những thói quen và những tập quán. Cá nhân đóng vai một chủ thể phong bế ở bản thân với một tổng thể họ hàng với mình hơn và thuộc về mình, ở trong một mối liên hệ cũng hệt như với tự nhiên bên ngoài. Nói chung, chúng ta có thể yêu cầu lĩnh vực này cũng phải có sự tương ứng độc lập mà chúng ta vừa chứng minh khi nói đến tự nhiên bên ngoài. Vì vậy ở đây, chúng tôi sẽ không khảo sát vấn đề này tỉ mỉ hơn; trái lại chúng tôi sẽ phơi bày các phương diện của nó khi đề cập đến nó từ một cạnh khía khác.

3. Mặt bên ngoài của tác phẩm lý tưởng trong các quan hệ của nó đối với công chúng.

Nghệ thuật với tính cách một biểu hiện của lý tưởng cần phải chấp nhận lý tưởng trong mọi quan hệ mà chúng ta vừa xét với hiện thực bên ngoài và kết hợp sự miêu tả tính chủ thể của tính cách với sự miêu tả môi trường bên ngoài. Nhưng mặc dầu tác phẩm nghệ thuật làm thành một thế giới nhất trí với chính mình, tách rời, nghệ thuật vẫn không tồn tại vì mình, mà tồn tại vì chúng ta, vì cái công chúng chiêm ngưỡng tác phẩm nghệ thuật và thưởng thức nó. Khi trình diễn một vở kịch chẳng hạn, các nghệ sĩ không phải chỉ nói với nhau mà thôi mà còn nói với chúng ta nữa và yêu cầu cả hai bên

đều phải hiểu họ. Mọi tác phẩm nghệ thuật đều là một cuộc đối thoại với mỗi người đứng trước tác phẩm ấy. Kể ra, cái lý tưởng chân thực, dưới hình thức nó được phơi bày cho chúng ta trong những hứng thú chung và những dục vọng của thần linh và của con người thì mỗi người đều hiểu được. Song bởi vì nó nêu lên cho chúng ta những cá nhân được miêu tả trong khuôn khổ những đạo đức, những tập quán và những nét khác biệt của cái thế giới bên ngoài, cho nên có thể nảy sinh một đòi hỏi mới làm cho môi trường bên ngoài này không những nhất trí với tính cách được miêu tả mà cả với chúng ta nữa cũng như làm cho các tính cách ở trong tác phẩm nghệ thuật hài hòa với thế giới bên ngoài. Cũng vậy, người ta đòi hỏi phải có sự hài hòa như vậy giữa họ và môi trường của họ, và mặt khác với chúng ta nữa. Nhưng dù cho cốt truyện của tác phẩm nghệ thuật là rút ra từ bất kỳ thời đại nào, ở trong cốt truyện bao giờ cũng có những nét riêng biệt nhất định phân biệt nó với những điều đặc thù độc đáo của các thế kỷ khác và của các dân tộc khác. Các nhà thơ, các nhà họa sĩ, các nhà điêu khắc, các nhạc sĩ chủ yếu lấy đề tài miêu tả ở các thời đại đã qua là những thời đại có những nền văn hóa, những đạo đức, những thói quen, tổ chức nhà nước, việc thờ phụng khác nền văn hóa đương thời của các nghệ sĩ. Hành động lùi về quá khứ như vậy, như chúng tôi đã nêu lên ở trên, có ưu điểm to lớn ở chỗ: trong khi vùi mình vào hồi tưởng và tránh cái hiện tại trực tiếp, nhà thơ dường như bất giác đạt được cái tính chất khái quát hóa của tài liệu mà nếu không có nó thì không thể nào có nghệ thuật được. Song nghệ sĩ lại thuộc vào thời đại của mình, anh ta sống bằng những đạo đức và những thói quen của mình, với những quan điểm và những biểu tượng của nó. Chẳng hạn vấn đề Hômerơ có tồn tại hay không, Hômerơ có phải là tác giả duy nhất của *"Iliat"* và *"Ôditxê"* hay không là không quan trọng. Ít nhất và, có bốn thế kỷ chia tách các trường ca Hômerơ với cuộc chiến tranh Troa; và một thời gian dài gấp đôi chia tách

các nhà bi kịch cổ vĩ đại với thời đại của các anh hùng cổ xưa mà vào thời của họ họ đưa vào, và lấy nội dung của những bi kịch này ở trong cuộc đời của các vị anh hùng. Vấn đề cũng thế đối với "*Các bài ca về các Nibơlung*" và nhà thơ đã hoà đúc những truyền thuyết khác nhau ở trong bản trường ca này thành một toàn thể hữu cơ thống nhất.

Cố nhiên, nghệ sĩ thâm nhập hoàn toàn vào cái khát vọng chung của loài người và của thần linh, song những nét bên ngoài của thời cổ xưa, những tính cách và những biến cố bị qui định một cách đa dạng mà nghệ sĩ miêu tả đã thay đổi về căn bản và đã trở thành xa lạ đối với nghệ sĩ. Không những thế, trước hết nghệ sĩ sáng tác cho nhân dân mình và cho thời đại mình, và nhân dân và thời đại có quyền đòi hỏi tác phẩm nghệ thuật phải gần gũi và dễ hiểu đối với nó. Kể ra, những tác phẩm nghệ thuật chân chính đã trở thành bất tử và được mọi thời đại và mọi dân tộc thưởng thức. Song muốn cho những thế kỷ khác nhau và những dân tộc khác nhau hiểu nó đầy đủ thì cần phải có một hiểu biết rộng lớn về những kiến thức, những nhận thức địa lý, lịch sử và ngay cả triết học nữa.

Do sự xung đột giữa những thời đại khác nhau, nảy sinh câu hỏi: tác phẩm nghệ thuật cần phải mang tính chất gì về những đặc điểm bên ngoài của địa điểm, thói quen, tập quán của những điều kiện tôn giáo, chính trị, xã hội, đạo đức. Phải chăng nghệ sĩ phải quên thời đại của mình và chỉ chú ý tới việc truyền đạt quá khứ và sự tồn tại bên ngoài có tính chất hiện thực của nó để cho tác phẩm của mình trở thành một bức tranh trung thành của cái quá khứ ấy? Hay là nghệ sĩ không những có quyền mà còn có nhiệm vụ chỉ chú ý tới dân tộc mình và cái thời đại anh ta xây dựng những tác phẩm của mình để cho các tác phẩm phù hợp với những đặc thù riêng của thời đại mình? Người ta còn có thể nêu lên những đòi hỏi đối lập này dưới hình thức sau đây: phải chăng ta nên xây dựng cốt truyện một cách khách quan phù hợp với nội dung và thời đại

ở đấy ta rút ra cốt truyện này? hay là ta phải xây dựng nó một cách chủ quan tức là hoàn toàn thích nghi với văn hóa và các thói quen của thời đại trong đó nghệ sĩ sống? Nếu ta duy trì giải pháp thứ nhất cũng như giải pháp thứ hai ở trong sự đối lập với nhau thì ta sẽ đi đến những điều cực đoan cũng sai lầm như nhau. Chúng tôi sẽ tóm tắt về điều cực đoan ấy để sau đó có thể xác lập phương thức miêu tả chân chính. Về mặt này, chúng ta cần phải khảo sát ba cách lý giải đối với vấn đề của chúng ta:

Thứ nhất, sự khẳng định chủ quan nền văn hóa đương thời của nghệ sĩ.

Thứ hai, thái độ trung thành thuần túy khách quan vào sự truyền đạt quá khứ.

Thứ ba, tính khách quan chân chính trong việc nghệ sĩ miêu tả và chiếm hữu các tài liệu lấy ở đời sống các dân tộc khác và ở những thời đại xa xôi.

a. Sự khẳng định nền văn hóa của thời đại mình.

Phương thức miêu tả thuần túy chủ quan dẫn tới tính chất phiến diện cực đoan của nó, đến chỗ phương thức này thủ tiêu hoàn toàn hình tượng khách quan của quá khứ và thay thế vào đó đưa ra tính hiện đại bên ngoài.

(a) Một mặt, điều này là do chỗ không biết quá khứ hay do tình trạng ngây thơ của nghệ sĩ. Nghệ sĩ không nắm được, hay ít nhất, không nhận thức được mâu thuẫn giữa đối tượng và phương thức thích hợp để chiếm hữu đối tượng, do đó phương thức biểu hiện này nảy sinh là vì thiếu văn hóa. Chúng ta gặp tình trạng ngây thơ như vậy biểu lộ rõ rệt nhất ở Hanxơ Xắcơ[62]. *Hanxơ Xắcxơ miêu tả Chúa, ChúaCha, Ađam, Eva, các* trưởng lão, đúng theo nghĩa đen của từ "biến thành những người Nurem béc, song kể ra ông ta vẫn làm điều đó với một tình cảm tươi mát và với vẻ trực quan sinh động. Chẳng hạn ChúaCha một hôm đóng vai một ông thầy giáo: Chúa dạy Canh, Aben

và các đứa con khác của Adam theo cái kiểu hệt như một ông thầy giáo nhà trường đương thời vẫn làm. Chúa dạy cho họ đọc bài kinh "Cha chúng ta", và dạy cho họ mười mệnh lệnh của Chúa. Aben thuộc bài rất giỏi và tỏ ra là một đứa trẻ mộ đạo, Canh hành động và trả lời như một thằng bé độc ác và không biết đến Chúa. Khi đến lượt y phải nhắc lại mười mệnh lệnh của Chúa, y nói: "Người phải ăn trộm, ngươi không được tôn trọng cha mẹ" .... Ở miền nam nước Đức, người ta đã từng trình bày chuyện Giêxu bị khổ hình một cách tương tự như vậy, những cách trình diễn này có một lần đã bị cấm nhưng sau đó lại được phép làm. Pilát [63] đóng vai một người cầm đầu trong quận thô lỗ và kiêu ngạo; các binh sĩ, với thái độ thô tục của chúng ta, cho Giêxu hút thuốc lá lấy ở trong túi thuốc lá của mình, vì Giêxu từ chối, họ dùng vũ lực cố nhét thuốc lá vào mũi Người. Tất cả các khán giả đều cảm thấy hài lòng về điểm đó, điều đó không hề cản trở lòng mộ đạo chân thành của họ. Bức tranh càng có nhiều chi tiết vay mượn tình cảm tôn giáo ở trong cái thế giới sâu kín bên trong của họ, họ càng được thức tỉnh. Sự biến đổi các biến cố của quá khứ thành một cái phù hợp với những cách nhìn và những hình thức của chúng ta cố nhiên là có lý do bào chữa cho nó, và thậm chí chúng ta có thể phục thái độ táo bạo của Hanxơ Xắcxơ, ông đã đối xử tự do, thân mật với Thượng đế và các quan niệm kinh thánh cổ. Thái độ kiên quyết của ông mặc dầu tất cả lòng mộ đạo của tác giả, đã cấp những hình thức của một cuộc sống tiểu tư sản hàng ngày. Tuy vậy, một cách biểu hiện như vậy vẫn là gò ép tình cảm, chứng tỏ rằng tác giả thiếu trình độ văn hóa, bởi vì phương thức biểu hiện như vậy không những không cấp cho đối tượng cái quyền xuất hiện theo tính khách quan của nó, mà còn khoác cho nó một hình thức đối lập hẳn với hình thức của nó. Kết quả là biểu hiện gây cho chúng ta ấn tượng về một điều bịa đặt hài hước.

Mặt khác, tính chất chủ quan như vậy có thể là do thái độ kiêu ngạo về văn hóa, cho rằng những cách nhìn , những đạo

đức và những ước lệ xã hội của mình là duy nhất đúng đắn, duy nhất có thể chấp nhận, và vì vậy không thể nào thưởng thức bất kỳ nội dung nào nếu như nội dung ấy không mang những hình thức của trình độ văn hóa này.

Cái gọi là năng lực thưởng thức cổ điển đẹp đẽ của người Pháp là có tính chất như vậy[64]. Họ chỉ thích cái gì có tính chất Pháp mà thôi và tất cả những phong tục của các dân tộc khác nhất là các hình thức trung cổ đều bị xem là nhạt nhẽo, dã man và bị gạt bỏ một cách khinh bỉ. Vì vậy Vônte đã sai lầm khi nói rằng những người Pháp đã làm cho những sáng tạo của những người xưa được đẹp đẽ hơn: họ chỉ cấp cho các sáng tạo ấy một tính chất của dân tộc Pháp mà thôi. Do đó, tất cả những gì xa lạ và có cá tính đều bị biến đổi thành xấu đi, bởi vì năng lực thưởng thức của họ đòi hỏi một nền văn hóa xã hội có tính chất cung đình dựa trên sự đều đặn và tính khái quát ước lệ về cách suy nghĩ và phương thức biểu hiện. Họ còn đưa tính chất trừu tượng này của một nền văn hóa kiểu cách cả vào phong cách của thời đại họ. Không nhà thơ nào được phép dùng từ *cochon* (con lợn), hay gọi cái thìa, cái nĩa và hàng nghìn vật khác nữa bằng tên gọi của nó. Do đó, họ phải dùng những định nghĩa dông dài và những câu miêu tả chẳng hạn họ không nói "cái thìa", "cái nĩa", mà nói: "dụng cụ dùng để mang thức ăn đặc hay thức ăn lỏng lên miệng"...

Nhưng vì vậy, thị hiếu của họ là bị hạn chế ở trình độ cao nhất, bởi vì nghệ thuật không phải tóm lại là cố gắng bào nhẵn nội dung của nó bằng những biểu hiện chung chung, mà trái lại nhằm cấp cho nội dung những nét ngày càng riêng biệt biến nó thành một cá tính sinh động. Chính vì vậy người Pháp là những người khó lòng làm quen với Sêchxpia nhất và khi họ chỉnh lý Sêchxpia thì đúng là họ vứt bỏ chính những cái mà chúng ta yêu quí nhất.

Cũng vậy Vônte chế nhạo Pinđarơ về chỗ Pinđarơ có thể nói: *ariston men udôr* (nước là ưu tú hơn tất cả mọi vật). Theo

những người Pháp thì trong các tác phẩm nghệ thuật, người Trung Quốc, người Mỹ hay các anh hùng Hy Lạp và La Mã đều phải nói năng và hành động như các triều thần Pháp. Trong "*Iphigiêni ở Aulit*" chẳng hạn, Asin từ đầu đến chân là một hoàng tử Pháp, và nếu chẳng không mang tên Asin thì chẳng còn ai đoán được rằng đây là nói về Asin. Mặc dầu chàng mặc áo quần Hy Lạp thật đấy, song tóc của chàng uốn quăn và rắc phấn, háng của chàng mở rộng bằng những cái gối, chàng mang những đôi giày gót đỏ và có những cái giải màu buộc vào chân. Khi trình diễn vở "*Esthe*" của Raxin trong thời Lui XIV trị vì, người ta thường đến xem chủ yếu bởi vì Ahatvêrút bước lên sân khấu hệt như Lui XIV bước vào phòng lớn để tiếp khách. Ông Ahatvêrut[65] này kể ra, vẫn còn có vài nét phương Đông thực đấy, song tóc ông ta rắc phấn và mặc một áo khoác bằng lông điêu của vua Pháp, và sau ông ta là một đoàn người tùy tùng mặc quần áo Pháp, tóc buộc lưới, cầm một cái mũ có lông chim, mặc áo chẽn và quần đùi bằng gấm kim tuyến, đi tất dài bằng lụa; mang giày gót đỏ. Ở sân khấu, mọi người có thể ngắm nhìn một cảnh tượng mà chỉ có các triều thần và những người có đặc quyền riêng mới được phép nhìn: đó là hiện tượng nhà vua ra triều được miêu tả trong thơ. Cũng xuất phát từ nguyên lý như vậy, ở Pháp, người ta thường viết những tác phẩm lịch sử không phải do chỗ quan tâm tới lịch sử và đối tượng của nó mà nhằm mục đích làm thỏa mãn một hứng thú nào đó của thời hiện tại. Chẳng hạn, để đưa ra cho chính phủ một lời khuyên tốt đẹp hay là làm cho chính phủ căm ghét nó. Cũng vậy, nhiều vở kịch hoặc trong toàn bộ nội dung của nó hoặc ở một vài nơi, chứa đựng những nhận xét lộ liễu về các biến cố trước mắt, và nếu như trong những vở kịch cổ xưa người ta bắt gặp những chỗ có thể liên quan đến thời hiện tại thì những chỗ ấy được diễn viên nhấn mạnh một cách cố ý và được công chúng hoan nghênh nhiệt liệt.

(c) Chúng ta có thể nói đến một phương thức biểu hiện chủ quan thứ ba tiêu biểu ở chỗ: nó bỏ qua tất cả những gì nói đúng ra, thực sự có giá trị nghệ thuật ở trong thời quá khứ và trong thời hiện tại, để chỉ nêu lên trước công chúng cái tính chất chủ quan ngẫu nhiên của nó mà thôi như ta thấy nó xuất hiện ở trong những công việc của đời sống hàng ngày. Tính chất chủ quan này chẳng qua là một hình thức độc đáo của nhận thức hàng ngày đối với cuộc sống nôm na. Trong một bầu không khí như vậy, mỗi người đều cảm thấy mình lập tức quen thuộc, và những người nào đề cập đến các tác phẩm này với những đòi hỏi nghệ thuật thì không thể nào tiếp thu được những nghệ thuật như vậy, bởi vì sứ mạng của nghệ thuật chính là giải phóng chúng ta khỏi tính chất chủ quan như vậy. Sở dĩ Côtxơbuy đã gây một ấn tượng to lớn như vậy ở thời đại ông trong khi trình diễn các vở kịch của mình là vì người ta giới thiệu cho công chúng tai nghe mắt thấy "những nỗi đau buồn và những điều thống khổ của thời đại ta, những chiếc thìa bạc bị ăn cắp, những hành động mà nếu phơi bày có thể bị phạm hình phạt buộc vào cột nhục hình", không những thế, "những ông mục sư, những người mách mối hàng, những hạ sĩ quan, những người thư ký hay các thiếu tá kỵ binh". Như vậy, mỗi người trong công chúng nhìn thấy cuộc sống trong nhà mình hay cuộc sống gia đình của những người bà con, những người quen thuộc... và nhận ra kỷ niệm về những trường hợp riêng của mình và những công việc và những mục đích riêng mà họ theo đuổi. Điều tính chủ thể này thiếu, đó là khả năng vươn lên tới tình cảm và nhận thức được cái làm thành nội dung chân chính của tác phẩm nghệ thuật. Mặc dầu tính chủ quan này có thể làm cho các đối tượng chúng miêu tả thành thú vị, do chỗ chúng minh họa những đòi hỏi hàng ngày của con tim và những suy nghĩ gọi là đạo đức, nhưng thực ra, đó là những suy nghĩ chung chung. Cả ba hình thức miêu tả này về những điều kiện bên ngoài đều mang tính chất chủ quan phiến diện

như nhau và không chú ý đến hình thức khách quan thực tế như nó phải có.

b. Sự tuân thủ tính chất đúng đắn của lịch sử.

Phương thức miêu tả thứ hai đối lập lại, nhằm cố gắng làm sao tái hiện các tính cách và các biến cố của cuộc sống quá khứ với cái màu sắc địa phương hiện thực của nó, trong tất cả những thói quen độc đáo lúc bấy giờ vẫn thống trị, cũng như các điểm đặc thù khác ở bên ngoài. Những người Đức chúng ta đặc biệt nổi bật về mặt này. Trái ngược với người Pháp, nói chung chúng ta là những người ghi chép hết sức cẩn thận tất cả những đặc thù loại biệt và đòi hỏi nghệ thuật phải miêu tả trung thành, nơi chốn, hành động, thói quen, quần áo, võ khí... Đồng thời, chúng ta có đủ kiên nhẫn dùng lao động vất vả khảo sát tỉ mỉ để đi vào tư tưởng và quan niệm của những dân tộc xa lạ và những thế kỷ xa xôi và làm quen với những điều đặc thù của nó. Tình trạng đa diện và toàn diện này, khả năng nắm được và hiểu được tinh thần của các dân tộc khác, làm cho chúng ta ở trong nghệ thuật, không những tỏ ra rộng lượng đối với những điều đặc thù mà ta thấy ở những người khác, mà thậm chí còn bắt chúng ta đòi hỏi một cách quá kệch cỡm phải tái hiện lại một cách chính xác những nét bên ngoài có tính chất thứ yếu.

Kể ra, người Pháp cũng là những người rất hoạt bát và ưa hoạt động. Nhưng mặc dầu họ có thể là những người rất có học thức và rất thực tiễn, nhưng chúng ta phải thừa nhận rằng họ không có cái tinh thần kiên nhẫn như người Đức để tri giác một cách bình thản và thâm nhập sâu. Người Pháp bao giờ cũng bắt đầu bằng cách xét đoán về cái được tri giác, phê phán nó. Trái lại, người Đức chấp nhận mọi sự miêu tả trung thành nhất là ở trong các tác phẩm nghệ thuật của các dân tộc khác. Dù đây là những cây cỏ xa lạ, những cấu tạo của bất kỳ giới tự nhiên nào, những dụng cụ thuộc mọi giống và mọi loại, những con chó và những con mèo, thậm chí những vật đáng

ghét, tất cả đều làm cho chúng ta hứng thú. Chính vì vậy chúng ta mới hiểu được những cách nhìn hoàn toàn xa lạ so với tinh thần của chúng ta: những việc hiến tế, những chuyện hoang đường về các thánh, với tất cả vô số những điều ngu xuẩn gắn liền với nó, cũng như mọi biểu tượng khác đối lập với tự nhiên. Trong việc miêu tả những con người hành động, chúng ta cũng có thể thấy điều thú vị nhất của họ là cách họ nói, cách họ ăn mặc... phù hợp với tính cách của thời đại họ và của dân tộc họ và xuất hiện với chúng ta hệt như chúng xuất hiện lúc đương thời ở trong các quan hệ lẫn nhau giữa chúng.

Ở thời hiện đại, nhất là từ xưa xuất hiện các tác phẩm của Phiđorích phôn Slêghen, đã nảy sinh một quan niệm cho rằng tính khách quan của tác phẩm nghệ thuật dường như là ở sự biểu hiện trung thành như vậy và cái đó phải là tiêu chuẩn chính. Theo quan điểm này, hứng thú chủ quan của chúng ta cần phải bó hẹp chủ yếu vào niềm vui mà sự trung thành của cách miêu tả đem đến cho chúng ta. Từ cái yêu cầu này ta rút ra kết luận rằng chúng ta không được có hứng thú nào khác cao hơn về nội dung chủ yếu được miêu tả và chúng ta không được nghe theo những mục đích và những hứng thú của nền văn hóa hiện đại. Sự chú ý đã phổ biến rộng rãi ở Đức tới thể loại dân ca do ảnh hưởng của Hec-đe cũng mang tính chất như vậy. Lúc bấy giờ người ta bắt đầu viết mọi bài hát có thể theo giọng các dân tộc và các bộ lạc nguyên thủy: người Irôqua, người Hy Lạp hiện đại, người Lapông, người Thổ Nhĩ Kỳ, người Tácta, người Mông Cổ... và người ta cho cái khả năng thích nghi với các quan niệm và các phong tục của những dân tộc xa lạ và tạo ra được những tác phẩm theo tinh thần của họ là một thiên tài to lớn. Nhưng ngay dù cho nhà thơ có thể hoàn toàn thích nghi và cảm xúc với những thói quen và với những cách nhìn xa lạ ấy thì những tác phẩm như vậy đối với công chúng là kẻ, như người ta giả thiết, chỉ nên thưởng thức một tác phẩm nên thơ, bao giờ cũng sẽ là một cái gì bên ngoài họ.

Nói chung, sở dĩ người ta theo quan điểm này một cách phiến diện, tức là chỉ chú ý đến sự đúng đắn về mặt lịch sử và sự trung thành hoàn toàn hình thức mà không để ý đến nội dung và ý nghĩa có tính bản chất của nó, là do nền văn hóa hiện đại và nội dung những quan niệm và những tình cảm của chúng ta ngày nay. Song chúng ta không thể bỏ qua cái này hoặc cái kia; cả hai phương diện đều đòi hỏi phải được thỏa mãn như nhau và yếu tố thứ ba - sự yêu cầu về tính chất trung thành về mặt lịch sử cần phải nhất trí với chúng một cách khác hẳn điều trước đây người ta vẫn làm. Điều này dẫn chúng ta đến chỗ khảo sát tính khách quan và tính chủ quan chân chính mà một tác phẩm nghệ thuật cần phải thỏa mãn.

c. Tính khách quan chân chính của tác phẩm nghệ thuật.

Trước hết, về điểm này, người ta có thể nói rằng không một phương diện nào trong những phương diện từ trước đến nay chúng ta đã khảo sát lại được nêu lên nội dung một cách phiến diện làm hại đến các phương diện khác và loại trừ các phương diện khác. Về tính chất trung thành thuần túy lịch sử trong sự miêu tả các sự vật bên ngoài, chẳng hạn màu sắc của nơi chốn, phong tục tập quán, các thể chế, thì phương diện này cần phải đóng một vai trò phụ thuộc trong một tác phẩm nghệ thuật và phải lùi về phía sau, nhường chỗ cho cái nội dung chân chính bất tử, trả lời các đòi hỏi của nền văn hóa ngày nay.

Về mặt này, ta có thể đối lập những thí dụ sau đây của những sự miêu tả tương đối kém cỏi với sự miêu tả thực sự.

(a) Trước hết, sự miêu tả phải diễn đạt hoàn toàn trung thành những đặc điểm của thời đại, phải đúng đắn, sinh động, đồng thời công chúng hiện đại hoàn toàn có thể hiểu được; song sự miêu tả vẫn không vượt ra ngoài sự nôm na hàng ngày, không trở thành nên thơ ở bản thân nó. Trong "*Gótxơ phôn Beclikhinghen*" của Gơt đã cấp cho chúng ta những miêu tả

nổi bật theo luận điểm này. Muốn thế, chúng ta chỉ cần giở vở kịch ở trang nhất là trang dẫn chúng ta tới miền Svacxenbéc ở Francôni. Metxle và Diphecxơ ngồi bên bàn ăn hai, kỵ sĩ ngồi sưởi trước ngọn lửa chủ quan:

"Diphécxơ. Một cốc nữa, anh Hanxen, đầy đầy cho.

Chủ quán. Ông thật là uống rượu không biết chán.

Metxle. (nói thêm với Diphécxơ) Anh kể cho tôi nghe nữa về Beclikhinghen đi. Bọn Hămbuốc nổi xung tức tối vô cùng..."

Và đây là một thí dụ nữa lấy ở hồi thứ ba.

"Ghêoocgơ. (bước vào với máng xối bằng sắt). Đây là chỉ đây. Nếu anh chỉ dùng một nửa thôi, thì cũng chẳng ai nói với đức vua: "Tâu bệ hạ, chúng con bị đánh đau lắm".

Lécxơ. (vỗ lên miếng sắt) Vật này tốt lắm.

Ghêoocgơ. Nước mưa sẽ tìm con đường khác để đi. Tôi không lo. Một hiệp sĩ dũng cảm và một trận mưa tốt đi đâu cũng lọt.

Lécxơ. (rót rượu uống) Này cầm lấy cái thìa, (đi đến cửa sổ). Tôi thấy một hiến binh của hoàng đế cầm súng lùng xung quanh. Chúng nó tưởng rằng chúng mình hết đạn rồi. Hắn sẽ nhận viên đạn nóng bỏng như mới ở trong lò ra (nạp đạn).

Ghêoocgơ. (đặt cái thìa xuống) Để tôi nhìn một chút.

Létxơ. (bắn) Cậu ta gục rồi... "

Tất cả những điều này được miêu tả một cách trực quan cao độ nhất, dễ hiểu và thích hợp với tính chất của hoàn cảnh các hiệp sĩ. Tuy vậy, những cảnh này là hết sức tầm thường và có tính chất nôm na, bởi vì nội dung cũng như hình thức của nó cho ta thấy những cách biểu hiện hết sức bình thường, và một tính khách quan cố nhiên ai cũng hiểu được

Chúng ta tìm thấy ở nhiều tác phẩm khác thời niên thiếu của Gơt chủ yếu nhằm chống lại tất cả những gì trước đây vẫn được thừa nhận là qui tắc, và đã gây một ấn tượng mạnh mẽ do tính trực quan phi thường của cái được biểu hiện, sự gần gũi của nó với chúng ta và trình độ dễ tiếp thu đối với

trực giác và tình cảm của công chúng. Nhưng sự gần gũi này to lớn quá, và nội dung bên trong một phần vô nghĩa quá cho nên tất cả những cảnh như vậy trở thành tẻ nhạt. Trong các tác phẩm kịch, chúng ta bắt đầu nhận thấy tính chất tẻ nhạt này chủ yếu khi trình diễn lên sân khấu bởi vì ở đây, do sự chuẩn bị công phu, ánh sáng rực rỡ, dân ăn mặc lịch sự như chúng ta lập tức cố gắng nhìn thấy một cái gì khác hơn là hai người nông dân, hai kỵ sĩ và một cốc vốtka. Vì vậy *"Gátxơ"* chủ yếu gây hứng thú khi đọc nhưng nếu trình diễn thì không thể diễn trong một thời gian dài.

(b) Mặt khác, chúng ta có thể trở thành quen với nội dung lịch sử của thần thoại của những thời kỳ đã qua, với mọi cái xa lạ với chúng ta ở trong các hoàn cảnh quốc gia và các phong tục, về thời quá khứ và có thể hiểu được chúng vì những hiểu biết chung ngày nay cấp cho ta những kiến thức đa dạng về quá khứ. Chẳng hạn, việc làm quen với nghệ thuật, thần thoại, văn học, thờ phụng và các tập quán thời cổ đại làm thành điểm xuất phát của nền giáo dục ngày nay của chúng ta. Mỗi cậu bé ngay từ lúc ở nhà trường, đã biết các thần linh. Bởi vì nhờ các biểu tượng, chúng ta có thể thưởng thức các hình tượng và các hứng thú của thế giới Hy Lạp cho nên chúng đã thành một bộ phận tạo thành trong các biểu tượng của chúng ta, và không có lý do gì chúng ta lại không tiếp thu thần thoại Ấn Độ, thần thoại Ai Cập, hay thần thoại Scăngđinavi cũng tốt đẹp như vậy.

Trong số các biểu tượng tôn giáo của các dân tộc này, chúng ta còn nhìn thấy một biểu tượng về cái chung, về thượng đế. Nhưng nội dung cụ thể riêng biệt của các biểu tượng này của các thần linh Hy Lạp hay Ấn Độ không còn làm thành sự biểu hiện của chân lý theo cái thuộc tính này: chúng ta không tin vào họ mà chỉ chấp nhận họ trong lĩnh vực hư cấu của chúng ta. Do đó, bao giờ họ cũng là xa lạ với cái nhận thức chân thực sâu sắc hơn của chúng ta, và không gì trống rỗng hơn và lạnh

lùng hơn là những lời cảm thán chúng ta thường bắt gặp trong các nhạc kịch, chẳng hạn: "Ôi các thần linh". hay "Ôi Giupite", hay thậm chí "Ôi Oxirít và Ixít" và một điều hoàn toàn ngu xuẩn khi thêm vào đó lại có sự thông thái thảm bại của những lời tiên đoán hoang đường, (và ít khi có một nhạc kịch mà không có những lời tiên tri). Ở thời đại chúng ta địa vị của các lời tiên tri đã nhường chỗ cho bệnh điên và sự đoán trước tương lai.

Vấn đề cũng thế đối với các tài liệu lịch sử khác, đối với các phong tục, các pháp luật thời quá khứ. Cái nội dung thực sự này tuy có thực, nhưng lại tồn tại ở trong quá khứ, và khi nó đã mất mọi liên hệ với thời hiện tại, với cuộc sống của ta thì dù cho ta có biết nó chính xác và đầy đủ đến đâu, ta cũng không quan tâm tới những chuyện đã xảy ra từ lâu chẳng qua chỉ vì trước đây nó đã tồn tại. Nội dung lịch sử chỉ là của chúng ta khi nó thuộc dân tộc ta và, nếu như nói chung, ta có thể xem hiện tại là kết quả của những biến cố trong đó các tính cách và hành động được miêu tả làm thành những mắt xích chủ yếu của một cái chuỗi. Nhưng chỉ có liên hệ giữa dân tộc và xứ sở dân tộc sống mà thôi thì vẫn chưa đủ: bản thân quá khứ của dân tộc ta cần phải liên hệ chặt chẽ hơn với các điều kiện và đời sống hiện tại của chúng ta.

Chẳng hạn, về mặt địa lý, trong "*Bài ca các Nibơlung*" chúng ta ở trên miếng đất quê hương mình. Song các Buốcgôndơ và vua Etxen là những nhân vật quá xa lạ với nền văn hóa hiện đại và các hứng thú dân tộc của chúng ta đến nỗi chẳng cần phải là một nhà bác học, chúng ta cũng vẫn cảm thấy các bản trường ca của Hômerơ là một cái quen thuộc với chúng ta hơn rất nhiều. Và mặc dầu sự ham thích tài liệu Tổ quốc đã cổ vũ Klôpxtôc thay thế thần thoại Hy Lạp bằng các thần linh Scăngđinavi, song Vôtan, Vanhalia và Frâya(*) đối với chúng ta chỉ là những tên gọi xa lạ hơn nhiều so với Giupite và

(*) *Modan, Walhalia, Freia là những vị thần trong thần thoại Bắc Âu.*

Olempơ là những tên thuộc vào phạm vi những biểu tượng của chúng ta, hay nói một cái gì đó với tâm hồn chúng ta.

Về mặt này, ta cần phải thấy rõ một điều: tác phẩm nghệ thuật cần phải được tạo nên không phải để nghiên cứu và để phục vụ các học giả uyên thâm. Nó phải được hiểu mà không cần đến môi giới những kiến thức rộng rãi ai cũng có được; trái lại nó phải là đối tượng được thưởng thức trực tiếp, tự bản thân nó. Bởi vì nghệ thuật tồn tại không phải cho một nhóm nhỏ phong bế gồm một vài học giả mà cho toàn bộ dân tộc. Điều áp dụng cho tác phẩm nghệ thuật nói chung cũng áp dụng cho phương diện bên ngoài của hiện thực lịch sử được miêu tả. Hiện thực này đối với chúng ta phải rõ ràng và dễ hiểu không cần có học vấn uyên bác; khi được đặt vào cái thực tế ấy, chúng ta phải cảm thấy mình ở trên miếng đất quê hương của mình chứ không phải đứng trước nó như trước một thế giới xa lạ không thể hiểu được.

(c) Những nhận xét này đã đưa chúng ta đến việc giải quyết vấn đề: tính khách quan thực sự nghệ thuật và tính chất vay mượn của những cốt truyện lấy ở những thời đã qua cần phải như thế nào.

(aa) Điều trước tiên chúng ta có thể nêu lên ở đây, đó là các tác phẩm thơ thực sự dân tộc trong mọi thời đại và mọi dân tộc đều tiêu biểu ở chỗ tự thân mặt lịch sử bên ngoài của chúng đã thuộc dân tộc và không mảy may xa lạ đối với dân tộc.

Đó là trường hợp các sử thi Ấn Độ, các trường ca của Hômerơ, và kịch Hy Lạp sau này. Ở Xôphôklơ, ta thấy Philôctet, Antigôn, Agiắc, Orextơ, Ơdip, những người cầm đầu các đồng ca và các đồng ca không nói như họ nói ở thời đại của họ. Người Tây Ban Nha cũng làm hệt như vậy trong các chuyện kể về Xit. Toocquatô. Tatxô trong "*Thành Giêrusalem được giải phóng*" ca ngợi sự nghiệp chung của đạo Thiên Chúa công giáo. Nhà thơ Bồ Đào Nha Camôen miêu tả sự phát hiện con đường biển tới đông Ấn Độ qua mũi Hảo vọng giác, ca ngợ

những chiến công vô cùng quan trọng của những vị anh hùng trên biển cả đồng thời cũng là chiến công của dân tộc mình. Sêchxpia đã biến lịch sử bi kịch của đất nước mình thành kịch và Vonte đã viết tác phẩm *"Henriat"* của mình. Cuối cùng những người Đức chúng ta đã từ bỏ cố gắng biến các biến cố của thời đại xa xôi không còn ý nghĩa dân tộc gì đối với chúng ta thành trường ca sử thi có tính chất dân tộc. *"Trường ca Nôê"* của Bôtme(*) và *"Trường ca Chúa cứu thế"* của Klốpxtốc lỗi thời rồi, chúng ta không còn chủ trương rằng danh dự của mỗi dân tộc yêu cầu nó không những có Hômerơ của mình, mà còn phải có cả Pinđarơ, Xôphôklơ và Annacrêôn(**) của mình nữa. Các cốt truyện lấy ở Kinh thánh làm chúng ta cảm xúc hơn bởi vì chúng ta rất quen thuộc với Cựu ước và Tân ước. Song đối với chúng ta tài liệu lịch sử gắn liền với các nghi lễ tôn giáo bao giờ cũng là một lĩnh vực xa lạ có tính chất bác học, và kể ra, điều quen thuộc đối với chúng ta chẳng qua chỉ là sợi dây nôm na của các biến cố và các tính cách; do sự chỉnh lý ta có một cách diễn đạt mới bằng ngôn ngữ khiến cho ta cảm thấy đứng trước một cái gì giả tạo.

(bb) Nhưng nghệ thuật không thể chỉ bó hẹp vào những cốt truyện có tính chất dân tộc. Các dân tộc khác nhau càng tiếp xúc với nhau nhiều thì nghệ thuật càng lấy những đối tượng miêu tả mọi dân tộc và các thế kỷ. Ở đây chúng ta không nên cho khi nhà thơ hoàn toàn nhập thân vào những thời đại xa lạ là dấu hiệu của một thiên tài to lớn: ở trong trí tưởng tượng. Mặt lịch sử bên ngoài cần phải bị đẩy lùi ra phía sau và trở thành một yếu tố thứ yếu so với cái nội dung nhân tính, toàn nhân loại. Chẳng hạn, ở thời Trung cổ, người ta vay mượn cốt truyện những thời cổ đại rồi đưa vào đấy nội dung của thời đại mình; song mặc dầu thế, họ đã rơi vào cực đoan và không

(*) Bodmer (1698-1783) thi sĩ Thụy Sĩ viết "Trường ca No-ê" *kể chuyện hồng thủy.*

(**) Anacréon: Nhà thơ trữ tình cổ Hy Lạp.

để lại một chút gì của thời cổ đại, ngoài những tên gọi Alêchxăng xứ Maxêđoan, Ênê hay hoàng đế Ôctavian.

Điều quan trọng nhất ở đây trước sau vẫn là cái được biểu hiện được hiểu trực tiếp; và mọi dân tộc đều đòi hỏi tác phẩm nghệ thuật phải bộc lộ những nét dân tộc của họ vì họ muốn nhìn thấy ở đây sự thể hiện sinh động của mình và cảm thấy cái bầu không khí quê hương. Canđêrôn(*) đã viết "*Giênôbi*" và "*Xêmiramit*" theo tinh thần dân tộc này, và Sếchxpia trong những cốt truyện đa dạng nhất đã để lại dấu ấn tính cách dân tộc Anh, mặc dầu ở những nét chủ yếu, ông vẫn giữ tính cách lịch sử của những dân tộc khác, của người La Mã chẳng hạn còn sâu sắc hơn các nhà viết kịch Tây Ban Nha rất nhiều. Ngay cả các nhà bi kịch Hy Lạp cũng không bỏ qua những hứng thú chủ yếu của thời đại và dân tộc mình, "*Ơđíp ở Côlôn*" là gắn liền chặt chẽ với người Aten không những về địa điểm của hành động mà còn bởi vì khi chết ở đấy, Ơđip đã trở thành người bảo vệ những người Aten. "*Các nữ thần trả thù*" của Etsilơ lại có tầm quan trọng to lớn hơn với những người Aten do quyết định của tòa án tối cao. Trái lại, thần thoại Hy Lạp mặc dầu từ thời Phục hưng được các nghệ thuật và các khoa học sử dụng luôn luôn và đa dạng nhưng chưa bao giờ trở thành thân thiết. Mặc dầu thần thoại Hy Lạp phổ biến tương đối rộng rãi song nó vẫn không có sức sống ngay cả trong các nghệ thuật tạo hình, đó là không nói đến thơ. Ngày nay, chẳng hạn, không ai nghĩ đến việc viết một bài tụng thi ca ngợi Vênut, Giupite hay Panlat. Kể ra, điêu khắc vẫn còn chưa có thể bỏ qua các thần linh Hy Lạp, nhưng chính vì vậy mà một phần lớn chỉ được những người sành sõi, uyên bác, và một giới chật hẹp gồm những người có học thức là hiểu được nó mà thôi. Gơt đã mất khá nhiều công sức để khuyến khích các nhà

(*) *Caldaron (1600-1681) nhà viết kịch Tây Ban Nha. Zenobia và Semiramis là hai bà hoàng hậu nổi tiếng của Hy Lạp.*

họa sĩ yêu quí các bức tranh của Philôxtơrát(*) và thuyết phục họ bắt chước những bức tranh màu song ông không thành công bao nhiêu. Những đề tài cổ đại như vậy, xét ở diện mạo thực sự cổ đại của chúng bao giờ cũng là một cái gì xa lạ đối với công chúng cũng như đối với các họa sĩ ngày nay.

Trái lại Gơt , vào thuở văn niên của sự phát triển tự do bên trong khi viết tác phẩm *"Thơ đi-van Đông phương - Tây phương"*, đã đưa được phương Đông vào thi ca ngày nay của chúng ta với một tinh thần sâu sắc hơn nhiều và khiến cho nó trở nên thích nghi với các quan điểm hiện đại. Trong khi tiếp thu nó, ông nhận thức rất rõ rằng ông là người phương Tây và là người Đức, cho nên trong khi vẫn giữ toàn bộ sắc thái phương Đông, trong việc miêu tả những tình huống và những hoàn cảnh phương Đông, đồng thời ông vẫn làm nổi bật nhận thức hiện đại của chúng ta và những đòi hỏi cá tính sáng tạo của ông được thỏa mãn hoàn toàn. Trong khi làm thế, cố nhiên nghệ sĩ có thể vay mượn tài liệu ở những lĩnh vực xa xôi và ở các thời quá khứ, ở các dân tộc xa lạ cũng như giữ nguyên vẹn hình thức lịch sử của thần thoại về các phong tục và các thể chế; song đồng thời, nghệ sĩ lại chỉ được phép sử dụng các hình thức này làm cái khung cho các hình tượng, trái lại phải làm nó thích nghi với cái nội dung bên trong hơn, chủ yếu, sâu sắc hơn, của thời đại mình. Mẫu mực đạt nhất của sự thích nghi này từ trước đến nay vẫn là *"Iphigiêni"* của Gơt .

Sự biến đổi này diễn ra khác nhau ở các hình thức nghệ thuật khác nhau. Thơ trữ tình chẳng hạn trong bất kỳ sáng tác thơ nào, cũng ít cần đến sự miêu tả chính xác môi trường lịch sử bên ngoài, bởi vì đối với nó, cái chính lại là những tình cảm, những cảm nghĩ của tâm hồn ở tự bản thân nó. Trong các Xonnê của Pêtrac chẳng hạn chúng ta chỉ có những hiểu

(*) Philostrate học giả Hy Lạp thế kỷ thứ 3 trước công nguyên, tác giả quyển "Danh họa ký" *miêu tả những tác phẩm hội họa có tiếng.*

biết rất sơ sài về bản thân Lôra(*), chúng ta chỉ có thể biết cái tên của nàng mà ta có thể thay thế bằng một tên khác. Về địa điểm v.v chúng ta chỉ biết những nét chung nhất, chẳng hạn về dòng suối Vôkluydơ và... Trái lại, thơ sử thi đòi hỏi một sự miêu tả chi tiết nhất và chúng ta dễ dàng chấp nhận ở đấy sự miêu tả chi tiết những hoàn cảnh lịch sử bên ngoài, chỉ cần sự miêu tả này là rõ ràng và dễ hiểu.

Nhưng đối với nghệ thuật kịch thì những phương diện bên ngoài này làm thành điều nguy hiểm nhất, nhất là khi trình diễn các vở kịch lên sân khấu. Ở đây, tất cả đều nói trực tiếp với chúng ta và xuất hiện trực tiếp và sinh động trước trực giác cảm quan của chúng ta khiến cho chúng ta thấy các điều kiện bên ngoài và các hoàn cảnh này là gần gũi và quen thuộc với mình. Vì vậy, ở đây sự miêu tả hiện thực bên ngoài phải đóng một vai trò hết sức thứ yếu và chỉ làm thành cái khung mà thôi. Ở đây chúng ta vẫn phải giữ một quan hệ qua lại hệt như điều chúng ta bắt gặp trong các bài thơ tình, trong đó cái tên gọi mà nhà thơ cấp cho người yêu khác tên gọi của người chúng ta yêu song chúng ta vẫn hoàn toàn thông cảm sâu sắc với những tình cảm được biểu hiện trong thơ, cũng như với cách biểu hiện các tình cảm ấy.

Ở đây vấn đề các nhà bác học nêu lên những điều không chính xác mà nhà văn đã phạm ở trong sự miêu tả các phong tục, trình độ văn hóa các tình cảm... là không quan trọng. Trong các vở kịch lịch sử của Sếchxpia có nhiều điều xa lạ đối với chúng ta và không làm chúng ta thích thú. Chúng vẫn còn làm ta thỏa mãn khi đọc, nhưng hoàn toàn không làm ta thỏa mãn khi được trình diễn trên sân khấu. Kể ra các nhà phê bình và những người sành sỏi cho rằng những điều quí báu như vậy về lịch sử cần được trình diễn trên sân khấu và chê

(*) *Petraque (1304-1374) nhà thơ Italia và người mở đầu phong trào Phục hưng. Laura là người Petraque yêu nhưng không lấy được. Petraque có viết mấy chục bài xon-nê về nàng.*

bai năng lực thưởng thức hư hỏng của công chúng khi công chúng cảm thấy chán ngấy những trình diễn như vậy. Nhưng tác phẩm nghệ thuật và sự thưởng thức trực tiếp tác phẩm nghệ thuật không phải tồn tại cho những người sành sỏi và những người uyên bác mà tồn tại đối với công chúng và không được coi thường công chúng như vậy; bởi vì dầu sao họ cũng thuộc vào một công chúng duy nhất và bản thân sự truyền đạt chính xác các chi tiết lịch sử khó lòng làm cho họ thú vị.

Xuất phát từ đó, người Anh chẳng hạn ngày nay chỉ trình diễn trong các vở kịch của Sếchxpia những cảnh nào tự bản thân nó là ưu tú và dễ hiểu; người Anh không biết đến cái thói kệch cỡm của các nhà mỹ học chúng ta là những người muốn nêu lên cho công chúng thấy những hoàn cảnh bên ngoài đã trở thành xa lạ đối với công chúng mà công chúng không còn có thể quan tâm tới. Khi trình diễn trên sân khấu những tác phẩm kịch của nước ngoài, dân tộc nào cũng có quyền đòi hỏi một sự cải biên nhất định. Về mặt này, ngay cả những tác phẩm tuyệt mỹ nhất cũng cần được cải biên. Kể ra, người ta có thể phản đối điều này bằng cách nói rằng sự tuyệt mỹ chân chính phải là tuyệt mỹ đối với mọi thời đại. Song tác phẩm nghệ thuật lại còn có ở bản thân nó cái mặt nhất thời, chốc lát nữa, và chính mặt này đòi hỏi những sự thay đổi. Bởi vì cái đẹp là để cho những người khác thưởng thức và nó phục vụ những người này cho nên họ phải cảm thấy như ở nhà mình, ở trong cái mặt bên ngoài này của hiện tượng cái đẹp.

Sự thích nghi này làm thành lý do và đồng thời là sự biện hộ cho tất cả những điều mà trong lĩnh vực nghệ thuật vẫn bị gọi là *phi lịch sử,* và thường thường người ta cho đó là một lỗi lầm to lớn của các nghệ sĩ. Những điều phi lịch sử như vậy bắt gặp trước hết ở những chi tiết thuần túy bên ngoài. Chẳng hạn khi Phanxtáp(*) nói đến súng ngắn thì đó là một điều phi

(*) *Nhân vật trong Henri IV của Shakespeare.*

lịch sử không quan trọng. Khi Oocphê(*) tay cầm cây đàn viôlông thì vấn đề đã tệ hơn, bởi vì ở đây là một mâu thuẫn quá lộ liễu ở các thời đại thần thoại với một nhạc cụ hiện đại như vậy mà người nào cũng biết rằng nó không phải được sáng chế từ một thời đại xa xôi như vậy. Vì vậy, trong kịch chẳng hạn, bây giờ người ta chú ý rất cẩn thận tới những điều như vậy và các nhà đạo diễn rất chú ý tới tính chất trung thành lịch sử của trang phục và cách bài trí: chẳng hạn đoàn người diễu hành trong *"Trinh nữ thành Ooclêan"*(**) về mặt này, đã đòi hỏi nhiều cố gắng to lớn, song cố gắng ấy phần lớn là hoàn toàn có ích bởi vì nó chỉ đề cập tới những mặt tương đối và vô nghĩa mà thôi.

Nhưng hình thức quan trọng của những điều phi lịch sử không phải là ở chỗ trang phục và những chi tiết bên ngoài không phù hợp, không trung thành với lịch sử . Nó bộc lộ ở chỗ các nhân vật của một tác phẩm nghệ thuật nói, biểu lộ tình cảm, trình bày những quan niệm, thảo luận và hành động mâu thuẫn với tính cách của thời đại họ và trình độ văn hóa mà họ đạt tới, mâu thuẫn với thế giới quan và tôn giáo của họ. Những điều phi lịch sử như thế thường được xét theo quan điểm tính tự nhiên, vì người ta cho rằng nếu các tính cách được miêu tả lại nói năng và hành động không phải như nói năng và hành động ở thời đại của họ thì đó là thiếu tự nhiên.

Song đòi hỏi một tính tự nhiên như vậy, nếu ta nhấn mạnh một cách phiến diện tới nó, thì sẽ lập tức dẫn tới những kết luận không đúng. Nếu như nghệ sĩ miêu tả tâm hồn con người với các tình cảm và dụ: vọng tiêu biểu, thì trong khi giữ cá tính của họ, nghệ sĩ khó ng nên miêu tả họ như họ xuất hiện ở trong đời sống hàng ngày(***) bởi vì nghệ sĩ phải phơi bày

(*) *Nhân vật thần thoại Hy Lạp thường gây thụ cảm*

(**) *Bi kịch của Schiller.*

(***) *Bởi vì trong đời sống hàng ngày nhân vật ít khi có dịp bộc lộ khát vọng*

cho chúng ta cái khát vọng chỉ ở trong một hiện tượng hoàn toàn phù hợp với nó. Anh ta là nghệ sĩ bởi vì anh ta biết cái chân thực và trình bày nó với trực giác và tình cảm của chúng ta ở trong cái hình thức chân thực của nó.

Về mặt biểu hiện này, nghệ sĩ cần phải chú ý tới văn hóa của thời đại mình, tới ngôn ngữ của nó... Ở thời kỳ chiến tranh Troa, hình thức nói năng và tất cả - lối sống không có được cái trình độ phát triển cao như chúng ta tìm thấy ở trong *Iliát*, và cũng vậy quần chúng nhân dân cũng như các đại biểu ưu tú của các gia đình nhà vua đều không có lối nói năng phát triển và cái thế giới quan có tính chất văn hóa làm chúng ta ngây ngất ở trong các bi kịch của Etsilơ hay trong các bi kịch đẹp một cách hoàn mỹ của Xôphôklơ. Một sự vi phạm như vậy của cái gọi là tính tự nhiên, do đó là một điều phi lịch sử cần thiết đối với nghệ thuật. Bản chất bên trong của cái được miêu tả trước sau vẫn không thay đổi, nhưng một nền văn hóa phát triển của sự miêu tả làm cho cần phải cải biến lại phương thức biểu hiện và hình thức biểu hiện.

Nhưng sự cải biến này có tính chất khác hẳn khi những quan điểm và những biểu tượng của một giai đoạn phát triển về ý thức tôn giáo và ý thức phong tục muộn hơn được đưa vào một thời đại hay gắn cho một dân tộc có một thế giới quan mâu thuẫn với những biểu tượng mới như vậy. Chẳng hạn đạo Thiên Chúa đã làm nảy sinh những phạm trù đạo đức hoàn toàn xa lạ đối với những người Hy Lạp. Sự suy nghĩ bên trong của lương tâm khi giải quyết vấn đề về chỗ cái gì là thiện và cái gì là ác, sự ăn năn hối hận chỉ là sản phẩm của sự phát triển của đạo đức thời cận đại, trái lại một tính cách anh hùng hoàn toàn không biết đến tính chất không nhất quán của sự hối hận, điều anh ta đã làm đó là điều đã làm. Ôrextơ không cảm thấy hối hận khi giết mẹ; kể ra các nữ thần phục thù vẫn đuổi theo anh ta cùng với những sức mạnh khái quát nhưng không phải với tính cách những con rắn bên trong của cái lương tâm chủ quan của chàng.

Nhà thơ cần phải biết cái hạt nhân bản chất này(*) của thời đại và của dân tộc, và trong trường hợp này, nếu như anh ta đưa vào một cái gì không nhất trí và mâu thuẫn ở trong cái trung tâm quý báu nhất này thì anh ta sẽ phạm một hành động phi lịch sử sai lầm nhất. Xét theo quan điểm này, người ta cần đòi hỏi nghệ sĩ phải thâm nhập vào tinh thần của các thời đại đã qua và các dân tộc xa lạ bởi vì cái nội dung cốt tử này của thời đại và của dân tộc nếu như nó có tính chất thực sự thì nó vẫn là rõ ràng đối với mọi thời đại. Cố gắng phản ánh thực chính xác và chi tiết các đặc trưng của một hiện tượng thuần túy bên ngoài bị bao phủ bởi lớp bụi cổ xưa chẳng qua chỉ là một trò uyên bác trẻ con, vì nó chỉ theo đuổi một mục đích thuần túy bên ngoài. Về mặt này, chúng ta cần đòi hỏi một sự trung thành khái quát trong việc miêu tả, song chúng ta không được tước mất cái quyền nghệ sĩ lựa chọn giữa hư cấu và sự thực.

(cc) Những suy nghĩ này cho phép ta có thể hiểu phương thức tiếp thu chân thực những yếu tố nào của thời đại được miêu tả còn là những điều xa lạ đối với thời đại chúng ta, để thâm nhập vào tính khách quan chân thực của tác phẩm nghệ thuật. Tác phẩm nghệ thuật cần phải phơi bày trước mắt chúng ta những hứng thú cao cả của tinh thần và của ý chí, cái yếu tố nhân tính và mạnh mẽ ở bản thân nó, những điều sâu sắc chân thực của tâm hồn. Điều chủ yếu ở đây là qua những yếu tố bên ngoài ta thấy bộc lộ cái nội dung cao cả và cái nét chủ yếu của nó vẫn vang lên trong tất cả những bộ phận còn lại.

Do đó, tính khách quan chân chính bộc lộ cho chúng ta cái *khát vọng*, nội dung có tính bản chất của tình huống và cái cá tính phong phú mạnh mẽ trong đó những yếu tố bản chất của tinh thần biểu hiện và được thực hiện. Vì vậy, chúng ta chỉ nên yêu cầu rằng nội dung này có được một tính hiện thực nhất định và những nét tương ứng với nó được hiển ở tự bản thân nó. Nếu

(*) *Bây giờ ta thường gọi là đặc trưng tiêu biểu của thời đại.*

như nghệ sĩ tìm thấy một nội dung như vậy và phơi bày nó phù hợp với cái nguyên lý của lý tưởng thì bản thân tác phẩm nghệ thuật do nghệ sĩ sáng tạo ra sẽ khách quan độc lập đối với chỗ những chi tiết bên ngoài có đúng đắn về mặt lịch sử hay không.

Trong trường hợp này, tác phẩm nghệ thuật sẽ đáp ứng tính chủ thể chân chính của chúng ta và sẽ thành một tài sản của chúng ta. Tài liệu về mặt hình thức trực tiếp có thể là vay mượn ở thời quá khứ xa xôi, nhưng cái cơ sở vĩnh viễn của một tác phẩm như vậy vẫn là cái nội dung nhân tính của tinh thần nói chung, tức là một yếu tố thực sự bất tử và mạnh mẽ, không thể không gây ấn tượng, bởi vì mặt chủ thể này cũng làm thành nội dung đời sống bên trong của ta, làm cho nó tràn đầy sự sống.

Trái lại, những chi tiết lịch sử bên ngoài là cái mặt nhất trí mà chúng ta cần phải miễn cưỡng chịu đựng ở trong những tác phẩm nghệ thuật thuộc những thời đại cách xa chúng ta và chúng ta cần phải bỏ qua những điều không chính xác như vậy ở trong các tác phẩm nghệ thuật của thời đại chúng ta. Chẳng hạn, các thánh ca của Đavít với những lời ca ngợi rực rỡ cái quyền lực vô hạn của Chúa, lòng từ bi và lòng căm giận của Người, cũng như nỗi buồn sâu sắc của các tiên tri đến tận bây giờ vẫn thích hợp với tâm trạng chúng ta, và vẫn sống ở trong ta mặc dầu là nói về Babilon và Xiôn. Và ngay cả cái đạo đức mà chúng ta nghe từ miệng Daraxtrô[*] trong *"Chiếc sáo thần kỳ"* cũng đi thẳng vào tim tất cả chúng ta, kể cả những người Ai Cập nữa, do cái hạt nhân bên trong và tinh thần của giai điệu bản nhạc kịch này.

Đứng trước một tính khách quan như vậy của một tác phẩm nghệ thuật, chủ thể cần phải từ bỏ cái yêu cầu giả dối muốn tìm ở trong tác phẩm bản thân mình với những nét đặc thù thuần túy chủ quan. Khi *"Vinhem Ten"* [**] lần đầu tiên được

(*) Có lẽ đáng lý phải viết là Zoroastre hay Zarathustra người sáng lập tôn giáo Cảnh giáo của Ba Tư.

(**) Bi kịch của Schiller, đã có bản dịch của Thế Lữ.

trình diễn ở Vaima, không có một người Thụy Sĩ nào cảm thấy hài lòng về vở kịch này. Cũng vậy, có nhiều người hoài công tìm kiếm những tình cảm của riêng mình trong những bài ca đẹp đẽ nhất của tình yêu, và vì không tìm thấy những tình cảm ấy nên họ tuyên bố những miêu tả này là giả dối. Có những người khác vốn chỉ biết tình yêu căn cứ vào tiểu thuyết, nên họ cho rằng ở trong đời sống hiện thực họ chỉ thực sự si tình khi họ tìm thấy ở mình những tình cảm và các hoàn cảnh của những nhân vật trong tiểu thuyết.

C. NGHỆ SĨ

Ở trong cái phần thứ nhất này, trước hết chúng tôi đã xác lập xem *ý niệm* khái quát của cái đẹp là cái gì, sau đó chúng tôi đã khảo sát rằng cái ý niệm này không tồn tại đầy đủ ở trong cái đẹp của *tự nhiên* và thứ ba chúng tôi đã đi đến sự nhận thức *lý tưởng* là cái hiện thực thích hợp của cái đẹp. Lý tưởng, đến lượt nó, đã được chúng ta khảo sát thứ nhất, theo cái khái niệm *chung* của nó. *Thứ hai*, điều này đã dẫn chúng ta đến phương thức *nhất định* để miêu tả lý tưởng này. Nhưng bởi vì tác phẩm nghệ thuật là do tinh thần sản sinh ra, cho nên nó cần một hoạt động chủ quan sáng tạo là hoạt động tạo ra nó, và biến nó thành một sản phẩm tồn tại đối với những người khác, đối với sự chiêm ngưỡng và tình cảm của công chúng. Trí tưởng tượng của nghệ sĩ là một hoạt động như vậy. Vì vậy như phương diện *thứ ba* của lý tưởng, bây giờ chúng ta cần phải khảo sát xem tác phẩm nghệ thuật thuộc vào đời sống bên trong của chủ thể như thế nào, tức là khảo sát tác phẩm này không phải như một vật đã nảy sinh và đã có một sự tồn tại độc lập, mà với tính cách một cái gì chỉ mới hình thành ở trong *tính chủ thể sáng tạo*, trong thiên tài và tài

năng của nghệ sĩ mà thôi.

Nói đúng ra, chúng ta ,nên đề cập tới phương diện này chỉ để xác lập rằng cần phải loại trừ ra khỏi phạm vi khảo sát triết học hay chỉ nêu lên một vài luận điểm chung về nó mà thôi. Mặc dầu điều đó, người ta vẫn thường nêu lên câu hỏi nghệ sĩ do đâu mà có được cái khả năng suy nghĩ và làm tác phẩm nghệ thuật? anh ta làm điều đó như thế nào? dường như người ta muốn có một đơn thuốc, một qui tắc cho phép họ sáng tạo một tác phẩm như vậy và cần phải đặt mình ở trong những điều kiện và những hoàn cảnh như thế nào để tạo nên một điều tương tự. Chẳng hạn Tổng giám mục Phôn Extơ, sau khi đọc xong *"Rôlăng cuồng nộ"* hỏi Ariôxtơ(*): "Ludêvích tiên sinh ông lấy đâu ra tất cả những câu chuyện quỷ quái này?" Raphaen đã trả lời một câu hỏi tương tự trong một bức thơ nổi tiếng nói rằng ông cố gắng thể hiện một quan điểm nhất định.

Chúng ta có thể khảo sát về phương diện khác nhau của hoạt động nghệ thuật.

Thứ nhất, chúng ta có thể xác lập khái niệm thiên tài, nghệ thuật và cảm hứng.

Thứ hai, chúng ta sẽ nói đến *tính khách quan* của hoạt động nghệ thuật này;

Thứ ba, chúng ta sẽ cố gắng nêu lên tính chất của sự *độc đáo* thực sự là ở đâu.

1. Hư cấu, thiên tài và cảm hứng

Khi khảo sát câu hỏi thứ nhất cần phải định nghĩa ngay một cách chính xác rằng thiên tài nghệ thuật là gì. Danh từ "thiên tài" làm thành một cách gọi hết sức chung chung, không những để chỉ các nghệ sĩ, mà cả để chỉ các tướng lĩnh vĩ đại, các vua chúa cũng như các anh hùng của khoa học. Ở đây ta có thể phân biệt rõ hơn ba mặt.

(*) Arioste (1474-1533) Nhà thơ Ý, tác giả "Roland cuồng nộ".

a. Hư cấu

Về vấn đề thứ nhất là khả năng *chung* đối với sáng tác nghệ thuật, bởi vì ở đây nói đến cái khả năng, khả năng chủ đạo của nghệ thuật cho nên ta cần phải chú ý tới *hư cấu*. Song ở đây cần phải tránh lẫn lộn nó với *sức tưởng tượng* tiêu cực. Hư cấu là một hoạt động có tính chất sáng tạo.

(a). Hoạt động sáng tạo này trước hết đòi hỏi phải có một biệt tài và một mẫn cảm *nắm được hiện thực* và hình thức của nó, nhờ đó con người có hư cấu trong khi lắng nghe và quan sát, ghi lại trong tâm hồn mình những hình ảnh đa dạng nhất của *cái tồn tại*, đồng thời có được một *trí nhớ* chắc chắn giữ lại được cái bức tranh sặc sỡ của những hình thức da dạng này. Về mặt này, nghệ sĩ thoát khỏi sự cần thiết phải dựa vào những kết quả của hư cấu của mình; trái lại nghệ sĩ cần phải gạt bỏ những cái gọi là những lý tưởng về thực chất nhạt tẻ và bước vào lĩnh vực của hiện thực.

Một xu hướng lý tưởng ở trong nghệ thuật và ở trong thơ bao giờ cũng rất đáng ngờ, bởi vì nghệ sĩ cần phải tìm tư tưởng ở trong vốn sống chứ không phải ở trong cái kho tàng những biểu hiện trừu tượng chung chung. Bởi vì khác triết học, tài liệu sáng tạo của nghệ thuật không phải là tư tưởng mà là cái hình thức bên ngoài của hiện thực. Nghệ sĩ cần phải đặt mình ở trong cái tài liệu này và có quan hệ thân thiết với nó. Anh ta phải nhìn thấy nhiều, nghe nhiều và giữ được nhiều ở trong trí nhớ. Nói chung những con người vĩ đại bao giờ cũng tiêu biểu ở chỗ có một trí nhớ mạnh mẽ. Bởi vì con người giữ trong trí nhớ mình tất cả những gì làm anh ta hứng thú, và một đầu óc sâu sắc thấy hứng thú trong vô số đối tượng. Gơt chẳng hạn đã bắt đầu như vậy và trong suốt cuộc đời, ông ngày càng mở rộng những phạm vi quan sát của mình.

Có biệt tài này cũng có như hứng thú đối với một quan niệm nhất định của các hiện tượng của thực tế ở cái diện mạo hiện thực của chúng, cũng như có khả năng giữ lại trong ký ức những

điều thấy được làm thành đòi hỏi đầu tiên đối với nghệ sĩ. Cùng với việc hiểu biết chính xác thế giới bên ngoài, nghệ sĩ còn phải kết hợp cả một sự hiểu biết gần gũi và sự nhận thức đời sống bên trong của con người, những dục vọng tâm hồn và tất cả các mục đích mà tất cả con tim nhân tính cố gắng thực hiện. Thêm vào sự hiểu biết hai mặt này, còn có việc làm quen với cách đời sống bên trong của tâm hồn thể hiện ở trong thế giới hiện thực, với cách nó bộc lộ qua cái vỏ bên ngoài.

(b). Nhưng *thứ hai*, hư cấu không chỉ dừng lại ở việc tri giác hiện thực bên ngoài và bên trong bởi vì tác phẩm nghệ thuật lý tưởng không những biểu lộ đời sống bên trong của tinh thần trong những hình thức hiện thực bên ngoài mà nó biểu lộ ra ngoài trước hết phải là cái chân lý và tính hợp lý của cái hiện thực được biểu hiện. Tính chất hợp lý này được nghệ sĩ lựa chọn không những phải có mặt ở trong nghệ sĩ và khuyến khích anh ta, mà nghệ sĩ còn phải suy nghĩ về cái nội dung chủ yếu và chân chính này trong toàn bộ dung lượng và trong tất cả trình độ sâu sắc của nó. Nếu không suy nghĩ, con người sẽ không nhận thức được cái gì sống ở trong mình và ở trong mỗi nghệ thuật lớn, chúng ta nhận thấy rằng nghệ sĩ đã suy nghĩ lâu dài và sâu sắc về tài liệu của mình về mọi mặt. Một hư cấu dễ dàng, không suy nghĩ công phu, không bao giờ tạo ra được một tác phẩm có giá trị lâu dài.

Chúng tôi nói như vậy không phải để muốn nói rằng nguyên lý của mọi vật làm thành cái cơ sở chung ở trong tôn giáo cũng như ở trong triết học và nghệ thuật cần phải được nghệ sĩ nêu lên dưới hình thức những tư tưởng triết học. Nghệ sĩ không cần đến triết học, và nếu như anh ta tư duy một cách triết học thì về mặt hình thức của hiểu biết, điều anh ta làm là trái ngược với nhiệm vụ của nghệ thuật. Bởi vì nhiệm vụ của hư cấu chỉ tóm lại là nhận thức được tính hợp lý bên trong này, không phải dưới hình thức luận điểm chung và những quan niệm chung mà dưới hình thức một diện mạo cụ thể và

của một hiện thực được cá tính hóa. Tất cả những cái gì sống ở trong lòng anh ta và làm anh ta cảm xúc nghệ sĩ đều phải miêu tả thành những hình tượng, những hiện tượng anh ta tri giác, những hình ảnh của những hiện tượng ấy. Đồng thời anh ta biết làm chủ những hình thức và những biểu hiện này để dùng chúng vào những mục đích của mình, và đến lượt chúng, chúng có thể diễn đạt toàn bộ cái nội dung chân thực của bản thân nó.

Trong quá trình dung hợp cái nội dung hợp lý và cái diện mạo hiện thực, một mặt nghệ sĩ cần phải nhờ tới sự giúp đỡ của sự suy nghĩ tỉnh táo của lý tính, và mặt khác nhờ đến tất cả trình độ sâu sắc của tình cảm và những cảm nghĩ. Do đó, cho rằng những bản trường ca như những bản trường ca của Hômerơ được tác giả sáng tác trong lúc ngủ là ngu xuẩn. Nếu không cân nhắc suy nghĩ, không lựa chọn, không phân biệt, thì nghệ sĩ không thể nào làm chủ được cái nội dung mà anh ta muốn xây dựng, và cho rằng một nghệ sĩ chân chính không biết điều anh ta làm là một quan niệm ngu xuẩn. Nghệ sĩ, ngoài ra, còn cần đến trình độ tập trung về các cảm nghĩ tinh thần.

(c). Nhờ tính cảm này là cái thâm nhập và làm cho toàn bộ có sức sống, đối với nghệ sĩ tài liệu và sự xây dựng của nghệ sĩ làm thành cái tồn tại chân thực nhất của anh ta, thành cái tài sản quý báu nhất của anh ta với tính cách một chủ thể. Bởi vì mọi nội dung trong khi trở thành cái khác, đều chuyển thành trạng thái bên ngoài, nhưng chỉ có tình cảm là giữ nó lại ở trong một sự thống nhất chủ quan với cái tôi bên trong của mình.

Về mặt này, không những nghệ sĩ cần phải nhìn thấy nhiều ở trong cái thế giới xung quanh mình và cần phải quen thuộc với các hiện tượng bên ngoài và bên trong của mình, mà còn phải cảm thấy nhiều tình cảm lớn; con tim và tâm hồn anh ta phải bị lay động sâu sắc, anh ta phải kinh lịch . hiểu và sống nhiều trước khi có thể thể hiện những điều sâu sắc

thực sự của đời sống thành những hình tượng cụ thể. Chính vì vậy cho nên mặc dầu thiên tài nảy nở trong thời niên thiếu như trường hợp của Sinle và của Gơt , nhưng chỉ có ở thời đứng tuổi sau này, thường thường vào tuổi già, nghệ sĩ mới sáng tác được những tác phẩm nghệ thuật hoàn mỹ, thực sự thành thục.

b. Tài năng và thiên tài.

Nhờ hoạt động sáng tạo này của hư cấu, nghệ sĩ có thể cấp một hình tượng thực sự, cho cái hợp lý ở bản thân nó cũng như cho cái nội dung của mình, và xây dựng nó ở trong bản thân mình, làm thành sáng tạo quí báu nhất của mình - chúng ta gọi hoạt động này là thiên tài, tài năng...

(a) Có thể nói rằng chúng ta vừa khảo sát xem thiên tài có những đặc điểm gì. Thiên tài là một khả năng khái quát để sáng tạo những tác phẩm nghệ thuật thực sự, cũng như để có được cái nghị lực cần thiết nhằm phát triển và tập dượt cái khả năng ấy. Đồng thời, khả năng và nghị lực này đều chỉ là một cái gì của *chủ thể*, bởi vì tinh thần chỉ có thể sản xuất ra một chủ thể tự giác nhằm mục đích sáng tạo một tác phẩm như vậy. Thường thường, người ta đưa ra một sự phân biệt nhất định giữa *thiên tài* và *tài năng*. Thực ra,hai cái trùng với nhau một cách trực tiếp, mặc dầu tính đồng nhất của hai cái này là điều cần thiết để có thể có được một tác phẩm nghệ thuật hoàn mỹ.

Bởi vì nghệ thuật phải cá tính hóa và cấp cho ta một sự thể hiện thực tế đối với các tác phẩm cho nên đòi hỏi những hình thức đặc biệt khác nhau. Ta có thể gọi cái năng lực đặc biệt này là tài năng; chẳng hạn người ta nói rằng một người có cái tài chơi đàn vi-ô-lông, một người khác có tài hát... Nhưng chỉ với tài năng mà thôi thì chỉ có thể đạt đến những thành tựu trong một lĩnh vực hoàn toàn đặc biệt của nghệ thuật, nhưng muốn phát triển hoàn toàn tài năng của mình thì phải

có cái khả năng chung đối với nghệ thuật, phải có sự ham thích làm thành nét tiêu biểu riêng của thiên tài. Tài năng không có thiên tài không vượt quá giới hạn một sự khéo léo bên ngoài đơn thuần.

(b) Thường thường, người ta khẳng định rằng tài năng và thiên tài mang tính chất *bẩm sinh*. Trong sự khẳng định này cũng có một phần chân lý, mặc dầu khẳng định này là sai lầm về một mặt khác. Bởi vì con người với tính cách con người, chẳng hạn, sinh ra để có một tôn giáo, để suy nghĩ, để làm khoa học... tức là với tính cách con người, anh ta có thể vươn lên đến một nhận thức vềThượng đế và đạt đến hiểu biết về tư tưởng. Muốn vậy, anh ta chỉ cần sinh ra, sau đó được giáo dục, có học vấn và cần mẫn. Về vấn đề nghệ thuật thì khác. Nghệ thuật đòi hỏi những tư chất đặc biệt, yếu tố của nó là một ý niệm được thể hiện ở trong thế giới cảm quan và hiện thực, tác phẩm nghệ thuật truyền đạt cho yếu tố tinh thần một tồn tại trực tiếp đối với mắt và tai. Cũng vậy, nghệ sĩ cần phải thể hiện nội dung của mình không phải bằng một hình thức thuần túy tinh thần của tư duy, trái lại trong phạm vi trực giác và tính cảm bằng tài liệu cảm quan và những yếu tố cảm quan. Vì vậy, ở trong tác phẩm nghệ thuật, cũng như ở trong nghệ thuật nói chung, có cái mặt trực tiếp và tự nhiên không phải do chủ thể sản sinh ra mà chủ thể cần phải tìm thấy với tính cách có sẵn trực tiếp ở bản thân mình. Người ta có thể nói rằng thiên tài và tài năng là những khả năng bẩm sinh chỉ theo ý nghĩa này mà thôi.

Cũng theo ý nghĩa này, người ta có thể nói các hình thức nghệ thuật khác nhau ít nhiều đều mang tính chất dân tộc gắn liền với mặt bẩm sinh của một dân tộc. Những người Italia chẳng hạn có biệt tài về mặt ca khúc và âm nhạc gần như bẩm sinh, trái lại các dân tộc phương Bắc mặc dầu đã có được những thành tựu to lớn về sự trau dồi âm nhạc và nhạc kịch, nhưng ca khúc, âm nhạc vẫn không thể hoàn toàn thích nghi

với người phương Bắc cũng như đất phương Bắc không hợp với cây cam. Những người Hy Lạp có biệt tài lỗi lạc trong lĩnh vực sử thi và trước hết trong lĩnh vực điêu khắc. Trái lại, người La Mã không có một nghệ thuật thực sự độc lập và cần phải chuyển cái nghệ thuật ấy từ Hy Lạp sang đất nước mình.

Chính vì vậy thơ là nghệ thuật phổ biến nhất bởi vì nó đòi hỏi ít tài liệu cảm quan nhất và những tài liệu mà nó sử dụng là tương đối dễ kiếm nhất. Và trong lĩnh vực thơ thì các bài hát dân gian là những bài có tính chất dân tộc nhất và gắn liền với những đặc điểm bẩm sinh của dân tộc; vì vậy dân ca bắt nguồn từ những thời kỳ có nền văn hóa tinh thần rất ít phát triển và chúng giữ tính chất chất phác tự nhiên hơn cả. Gơtơ đã sáng tạo những tác phẩm nghệ thuật dưới mọi hình thức và thể loại thơ. Song các sáng tác thâm trầm nhất và hồn nhiên nhất của ông vẫn là những ca khúc đầu tiên. Việc sáng tạo chúng đòi hỏi một trình độ tu dưỡng nghệ thuật ít nhất.

Ngay ở thời đại chúng ta, dân tộc Hy Lạp chẳng hạn vẫn là một dân tộc của những nhà thơ và của những ca sĩ. Một hành động anh hùng xảy ra hôm qua hay hôm nay, một người nào đó chết và những hoàn cảnh kế tiếp theo, một cuộc đưa ma, một biến cố nào đấy, một cuộc đàn áp mới do người Thổ Nhĩ Kỳ gây ra, tất cả những điều đó ở họ lập tức trở thành một bài hát và có nhiều thí dụ về chỗ nhiều khi, ngay trong ngày chiến đấu, người ta đã hát những bài hát ca ngợi cuộc chiến thắng sẽ giành được. Phôrien[*] đã xuất bản một tuyển tập những bài hát Hy Lạp hiện đại ghi lại một phần từ miệng những người đàn bà, những chị vú em, những người đầy tớ và những người này tỏ ra rất kinh ngạc khi thấy ông ta say sưa về những bài hát của họ.

Như vậy, nghệ thuật và phương thức xây dựng nó là gắn liền với một điển hình dân tộc nhất định. Những người khẩu

(*) Fauriel (1772-1844) Giáo sư đại học Paris chuyên nghiên cứu thơ ca dân gian.

chiếm ở Ý có biệt tài khiến người ta kinh ngạc. Ngay bây giờ, họ vẫn khẩu chiếm những vở kịch năm hồi trong đó không có cái gì đã học từ trước; trái lại tất cả đều được sáng tạo ra do chỗ hiểu biết những dục vọng và những tình huống của con người và do cái cảm hứng sâu sắc ở trong một giây phút cụ thể. Người ta kể chuyện một người khẩu chiếm nghèo sau khi khẩu chiếm trong một thời gian dài tác phẩm của mình bắt đầu đi vòng quanh công chúng một lượt nhận tiền ở trong cái mũ đã cũ, nhưng anh ta hăng hái đến nỗi không thể ghìm lại được và vẫn tiếp tục khẩu chiếm, hoa tay múa chân nghiêng mình từ bên này sang bên kia làm cho những đồng tiền ít ỏi anh ta nhận được rơi tung tóe dưới đất.

(c) Điều làm cho thiên tài nổi bật là cái tài năng *bẩm sinh*. Cho nên nét tiêu biểu thứ ba của thiên tài là ở chỗ nó dễ dàng có sự sáng tạo bên trong và có sự khéo léo về mặt kỹ thuật ở bên ngoài trong lĩnh vực những nghệ thuật nhất định. Chẳng hạn, nhiều người nói đến những xiềng xích mà nhà thơ phải chịu do chỗ bắt buộc phải giữ những kích thước của vận luật cũng như về những khó khăn đa dạng mà bức tranh, sự biểu hiện màu sắc, bóng tối và ánh sáng... gây cho nghệ sĩ trong việc cấu tứ và thể hiện tác phẩm. Kể ra, nghệ thuật nào cũng đòi hỏi phải học tập công phu, phải lao động vất vả và kiên trì, phải có sự khéo léo đạt được bằng những tập dượt đa dạng thì mới làm chủ được nó. Song tài năng và thiên tài càng lớn và càng phong phú thì càng ít gặp khó khăn vặt vãnh trong việc có được những hiểu biết và những thói quen để sáng tạo. Bởi vì, một nghệ sĩ thực sự sẽ cảm thấy một ham muốn tự nhiên và một đòi hỏi trực tiếp muốn cấp hình thức cho mọi cái gì anh ta cảm thấy và hình dung được. Cách cảm nghĩ và quan niệm này anh ta thấy dễ dàng ở bản thân mình như là một cơ quan hoàn toàn thích hợp với nó. Một nhạc sĩ chẳng hạn chỉ có thể diễn đạt những cảm nghĩ, những ý nghĩ sâu sắc nhất và tình cảm của anh ta lập tức biến thành giai điệu

cũng hệt như ở nhà họa sĩ nó biến thành những hình ảnh và những màu sắc. Còn nhà thơ thì nói lên những biểu tượng của mình bằng những từ có âm hưởng thú vị.

Đây không phải chỉ đơn thuần là một biểu tượng có tính chất lý thuyết, sức mạnh của tưởng tượng và tình cảm mà còn trực tiếp là một tình cảm thực tiễn, tức là một biệt tài thể hiện thực tế mà người nghệ sĩ có được. Ở người nghệ sĩ chân chính cả hai cái kết hợp với nhau. Cái gì sống trong hư cấu của anh ta, dường như chuyển sang đầu ngón tay anh ta cũng như chúng ta bất giác nói bằng miệng những điều chúng ta suy nghĩ cũng như những ý nghĩ sâu kín nhất những quan niệm và những tình cảm biểu hiện trực tiếp ở trong các tình cảm và các tư thế của chúng ta. Nhà thiên tài chân chính từ xưa đến nay đều làm chủ dễ dàng cái mặt bên ngoài của sự thể hiện kỹ thuật và biết bắt các chất liệu nghèo nàn và dường như bướng bỉnh nhất phải thể hiện những hình tượng bên trong của hư cấu.

Như vậy, nghệ sĩ cần phải nâng cao khả năng đã có sẵn ở mình đến trình độ thành thực hoàn toàn, song một khả năng thực hiện trực tiếp cần phải có mặt ở nghệ sĩ với tính cách một biệt tài bẩm sinh. Trong trường hợp trái lại cả sự khéo léo mà anh ta có được sẽ không bao giờ dẫn tới một tác phẩm nghệ thuật sinh động. Cả hai mặt, sự sáng tạo bên trong và sự thể hiện nó, theo khái niệm nghệ thuật là gắn liền với nhau.

c. Cảm hứng.

Hoạt động của hư cấu và sự hoàn thành ý định về mặt kỹ thuật xét ở bản thân nó với tính cách trạng thái tâm hồn của nghệ sĩ, làm thành điểm thứ ba tức là cái người ta vẫn thường gọi là *cảm hứng*.

(a) Ở đây, trước hết xuất hiện vấn đề cảm hứng xuất hiện như thế nào, về mặt này có những quan điểm rất khác nhau.

(aa) Bởi vì thiên tài có những liên hệ chặt chẽ nhất với

yếu tố tinh thần cũng như với yếu tố tự nhiên cho nên người ta đã giả thiết rằng có thể gây nên trạng thái cảm hứng bằng một biện pháp có tính chất cảm quan. Nhưng chỉ riêng máu nóng sôi lên vẫn chưa là cảm hứng và rượu sâm banh vẫn không đủ để tạo nên tác phẩm thơ, chẳng hạn Mácmônten(*) trong thời gian sống ở Săm panhơ, ông ngồi trong một cái hầm trước gần sáu nghìn chai rượu song vẫn không có cảm hứng gì hết. Cũng vậy, thiên tài vĩ đại nhất có thể tha hồ nằm trên cỏ xanh từ sáng đến chiều nhìn bầu trời hưởng gió mát nhưng tất cả những điều đó vẫn không đem đến cho ông cái cảm hứng êm đềm.

(bb) Cũng không thể nào gây được cảm hứng bằng một ý định tinh thần thuần túy nhằm kích thích sự sáng tạo. Người nào chờ đợi phải có cảm hứng mới làm một bài thơ, vẽ một bức tranh, hay soạn một điệu nhạc nhưng trước đấy không mang ở mình cái nội dung thúc đẩy anh ta sáng tác mà tìm ngang tìm ngửa những tài liệu, thì dù anh ta có tài đến đâu đi nữa người đó sẽ không có khả năng suy nghĩ hay sáng tạo một tác phẩm nghệ thuật hoàn hảo chỉ xuất phát từ ý định này mà thôi. Sự kích thích cảm quan, cũng như ý chí và quyết định đều không cấp cho ta một cảm hứng chân chính, và việc áp dụng các biện pháp trên chỉ chứng minh rằng tình cảm và hư cấu của anh ta vẫn chưa có một ý nghĩa thực sự . Trong trường hợp muốn có hứng thú nghệ thuật thực sự thì hứng thú này từ trước đã nhằm một đối tượng nhất định và nội dung của nó đã được qui định chúng từ trước.

(cc) Cảm hứng thực sự, do đó, nảy sinh khi có một nội dung đã được qui định. Nội dung này được hư cấu chiếm hữu để cấp cho nó một biểu hiện nghệ thuật và cảm hứng chính là cái trạng thái hoạt động tích cực ở trong thế giới bên trong cũng như trong việc thể hiện khách quan một tác phẩm nghệ thuật,

(*) *Marmontel (1723-1799) Nhà văn Pháp.*

bởi vì cảm hứng là cần thiết đối với cả hai hoạt động này. Nhưng lúc bấy giờ có thể nảy sinh câu hỏi, người nghệ sĩ cần phải tiếp thu cái tài liệu làm anh ta cảm hứng như thế nào? Và hiển nhiên điều này có thể xảy ra, chẳng hạn, trong những trường hợp nhà thơ hát như con chim trên cành. Trong trường hợp này tâm trạng vui sướng của anh ta là một sự sáng tạo, và bản thân tâm trạng bên trong có thể vừa là tài liệu lại vừa là nội dung khiến nhà thơ thưởng thức niềm vui của chính mình một cách nghệ thuật. Trong những trường hợp này chúng ta thấy rằng tiếng hát thốt ra từ lồng ngực là phần thưởng to lớn nhất.

Song mặt khác, những tác phẩm vĩ đại nhất nhiều khi được sáng tạo do sự kích thích hoàn toàn ở bên ngoài: các tụng thi của Pindarơ, chẳng hạn, thường thường được viết ra theo đơn đặt hàng. Cũng vậy, người ta thường chỉ định mục đích và đối tượng sáng tạo cho các nhà họa sĩ và các kiến trúc sư. Song điều đó vẫn không cản trở việc thực hiện những nhiệm vụ bên ngoài này lòng đầy cảm hứng: không những thế, người ta thường nghe các nghệ sĩ than phiền về chỗ thiếu đề tài. Sự kích thích bên ngoài và yêu cầu bên ngoài như vậy đối với sự sáng tạo, ở đây làm thành một yếu tố và trực tiếp tiếp nhập vào trong khái niệm tài năng và cần phải biểu lộ làm thành một kích thích cảm hứng. Về mặt này, thái độ của nghệ sĩ là như sau: với tính cách một tài liệu đã tìm thấy từ trước, một lý do bên ngoài, một biến cố, hay như trường hợp của Sếchxpia, một chuyện kể, một dân ca cổ, một chuyện cũ, một biên niên sử làm cho anh cảm thấy một đòi hỏi khao khát muốn cấp một hình thức cho tài liệu ấy. Do đó, lý do dẫn tới sự sáng tạo có thể là hoàn toàn do từ bên ngoài, và yêu cầu duy nhất quan trọng đối với nghệ sĩ tóm lại chỉ là anh ta quan tâm nghiêm túc tới tài liệu này để cho đối tượng trở thành một cái gì sinh động trong tâm hồn anh ta, và lúc đó cảm hứng của nghệ sĩ tự nó sẽ đến và một nghệ sĩ dồi dào thực sự nhờ cái sức sống

này sẽ tìm thấy hàng ngàn điều kích thích hoạt động và cảm hứng, những kích thích mà những người khác sẽ bỏ qua chẳng hề chú ý tới.

(b) Nếu như chúng ta nêu lên một câu hỏi thêm nữa cảm hứng nghệ thuật tóm lại ở đâu thì câu trả lời sẽ là như sau: nhà thơ hoàn toàn bị đối tượng của mình thu hút, hoàn toàn nhập thân vào đối tượng và sẽ không biết nghĩ ngợi hễ còn chưa cấp cho hình thức nghệ thuật một tính chất trọn vẹn và đẹp đẽ.

(c) Nhưng sau khi nghệ sĩ đã biến đối tượng hoàn toàn thành tài sản của mình, anh ta phải biết quên tính đặc thù có tính chủ thể của mình, những nét ngẫu nhiên của anh ta để hoàn toàn vùi mình vào trong tài liệu. Thành ra, với tính cách một chủ thể, anh ta sẽ làm thành dường như cái hình thức để xây dựng cái nội dung đã chiếm lĩnh anh ta. Một cảm hứng trong đó chủ thể tự phơi bày và cố gắng tự bộc lộ với tính cách cụ thể, chứ không phải trở thành một công cụ của cái hoạt động sáng tạo tập trung vào đối tượng là một cảm hứng tồi. Điều này dẫn chúng ta đến chỗ khảo sát tính khách quan của các sáng tác nghệ thuật.

2. Tính khách quan của sự miêu tả

a. Tính khách thể thuần túy bên ngoài.

Theo nghĩa bình thường của từ tính khách thể, người ta quan niệm tính khách thể của một tác phẩm nghệ thuật như sau: nội dung của nó cần phải mang hình thức của một hiện thực tồn tại trong tác phẩm này và xuất hiện trước mắt chúng ta trong cái hình thức bên ngoài quen thuộc. Nếu như chúng ta tự hài lòng về một tính khách quan như vậy, thì chúng ta có thể gọi Côtxơbuy là một nhà thơ khách quan. Ở ông ta, chúng ta lại bắt gặp hiện thực hàng ngày quen thuộc của chúng ta. Song mục đích của nghệ thuật lại chính là ở chỗ vượt bỏ nội dung

của đời sống hàng ngày cũng như phương thức đời sống biểu hiện mà dùng hoạt động tinh thần có cội nguồn là thế giới bên trong của nghệ sĩ để nêu bật cái hợp lý của sự vật dưới hình thức bên ngoài.

Cách diễn tả nghệ thuật đối với một cái gì đã tồn tại còn có thể nổi bật bởi sức sống mãnh liệt ở bản thân nó, và như chúng ta đã thấy điều đó trên đây (dựa trên một vài thí dụ trong số các tác phẩm thời trẻ của Gơt) chúng có thể rất hấp dẫn do cái đời sống bên trong thấm nhuần tác phẩm, nhưng vì nó thiếu một nội dung chân thực, nên vẫn không đạt đến cái đẹp nghệ thuật chân chính. Vì vậy cho nên nghệ sĩ không nên chỉ nhằm đạt đến tính khách quan thuần túy bên ngoài là cái còn thiếu một nội dung có tính bản chất.

b. Thế giới bên trong chưa được phát triển.

Một hình thức khác của tính khách quan không nhằm mục đích biểu hiện cái bên ngoài với tính cách cái bên ngoài, trái lại nghệ sĩ chiếm hữu đối tượng của mình với tất cả sức mạnh của cảm nghĩ tâm hồn bên trong. Nhưng sức sống bên trong này vẫn kín đáo và tập trung đến nỗi nó không thể đạt đến trình độ sáng rõ có ý thức và không thể đạt đến sự phát triển thực sự. Vì không có được một sức mạnh và một trình độ văn hóa đủ để bộc lộ hoàn toàn bản chất của nội dung nên nghệ sĩ tự bó hẹp vào cái khát vọng hùng hồn ở chỗ thông qua những hiện tượng bên ngoài mà anh ta nhắc tới, nghệ sĩ làm cho người ta cảm thấy mình và nói bóng gió đến mình.

Đặc biệt các dân ca có một phương thức biểu hiện như vậy, bên ngoài đơn giản. Nó làm ta nghĩ đến một tình cảm rộng rãi hơn và sâu xa hơn làm cơ sở cho tác phẩm, mặc dầu tác phẩm vẫn không nói lên rõ ràng cái tình cảm ấy; ở đây bản thân nghệ thuật vẫn chưa đạt đến cái trình độ văn hóa sẽ cho phép. Nghệ thuật chưa biểu lộ nội dung của nó một cách đầy đủ và sáng rõ cho nên đành phải dùng những hiện tượng bên ngoài để khiến người ta cảm thấy và phỏng đoán cái nội dung

bên trong. Con tim vẫn phong bế ở bên trong và muốn cho một con tim khác hiểu được mình. Nó phản ánh mình chỉ trong những hoàn cảnh và những hiện tượng bên ngoài hoàn toàn hữu hạn, những cái này kể ra cũng khá hùng hồn chỉ cần người ta dựa vào đấy là cảm thấy một lời bóng gió về các tình cảm.

Gơt cũng đã cấp cho ta những bài thơ tuyệt diệu nhất về mặt này. *"Lời than phiền của chàng mục đồng"* chẳng hạn là một trong những bài thơ đẹp đẽ nhất. Cái tâm hồn bị buồn bã và đau thương làm tan vỡ, vẫn câm lặng và phong bế, chỉ khiến người ta biết về mình bằng những nét thuần túy bên ngoài. Song qua những nét ấy, vang lên một trình độ sâu sắc của tình cảm mặc dầu hết sức tập trung. Trong *"Ông vua trong rừng"* và trong nhiều bài thơ khác, cái giọng này cũng có địa vị thống trị. Song giọng này có thể hạ thấp xuống tình trạng dã man đờ đẫn không cho phép ý thức nhận thức được bản chất của sự vật và của tình huống và chỉ bám vào những yếu tố bên ngoài thô lỗ nhất và vô vị nhất. Thuộc loại này là bài *"Người đánh trống"* ở trong tuyển tập *"Chiếc tù và thần kỳ của cậu bé"*. Chúng ta đọc: *"Ôi! Chiếc giá treo cổ, cái nhà cao,* hay: *"Chào ông trung sĩ"* mà trước đây người ta đã ca ngợi cho là rất cảm động. Trái lại khi Gơt hát:

Bó hoa anh vừa hái
Anh chào em nghìn lần,
Anh cúi mình anh nói,
Ghi vào con tim anh
Ghi vào muôn vạn lần.

Thì ở đây tình cảm tâm hồn được nói lên một cách khác hẳn, điều bóng gió ở đây không hề nêu lên trước mắt ta một cái gì tầm thường và khó chịu.

Mọi loại khách quan này đều thiếu một sự biểu hiện hiện thực và rõ ràng về tình cảm và dục vọng. Những cái này ở trong nghệ thuật chân chính không được ẩn sâu và chỉ nhắc sơ tới bản thân nó ở trong những hiện tượng bên ngoài; trái

lại hoặc tự nó cần phải tự bộc lộ hoàn toàn, hoặc phơi bày qua cái hình thức bên ngoài qua đó nó được thể hiện. Sinle chẳng hạn đặt vào trong khát vọng toàn bộ tâm hồn của mình, nhưng đây là một tâm hồn vĩ đại biết nhập thân vào bản-chất của sự vật và thể hiện sự phong phú ẩn nấp ở những nơi sâu thẳm của nó một cách tự do đồng thời rực rỡ bằng những câu thơ hài hòa và có sức nặng nhất.

c. Tính khách thể chân chính.

Về mặt này nữa, theo khái niệm lý tưởng, chúng ta có thể xác lập ở đây rằng xét về mặt biểu hiện của chủ thể, tính khách thể chân chính tóm lại là cái nội dung, chân chính làm cho nghệ sĩ cảm hứng không được dừng lại trong cái thế giới chủ quan bên trong. Toàn bộ nội dung này đều phải được phơi bày hoàn toàn làm thế nào mà cái linh hồn chung và cái bản chất được phơi bày ở đấy với trình độ ngang hàng với vật biểu hiện cá nhân của nó, là cái toàn vẹn ở bản thân nó và thấm nhuần linh hồn và bản chất này trong tất cả sự biểu hiện. Bởi vì cái vĩ đại và cái trác tuyệt không phải là cái không thể nói ra được. Nếu thế thì tâm hồn của nhà thơ sẽ hóa ra sâu sắc hơn và không thể biểu lộ ở trong các tác phẩm, trong lúc đó những tác phẩm nghệ thuật thực ra là cái ưu tú nhất và chân thực nhất ở trong nghệ sĩ. Và nghệ sĩ là người như thế nào thì anh ta biểu hiện ra ngoài như vậy, còn tất cả những cái gì dừng lại ở trong nội tâm anh ta thì không phải biểu hiện sự tồn tại của anh ta.

3. Tác phong, phong cách và tính độc đáo

Dù cho việc chúng ta đòi hỏi ở tính khách thể của nghệ sĩ, theo ý nghĩa đã nói trên, có đúng đắn đến đâu đi nữa, thì điều biểu hiện vẫn là một sản phẩm của cảm hứng nghệ sĩ. Bởi vì nghệ sĩ với tính cách một chủ thể đã đồng nhất hóa mình hoàn toàn với đối tượng và tạo ra sự thể hiện nghệ thuật

của mình bằng cách lấy các yếu tố từ cái thế giới bên trong của tâm hồn mình và của hư cấu sinh động. Sự đồng nhất hóa này giữa mặt chủ thể của nghệ sĩ với mặt khách thể chân chính của sự biểu hiện làm thành phương diện chủ yếu thứ ba mà chúng ta cần phải xét đến, bởi vì thiên tài và tính khách quan từ trước tới giờ vẫn tách rời nhau thì ở đây lại được hợp nhất lại. Chúng ta có thể gọi tính thống nhất này là khái niệm tính độc đáo chân chính. Nhưng trước khi bước sang khảo sát nội dung khái niệm này, chúng ta cần phải chú ý tới hai yếu tố mà chúng ta cần phải gạt bỏ tính chất phiến diện của nó để cho phép cá tính độc đáo chân chính có thể bộc lộ. Đó là *tác phong* của chủ thể và phong cách.

a. Tác phong của chủ thể.

Chúng ta cần phải phân biệt chủ yếu giữa tác phong thuần túy và tính độc đáo. Tác phong chỉ để cập tới những đặc điểm riêng - và do đó ngẫu nhiên - của nghệ sĩ bởi vì nó nảy sinh ở trong quá trình sáng tạo tác phẩm nghệ thuật và biểu lộ ở trong *bản thân đối tượng* cũng như trong sự biểu hiện có tính chất lý tưởng của nó.

(a). Nếu hiểu như vậy thì phong cách sẽ không liên quan gì tới cái hình thức chung của nghệ thuật trong đó mỗi cái đòi hỏi những biện pháp thể hiện khác nhau. Chẳng hạn một người vẽ phong cảnh cần phải nắm các đối tượng khác một họa sĩ vẽ những bức tranh lịch sử, một nhà thơ sử thi cần phải nắm đối tượng khác một nhà thơ trữ tình hay một người viết kịch. Còn phong cách là cái phương thức tri giác riêng cho từng chủ thể, và một cách thể hiện ngẫu nhiên, độc đáo, có thể đối lập trực tiếp với khái niệm chân thực của lý tưởng. Nếu xét theo mặt này, phong cách sẽ là cái hình thức kém nhất trong tất cả những hình thức mà nghệ sĩ có thể chọn, bởi vì ở trong phong cách nghệ sĩ chỉ vâng theo tính chất chủ quan hữu cơ với tính cách của nó. Nghệ sĩ, nói chung, loại trừ tính ngẫu nhiên đơn thuần không những của nội dung mà cả

của hình thức bên ngoài và nghệ thuật yêu cầu nghệ sĩ tránh những đặc điểm ngẫu nhiên và chủ quan của riêng mình.

(b) Vì vậy phong cách không đối lập trực tiếp với sự thể hiện nghệ thuật chân chính là cái phần lớn chỉ biểu hiện ở trong *các mặt bên ngoài* của hình thức. Nó là tiêu biểu nhất đối với hội họa và âm nhạc bởi vì hai nghệ thuật này cung cấp cho nghệ sĩ một khả năng rộng lớn nhất để quan niệm và thực hiện các mặt bên ngoài. Phương thức thể hiện độc đáo dành riêng cho một nghệ sĩ cụ thể và những người theo anh ta cũng như các môn đồ của anh ta ở đây làm thành một phong cách có thể có một trong hai hướng sau đây.

(aa) Trước hết phong cách có thể biểu lộ ở phương thức tri giác nghệ thuật. Chẳng hạn sắc thái của không khí, sự bố trí các lá trên cây, sự bố trí ánh sáng và bóng tối, cách tô màu chấp nhận ở trong hội họa một trình độ đa dạng vô tận. Chính vì vậy trong ánh sáng và màu sắc, chúng ta tìm thấy ở các họa sĩ những sự khác nhau lớn nhất và những phương thức tri giác độc đáo. Đôi khi, chúng ta nhìn thấy ở họ một màu sắc mà nói chung chúng ta không thấy ở trong tự nhiên, bởi vì chúng ta không chú ý đến nó tồn tại. Nhưng nó đập vào mắt một nghệ sĩ nào đó, nghệ sĩ này tiếp thu cái màu ấy làm của mình và bây giờ anh ta đã quen nhìn và diễn tả mọi sự vật bằng cái màu ấy và cái ánh sáng ấy.

Điều này có thể áp dụng không những cho màu sắc mà cả cho bản thân các sự vật, các cách tập hợp, các vị trí và vận động của chúng. Chúng ta bắt gặp mặt này của phong cách nhiều nhất ở các nhà hội họa Hà Lan: trường hợp Van Đec Nero(*) xử lý màu trắng ánh trăng trong các phong cảnh, miêu tả ban đêm, những đồi cát trong nhiều phong cảnh của Goayen, vai trò của satanh và nhiều thứ lụa khác ở trong những bức tranh của những bậc thầy khác...là những thí dụ như vậy.

(*) Van der Neer (1603-1677) và Van der Goyen (1596-1666) là hai họa sĩ Hà Lan nổi tiếng về tranh phong cảnh.

(bb) Thứ hai, tác phong có thể biểu lộ ở trong cách thực hiện ở trong cách vận dụng cái bút lông, ở trong cách bôi màu và phối hợp các màu...

(cc) Khi một tính chất loại biệt như vậy của cách tri giác nghệ thuật và của cách biểu hiện, nhờ sự lặp lại thường xuyên, biến thành một thói quen và trở thành cái bản tính thứ hai ở nghệ sĩ, thì có một nguy cơ đe dọa: tác phong sẽ trở thành một điều không hồn do sự lặp đi lặp lại không có nội dung như vậy. Nó sẽ trở thành một biện pháp máy móc, trong đó nghệ sĩ không cần bộc lộ tất cả tình cảm và cảm hứng của mình, và nó sẽ bị hạ thấp hơn nữa nếu nó càng mang tính chất chuyên môn. Trong trường hợp này, nghệ thuật bị rơi xuống trình độ một sự khéo léo đơn thuần, và một sự khéo léo thủ công và cái phong cách vốn không phải là một hiện tượng tiêu cực có thể biến thành một cái gì nhàm tai và không có sức sống.

(c) Phong cách chân chính, do đó, cần phải tránh sự hạn chế ở những đặc thù riêng biệt và cần phải vượt ra ngoài những giới hạn này ở bản thân nó để cho những phương thức xử lý chuyên môn của mình không chết cứng và không biến thành một thói quen đơn thuần. Muốn vậy, nghệ sĩ cần phải dùng một phương thức tương đối khái quát hơn để nắm lấy bản chất của đối tượng và cần phải biết cách xử lý cái phương thức khái quát hơn này sao cho phù hợp với khái niệm của mình hơn. Theo ý nghĩa này, người ta có thể nói rằng ở Gơt có tác phong kết thúc một cách giả tạo bằng một kết thúc vui vẻ, không những các bài hát xã giao mà cả những bài thơ khác đã bắt đầu một cách nghiêm túc hơn để xóa bỏ hay làm giảm nhẹ ấn tượng do sự suy nghĩ nghiêm túc hay do một tình huống gay go gây nên. Horaxơ trong bức thư của mình cũng theo phong cách này. Biện pháp này nói chung là tiêu biểu cho những cuộc đối thoại của những người có giáo dục họp nhau lại để tiêu khiển. Để đừng đi quá sâu vào thực chất của vấn đề bàn đến, những người nói chuyện tự kiềm chế mình, dừng lại ở giữa chừng và khéo léo

chuyển những suy nghĩ sâu sắc này sang lối nói chuyện thoải mái hơn, vui vẻ hơn. Phương thức tri giác này cũng là một phong cách và thuộc về những đặc điểm chủ quan của cách lý giải, những tính chất chủ quan này mang tính chất chung hơn và hoàn toàn phù hợp với yêu cầu của loại thể hiện nghệ thuật này. Sau khi đã định nghĩa phong cách như vậy chúng ta có thể chuyển sang khảo sát phong cách.

b. Phong cách.

Một câu cách ngôn nổi tiếng của Pháp nói: "Phong cách đó chính là con người", ở đây danh từ phong cách nói chung bao hàm tính chất độc đáo của một chủ thể nhất định. Chủ thể này sẽ biểu lộ ở trong phương thức biểu đạt, trong cách nói năng... Trái lại ông Phôn Rumo định nghĩa phong cách là một sự thích nghi, đã trở thành một thói quen với đòi hỏi bên trong của cái chất liệu trong đó nhà điêu khắc đẽo những hình tượng của mình, và nhà hội họa làm cho những hình tượng xuất hiện trước mắt mình (*Những khảo sát Italia, tập I, trang 287*) và nhân điều này ông đưa ra những nhận xét hết sức quan trọng về những phương thức thể hiện được chấp nhận hay bị cấm đoán bởi một tài liệu cảm quan nhất định, chẳng hạn, điêu khắc.

Song người ta không nên bó hẹp việc dùng danh từ "phong cách" để chỉ cái mặt yếu tố cảm quan này và chúng ta có thể mở rộng danh từ này để chỉ những đặc trưng và những qui luật của sự thể hiện nghệ thuật ở đấy nghệ sĩ nhận được đối tượng để thể hiện. Theo nghĩa này, chúng ta phân biệt ở trong âm nhạc có phong cách thơ và phong cách nhạc kịch, và trong hội họa có phong cách tranh lịch sử và phong cách tranh phong tục. Phong cách ở đây dùng để chỉ một phương thức cụ thể chú ý tới các điều kiện của các tài liệu sử dụng, đồng thời những đòi hỏi về cách quan niệm và cách thực hiện và phù hợp với những đòi hỏi của những hình thức nhất định cũng như với những qui luật toát ra từ bản thân khái niệm, từ đối tượng.

Tình trạng thiếu phong cách theo cái nghĩa rộng lớn của từ này, lúc đó sẽ chỉ hoặc sự bất lực của nghệ sĩ không tiếp thu được một phương thức thể hiện tất yếu ở bản thân nó, hoặc một sự võ đoán của chủ thể không theo những đòi hỏi hợp quy luật mà là thích theo sở thích đồng bóng của mình và thay thế phong cách bằng một phong cách kém. Vì vậy như Phôn Rumo nhận xét, việc chuyển những qui luật về phong cách riêng của một hình thức nghệ thuật sang những nghệ thuật khác là điều không thể chấp nhận. Monxơ(*) đã phạm sai lầm ấy trong tác phẩm "*Thi sơn*" nổi tiếng của mình ở biệt thự Anbani, ở đấy ông nghĩ ra và hoàn thành những hình thức có màu sắc của bức họa Apôlông của mình bằng cách áp dụng cái nguyên lý chỉ áp dụng cho điêu khắc. Ta cũng thấy điều đó trong nhiều bức tranh của Duyre(**): ông đã tiếp thu hoàn toàn phong cách chạm tranh khắc gỗ và đã áp dụng nó vào hội họa nhất là khi miêu tả các nếp nhăn quần áo.

c. Tính độc đáo.

Tính độc đáo tóm lại, không những là ở chỗ nghệ sĩ theo những qui tắc của phong cách mà còn mang ý nghĩa cảm hứng chủ quan, khi nghệ sĩ không tuân theo cái phong cách đơn thuần mà nắm lấy một đề tài hợp lý ở bản thân nó và trong khi đi theo tình cảm bên trong của mình theo tính chủ quan có tính chất nghệ thuật của mình, lại xây dựng nó vừa phù hợp với bản chất và khái niệm của một hình thức nghệ thuật cụ thể lại vừa phù hợp với khái niệm chung của lý tưởng.

(a) Kết quả là tính độc đáo trùng làm một với tính khách quan chân chính và kết hợp ở nó mặt chủ quan lẫn mặt khách quan của sự biểu hiện với những đòi hỏi của bản thân đối tượng khiến cho mà cả hai mặt đều không có cái gì xa lạ đối với nhau hết. Một mặt, tính độc đáo bộc lộ cho ta thấy tâm hồn thực sự

(*) Mongs (1728-1779) Họa sĩ Đức nổi tiếng.

(**) Durer (1471-1528) Họa sĩ Đức nổi tiếng.

của nghệ sĩ, và mặt khác nó trước sau chỉ nói lên bản chất đối tượng, thành ra sự độc đáo này của nghệ sĩ làm thành một điều độc đáo của bản thân đối tượng và nảy sinh từ nó cũng hệt như đối tượng nảy sinh từ hoạt động sáng tạo của chủ thể.

(b) Vì vậy, không nên xem lẫn tính độc đáo với thái độ võ đoán của nghệ sĩ, là người ghi lại những ý nghĩ ngẫu nhiên. Thường thường người ta dùng chữ độc đáo để chỉ sự sáng tạo một cái gì kỳ quặc dành riêng cho một chủ thể nào đấy và không nảy sinh trong óc một chủ thể khác. Nhưng đấy chỉ là sự độc đáo kém cỏi. Chẳng hạn nếu theo ý nghĩa này thì không ai độc đáo hơn là người Anh. Mỗi người Anh đều có cái điều kỳ quặc của mình mà không một người khôn ngoan nào muốn bắt chước và mỗi người đều tự hào tự cho mình là độc đáo bởi cái hành vi ngu xuẩn này.

Tính độc đáo của sự hóm hỉnh và bông đùa này được ca ngợi đặc biệt là gắn liền với điều này. Ở đây nghệ sĩ xuất phát từ tính chủ thể của mình rồi lại quay trở lại cái tính chủ thể ấy. Thành ra đối tượng thực sự của sự biểu hiện chỉ được anh ta xem là một lý do bên ngoài để cho anh ta đưa ra những điều bông đùa chế nhạo những tư tưởng và những ý nghĩ bất ngờ do sở thích đồng bóng chủ quan gây ra, nhưng trong trường hợp này các đòi hỏi của đối tượng là khác thái độ chủ thể của nghệ sĩ: Nghệ sĩ xử lý tài liệu hoàn toàn võ đoán và trước hết nêu lên những điểm đặc biệt của cá tính mình. Một sự bông đùa như vậy đầy những hóm hỉnh và tình cảm sâu sắc và thường thường gây ấn tượng song đạt đến điều đó là dễ dàng hơn nhiều so với điều người ta vẫn tưởng. Bởi vì cắt đứt sự diễn biến hợp lý của các biến cố, bắt đầu một cách võ đoán, tiếp tục và kết thúc câu chuyện một cách võ đoán, tung ra những lời phiếm luận sắc sảo và đầy tình cảm, và do đó, tạo nên những bức biếm họa đối với hư cấu là dễ dàng hơn rất nhiều so với việc phát triển và cấp một hình thức trọn vẹn và thành công cho một tổng thể phù hợp với cái lý tưởng chân chính. Nhưng sự hóm hỉnh ngày

nay thích phơi bày những lời bông đùa khó chịu của một tài năng hỗn xược, và thường thường rơi vào việc nói nhảm tẻ nhạt với cái vẻ hóm hỉnh thực sự.

Sự hóm hỉnh thực sự là rất ít gặp. Còn bây giờ người ta đòi hỏi chúng ta phải thừa nhận những điều tẻ nhạt nhất là hóm hỉnh chính và sâu sắc, chỉ cần chúng có cái vẻ bên ngoài của hóm hỉnh và làm ra vẻ hóm hỉnh. Trái lại Sếchxpia có một trình độ hóm hỉnh to lớn và sâu sắc song ở ông người ta cũng bắt gặp những điều bông đùa nhạt nhẽo. Cũng vậy sự hóm hỉnh của Giăng Pôn(*) thường làm chúng ta ngạc nhiên không những về trình độ châm biếm sâu sắc và tình cảm đẹp đẽ, mà cả vì sự kết hợp kỳ quặc những sự vật không gắn liền với nhau thành ra người ta không thể phỏng đoán được sự hóm hỉnh của ông đã kết hợp chúng theo mối liên hệ nào. Nhà hóm hỉnh vĩ đại nhất cũng không thể thường xuyên nhớ tới những kết hợp như vậy, và chúng ta thường thấy ở Giăng Pôn rằng những kết hợp của ông không bắt nguồn từ sức mạnh của thiên tài tác giả, mà trái lại là một sự kết hợp ở bên ngoài. Để có được một tài liệu luôn luôn mới mẻ, Giăng Pôn cần phải liếc qua những quyển sách hết sức khác nhau về thực vật học, pháp lý học, triết học, các du ký... và lập tức ghi lại những điều làm ông ngạc nhiên, và ghi ở bên cạnh những tư tưởng nảy sinh trong đầu óc ông. Thế rồi, đến lúc phải viết, ông kết hợp những vật hết sức đa dạng một cách thuần túy bên ngoài, chẳng hạn kết hợp các thực vật ở Braxin với việc tư pháp của đế chế Đức cổ. Sau đó, cái đó được ca ngợi là sự độc đáo, hay người ta tha lỗi cho ông ta bằng cách nói rằng sự hóm hỉnh cho phép người ta làm tất cả mọi việc. Song sự độc đáo chân chính lại chính ở chỗ loại trừ một tình trạng võ đoán như vậy.

Nhân dịp này, chúng tôi lại nhắc tới điều chúng tôi đã nói về mỉa mai. Theo những người thích cho mình là độc đáo nhất, thì mỉa mai đạt đến trình độ độc đáo nhất là nó không cho

(*) *Jean Richter (1763-1825) Nhà văn lãng mạn Đức.*

bất kỳ nội dung nào là nghiêm túc và nó bông đùa chỉ vì thích bông đùa. Mặt khác, nó kết hợp ở trong các biểu hiện của mình vô số chi tiết bên ngoài, nhưng nhà thơ lại giữ riêng cho mình cái ý nghĩa bên trong của chúng, và thấy được sự ranh mãnh và tính chất to lớn chính là vì những người chủ trương mỉa mai cho ý nghĩa của nó là chồng chất những hoàn cảnh bên ngoài làm thành chất thơ của thơ, bởi vì cái gì hoàn mỹ nhất và sâu xa nhất đều bị dấu kín và không thể biểu lộ ra được do trình độ sâu sắc của nó. Chẳng hạn trong thời Phridrích Phôn Slêghen tưởng tượng rằng mình là một nhà thơ thì cái nội dung không được nói ra ở trong thơ của ông được xem là phần ưu tú nhất song cái tinh túy thi ca này khi xem lại vẫn tỏ ra là thứ vàn xuôi nhạt tẻ nhất.

(c) Tác phẩm nghệ thuật chân chính cần phải thoát ly khỏi tính chất độc đáo sai lầm, bởi vì nó chỉ chứng minh tính chất độc đáo chân chính của mình bằng cách nó làm thành sự sáng tạo duy nhất của một tinh thần không lấy những tài liệu và không chắp vá tài liệu gồm từng mảnh ở bên ngoài. Trái lại, nó tạo nên một thể hoàn chỉnh nhất phiến gắn liền với nhau chặt chẽ, nói lên một điều duy nhất và được phát triển thông qua bản thân phù hợp với cách chính đối tượng được hợp nhất ở trong chủ thể. Nếu trái lại, cái cảnh và các động cơ được hợp nhất lại không phải do chính mình mà do một áp lực bên ngoài thì trong trường hợp này sẽ không có sự tất yếu bên trong để kết hợp và chỉ làm thành một liên hệ ngẫu nhiên do một người thứ ba xa lạ thực hiện.

Chẳng hạn tác phẩm "*Gớtxơ*" của Gơt đã được ca ngợi là một sự độc đáo vĩ đại. Thực vậy, trong tác phẩm này, như chúng ta đã thấy ở trên, Gơt đã phủ nhận rất táo bạo và giẫm lên tất cả những gì mà lý luận mỹ học đương thời xác lập cho là qui luật của nghệ thuật. Song sự thực hiện ở "*Gớtxơ*" không mang tính chất độc đáo thực sự. Chúng ta nhận thấy ở trong tác phẩm thời niên thiếu này rằng nó nghèo nàn về yếu tố

đặc thù, rằng nhiều chi tiết về cả những cảnh toàn bộ không được xây dựng dựa trên nội dung của nó mà do những hứng thú đương thời gây nên khi viết tác phẩm "*Gótxơ*" và sau đó được đưa vào tác phẩm một cách thuần túy bên ngoài. Chẳng hạn cái cảnh giữa Gótxơ và tu sĩ Mactin mà tên gọi nhắc cho ta nhớ tới Mactin Luyte là được viết do ảnh hưởng của những quan niệm lưu hành lúc bấy giờ của chàng thanh niên Gơt , khi ở Đức người ta lại bắt đầu than phiền về hành vi của các tu sĩ: các tu sĩ không được uống rượu, họ tiêu hóa thức ăn một cách yếu đuối, và do đó người ta trách họ tham lam và nói chung họ phải tuân thủ ba điều răn không thể chịu đựng được là giữ tình trạng nghèo khổ, sự trinh bạch và phải phục tùng. Tu sĩ Mactin trái lại say sưa về cách sống hiệp sĩ của Gótxơ, và hình dung Gótxơ mang chiến lợi phẩm cướp được của quân thù đem về, "Để cho nó trở về, cưỡi ngựa trở về, không cho phép nó có thì giờ bắn, tôi sẽ đâm nó cùng với con ngựa. Và sau đó đi vào thành lũy của nó để gặp vợ nó". Tu sĩ Mactin uống rượu chúc mừng sức khỏe Elidabét đồng thời đã dụi mắt. Nhưng Luyte không bắt đầu với những ý nghĩa trần tục như vậy, trái lại với tính cách một tu sĩ ngoan đạo, ông đã tiếp thu các tác phẩm của Augutxtin, những quan niệm tôn giáo với những tin tưởng sâu sắc.

Cũng vậy Gơtơ trong nhiều cảnh gần giống như vậy đã đưa ra những quan điểm giáo dục đương thời chủ yếu xuất phát từ Badơđâu[66]. Chẳng hạn trẻ em lúc bấy giờ học thuộc lòng nhiều điều mà chúng không hiểu được, trong lúc đó phương pháp chân chính là làm cho chúng quen với những sự vật hiện thực bằng quan sát trực tiếp và bằng kinh nghiệm. Các hình ảnh chẳng hạn như người ta giả thiết, đây là Gơt trong thời còn trẻ, đọc thuộc lòng cho cha mình nghe: Lactheođan là một cái làng và một lâu đài ở trên sông Iăctơ; đã hai trăm năm nay nó là tài sản thừa kế của họ Phôn Beclikhinghen. Nhưng khi Gótxơ hỏi cậu con: "Thế mày có biết ông Phôn

Beclikhinghen không?" Thằng bé nhìn ông ta ngơ ngác: mặc dầu hết sức uyên bác, nó vẫn không biết ông cha của nó. Gớtxơ xác nhận rằng ông ta biết tất cả các đường mòn, các lối đi lại ngay trước khi biết tên làng, tên sông, tên lâu đài. Tất cả những điều đó là những điều thêm vào không liên quan với cốt truyện. Trái lại, ở những nơi đề tài này có thể được trình bày với trình độ sâu sắc độc đáo của nó, chẳng hạn trong cuộc đối thoại giữa Gớtxơ và Vaixơlinhghen thì chúng ta chỉ nghe những suy nghĩ lạnh lùng và nôm na về thời đại bấy giờ.

Ngay cả trong "*Thanh khí tương cầu*"(*) chúng ta cũng tìm thấy những yếu tố rời rạc nảy sinh từ nội dung và có tính chất thêm vào. Việc kiến thiết công viên, những bức tranh sinh động, quả lắc đồng hồ đung đưa, những thí nghiệm về các kim loại, bệnh đau đầu và tất cả bức tranh vay mượn ở hóa học của những phương tiện hóa học. Ở những tiểu thuyết trong đó hành động diễn ra trong một thời kỳ ấu nhạt, những chuyện thêm vào như vậy là hoàn toàn có thể chấp nhận và nhất là khi người ta làm điều đó một cách hấp dẫn và khéo léo như Gớt , ngoài ra tác phẩm nghệ thuật không thể không chịu ảnh hưởng hoàn toàn của văn hóa đương thời. Song phản ánh bản thân nền văn hóa này là một việc và tìm cách kết hợp những tài liệu ở bên ngoài không liên quan tới nội dung thực hiện của tác phẩm nghệ thuật lại là một việc khác.

Bởi vì tính độc đáo thực sự của nghệ sĩ cũng như của tác phẩm nghệ thuật tóm lại là bản thân chúng thấm nhuần tính hợp lý của một nội dung chân chính. Chỉ có khi nào nghệ sĩ hoàn toàn làm chủ được cái lý do khách thể này và không vi phạm tính chất thuần túy của nó bằng cách đưa vào những yếu tố xa lạ lấy từ bên ngoài hay từ bên trong, thì lúc đó, ở trong cái đối tượng được nghệ sĩ thể hiện, nghệ sĩ mới tái hiện được bản thân mình ở trong tính chủ thể chân chính của mình

(*) *Tiểu thuyết của Goethe nói về hôn nhân.*

là cái cố gắng làm thành một sự tập trung sinh động hoàn mỹ của tác phẩm nghệ thuật ở trong bản thân nó. Bởi vì ở trong mọi tư duy, ở trong mọi sáng tạo chân chính cái tự do chân chính là để cho cái bản chất tự khẳng định mình thành một sức mạnh, cái này đồng thời lại là một sức mạnh riêng của tư duy chủ thể và của ý chí, thành ra không có một sự chia rẽ nào ở trong sự phối hợp hoàn mỹ của tự do chủ thể và yếu tố bản chất.

Như vậy, mặc dầu tính độc đáo ở trong nghệ thuật bao gồm mọi đặc điểm ngẫu nhiên, nhưng nó chỉ làm điều đó để cho nghệ sĩ có thể hoàn toàn vâng theo sự thúc đẩy và cái đà của thiên tài mình, của cảm hứng mình đơn thuần do đối tượng miêu tả. Và trong khi không theo sở thích đồng bóng và thái độ võ đoán thuần túy, nghệ sĩ có thể thể hiện cái tôi chân chính của mình ở trong đối tượng do mình tạo ra theo chân lý. Không có một phong cách nào cả, xưa nay vẫn là cái phong cách vĩ đại duy nhất và sở dĩ chúng ta có thể gọi Hômerơ, Xôphôklơ, Raphaen và Sếchxpia là độc đáo chính là theo nghĩa này.

CHÚ THÍCH PHẦN MỘT:

(1) Theo Hegel "ý niệm tuyệt đối" tự phân hóa thành tự nhiên tức là "tự phủ định" mình nhưng sự phân hóa này là do tinh thần tạo nên cho nên tự nhiên không phải là không liên quan với tinh thần mà vẫn thống nhất với tinh thần. Lối phủ định này Hegel gọi là aufheben tôi dịch là "vượt bỏ", đó là phủ định của phủ định để quay trở về sự thống nhất (một mặt là bỏ, nhưng chính là để vượt lên một trình độ cao hơn).

(2) Nguyên văn gemeinde (thể cộng đồng) theo Omaston thì đây chỉ là chữ gebiete (lĩnh vực) viết sai.

(3) Karl Fried v. Rumohr (1785-1843), tác giả bộ "Những khảo sát Italia" (1827-31).

(4) Sinn (tiếng Pháp - Sense) có hai nghĩa: 1. Giác quan; 2. Ý nghĩa.

(5) Aster: một học trò của Platon, ở đây có trò chơi chữ không thể

dịch được: Aster *là "sao".*

(6) Argus: là vị thần của thần thoại Hi Lạp có một trăm con mắt.

(7) Firdousi nhà thơ Ba Tư thế kỷ 14, tác giả tập Shahamamen *sử thi ca ngợi thời Ba Tư cổ anh hùng.*

(8) Các anh hùng của Bàn Tròn là các hiệp sĩ tập hợp xung quanh vua Anh ở thế kỷ thứ VI là Alfred.

(9) Charlemagne đại đế là nhân vật chính sử thi Pháp Bài ca Roland.

(10) Poema del Cid, *sử thi Tây Ban Nha ca ngợi sự nghiệp anh hùng của Cid.*

(11) Roman de Renart *là một loại tính chất ngụ ngôn trong đó sư tử là vua, con chồn tên là Renart (sau này tên riêng Renart biến thành danh từ chung,renard là chồn) là một nhân vật gian xảo, lắm quỷ kế.*

(12) "Yếu tố bản chất" ở đây cũng là "những sức mạnh khái quát" tức là những nguyên lí khái quát chi phối đời sống của cá nhân như: Tổ quốc, gia đình, công lí...

(13) (tr.268) Gessner (1730-1798) nhà thơ Thụy Sĩ làm lối thơ mục ca.

(14) Khái niệm "đời sống dân sự"... (vie civile, grajdanxkaya jizn)và ảnh hưởng của nó đối với Mĩ học do Hegel nêu lên là một cống hiến quan trọng đối với mĩ học hiện đại nhưng gây nhiều cuộc tranh luận về thực chất của nó. Nhiều học giả cho đó là đời sống thị dân và dịch là vie bourgeoise - "thị dân sinh hoạt". Nếu quan niệm như vậy thì khái niệm này sẽ trùng với khái niệm xã hội tư bản. Theo chúng tôi không phải như vậy bởi vì ở đây cũng như trong Triết học pháp quyền Hegel dùng khái niệm này (burgerlich) cho thời La Mã làm cơ sở cho Luật La Mã. Mà không thể nói xã hội La Mã cổ đại là tư sản được "Đời sống dân sự, xã hội dân sự, hiện thực dân sự"... là danh từ Hegel dùng để chỉ một xã hội trong đó những "sức mạnh phổ biến", "cái bản chất tất yếu"... nói khác đi, các khái niệm đạo đức, pháp luật tôn giáo... đã được quy định rõ ràng và con người từ chỗ là "những anh hùng của thời đại anh hùng" đã trở thành những công dân, những citoyen, những vir, những quân tử, tiểu nhân phải luôn luôn tuân theo cách ràng buộc ấy một cách tự giác. Quan niệm như vậy thì thì societé civile hay vie civile là trùng với Societé organisée "xã hội có tổ chức" là xã hội tiêu biểu cho La Mã, thời phong kiến Đông phương, thời tư bản, đối lập với cái xã hội non-organisée "chưa có tổ chức" là thời đại các anh hùng, mà thi dụ là thời Homère, thời đại các biên niên sử của Shakespeare (thời phong kiến tan rã sang tư bản), thời phong kiến tan rã ở Đức.

(15) Âm mưu và ái tình. *Bi kịch ba tập của Sinle: "Một công tử quý tộc yêu một cô bình dân. Cha mẹ cản trở âm mưu để cho chàng lấy một nữ công tước. Chàng hóa điên, đầu độc người yêu rồi tự sát.* Fiesco: *bi kịch của Schiller, Fiesco một người quý tộc Ý âm mưu lật*

đố bạo quân. Don Carlos *bi kịch Schiller: một công tử Tây Ban Nha yêu người mẹ kế của mình và được một người bạn trung thành giúp đỡ, nhưng bị nhà vua ghen ghét. người bạn bị hi sinh và tình yêu tan vỡ."Wallenstein" bi kịch vĩ đại của Schiller miêu tả âm mưu chính trị của danh tướng Áo là Wallenstein trong cuộc chiến tranh ba mươi năm và sự thất bại của ông ta.*

16) Goez von Berlichingen: *bi kịch đầu tiên của Goethe miêu tả cuộc nổi dậy của Goez von Berlichingen và nông dân thế kỉ XVI ở Đức chống lại Hoàng đế và bị thất bại.*

(17) Theo Hegel hình tượng nghệ thuật là do hai yếu tố quyết định: "Tình trạng chung của thế giới" cái mà ta gọi là "tình trạng chung của thời đại" và "tình huống" tức là cái ta gọi là "tính điển hình của cá nhân". Thí dụ ở Faust "tình trạng chung của thời đại" là lí tưởng sống thời Phục hưng và "tình huống" là những hoàn cảnh điển hình và cá tính điển hình của Faust.

18) trạng thái chưa có đối lập, chưa có xung đột.

19) Xem giải thích ở trên vào chữ "tình huống" ở đầu mục.

(20) Tình huống (situation), theo Hegel không có cái nghĩa như thường người ta quan niệm, nó tương ứng với khái niệm "hoàn cảnh điển hình của nhân vật" của ta.

(21) Tượng thần Apollon trưng bày ở phòng triển lãm Belvédère.

(22) Pigalle (1714-1785), nhà điêu khắc Pháp nổi tiếng.

(23) Thorwaldsen (1770-1844) Nhà điêu khắc Đan Mạch.

(24) Rodolph Schadow (1786-1822) Nhà điêu khắc Đức.

25) Hegel gọi là "hoàn mĩ, trọn ven" bởi vì sự hài hòa này là kết hợp cùng một sự "vượt bỏ" trong đó tình trạng hài hòa nguyên sơ là "khẳng định", vai phá vỡ sự hài hòa là "phủ định", vượt bỏ "xung đột" trở về một hài hòa cao hơn là "phủ định của phủ định".

(26) Alceste: Atmét bị bệnh gần chết, muốn được sống cần có người chết thay, Alceste tình nguyện chết thay chồng. Heracles đánh bại thần chết, cứu Alceste.

(27) Gluck (1714-1779): Nhà soạn nhạc Đức.

(28) Tự nhiên (Nature) có nghĩa là "thiên nhiên" (Hegel dùng chữ "cơ thể") như bệnh tật (bệnh Atmète, bệnh Philoctète) lại có nghĩa là "do cha mẹ đẻ ra" (như quyền thừa kế ngai vàng). Đoạn này theo nghĩa thứ hai.

(29) Tức là cái mà Hegel gọi là "thời đại anh hùng".

(30) Vì vua Giắc là dòng dõi Benco, người đã chiến thắng Macbet, rất thích Macbet bị miêu tả thành một tên tội phạm.

(31) Theo Hégel, nét chính của sự phân biệt các thần linh Hy Lạp như Zeus, Apollon, đối tượng của "nghệ thuật cổ điển" so với những con người cá nhân, như Hamlet, Lear, đối tượng của "nghệ thuật lãng mạn"

là ở đây. Các thần Hy Lạp và ngay cả các nhân vật Hy Lạp như Oedipe, Oreste, Antigone dù có hoạt động, có yêu, có ghét, có giết nhau nhưng họ vẫn là "những tồn tại chung" và đặc tính của họ là "đặc tính chung". Sở dĩ thế là vì họ chưa lâm vào tình trạng phân đôi, không có đấu tranh nội tâm. Xung đột, tình huống tuy có, nhưng là xung đột giữa họ và cái ở ngoài họ, dù cái đó là mang hình thức một kẻ địch, một tình thế khó xử, hay cái định mệnh khắc nghiệt. Họ đều giống nhau ở chỗ thực chất họ "nhất phiến", "yên lặng", "an nhàn tự tại" như vị thần Olemp . Cho nên Hégel gọi là "trừu tượng", "chung", mặc dù họ rất tạo hình. Phải đến "giai đoạn lãng mạn", (chúng ta gọi là giai đoạn phương thức sản xuất tư bản xuất hiện) mới có cái cá nhân bị nội tâm hành hạ, phải đấu tranh với chính mình. Dưới cái vẻ duy tâm, Hegel đã phát hiện được cái mà lý luận văn học gọi là nguồn gốc lịch sử của chủ nghĩa hiện thực.

32) "Bản chất thần linh" tức là cái đặc tính "chung", "trừu tượng", "tuyệt đối" không bị phân chia mà chỉ có "ý niệm" mới có được.

(33) Mỹ học tập II, Nghệ thuật cổ điển.

(34) Các thiên thần của đạo Thiên chúa chỉ là tôi tớ của Chúa chứ không phải là những cá nhân độc lập như Apolon, Aphrodite.

(35) Đây là nói về sự miêu tả hợp với "lý tưởng" nghệ thuật: Thượng đế vốn là trừu tượng cho nên không miêu tả được. Đó là trường hợp Hồi giáo, Do Thái giáo. Muốn miêu tả thần linh cho đẹp, cho nghệ thuật, chỉ có hai cách. Cách thứ nhất là phân chia yếu tố thần linh ra thành những cá nhân độc lập, ra thành Zeus, Apolon, Mercure, Hera... Những vị thần này là độc lập đối với nhau (vì họ thậm chí đánh lộn nhau). Cách đó gọi là thể hiện thượng đế ở những tính cách và những tình cảm của con người một cách chủ quan (Aphrodite là thần tình yêu, Ares là thần chiến tranh...) Cách thứ hai (nói ở tập II) đó là cho thượng đế nhập thân vào một thể xác trần tục, lấy cuộc đời người ấy để thể hiện thượng đế. Đó là cách thể hiện thượng đế của đạo Thiên Chúa qua cá nhân con người trần tục Giêxu.

(36) Một thí dụ lấy ở văn học Hy Lạp có thể soi sáng cách nói "bí hiểm" này. Mẹ Oreste giết cha chàng. Để trả thù cho cha và vị vua của mình, Oreste đã giết mẹ. Trong khi làm việc trả thù, Oreste vâng theo khái niệm hiếu đối với cha, khái niệm "hiếu" này là "một sức mạnh vĩnh viễn" làm thành bản chất tính cách Oreste. Nhưng mà ý chí ở đây có hai mặt mâu thuẫn nhau: một mặt nội dung của "sức mạnh vĩnh viễn" (sức mạnh chung, phổ biến...) vì là có tính chất thần linh nên nằm ở trong thần linh (cụ thể là Apolon ra lệnh cho Oreste giết mẹ), tức là ở ngoài Oreste. Nhưng nếu không có Oreste thì sức mạnh ấy không thể hiện được, cho nên mặt khác sức mạnh ấy lại phải nằm trong con người Oreste cụ thể. Nhưng chàng Oreste cụ thể lại đối lập với cái ý niệm trừu tượng, cho nên Hegel bảo "cá nhân loại trừ các sức mạnh trừu tượng".

Không những thế, muốn cho tác phẩm nghệ thuật thu hút, thì Oreste phải "tự do" hành động (ít nhất là có vẻ tự do), cho nên không thể là cái máy chỉ biết vâng lệnh Apolon. Đó là mâu thuẫn lớn nhất của văn học và nghệ thuật cổ đại và nó chỉ có thể "vượt bỏ" được ở thời hiện đại.

(37) Vở kịch "Philoctete" của Sophocle. Philoctete là bạn thân của Hérakles trước khi chết Hérakles trao cho chàng cung tên của mình. Trên đường đi tới Troyes , Philoctete bị rắn cắn ở chân, hôi thối không chịu được nên bị vứt lại một hòn đảo và sống ở đấy mười năm trời. Vì vị tiên tri cho biết phải có cung tên của Philoctete thì mới lấy được Troyes cho nên Néoptoteme đến yêu cầu Philoctete cùng mình đến Troyes. Philoctete không chịu, Hérakles xuất hiện bảo chàng đến Troyes ở đấy Achilles sẽ chữa cho chàng lành bệnh rắn cắn. Philoctete vâng lời.

(38) Cái Hegel gọi là "thần", "nội dung có tính chất thần linh", "sức mạnh chung"... đều là một. Đó là những khái niệm chủ đạo về đạo đức và chính trị, như trung, hiếu, tiết, nghĩa. Có những lúc tác giả gọi đó là "sức mạnh thống trị".

(39) Claudius (1740-1815): Nhà thơ và nhà văn Đức.

(40) Arouet là tên thực của Voltaire (biệt hiệu).

(41) Thần linh là một cách để gọi những sức mạnh phổ biến, trong triết học sau này dùng danh từ ý niệm - động lực (idée force).

(42) Thần linh ở đây là sức mạnh phổ biến.

(43) Sức mạnh ở đây cũng là sức mạnh phổ biến.

(44) Lòng danh dự ở đây dùng theo nghĩa thông thường của ta. Ở quyển II Hegel sẽ chứng minh rằng Asin là một nhân vật thời cổ đại nên không có "lòng danh dự" vì lòng danh dự là một phạm trù của thời đại sau, của thời "lãng mạn".

(45) Đây không phải chỉ là một so sánh. Ta sẽ thấy ở quyển II, khi nói về nghệ thuật cổ điển (Hy Lạp); Hegel cho rằng thực tế tính cách Achille, Oedipe... tuy tạo hình đến đâu cũng chỉ là những bức tượng vì thiếu đấu tranh nội tâm, thiếu "phân đôi", chữ "tính chất phong bế tạo hình" là có nghĩa như vậy.

(46) Le Cid: Bi kịch Corneille ở thế kỷ 17 của Pháp: Rodrigue (sau này gọi là Cid) để trả thù cho danh dự của cha bị xúc phạm (cha chàng bị tát tai) đã giết chết bố người vợ chưa cưới và người yêu của mình. Vở kịch lấy cuộc đấu tranh giữa danh dự và tình yêu làm then chốt.

(47) Phédre: Bi kịch của Racine ở Pháp thế kỷ 17. Phèdre yêu người con trai của Thésée với người vợ trước và sau khi lấy Thésée tìm cách quyến rũ chàng. Chàng cự tuyệt. Phèdre nghe lời Oenone nhũ mẫu của mình vu cáo với Thésée là người con chàng đã làm nhục nàng.

(47) Jacobi (1740-1814) tác giả Đức, bạn của Kant.

(48) Hegel là một đối thủ không nhân nhượng của trường phái lãng mạn suy đồi của Đức, điều nói đây là ám chỉ các nhân vật của Novali.

Hoffmann, Kleist. Ở đây ông đã tiến sát đến phê bình hiện thực.

(49) Henrich von Kleist (1777-1811) nhà thơ lãng mạn tiêu cực Đức, tác phẩm "Công tước Hambuốc" ca ngợi chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi của Vua Phổ.

(50) Nhận xét này là chống lại "lý luận" lãng mạn của anh em Schlégel và Tieck.

(51) "Lý tưởng" đây là "cái đẹp lý tưởng". Dưới một hình thức còn duy tâm đây là một đoạn trình bày bổ ích cho những ai khảo sát nguồn gốc lịch sử của lý luận "nhân vật điển hình" và "hoàn cảnh điển hình".

(52) Sở dĩ duy nhất là vì mọi đặc tính khác đều chỉ áp dụng cho hoặc một nghệ thuật, hoặc vài nghệ thuật chứ không thể áp dụng cho toàn bộ nghệ thuật bao gồm kiến trúc, điêu khắc, hội họa, âm nhạc, thơ. Chỉ có tính đều đặn mới là yếu tố "lý tưởng" duy nhất. Nói theo lối hiện đại đó là cái yếu tố bất biến trong mọi nghệ thuật và ở mỗi nghệ thuật, mỗi thời đại, mỗi tác phẩm thì cái yếu tố bất biến ấy sẽ biến hóa thành muôn hình vạn trạng nhưng chung qui vẫn là nó. Điều này Hegel sẽ trình bày rõ khi nói về từng nghệ thuật.

(53) Điều nghệ thuật đòi hỏi đây là sự có mặt của "tinh thần" con người (Điều đó lệ thuộc ở chỗ tổ chức lại tự nhiên một cách đều đặn).

(54) Tâm hồn người nghe là thể thống nhất cụ thể tương tự với tâm hồn nghệ sĩ.

(55) Ossian: Macpherson (1736-1796) dựa vào tài liệu văn học dân gian bịa ra một nhà thơ cổ đặt tên là Ossian *và xuất bản một số trường ca.mang tên Ossian, còn mình (Macpherson) chỉ là người dịch. Kết quả, cả Âu châu đều thán phục cho Ossian là ngang Homère. Goethe, Hugo... ca ngợi không tiếc lời. Nhưng việc gian dối bị lộ, danh tiếng Ossian cũng biến mất. Sở dĩ việc gian dối này thành công đến thế bởi vì lúc bấy giờ các nhà lãng mạn cần có một ông tổ nói lên được cái tâm trạng âm u, trong một bầu không khí mịt mờ mà văn học Hy Lạp (vốn rất sáng rõ) không thể thoả mãn được.*

(56) Sai lầm này của Hegel đã được chủ nghĩa hiện thực bác bỏ. Dù rất vĩ đại, Hegel vẫn là một chàng philitanh Đức với các hạn chế của mình.

(57) Nhân vật trong Thần khúc *của Đantê.*

(58) Gerstenberg (1737-1823) Nhà thơ Đức.

(59) Như vậy Hegel không cho "cái rùng rợn" có thể là một đối tượng thích hợp với nghệ thuật

60) Xem chú thích về xã hội dân sự ở mục (a) tính chất độc lập và cá biệt, thời đại các anh hàng.

(61) Voss (1751-1826) Học giả Đức.

(62) Hans Sachs (1494-1576), một người thợ giày Đức viết nhiều vở kịch lấy đề tài ở Kinh thánh.

(63) Viên quan La Mã cai trị nước Do Thái, đã sai tra tấn Giêxu.

(64) Nhận xét không công bằng. Nó xuất phát từ sự đối lập giữa hai kiểu duy lý luận. Kiểu Pháp mượn một hình thức chỉ để thể hiện cái nó là toàn nhân loại. Kiểu Đức lại muốn thể hiện thời đại khác, nước khác trung thành với chính nó.

(65) Ahasverus: Vua Ba Tư nhân vật chính trong vở Esther của Racine.

(66) Bassedow (1729-1790) nhà triết học và nhà giáo dục Đức theo học thuyết của Rousseau.

LỜI NHẬN XÉT CỦA NGƯỜI DỊCH

Tác phẩm "Mỹ học" của Hegel gây nhiều khó khăn đặc biệt cho người dịch vì những lý do sau đây:

1. Về nguyên tác. Vì tác phẩm này không do tác giả trực tiếp xuất bản, hay viết mà là do các sinh viên chép lại căn cứ vào các bài giảng ở trường Đại học Bá Linh (mùa đông 1820/21, mùa học 1823 và 1825, mùa đông 1828/29). Vì các bài giảng đọc vào những thời gian khác nhau cho nên tất yếu là xảy ra tình trạng xuất nhập. Về nguyên bản có hai bản khác nhau ít nhiều đó là bản 1835 và bản sửa chữa lại. Các bản dịch cũng khác nhau về mặt này: Bản Jankelevitch là theo bản 1825 Các bản của Omaston, Bosanquet của Anh. Stolpner và bản sửa chữa sau này của Stolpner và Popov của Nga cũng như bản của Chu Quang Tiềm là theo bản thứ hai. Phần khác nhau chủ yếu là ở quyển I. Từ quyển II trở đi sự khác nhau rất ít. Lúc dịch lần đầu chúng tôi theo bản 1825 sau này chữa lại theo bản thứ hai cho sát yêu cầu của ngành Hegel học.

2. Kể ra "Mỹ học" thuộc loại "dễ hiểu", trong số các tác phẩm của Hegel. Nhưng nó cũng không thể tránh khỏi những đặc điểm của cách tư duy của Hegel cho nên độ một phần ba quyển sách thì đọc rất mệt và đối với việc dịch thì thực là vất vả vô cùng. Đó là những trang đi vào nguyên lý. Những trang này tập trung ở quyển I nhiều hơn cho nên quyển này thực sự là khó đọc.

Để bạn đọc đỡ vất vả, người dịch xin giới thiệu một vài đặc điểm đặc biệt của "phong cách" của Hegel.

(1) Cũng như các nhà duy tâm Đức, Hegel dùng thuật ngữ triết học rất nhiều. Cái ta gọi là "thế giới khách quan" thì ông gọi là "hiện thực hữu hạn", "hiện thực tương đối"; cái ta gọi là "một sự vật" thì ông gọi là "tồn tại khách quan cá biệt trực tiếp", cái ta gọi là "lý tưởng cuộc sống" thì ông gọi là "thần", "thần linh", "yếu tố thần linh", "sức mạnh phổ biến", "nội dung có tính bản chất"... Cái bệnh này

nặng hơn nhiều so với Kant, Fichte hay Schelling. Các nhà triết học này dùng danh từ triết học rất nhất quán. Còn Hegel thì khá "tùy tiện" có lẽ một phần vì cần phải nêu bật một cạnh khía nào đó của khái niệm nên phải làm thế - mà ở đây lại càng tùy tiện hơn vì nó là ngôn ngữ "nói". Kể ra tất cả tác phẩm chỉ dựa trên một số khái niệm thôi, song lúc trình bày ông tùy tiện thay đổi danh từ khiến ta tưởng là một cái gì khác hẳn.

2. Lối sinh từ ngữ này kể ra không khó hiểu. Chỉ cần một bản đối chiếu là nắm được hết. Điều khó hơn là cùng một chữ của ông nhiều lúc nghĩa khác hẳn nhau. Chữ "cái khách thể" khi thì là "tính khách thể", khi thì là "nhân tố khách thể" khi thì là "thế giới khách quan"... Nếu người dịch không cảnh giác chỗ nào cũng dịch là "khách thể", "thống nhất", "tự nó và vì nó"... thì không tài nào đọc mà hiểu được.

3. Cách nói của ông làm ta tưởng ông là một người theo tôn giáo. Song thực ra cái ông gọi là "thần" đó là con người. Đằng sau một lô danh từ thần học thực chất là triết lý phê phán về thần học. Điều này Feuerbach đã nói.

4. Cách trình bày lập luận của Hegel quả là thử thách lớn nhất cho những người phiên dịch. Nhà triết học Pháp chẳng hạn rất dễ dịch. Họ nói kết luận trước để cho người đọc nắm được ý chính và trình bày lập luận từng bước có một minh họa cụ thể luôn luôn nêu bật tính chất chặt chẽ của lập luận. Hegel không làm thế bao giờ. Bao giờ lập luận của ông cũng được trình bày thành một mớ chằng chịt những quan hệ. Nếu không quen phân biệt thì chẳng còn biết cái nào là chủ đạo. Đã thế, thường lại chẳng có minh họa gì hết, cứ toàn là lý luận, toàn là phương diện, hết phương diện này đến phương diện khác, phương diện lại dàn ra thành một thế đối lập chẳng như một mê cung.

Thế nhưng sau khi làm quen với nó rồi chúng ta lại thấy nó có được cái ưu điểm mà các trình bày của Pháp không thể có được. Cách trình bày làm ta hiểu hết được tính phức tạp của vấn đề, trái lại cách trình bày của Pháp dẫn ta tới chỗ phiến diện.

5. Câu văn của Hegel cũng rắc rối. Nhiều khi đó là một bài toán đố khó giải. Người dịch không thể theo sát mà không đưa ra một thứ văn dịch "của người điên". Chỉ có một cách: Xây dựng lại toàn bộ, bố trí lại, xếp đặt sau trước cho đúng tinh thần tiếng Việt và trình bày sao cho thực tự nhiên dễ hiểu. Nhưng đồng thời để tránh cái ý tưởng là cắt vụn của tác giả, người dịch cần phải làm sao cho câu văn cân đối, nhịp nhàng, hy vọng dùng cái mặt cân đối nhịp nhàng của tiếng Việt để bù đắp lại việc chia cắt đã làm đối với câu

văn của tác giả. Về mặt này chúng ta có truyền thống quý báu của phú.

Sau khi đã so sánh với nhiều bản dịch, người dịch có hy vọng rằng bạn đọc "sành ngoại ngữ" sẽ thấy bản Việt "dễ đọc" hơn các bản dịch khác. Nếu có chỗ nào câu văn còn khó hiểu thì bạn đọc xin cứ trách dịch giả, chứ đừng trách tác giả. Tác giả có quyền viết khó đọc, nhưng dịch giả không có quyền dịch khó xem. Đó là nói về từng câu một. Câu nào thực sự rắc rối, chúng tôi cố gắng chú thích. Còn nếu như mặc dầu câu đã rõ rồi, dễ hiểu rồi và đúng rồi nhưng cái ý văn khó nắm thì điều này là lỗi của dịch giả: Để hiểu phép biện chứng của Mác, người dịch đã học triết học Đức, nhưng do hoàn cảnh khách quan, việc học thiếu chu đáo.

Mặc dầu vậy, chúng tôi hy vọng tác phẩm sẽ được các bạn chú ý. Engels khuyên Conrad Schmid đọc nó vì đọc nó anh sẽ "ngây ngất". Nó giúp chúng ta thấy được cái vô cùng phức tạp trong cái từ rất đơn giản là "cái đẹp", hiểu thực chất của phép biện chứng là đối lập không ngừng để tìm quan hệ, cắt nghĩa tại sao và đi đến thao tác. Dù xuất phát là vật chất là cách làm của Mác khi phân tích "hàng hóa" trong " Tư bản" cũng thế.

Hy vọng sự phổ biến tác phẩm này sẽ góp phần vào việc giáo dục văn học, nghệ thuật. Đọc Mác rất dễ quên phép biện chứng mà chỉ thấy có kết luận. Nhưng khi hoàn cảnh lịch sử cụ thể khác nhau thì kết luận có thể khác nhau. Con đường triết học Đức là vất vả, "Mỹ học" sẽ giúp ta làm quen với triết học Đức để vượt bỏ nó.

Phần thứ hai

SỰ PHÁT TRIỂN CỦA LÍ TƯỞNG Ở TRONG NHỮNG HÌNH THỨC ĐẶC THÙ CỦA CÁI ĐẸP

NGHỆ THUẬT TƯỢNG TRƯNG

SỰ PHÁT TRIỂN CỦA LÍ TƯỞNG VÀ SỰ KHU BIỆT HÓA NÓ THÀNH NHỮNG HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT RIÊNG BIỆT

NHÌN CHUNG VÀ SỰ PHÂN CHIA

Trong tập thứ nhất, chúng ta đã tiến hành khảo sát tính chất thực tại của ý niệm cái đẹp, xem như lí tưởng của nghệ thuật. Nhưng mọi phương diện mà chúng ta đã phát triển về khái niệm tác phẩm nghệ thuật lí tưởng đều đưa chúng ta đến những kết luận chỉ áp dụng cho tác phẩm nghệ thuật *nói chung*.

Ấy vậy mà, cũng như ý niệm với tính cách ý niệm, ý niệm cái đẹp cũng đồng thời là một toàn thể những sự khác nhau chủ yếu, là những cái phải được khẳng định và được thể hiện như là những sự khác nhau. Chúng ta có thể gọi những sự khác nhau này ở trong cái toàn thể bằng danh từ *những hình thức nghệ thuật riêng biệt;* những hình thức này là kết quả của sự phát triển của cái nằm ở trong khái niệm lí tưởng, và có được sự tồn tại chủ yếu là nhờ có nghệ thuật. Tuy vậy, nếu như chúng ta nói đến các "thể loại" khác nhau của lí tưởng, thì chúng ta không quan niệm danh từ "thể loại" theo nghĩa thông thường, dường như đây là những điều đặc thù từ bên ngoài đến sẽ hướng về lí tưởng như hướng về cái loại chung của mình trong khi thay đổi loại này. Nhưng chúng tôi muốn dùng danh từ này để chỉ những đặc điểm khác nhau chi tiết hơn và do đó, chính xác hơn của bản thân khái niệm cái đẹp và của lí tưởng nghệ thuật. Tính phổ biến của cách trình bày lí tưởng nhờ vậy sẽ có được một cách qui định chính xác hơn, không phải nhờ đến những yếu tố vay mượn từ bên ngoài, mà trên cơ sở khái niệm của chính mình: thành ra chính khái niệm này trong khi phát triển đã trở thành toàn bộ các hình thức nghệ thuật riêng biệt.

Người ta còn có thể nói chính xác hơn rằng các hình thức nghệ thuật trong đó ý niệm tự biểu hiện bằng cách sai biệt hóa đều bắt nguồn từ bản thân ý niệm: danh từ này có nghĩa là ý niệm tự khẳng định và biểu hiện mình trước thực tại thông qua môi giới các hình thức nghệ thuật, và cái hình thức ở đấy ý niệm được khẳng định và được thể hiện thay đổi tùy theo chỗ nó xuất phát từ một sự qui định trừu tượng hay từ toàn bộ tính cụ thể của ý niệm.

Chỉ có ý niệm phổ biến trong chừng mực nó phát triển do hoạt động của mình thì mới là ý niệm thực sự. Và bởi vì với tính cách lí tưởng, ý niệm phổ biến là sự biểu hiện trực tiếp, và đồng thời là ý niệm của cái đẹp đồng nhất với sự biểu hiện của nó. Cho nên kết quả là, ở từng giai đoạn nhất định mà lí tưởng trải qua trong sự phát triển, đều có một hình thức riêng tương ứng với nó căn cứ một sự qui định bên trong mà các giai đoạn khác không có được. Do đó, khi chúng ta xét sự diễn biến

này ở trong sự phát triển xem như một sự diễn tiến nội bộ của bản thân ý niệm hay là một sự diễn tiến của các hình thức qua đó ý niệm được thể hiện, vấn đề không phải là quan trọng, bởi vì hai sự phát triển này đều gắn bó thâm trầm với nhau. Điều này làm cho sự thực hiện của ý niệm với tính cách nội dung cũng đồng thời là sự thực hiện của ý niệm với tính cách hình thức. Và ngược lại cũng thế, những thiếu sót của hình thức đồng thời cũng tỏ ra là những thiếu sót của ý niệm: bởi vì chính ý niệm cấp cho sự biểu hiện bên ngoài qua đó ý niệm bộc lộ một ý nghĩa nội tại.

Vì vậy khi chúng ta đứng trước những hình thức nghệ thuật không tương ứng với cái lí tưởng thực sự, ta chớ nên nói đến những tác phẩm hỏng theo cái nghĩa thông thường của từ này, tức là những tác phẩm không diễn đạt cái gì hết, hay không đi đến chỗ biểu hiện được cái nó cần phải biểu hiện(*). Trái lại, đối với mỗi nội dung, các hình thức qua đó ý niệm được biểu hiện (đó chính là cái chúng ta gọi là những loại nghệ thuật riêng) đều phù hợp với cái nó cần phải biểu hiện, và trình độ thiếu sót hay trình độ hoàn mĩ là lệ thuộc vào trình độ chân thực mà bản thân ý niệm có được. Bởi vì bản thân nội dung tự nó phải là chân thực và cụ thể, trước khi có thể tìm thấy cái hình thức phù hợp với mình.

Về mặt này, cũng như chúng ta đã làm trước đây, chúng ta phải phân biệt ba hình thức nghệ thuật chính.

Trước hết là hình thức *tượng trưng*. Ở đây ý niệm còn *tìm* cách biểu hiện nghệ thuật thực sự của mình bởi vì nó vẫn còn trừu tượng và mơ hồ ở bản thân mình cho nên không có được một sự bộc lộ phù hợp, trái lại, nó đứng trước những việc ở ngoài

(*) Then chốt của Mĩ học Hegel là ở chỗ nội dung và hình thức thống nhất. Khi ta bắt gặp hiện tượng gọi là hình thức thiếu sót - như nghệ thuật Ba Tư, nghệ thuật Ấn Độ (xem sau) thì đừng cho đây là nghệ thuật tồi không diễn đạt được nội dung, mà đây là một nghệ thuật thích hợp với một nội dung hãy còn thiếu sót.

nó trong tự nhiên và những biến cố của cuộc sống con người.

Trong khi đưa các khái niệm trừu tượng của mình vào các hiện thực này, hay cố gắng đạt được một kết quả cụ thể, bằng cách cấp cho chúng những điều phổ biến mơ hồ và không rõ rệt của mình, ý niệm đã làm cho các hình thức thực tế mà nó dựa vào để hoạt động và sử dụng một cách võ đoán trở thành bị xuyên tạc và bị méo mó. Kết quả là ý niệm không đạt được một trình độ đồng nhất hóa hoàn toàn mà chỉ đạt được một tiếng vọng, hay nhiều lắm, là một sự phù hợp thuần túy trừu tượng của ý nghĩa với hình thức: hai yếu tố này, do đó, lại càng tỏ ra là xa lạ, ở bên ngoài và không ăn khớp với nhau. Do chỗ không thể gắn bó triệt để với nhau, ý nghĩa và hình ảnh biểu lộ cả tính họ hàng của mình cũng như tính xa lạ và tính chất bên ngoài đối với nhau.

Thứ hai, ý niệm, phù hợp với khái niệm của mình, không chỉ dừng lại ở trình độ trừu tượng và mơ hồ của những ý niệm phổ biến. Tự thân nó, ý niệm, là một trạng thái chủ thể tự do và vô hạn và nó đạt đến cái chủ thể này trong thực tế với tính cách tinh thần. Ấy vậy mà, với tính cách một chủ thể tự do, tinh thần tự quy định mình ở bản thân mình và do chính mình và do chỗ tự quy định mình như vậy, mà tinh thần tìm được ở ngay bản thân khái niệm của mình một hình thức bên ngoài phù hợp với mình và có thể kết hợp cái phần thực tại thuộc về mình với hình thức ấy(*). Tình trạng ăn khớp đơn thuần này giữa nội dung với hình thức là tiêu biểu cho hình

(*) Vì là một nhà duy tâm khách quan, Hegel cho tinh thần trong khi tự phát triển đi từ hình thức tượng trưng (của Ba Tư, Ấn Độ, Ai Cập) đến hình thức cổ điển (Hi Lạp) là nơi có sự phối hợp hoàn toàn giữa tinh thần với hình thức cảm quan.

thức *nghệ thuật thứ hai là nghệ thuật cổ điển.*

Nhưng muốn thể hiện những tác phẩm nghệ thuật cổ điển thì cái tinh thần lại cần được biểu hiện bằng một nghệ thuật không được là tinh thần thuần túy, nghĩa là một tinh thần hoàn toàn có tính tinh thần và tràn đầy nội cảm, song đấy lại là một tinh thần vẫn mang tính *cá biệt* và trừu tượng. Cái chủ thể tự do được nghệ thuật cổ điển tạo nên, do đó, xuất hiện với tính cách chung về mặt bản chất, tức là thoát li khỏi mọi ngẫu nhiên và đặc thù bên ngoài và bên trong. Nhưng tính phổ biến tiêu biểu của nó cũng là một tính phổ biến đặc thù hóa, nếu như người ta có thể nói như vậy. Sở dĩ thế là vì hình thức bên ngoài xem như một yếu tố bên ngoài là một hình thức đặc thù hóa chỉ có thể thực hiện một sự dung hợp thâm trầm và hoàn toàn với một nội dung cũng được qui định rõ ràng, do đó hình thức bị hạn chế. Còn tinh thần trong tính chất đặc thù của mình cũng chỉ có thể thể hiện hoàn toàn nhờ một biểu hiện bên ngoài và bằng cách kết hợp hết sức chặt chẽ với một hình thức bên ngoài.

Nghệ thuật ở đây đã đạt đến khái niệm của mình. Ở đây nó thể hiện dưới một hình thức tuyệt diệu: ý niệm dưới hình thức một cá tính có tính tinh thần, hoàn toàn phù hợp với cái hiện thực thể xác của mình. Ở đây, sự tồn tại bên ngoài đã mất tính độc lập của mình, đối với cái ý nghĩa mà nó phải thể hiện. Và ngược lại, nội dung bên trong chỉ xuất hiện qua một hình thức được xây đắp để cho người ta chiêm ngưỡng và tự khẳng định ở đấy một cách rõ ràng và hiển nhiên.

Thứ ba, ý niệm cái đẹp tự quan niệm mình là tinh thần *tuyệt đối*, và do đó là tự do ở bản thân và vì bản thân mình. Vì vậy tinh thần tuyệt đối không còn có khả năng tự thể hiện hoàn toàn bằng những phương tiện bên ngoài, bởi vì nó chỉ tồn tại với tính cách *tinh thần* mà thôi. Chính vì vậy nó phá vỡ sự dung hợp giữa nội dung bên trong với sự thực hiện bên

ngoài là điều đã được thực hiện bởi nghệ thuật cổ điển, để đi sâu vào bản thân mình. Do đó, nảy sinh nghệ thuật *lãng mạn*. Do chỗ nghệ thuật lãng mạn có tính tinh thần tự do, nên nội dung của nó yêu cầu những điều mà sự thể hiện bên ngoài và bằng thể xác không thể đem đến được. Kết quả là nghệ thuật lãng mạn tỏ ra hoàn toàn *bàng quan* đối với hình thức. Điều này làm nảy sinh một sự chia cách mới giữa nội dung với hình thức, mặc dầu vì những lí do đối lập với những lí do khi so sánh với nghệ thuật tượng trưng.

Như vậy, chúng ta tóm tắt mấy nhận định trên đây bằng cách nói rằng nghệ thuật tượng trưng *tìm cách* thực hiện sự hợp nhất giữa ý nghĩa bên trong với hình thức bên ngoài; nghệ thuật cổ điển đã *tìm được* thể hiện ấy ở trong cách biểu hiện cái cá tính vật chất hóa bằng cách nói với cảm tính của chúng ta, trái lại nghệ thuật lãng mạn, chủ yếu có tính chất tinh thần, đã *vượt gộp* sự thể hiện ấy(*).

(*) Nghệ thuật trước sau theo Hegel vẫn là sự thống nhất giữa hình thức cảm quan với nội dung (tinh thần, ý niệm, chủ thể tự do), nhưng trong sự phát triển lịch sử của nhân loại nó trải qua 3 giai đoạn: giai đoạn nội dung chưa tìm được hình thức thích hợp (tượng trưng), giai đoạn nội dung tìm được hình thức thích hợp (cổ điển) và giai đoạn nội dung "vượt gộp" tức là hình thức (lãng mạn).

I.

HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT TƯỢNG TRƯNG

Lời mở đầu

BÀN VỀ TƯỢNG TRƯNG NÓI CHUNG

Tượng trưng theo cái nghĩa ở đấy chúng ta cấp cho danh từ này làm thành giai đoạn đầu tiên của nghệ thuật cả về mặt quan niệm cũng như về mặt lịch sử, vì vậy cần phải xem nó chỉ là một sáng tạo tiền nghệ thuật. Giai đoạn này là chủ yếu tiêu biểu cho phương Đông; và sự sáng tạo này phải trải qua nhiều quanh co, nhiều biến đổi và nhiều giai đoạn trung gian mới dẫn chúng ta đến cái hiện thực chân thực của lí tưởng là nghệ thuật cổ điển. Do đó, chúng ta ngay từ đầu phải phân biệt loại tượng trưng với tính cách bản chất ở trong trạng thái độc lập đặc biệt của nó, tức là ở trạng thái nó tác động đến cách biểu hiện nghệ thuật và nói với trực giác nghệ thuật của chúng ta, với loại tượng trưng chỉ làm thành một hình thức thuần túy bên ngoài không có trình độ độc lập nào hết. Hình thức tượng

trưng sau này chính là các hình thức tượng trưng trong nghệ thuật cổ điển và lãng mạn, cũng như một vài khía cạnh của nghệ thuật tượng trưng mang hình thức của lí tưởng cổ điển hay đóng vai chặng đường đầu tiên của nghệ thuật lãng mạn. Nhưng những đan xen như thế bao giờ cũng chỉ đề cập tới những cấu tạo thứ yếu hay những nét cô lập chứ không làm thành bản thân linh hồn và cái bản chất quyết định của toàn bộ tác phẩm nghệ thuật(*).

Nhưng ở nơi nào nghệ thuật tượng trưng phát triển dưới hình thức dành riêng cho nó, dưới hình thức độc lập của nó thì tượng trưng thường thường mang tính chất của *sự trác tuyệt*(**). Ở đây ý niệm hãy còn quá mức độ và không thể tự qui định mình một cách tự do đang cần tìm cách tự thể hiện nhưng vẫn chưa tìm được một hình thức chính xác và rõ ràng phù hợp thực sự với tính trừu tượng và phổ biến của mình ở trong các biểu hiện cụ thể. Do tình trạng thiếu sự tương ứng như vậy, ý niệm vượt qua tồn tại hình thức bên ngoài của mình chứ không phải chịu để cho sự thể hiện này thu hút và giam hãm mình, và chính tình trạng không ăn khớp giữa ý niệm với sự biểu hiện chính xác bên ngoài đã bị ý niệm vượt qua làm thành đặc điểm chung của sự trác tuyệt.

Trước hết về mặt hình thức, chúng tôi phải giải thích khái quát xem người ta phải hình dung tượng trưng là cái gì.

Nói chung, tượng trưng là một sự vật bên ngoài, một dẫn liệu trực tiếp nói thẳng với trực giác chúng ta: tuy vậy sự vật này không phải được lựa chọn và được chấp nhận như nó tồn tại trong thực tế vì bản thân nó. Trái lại, nó được chấp nhận với một ý nghĩa rộng lớn và khái quát hơn nhiều. Do đó, phải

---

(*) Tức là phân biệt "giai đoạn" tượng trưng trong sự phát triển của nghệ thuật nhân loại với "biện pháp" tượng trưng là biện pháp thường dùng trong mọi sáng tác nghệ thuật.

(**) Chữ trác tuyệt *là dịch chữ* sublime *của Pháp.*

phân biệt ở trong tượng trưng hai yếu tố: ý nghĩa và biểu hiện. Ý nghĩa là sự gắn liền với một biểu hiện hay một sự vật dù cho nội dung của biểu hiện này hay của sự vật này là cái gì. Còn sự biểu hiện là một tồn tại cảm quan, hay một hình ảnh nào đó.

1. Tượng trưng với tính cách ký hiệu.

1. Tượng trưng trước hết là một *ký hiệu*. Nhưng ở trong ký hiệu đơn thuần, mối quan hệ tồn tại giữa ý nghĩa và sự biểu hiện của ý nghĩa là một quan hệ thuần túy võ đoán. Biểu hiện này, hình ảnh này hay sự vật cảm quan này không biểu hiện bản thân nó, cho nên nó gợi cho chúng ta ý niệm về một nội dung hoàn toàn xa lạ với nó và, thực ra, chẳng có cái gì chung với nó cả. Chẳng hạn, trong các nghệ thuật, âm thanh là những ký hiệu của những biểu tượng, những tình cảm... nhưng tối đại đa số các âm thanh của một ngôn ngữ chỉ gắn liền với các biểu tượng mà các âm thanh ấy diễn đạt một cách hoàn toàn ngẫu nhiên, ngay dù cho người ta có thể chứng minh bằng cách đi theo sự phát triển lịch sử của một ngôn ngữ, rằng lúc nguyên sơ các quan hệ giữa âm thanh với điều các âm thanh biểu đạt không phải hệt như ngày nay; và sự khác nhau giữa các ngôn ngữ chính là ở chỗ một biểu tượng duy nhất được biểu hiện bằng những âm khác nhau. Một thí dụ khác của những ký hiệu này được cấp cho ta bởi các màu sắc dùng trong các lá cờ, các huy hiệu,... để chứng tỏ một cá nhân, một tàu thủy... là thuộc dân tộc nào. Tự thân nó, một màu sắc như vậy không có một phẩm chất nào chung với điều nó biểu đạt, nghĩa là chung với khái niệm mà người ta cho là biểu hiện. Tuy vậy, tượng trưng liên quan tới *nghệ thuật* không phải vì *sự khác nhau* này ở giữa ký hiệu với cái biểu đạt, bởi vì trái lại và nói chung nghệ thuật nêu lên một quan hệ, một mối liên hệ họ hàng, một sự thâm nhập lẫn nhau cụ thể giữa ý nghĩa với hình thức.

2. Sự trùng nhau có tính bộ phận giữa hình ảnh và ý nghĩa.

Vấn đề lại khác hẳn khi nói đến một ký hiệu dùng để làm một *tượng trưng*. Con sư tử chẳng hạn được xem là tượng trưng của sự dũng cảm; con chồn được xem là tượng trưng của sự ranh mãnh; vòng tròn được xem là tượng trưng của sự vĩnh viễn; tam giác được xem là tượng trưng Chúa ba ngôi. Nhưng con sư tử và con chồn tự thân nó lại có những phẩm chất, những đặc tính mà chúng phải biểu lộ ý nghĩa. Cũng vậy, vòng tròn không nêu cho ta thấy phương diện không hoàn hảo hay bị hạn chế một cách võ đoán của một đường thẳng hay của một đường khác không quay trở về bản thân hay của một khoảng cách về thời gian, và một tam giác có một số cạnh và một số góc bằng con số mà khái niệm về Chúa gợi cho chúng ta khi người ta chú ý tới những đặc trưng mà tôn giáo gán cho Chúa.

Trong tất cả các tượng trưng này, tự thân các sự vật cảm quan đã có cái ý nghĩa mà chúng có nhiệm vụ thể hiện và đại diện. Kết quả là, tượng trưng, xét theo nghĩa này, không phải là một ký hiệu bàng quan đơn thuần, mà đó là một ký hiệu ngay dưới hình thức bên ngoài của mình đã bao hàm nội dung của biểu hiện mà nó muốn gợi lên. Và đồng thời, tượng trưng muốn ta nhận thức rằng nó không phải là bản thân ký hiệu xem như một vật cụ thể và cá biệt này hay một vật nọ, mà cái phẩm chất chung mà ký hiệu có nhiệm vụ làm thành biểu hiện tượng trưng.

3. Tình trạng không ăn khớp về bộ phận giữa hình ảnh và ý nghĩa.

Thứ ba, chúng tôi nêu lên điểm này: Tượng trưng là cái không được phép thích hợp với nghĩa của nó xem như một ký hiệu thuần túy bên ngoài, nếu muốn vẫn cứ là tượng trưng thì nó cũng không được phù hợp hoàn toàn với nghĩa của nó. Thực

vậy, nếu như một mặt, nội dung, tức là ý nghĩa, và hình thức là cái người ta sử dụng để chỉ nội dung, trùng với nhau về một đặc tính hay một phẩm chất, thì tuy vậy mặt khác, hình thức tượng trưng vẫn còn những phẩm chất khác hoàn toàn độc lập đối với cái nội dung của nó(*). Cũng vậy, *nội dung* không phải bao giờ cũng là một nội dung trừu tượng như trong trường hợp sức mạnh, sự ranh mãnh chẳng hạn..., mà nội dung cũng có thể là cụ thể, và về phía của nó có những đặc tính riêng khác cái đặc tính làm thành ý nghĩa của biểu hiện tượng trưng cũng như khác mọi đặc tính khác hay phẩm chất khác của hình ảnh này. Con sử tử, chẳng hạn, không phải chỉ mạnh và con chồn không phải chỉ tinh ranh, cũng như Chúa không phải chỉ có thể biểu hiện bằng con số *ba*. Chính vì vậy, nội dung là bàng quan đối với cái hình thức biểu hiện nó và đặc trưng trừu tượng của nội dung cũng có thể biểu đạt bằng cách mang những hình thức vô cùng đa dạng. Cũng vậy, một nội dung cụ thể có nhiều đặc trưng và muốn biểu đạt những đặc trưng ấy, người ta có thể sử dụng những hình thức khác cũng chứa đựng những đặc trưng này. Đối với những sự vật bên ngoài người ta sử dụng để biểu hiện một hình ảnh tượng trưng nào đấy vấn đề cũng hệt như vậy. Các vật này cũng có thể có nhiều đặc trưng một cách tượng trưng. Chính vì vậy người ta có thể dùng con bò mộng để tượng trưng cho sức mạnh cũng chẳng kém gì dùng con sư tử và mặt khác, con bò mộng có thể được dùng để nêu lên những đặc trưng có tính chất tượng trưng khác. Cuối cùng, các hình ảnh, các hình thức và các cấu tạo có thể dùng để tượng trưng cho Thượng đế là vô tận.

(*) Thí dụ con sư tử là tượng trưng của sức mạnh. Muốn cho hình ảnh con sư tử thành tượng trưng của sức mạnh phải có ba điều kiện. (1) ký hiệu: sự quan hệ giữa con sư tử (hình ảnh) và sức mạnh (ý niệm) là võ đoán. (2) giữa hình ảnh và ý niệm có gặp nhau ở một chỗ nào đó (con sư tử mạnh). (3) giữa hình ảnh và ý niệm không có sự ăn khớp hoàn toàn: (a). con sư tử không chỉ mạnh mà còn dữ tợn... (b). có thể thay hình ảnh con sư tử bằng con hổ, con voi...

a. Tính hai nghĩa của tượng trưng.

Từ những điều đã nói trên đây, ta thấy rằng nếu xét về mặt khái niệm của mình thì tượng trưng bao giờ cũng có hai nghĩa. Trước hết, tượng trưng là một hình thức, một hình ảnh có một tồn tại tực tiếp, tức khắc. Một vật trực tiếp hay hình ảnh của nó, một con sư tử chẳng hạn, một con phượng hoàng, một màu sắc... đứng đấy, trước mắt ta, và có thể đối với chúng ta điều đó là đủ. Vì vậy, mới xuất hiện vấn đề: phải chăng con sư tử mà chúng ta thấy trước mắt chỉ biểu hiện hay chỉ nêu lên bản thân mình mà thôi, hoặc còn nêu lên một cái gì khác nữa và thêm nữa, chẳng hạn nêu lên khái niệm trừu tượng về sực mạnh thuần túy, hoặc nêu lên khái niệm cụ thể hơn về vị anh hùng hoặc khái niệm mùa hay khái niệm nông nghiệp..., tóm lại phải chăng hình ảnh này phải được xét *cùng một lúc cả nghĩa đen và nghĩa bóng của nó*, hay *chỉ* với nghĩa bóng mà thôi? Trường hợp sau là trường hợp những biểu hiện của ngôn ngữ những từ như *begreifen, schliessen* (*nắm, kết luận*...)... Khi chúng chỉ nói lên những hoạt động trí tuệ, chúng trực tiếp gợi cho ta ý niệm của những hoạt động này nhưng không đồng thời nhắc gợi tới ý niệm của những hành vi cụ thể tương ứng với các từ này (bởi vì người ta có thể *nắm, kết luận* một cách vật chất)(*). Nhưng hình ảnh con sư tử không chỉ gợi cho ta cái nghĩa mà nó có xem như một tượng trưng: nó còn nêu cho chúng ta cả bản thân sự vật trong sự tồn tại cảm quan nữa.

Người ta chỉ có thể làm tính hai nghĩa này biến mất bằng cách nêu lên một cách cụ thể, ý nghĩa và hình thức của nó bằng những danh từ của chúng và đồng thời nêu lên mối quan hệ của chúng(**). Nhưng lúc đó, cái sự vật cụ thể tồn tại ở trong

---

(*) Thí dụ begreifen (nắm) một quyển sách, schliessen (đóng) cửa.

(**) Nó là con hổ: tượng trưng. Nó mạnh (nghĩa) như (quan hệ) con hổ (hình ảnh): so sánh.

biểu tượng không còn là một tượng trưng theo nghĩa đen của từ này nữa,mà chỉ là một hình ảnh đơn thuần và mối quan hệ giữa hình ảnh với ý nghĩa sẽ khoác hình thức quen thuộc là *so sánh*. Ở trong so sánh, tinh thần phải nhận thấy cả biểu tượng chung cũng như hình ảnh cụ thể của biểu tượng. Còn nếu như sự suy nghĩ vẫn chưa đạt đến trình độ có thể ghi lại những biểu tượng chung và gọi tên chúng thì cái hình thức cảm quan có họ hàng với biểu tượng trong đó một ý nghĩa khái quát hơn phải tìm được cách biểu hiện vẫn chưa tách khỏi cái ý nghĩa này, bởi vì cả hai cái vốn là thống nhất chặt chẽ với nhau. Như chúng ta sau này sẽ thấy, sự khác nhau giữa so sánh và tượng trưng chính là ở đây. Chẳng hạn, khi Các Morơ nhìn mặt trời lặn và kêu lên: "Một vị anh hùng chết như thế đấy!", thì đối với Morơ ý nghĩa được tách ra khỏi sự biểu hiện cảm quan một cách có chủ ý nhưng ngay lập tức ý nghĩa lại được thêm vào hình tượng.

Trong những so sánh khác, kể ra tình trạng phân li giữa hình ảnh và ý nghĩa và mối quan hệ này không bộc lộ một cách cụ thể như vậy: mối liên tưởng giữa hai cái còn trực tiếp hơn nữa. Nhưng lúc đó người ta phải xét đến phần còn lại của ngữ cảnh hay những trường hợp khác để xem ta có nên chỉ chú ý tới hình ảnh xem như hình ảnh mà thôi hay hình ảnh còn có một ý nghĩa chính xác nữa mà, về mặt đó, không thể nào ngờ vực được. Chẳng hạn khi Luyte nói: "Chúa của ta là một thành lũy chắc". Khi chúng ta đọc: "Chàng thanh niên xông pha biển cả trên một chiếc tàu có nghìn cột buồm. Nhưng cụ già lặng lẽ đi về phía hải cảng trên một chiếc ca nô được cứu thoát sau cảnh đắm tàu", chúng ta không thể ngờ vực gì, một mặt, về ý nghĩa của "đại dương" và "nghìn cột buồm" và, mặt khác, về ý nghĩa của chiếc "ca nô" và "hải cảng": chàng thanh niên bước vào cuộc đời đầy hi vọng và dự định, cụ già náu mình vào một nơi vững chắc bằng cách tiến về phía cảng trên một chiếc ca nô nhỏ thoát khỏi cảnh đắm tàu. Cũng vậy,

khi chúng ta đọc ở trong *Kinh Cựu ước:* "Xin Chúa hãy bẻ gãy răng trong miệng chúng, xin Chúa hãy nghiền nát những răng hàm của con sư tử trẻ!", người ta nhận thấy ngay lập tức rằng, thực ra, đây không phải nói về răng, và răng hàm của bản thân con sư tử trẻ, rằng đây không phải là những hình ảnh giải thích theo nghĩa đen mà phải xét đến *ý nghĩa* của chúng.

Tuy vậy, khi nói về tượng trưng xem như tượng trưng thì sự ngờ vực càng dễ xảy ra và sự ngờ vực lại càng chính đáng trong những trường hợp trong đó hình ảnh tuy là có ý nghĩa nhưng chỉ được xem là một tượng trưng nếu như ý nghĩa này không được nêu lên một cách lộ liễu như ở trong so sánh, hoặc tự thân nó không phải là đã là rõ ràng và hiển nhiên. Thực vậy, tượng trưng thực sự đã mất tính hai nghĩa của mình . Do tình trạng ngờ vực này, nên mối liên tưởng giữa hình ảnh cảm quan với ý nghĩa đã chuyển sang trạng thái thói quen hay trở thành ít nhiều ước lệ. Trái lại, so sánh là một phát minh chốc lát, cô lập, tự thân là rõ ràng bởi vì đã mang ý nghĩa ở bản thân mình.

Song nếu như do thói quen, tượng trưng đã trở thành quen thuộc và rõ ràng đối với những điều diễn ra trong phạm vi các biểu tượng ước lệ thì thái độ của những người ở ngoài phạm vi này hay trước đây thuộc phạm vi này nhưng bây giờ không thuộc nữa sẽ khác hẳn. Đối với họ, cái tồn tại trước hết đó là biểu tượng cảm quan trực tiếp, và họ luôn luôn tự hỏi không biết có nên chỉ bó hẹp vào những điều họ thấy trước mắt hay phải cấp cho nó những quan niệm khác và những tư tưởng khác. Khi chúng ta thấy, chẳng hạn, vẽ một *hình tam giác* trên một bộ phận nổi bật của một bức tường ở nhà thờ, chúng ta hiểu ngay rằng nó không phải vẽ ở đấy như một hình tượng thuần túy cảm quan mà nó có một ý nghĩa khác nữa. Ở một nơi khác chúng ta sẽ có ấn tượng cũng rõ rệt như vậy rằng cái hình này không nên xem là tượng trưng hay là ký hiệu của Chúa ba ngôi. Trái lại, những đại diện của các dân tộc khác,

của những dân tộc không phải là Thiên Chúa giáo là những người không có những tập quán và những hiểu biết như những người Thiên Chúa giáo, trong trường hợp như vậy, sẽ cảm thấy ngờ vực, và bản thân chúng ta, chúng ta sẽ không bao giờ biết chắc rằng có nên xem một tam giác chỉ là một tam giác mà thôi hay là một tượng trưng.

b. Tính hai nghĩa của tượng trưng trong thần thoại và nghệ thuật.

Chúng ta bắt gặp tình trạng ngờ vực này không phải chỉ trong những trường hợp cô lập, mà cả trong những lĩnh vực rất rộng lớn của nghệ thuật trong đó nội dung được thể hiện bởi vô số hình thức. Đây là trường hợp đặc biệt của nghệ thuật phương Đông. Chính vì vậy chúng ta cảm thấy lúng túng lúc khi mới tiếp xúc lần đầu với các hình tượng cổ của Ba Tư, Ấn Độ, Ai Cập. Chúng ta cảm thấy mình đứng trước những bài toán. Tự thân nó, tất cả các hình tượng và các hình ảnh này không nói gì với chúng ta hết và không thỏa mãn cái cảm quan trực tiếp của chúng ta. Trái lại, chúng hình như bắt chúng ta phải vượt qua cái hình ảnh bên ngoài, dùng tư duy để vượt qua cái biểu hiện trực tiếp của chúng với tính cách những dẫn liệu nhằm tìm ý nghĩa của chúng là cái vượt quá các hình ảnh do trình độ sâu sắc hơn và có ý nghĩa rộng lớn hơn.

Trái lại, đứng trước các sáng tạo khác, người ta thấy ngay lập tức rằng chúng chẳng qua là một trò chơi đơn thuần với các hình ảnh và các liên tưởng kì quặc, được thực hiện ngẫu nhiên chẳng khác gì một chuyện cổ tích dành cho trẻ em. Đó là vì trẻ em chỉ cần đến cái mặt hời hợt của các hình ảnh, của cái trò chơi không có mục đích mà người ta tham dự, và không mảy may có sự can thiệp của tinh thần với những liên tưởng và những kết hợp đột ngột và sửng sốt. Nhưng các dân tộc ngay ở thời thơ ấu của họ cũng đòi hỏi một nội dung chủ yếu hơn, và thực vậy, chúng ta tìm thấy điều đó trong các hình

thức nghệ thuật của người Ấn Độ và của người Ai Cập, mặc dầu trong những sản phẩm huyền bí này, việc giải thích chỉ mới phác sơ qua và người ta vấp phải những khó khăn to lớn khi muốn soi sáng điều bí ẩn bao quát chúng, cái điều có vẻ rất không chắc chắn ở trong tình trạng ý nghĩa và sự biểu hiện nghệ thuật trực tiếp không phù hợp với nhau. Đó là cái phần dành cho tình trạng chất phác của bản thân nghệ thuật, cho tình trạng trí tưởng tượng còn chưa thanh cao hay thiếu sáng kiến; cũng như ta khó lòng quyết định rằng một hình thức thuần túy hơn, thích hợp hơn có thể thực hiện một ý nghĩa sâu xa hơn và sở dĩ các tác phẩm nghệ thuật này là quái đản và kì quặc phải chăng chính là nhằm gợi lên một biểu tượng vượt quá các tác phẩm ấy?

Ngay đứng trước các tác phẩm nghệ thuật cổ điển, đôi khi người ta cũng cảm thấy một ngờ vực tương tự, mặc dầu bản chất nghệ thuật cổ điển không có gì là tượng trưng cả, trái lại có những đặc điểm là tính rõ ràng và tính trong suốt. Tính rõ ràng của nghệ thuật cổ điển tóm lại là nội dung của nó là cái chủ thể có tính bản chất, đó là nội dung tiêu biểu nhất của nghệ thuật. Nhờ vậy, nghệ thuật cổ điển đã có thể tìm thấy cái hình thức chân chính, là cái với tính cách như vậy chỉ biểu hiện nội dung này mà thôi. Kết quả là, ý nghĩa chính là cái nghĩa mà phương diện bên ngoài gợi lên và, do đó, có sự tương ứng hoàn toàn giữa nội dung và hình thức. Trái lại, trong tác phẩm nghệ thuật tượng trưng, trong so sánh, tác phẩm bao giờ cũng biểu hiện một cái gì khác ở ngoài cái ý nghĩa duy nhất rõ rệt, của hình ảnh.

Một điều còn cấp cho các tác phẩm nghệ thuật cổ điển một ý nghĩa đôi, đó là khi đứng trước những hình tượng thần thoại thời cổ đại người ta bao giờ người ta cũng có thể tự hỏi xem phải chăng người ta chỉ nên chấp nhận nguyên vẹn các hình tượng này như ta thấy ở bên ngoài và chỉ cho đó là một trò chơi đáng yêu của một trí tưởng tượng dồi dào (trong đó thần

thoại cuối cùng sẽ quy về một sự bịa đặt vô bổ những chuyện ngụ ngôn) hay là người ta phải cấp cho chúng một ý nghĩa nghiêm túc hơn.

Vấn đề này đặc biệt có cơ sở trong những trường hợp các ngụ ngôn này có nội dung là cuộc đời và các kì công của thần linh: những chuyện mà người ta kể cho chúng ta về vấn đề này, nếu xét theo quan điểm tuyệt đối thì cần phải được xem là những bịa đặt vô vị hoàn toàn, không phù hợp và trái ngược với khả năng thưởng thức tốt. Chẳng hạn, khi chúng ta đọc lịch sử mười hai kì công của Hêraklet hay khi người ta kể cho chúng ta nghe rằng Dớt đã ném Hêphaixtôt từ Olempơ xuống hòn đảo Lemnôt, kết quả là Hêphaixtôt đi khập khiễng, chúng ta có cảm tưởng đứng trước một sản phẩm của cái hư cấu có tính chất ngụ ngôn. Cũng vậy, những chuyện phiêu lưu tình ái của Giupite đối với chúng ta có thể có vẻ là những bịa đặt võ đoán. Tuy vậy, mặt khác, bởi vì các câu chuyện này liên quan tới vị thần tối cao, cho nên chúng ta cũng có thể chấp nhận rằng các chuyện này che đậy một ý nghĩa khác cái ý nghĩa toát ra từ câu chuyện thần thoại như chúng ta thấy.

Về vấn đề này, có hai cách nhìn đã chiếm ưu thế và đã va chạm nhau. *Theo một cách nhìn* thì thần thoại sẽ gồm những câu chuyện thuần túy bên ngoài, không xứng đáng được qui về một vị thần linh, mặc dầu bản thân các câu chuyện ấy là thú vị, dễ thương, duyên dáng và thậm chí có thể rất đẹp, nhưng không vì thế mà mảy may cho phép ta tìm hiểu những ý nghĩa sâu xa hơn. Dưới hình thức mà ta thấy nó, do đó, thần thoại phải được xét theo quan điểm lịch sử: bởi vì một mặt, về mặt nghệ thuật của nó, tức là về các hình tượng, các hình ảnh, các biểu tượng thần linh, các kì công và các chuyện phiêu lưu, tự thân nó là đầy đủ và không cần cố gắng giải thích cũng nêu bật được ý nghĩa của các biểu tượng. Mặt khác, người ta có thể theo dõi sự phát triển lịch sử của thần thoại xuất phát từ những bước đầu thuần túy địa phương, do ảnh hưởng của các

tăng lữ, các nghệ sĩ, các nhà thơ, các biến cố lịch sử, các chuyện kể và các truyền thống nước ngoài. Trái lại, *cách nhìn thứ hai* không muốn tự hài lòng về phương diện thuần túy bên ngoài của các hình tượng và các chuyện kể thần thoại học với tính cách một ngành khoa học có nhiệm vụ nhận ra dược bằng cách lật cái màn che đậy nó. Theo cách nhìn này, cần phải xem thần thoại là một sáng tạo *có tính tượng trưng*. Nó là tượng trưng theo nghĩa thần thoại là một sáng tạo của tinh thần và mặc dầu nó có vẻ kì quặc, phóng đãng đến đâu đi nữa mặc dầu tất cả những yếu tố ngẫu nhiên và bên ngoài mà một hư cấu võ đoán đã đưa vào, nó vẫn có một ý nghĩa sâu xa, có những ý nghĩa khái quát về bản chất của Thượng đế. Đó sẽ là những yếu tố có tính triết học.

Chủ yếu Krôixe ngày nay đã mở đầu, trong tác phẩm "Tính chất tượng trưng" của ông, sự khảo sát các biểu tượng thần thoại không phải theo các phương pháp thông thường bằng cách khảo sát mặt bên ngoài có tính chất văn xuôi hay dựa theo giá trị nghệ thuật của chúng mà bằng cách tìm tính chất duy lí bên trong của các ý nghĩa. Ông đã xuất phát từ cái tiền đề cho rằng các thần thoại và các chuyện hoang đường là những sản phẩm của tinh thần con người. Trong khi sử dụng các biểu tượng liên quan tới thần linh, với sự xuất hiện của hứng thú đối với tôn giáo tinh thần đã vươn lên một lĩnh vực cao hơn: ở đây, lí trí trở thành kẻ sáng tạo ra các hình tượng mặc dầu lí trí bất lực chưa biểu hiện được ý nghĩa bên trong của nó một cách hoàn toàn thích hợp.

Giả thuyết này là đúng về mặt lí thuyết: Tôn giáo bắt nguồn ở tinh thần. Tinh thần khi đi tìm chân lí của mình cảm thấy trước cái chân lí ấy và nhận thức chân lí ở trong một hình tượng ít nhiều là họ hàng với cái nội dung này của chân lí. Nhưng nếu như chính lí trí sáng tạo ra các hình tượng thì sự hiểu biết cái lí trí này sẽ trở thành một nhu cầu. Sự hiểu biết này là cái thực sự xứng đáng với con người và những ai

bỏ qua nó thì chỉ có được một mớ những hiểu biết bên ngoài mà thôi. Nếu ta đào sâu các biểu tượng thần thoại để phát hiện cái chân lí bên trong của chúng song vẫn không bỏ qua mặt khác tức là tất cả những gì do ngẫu nhiên, do tính chất võ đoán của trí tưởng tượng, do các hoàn cảnh địa phương mà ra... người ta sẽ cảm thấy tác phẩm có quyền biện hộ cho các thần thoại khác nhau. Và việc biện hộ cho con người trong các sản phẩm và các sáng tạo tinh thần là một nhiệm vụ cao quý hơn nhiệm vụ sưu tầm các chi tiết lịch sử bên ngoài.

Kể ra, người ta đã trách Krôixe như những người Platông mới, về chỗ ông cấp cho các thần thoại những ý nghĩa xa lạ đối với chúng và tìm thấy ở đấy những ý kiến không những không dựa trên một cơ sở lịch sử nào, mà trái lại người ta có thể dùng bằng chứng lịch sử để chứng minh rằng muốn phát hiện những ý nghĩa này trong các thần thoại thì trước hết phải đưa các ý nghĩa ấy vào các thần thoại đã. Sở dĩ thế là vì các dân tộc, các tăng lữ, các nhà thơ (mặc dầu, mặt khác, người ta bắt đầu nói nhiều về cái khoa học huyền bí của các tăng lữ) không thể có những ý niệm này vốn không phù hợp với nền văn hóa của thời đại ấy. Hiển nhiên nhận xét ấy là rất đúng đắn. Các dân tộc, các tăng lữ, các nhà thơ có ý niệm chung làm cơ sở cho các biểu tượng thần thoại của họ, nhưng tính phổ biến của các ý niệm này không phải đặc biệt đến nỗi người ta cảm thấy cần phải bao phủ chúng bằng một tấm màn tượng trưng. Song Krôixe cũng không hề nói ngược lại. Do đó, nếu như trong khi tạo nên các thần thoại của mình, những người cổ đại vẫn không hề có những quan niệm mà chúng ta đưa vào đấy, thì cũng không phải vì thế mà các biểu hiện của họ không phải là những tượng trưng ở bản thân nó và không được xem là thế: bởi vì ở thời kì các dân tộc sáng tác ra cảnh nên thơ và nhất thiết phải biểu đạt những tình cảm sâu xa nhất và thầm trầm nhất của họ, không phải dưới hình thức những tư tưởng mà bằng những hình thức do trí tưởng tượng sáng tạo

ra trong khi vẫn không tách rời các biểu tượng trừu tượng khái quát ra khỏi những hình tượng cụ thể. Trường hợp trước đây chính là thế. Đó là điều ở đây chúng ta phải thừa nhận, song chúng ta vẫn không phủ nhận rằng những kết quả giả tạo và những liên tưởng võ đoán có thể xen vào các giải thích tượng trưng này.

c. Sự hạn chế khái niệm nghệ thuật tượng trưng.

Nhưng trong khi chấp nhận rằng thần thoại với các truyện kể thần linh của nó và vô số sự sáng tạo của một trí tưởng tượng không biết mỏi đã bao hàm một nội dung duy lí và những quan niệm tôn giáo sâu sắc, chúng ta vẫn cứ phải yêu cầu, trong khi khảo sát về nghệ thuật *tượng trưng* cần phải tìm xem phải chăng như F.V. Slêghen đã nói, rằng mọi thần thoại đều có tính tượng trưng hay ta phải tìm một phúng dụ ở trong mọi biểu hiện nghệ thuật. Khi nói đến tính tượng trưng và tính phúng dụ trong nghệ thuật, người ta muốn nói rằng ở nền tảng của mọi công trình và mọi hình tượng thần thoại đều có một ý niệm chung và ý niệm này sau khi thoát khỏi những điều khái quát của nó, cần phải cấp cho ta lời giải thích cho biết một tác phẩm, một biểu tượng thực tế có nghĩa gì.

Cách nhìn này ngày nay đã trở thành khá thông thường. Chẳng hạn, trong những lần xuất bản gần đây nhất về Đantê là tác giả thực ra có nhiều phúng dụ. Người ta đã muốn giải thích mỗi ca khúc một cách trước sau thuần túy phúng dụ và ngay cả những bản do Hainơ[*)] xuất bản về các nhà thơ cổ đại, người ta cũng tìm cách dùng những đặc trưng trừu tượng để giải thích cái nghĩa chung của mỗi ẩn dụ. Những đặc trưng này là việc làm của trí tuệ. Trí tuệ, thực vậy, có xu hướng mạnh mẽ, muốn dùng tượng trưng và phúng dụ bằng cách tách hình ảnh ra khỏi ý nghĩa của nó và như vậy là phá hủy tác phẩm

* *Heine Henrich (1797-1856), nhà thơ và nhà phê bình Đức.*

nghệ thuật, xem như tác phẩm nghệ thuật và lối giải thích tượng trưng này đối với tác phẩm nghệ thuật không chú ý đến tác phẩm nghệ thuật bởi vì nó chỉ lo nêu lên cho được cái tư tưởng khái quát với tính cách tư tưởng.

Cách mở rộng yếu tố tượng trưng sang mọi lĩnh vực của thần thoại và của nghệ thuật như vậy không hề liên quan gì tới quan điểm mà chúng tôi chấp nhận để khảo sát nghệ thuật tượng trưng. Chúng tôi không hề có ý định muốn tìm hiểu xem trong chừng mực nào các hình ảnh mà nghệ thuật sáng tạo có thể được giải thích là tượng trưng hay là phúng dụ theo cái nghĩa chúng tôi vừa nói. Trái lại, chúng tôi có nhiệm vụ khảo sát xem bản thân yếu tố tượng trưng có thể được xem là một *hình thức nghệ thuật* đến trình độ nào. Chúng tôi muốn xác lập quan hệ nghệ thuật giữa ý nghĩa và hình tượng của nó và trong chừng mực những quan hệ này mang tính chất *tượng trưng* khác các hình thức biểu hiện khác tiêu biểu cho nghệ thuật cổ điển và lãng mạn ở chỗ nào. Do đó, nhiệm vụ chúng tôi không phải là mở rộng quan niệm tượng trưng ra toàn bộ lĩnh vực nghệ thuật, mà là qui định lĩnh vực của cái là tượng trưng thực sự và, do đó, phải được xem là tượng trưng. Chính vì nghĩ đến sự phân biệt này mà trên đây chúng tôi đã xác lập sự phân chia ba hình thức của "lí tưởng": hình thức tượng trưng, hình thức cổ điển và hình thức lãng mạn.

Tính tượng trưng theo cái nghĩa như chúng tôi quan niệm chấm dứt ở nơi nào không phải cái biểu tượng chung, trừu tượng làm thành nội dung của biểu tượng mà là cái cá tính tự do. Bởi vì, chủ thể là một cái gì tự định nghĩa mình, tự giải thích mình. Tất cả những gì mà chủ thể cảm thấy, suy nghĩ, làm và thực hiện, các đặc tính, các hành động, tính cách của chủ thể, tất cả những cái đó, toàn bộ các biểu hiện tinh thần của chủ thể đều không nói lên cái gì khác ngoài bản thân chủ thể và trong sự mở rộng và phát huy như vậy, chủ thể chỉ bộc lộ có bản thân mình mà thôi, vì y làm chủ tất cả cái khách thể của y qua đó

y khẳng định sự tồn tại của mình. Ý nghĩa và cái biểu tượng cảm quan, mặt bên ngoài và mặt bên trong, sự vật và hình ảnh không còn tồn tại dưới hình thức phân li và chia tách và không tỏ ra chỉ là họ hàng với nhau như ở trong chủ nghĩa tượng trưng thực sự. Trái lại chúng làm thành một toàn thể ở đấy nội dung và hình thức, mặt bên ngoài và mặt bên trong là gắn liền chặt chẽ với nhau và không thể quan niệm có cái này mà không có cái kia, hay cái này tồn tại ở bên ngoài cái kia.

Các thần linh Hi Lạp - trong chừng mực nghệ thuật Hi Lạp đã thể hiện họ thành những cá nhân tự do và độc lập - do đó, không phải là những biểu hiện tượng trưng theo cái nghĩa chúng ta cấp cho từ này, mà tự họ là đầy đủ. Các hành động của Dớt, của Apôlông, của Athêna chẳng hạn, xét theo quan điểm nghệ thuật là những kì công của những cá nhân này chứ không phải của bất kì người nào khác và không biểu hiện cái gì khác ngoài sức mạnh và những dục vọng của họ. Nếu ta tìm cách giải thích các biểu tượng nghệ thuật của những đề tài tự do này bằng một khái niệm chung, bằng một điều trừu tượng, nhằm cắt nghĩa những điểm đặc biệt của tất cả sự biểu hiện cá nhân của chúng, thì ta sẽ gạt bỏ và sẽ phá hoại cái phần thực sự nghệ thuật ở trong các hình tượng này. Chính vì vậy cho nên các nghệ sĩ không bao giờ có thể làm quen với cách lí giải tượng trưng này về tất cả các tác phẩm nghệ thuật và các hình tượng thần thoại của chúng. Bởi vì nếu nghệ thuật này vẫn còn sử dụng những tượng trưng và những phúng dụ thì đó là những vật hoàn toàn thứ yếu. Chúng đóng vai một ký hiệu đơn thuần hay một thuộc tính, chẳng hạn việc đặt một con phượng hoàng ở bên cạnh Dớt hay để một con bò đi cạnh người viết *Tân ước* là thánh Lúc(*), trong lúc đó, trái lại, người

(*) *Thánh Lúc, một trong bốn người viết bộ* Tân ước *của đạo Thiên Chúa.*

(**) *Apit: con bò có những dấu hiệu nhất định được người Ai Cập cho là biểu hiện toàn vẹn nhất của thần linh, và được tôn thờ.* *(xem trang sau)*

Ai Cập nhìn thấy ở Apit(**) là một biểu tượng cụ thể của yếu tố thần linh.

Trong sự biểu hiện nghệ thuật này của cái tính chủ thể tự do, điểm khó là ở chỗ khó lòng biết được cái đã được biểu hiện là chủ thể có phải là một cá tính, một chủ thể hiện thực, hay chỉ là một cái ngoại hiện trống rỗng xem như một sự *nhân cách hóa* đơn thuần. Trong trường hợp thứ hai, cá tính sẽ chỉ là một hình thức hời hợt không biểu hiện cái nội dung ở trong các hành động riêng biệt cũng như ở trong hình thức có thể không ghi dấu ấn của nó vào mọi biểu hiện bên ngoài; trái lại, cá tính sẽ còn có một nội dung bên trong khác không lẫn lộn với cá tính và với tính chủ thể,và nội dung này mới giải thích được cái hiện thực bên ngoài của nó.

Đó là tiêu chuẩn chủ yếu cần phải theo để quy định ranh giới của khái niệm nghệ thuật tượng trưng.

Như vậy, điều chúng ta quan tâm trong công trình nghiên cứu này về nghệ thuật tượng trưng,đó là sự phát triển nội tại của *nghệ thuật*,bởi vì quá trình này không thể diễn dịch từ khái niệm nghệ thuật lí tưởng được phát triển thành nghệ thuật thực sự, trong đó nghệ thuật tượng trưng sẽ là một trong những giai đoạn mở đầu. Dù cho các quan hệ giữa tôn giáo và nghệ thuật có thâm trầm đến đâu đi nữa, chúng ta vẫn không có nhiệm vụ bắt tay vào việc phân tích sâu sắc các hình tượng tượng trưng và tôn giáo với tính cách một tập hợp những biểu tượng trừu tượng và cảm quan. Trái lại,chúng ta sẽ chỉ xét những phương diện qua đó chúng thuộc về nghệ thuật thực sự. Chúng ta cần phải nhường cho lịch sử của thần thoại và của tượng trưng khảo sát mặt tôn giáo của các hình tượng nghệ thuật.

4. Sự phân chia.

Để phân chia hình thức nghệ thuật tượng trưng chính xác

hơn, trước hết ta phải qui định các giới hạn trong đó nghệ thuật tượng trưng diễn biến.

Nói chung, tất cả các lĩnh vực này của nghệ thuật tượng trưng, như chúng ta đã thấy, làm thành một lĩnh vực mà người ta có thể gọi là *tiền nghệ thuật* theo cái nghĩa lĩnh vực này chỉ cấp cho ta những ý nghĩa trừu tượng chưa được cá tính hóa và những hình thức gắn liền vào đấy có thể thích hợp cũng như không thích hợp với ý nghĩa chúng biểu đạt. Như vậy, ở trong nghệ thuật tượng trưng, một mặt là có một cố gắng xây dựng của trực giác và của biểu tượng nghệ thuật và, mặt khác, là có một nghệ thuật thực sự mà chủ nghĩa tượng trưng tìm cách vươn lên với tính cách vươn lên cái chân lí của nó.

Về cái thuộc mặt *chủ thể* của nghệ thuật tượng trưng, chúng ta cần nhớ rằng trực giác nghệ thuật nói chung cũng như trực giác tôn giáo, hay cả hai cái tập hợp lại làm một để chỉ tạo nên một cái duy nhất, và ngay cả sự khảo sát khoa học đều bắt nguồn bằng *sự kinh ngạc*. Con người nào *chưa* có khả năng kinh ngạc thì sống trong một tình trạng dần độn và ngu ngốc. Không có cái gì làm y quan tâm, và không có cái gì tồn tại đối với y, bởi vì y vẫn chưa tách ra được và thoát ra khỏi những sự vật bao quanh y và gây áp lực đối với y từ mọi phía. Trái lại, con người *không còn* kinh ngạc trước cái gì nữa thì sẽ nhìn toàn bộ thế giới bên ngoài như một cái gì mà anh ta hoàn toàn giải thích được hoặc một cách trừu tượng, bằng lí tính của y, tức là như một thế giới, hoặc bằng cái ý thức sâu xa và cao quý hơn của y về cái tự do tinh thần và tính phổ biến của mình là cái bao quát cả những sự vật bên ngoài nữa.

Sự ngạc nhiên chỉ biểu lộ khi con người, với tính cách tinh thần, cắt đứt những liên hệ đầu tiên ràng buộc y trực tiếp với tự nhiên, khi y thoát ra khỏi những quan hệ thuần túy thực tiễn đối với sự vật để khỏi phạm vi của tự nhiên và sự tồn tại riêng lẻ của mình đặng từ nay tìm cái mặt phổ biến thường xuyên, tồn tại cho mình ở trong các sự vật. Chỉ có lúc đó các

sự vật của tự nhiên mới bắt đầu làm cho con người ngạc nhiên: chúng là một cái gì khác cái phải tồn tại cho *anh ta* và ở đấy, anh ta cố gắng bắt gặp lại mình và lí trí, tư duy ở đấy . Anh ta chỉ mới khao khát vươn tới cái đó mà thôi, bởi vì việc nhận thấy trước điều vượt quá dẫn liệu bên ngoài và ý thức về cái dẫn liệu ấy vẫn còn ở tình trạng không bị phân chia. Nhưng đồng thời, người ta nhận thấy có một mâu thuẫn giữa các sự vật của tự nhiên và tinh thần: mâu thuẫn này làm cho các sự vật vừa có sức hấp dẫn vừa xua đẩy nhau, và chính tình cảm về mâu thuẫn này làm nảy sinh sự ngạc nhiên trong khi ta cố gắng gạt bỏ nó. Một hậu quả khác của trạng thái ngạc nhiên đối với tự nhiên là: một mặt,con người đứng trước tự nhiên và tính khách quan của tự nhiên (hai cái này có thể nói làm thành cái cơ sở mà y dựa vào và y có thái độ tôn kính đối với chúng), trái lại mặt khác, y cảm thấy thỏa mãn muốn biểu lộ mình và sau đó,có thể ngắm nhìn sản phẩm của sự khách thể hóa này, tức là nhìn cái tình cảm chủ thể của y về cái chủ yếu, cái phổ biến, và nhìn nó như nhìn một đối tượng cụ thể. Kết quả là, các sự vật của tự nhiên, nhất là những sự vật của tự nhiên có tính cơ bản như biển, núi, thác, sao... không được chấp nhận nguyên vẹn trong tính trực tiếp cá biệt mà được trí tưởng tượng của chúng ta nắm lấy và khoác hình thức những sự vật có tính chất phổ biến tồn tại tự mình và cho mình.

Nghệ thuật bắt đầu từ chỗ biến đổi các biểu tượng này ở trong tính phổ biến và ở trong sự tồn tại tự mình chủ yếu của chúng thành những hình ảnh mà ý thức trực tiếp có thể nắm được và nghệ thuật trình bày các hình ảnh này với tinh thần dưới hình thức một đối tượng khách quan. Do đó, việc sùng bái tự nhiên một cách trực tiếp, tôn thờ tự nhiên và bái vật giáo vẫn chưa phải là nghệ thuật.

Về mặt *chủ thể*, giai đoạn đầu của nghệ thuật liên hệ mật thiết với tôn giáo. Nhưng tác phẩm nghệ thuật đầu tiên mang tính chất thần thoại. Trong tôn giáo, đấng Tuyệt đối nói chung

dù cho các đặc trưng của Người là trừu tượng và nghèo nàn đến đâu đi nữa - vẫn xuất hiện trước ý thức của ta. Những biểu hiện đầu tiên của đấng Tuyệt đối là những hiện tượng của tự nhiên và con người cảm thấy đấng Tuyệt đối tồn tại trong các vật tự nhiên cho nên y cũng dùng hình thức những đối tượng của tự nhiên để thể hiện đấng Tuyệt đối.

Sự cố gắng này nói lên bước đầu của nghệ thuật. Nhưng ngay về mặt này nữa, nghệ thuật cũng chỉ xuất hiện lần đầu khi con người thôi không nhìn thấy đấng Tuyệt đối ở trong những vật tồn tại thực sự và tự hài lòng về phương thức thể hiện yếu tố thần linh như vậy; trái lại, ý thức con người bắt đầu tạo nên một quan niệm về đấng Tuyệt đối dưới hình thức một tồn tại bên ngoài và tạo nên một sự thể hiện *khách quan* về mối quan hệ này một cách ít nhiều phù hợp. Sở dĩ thế là vì nghệ thuật đòi hỏi một nội dung có tính bản chất mà tinh thần nắm được: nội dung này tuy là một cái gì bộc lộ ra ngoài, song cái mặt bên ngoài này vẫn không có một tồn tại trực tiếp và tức khắc mà chỉ có tồn tại do tinh thần đem đến cho nó sau khi đã nắm lấy nó và hoán cải nó. Như vậy, nghệ thuật làm thành cách lí giải *đầu tiên* có tính hình tượng của các biểu tượng tôn giáo: bởi vì cách quan niệm thế giới khách quan một cách nôm na chỉ ra đời lần đầu tiên khi con người đã có được một nhận thức có tính tinh thần về bản thân mình sau khi đã thoát khỏi cái môi trường trực tiếp của mình để dùng cái tự do y mới có được nhằm nhìn môi trường trong tất cả tính khách quan như nhìn một vật đơn thuần ở bên ngoài.

Song sự chia tách này diễn ra ở một giai đoạn muộn hơn. Hiểu biết đầu tiên về cái chân thực là ở giữa tình trạng tự hòa mình một cách thuần túy vật chất với tự nhiên (con người tự để mình tan biến hoàn toàn vào trong tự nhiên). Còn tính tinh thần với ý nghĩa là con người hoàn toàn thoát ra khỏi tình trạng này là ở cái giai đoạn trung gian, giai đoạn trong đó con người bộc lộ các biểu tượng của mình dưới hình thức những vật tự

nhiên bởi vì y chưa hình dung được một hình thức nào cao hơn cho nên y dùng cách liên tưởng này để có được một trình độ ăn khớp ngày càng gần càng tốt giữa hình thức và nội dung. Ở giai đoạn này, chủ yếu quan điểm cho rằng thơ và nghệ thuật là đối lập lại cái lí tính nôm na chiếm vai trò thống trị. Chính vì vậy bản thân cái ý thức có tính nôm na chỉ xuất hiện ở nơi nào nguyên lí quyền tự do tinh thần có tính chủ thể được thực hiện dưới hình thức trừu tượng đồng thời lại là hình thức thực sự cụ thể của nó: trong thế giới La Mã và sau này trong thế giới Thiên Chúa giáo cận đại.

Cái *giới hạn* mà nghệ thuật tượng trưng đạt tới và một khi đã đạt tới tức là nói lên sự biến mất của nghệ thuật tượng trưng, đó là *nghệ thuật cổ điển*. Nghệ thuật cổ điển, mặc dầu đạt đến sự biểu hiện nghệ thuật thực sự, vẫn không thể là hình thức nghệ thuật xuất hiện đầu tiên. Trái lại, sự xuất hiện của nghệ thuật cổ điển bị lệ thuộc vào nhiều điều kiện và chỉ có nghệ thuật tượng trưng với nhiều hình thức trung gian và những bước quá độ mà nó bao hàm mới có thể làm tiền đề cho nghệ thuật cổ điển. Sở dĩ thế là vì nội dung của nghệ thuật cổ điển là khái niệm cá tính có tính tinh thần cụ thể, không chịu ảnh hưởng của mọi thuộc tính bên ngoài, một khái niệm mà dưới hình thức cụ thể như vậy chỉ có thể nhập vào ý thức con người qua nhiều bước trung gian và nhiều bước quá độ với tính cách những tiền đề. Lúc đầu, bao giờ cũng xuất hiện cái trừu tượng và phiếm định về mặt ý nghĩa. Còn cái cá tính tinh thần phải là cụ thể một cách cốt tử tự nó và cho nó. Nó là cái khái niệm ăn khớp với tính hiện thực của mình, khái niệm này tự qui định mình ở bản thân mình và chỉ có thể đạt được sau khi nó đã xây dựng những mặt trừu tượng qua đó nó bộc lộ. Một khi điều này xẩy ra, khái niệm xem như một thể hoàn chỉnh chấm dứt các điều trừu tượng trước đây. Điều này xẩy ra trong nghệ thuật cổ điển. Nghệ thuật cổ điển chấm dứt những cố gắng sơ bộ của một nghệ thuật chỉ lo tượng trưng hóa và tìm

cái trác tuyệt, bởi vì lúc này cái chủ thể tinh thần đã có được hình thức ăn khớp với mình, chẳng khác gì khái niệm trong khi tự xác lập, đã tạo ra được một tồn tại đặc thù ăn khớp với mình. Cuối cùng, khi nghệ thuật đã tìm được cái nội dung chân thực và cái hình thức thực sự thích hợp thì nó thôi không tìm kiếm nội dung và hình thức nữa bởi vì chính sự tìm kiếm này làm thành khuyết điểm của nghệ thuật tượng trưng.

Ở trong các phạm vi chúng tôi vừa nêu lên, nếu chúng ta tìm một nguyên lí cho phép ta xác định nghệ thuật tượng trưng một cách chính xác hơn thì chúng ta thấy rằng điều nêu đặc trưng nghệ thuật tượng trưng một cách đặc biệt hơn,đó là điều sau đây: nghệ thuật tượng trưng nói lên một cuộc đấu tranh của nghệ thuật chân chính chống lại một nội dung hãy còn thoát ra ngoài phạm vi làm chủ của nó và chống lại một hình thức không thích hợp với nội dung ấy. Mặc dù bên ngoài là phối hợp với nhau, nhưng nội dung và hình thức vẫn không trùng với nhau, cũng không trùng với một khái niệm chân chính của nghệ thuật mà biểu lộ một xu hướng thường không thể kháng cự được nhằm phá vỡ sự phối hợp mong manh của hai cái này. Về mặt này, ta có thể nhìn thấy ở trong nghệ thuật tượng trưng một cuộc đấu tranh không ngừng chống lại tính không ăn khớp giữa nội dung với hình thức, và các giai đoạn khác nhau của cuộc đấu tranh này không phải là những giai đoạn khác nhau của bản thân nghệ thuật tượng trưng mà là những giai đoạn của sự đối lập giữa yếu tố tinh thần và yếu tố cảm quan.

Lúc đầu, cuộc đấu tranh này chỉ tồn tại *ở bản thân mình*, tức là ý thức nghệ sĩ không nhận thức được tính không ăn khớp giữa nội dung với hình thức khi hai cái này được hợp nhất lại một cách gò ép, bởi vì y không hiểu được và cũng không nắm được mặt nào trong hai mặt này. Ý thức nghệ sĩ không biết được cái ý nghĩa mà anh ta đã sử dụng ở trong tính phổ biến của nó, không thể nắm được một cách độc lập hình ảnh hiện thực ở trong tồn tại trọn vẹn cho nên anh ta

xuất phát từ chỗ *đồng nhất hóa* trực tiếp nội dung và hình thức chứ không nhận thức được *sự khác nhau* giữa hai cái. *Điểm xuất phát đầu tiên*, do đó, là được tạo nên bởi một thể thống nhất huyền bí, không thể phân chia, đang tìm cách tự khẳng định mình, mặc dầu có sự phối hợp đầy mâu thuẫn của nội dung nghệ thuật với cách biểu hiện khái niệm, so sánh theo nghĩa đen. Bởi vì chỉ khi nào tính đơn nhất cụ thể của các hiện tượng tự nhiên và của các hiện tượng khác được xử lí một cách phủ định xem như đồ trang sức và vật tô điểm cho cái sức mạnh không thể đạt tới được của ý nghĩa tuyệt đối thì lúc đó người ta mới có thể thực hiện được sự phân chia thực sự là điều duy nhất cho phép ta có thể so sánh và lựa chọn giữa các biểu hiện tuy có họ hàng với nhau, song vẫn khác cái ý nghĩa mà chúng cần phải cấp cho ta một hình ảnh.

Ba giai đoạn chính này đến lượt nó lại bị chia nhỏ như sau:

a. Tính tượng trưng không có ý thức.

(a) *Giai đoạn thứ nhất* của sự diễn biến mà chúng ta nói đến vẫn chưa phải là tượng trưng thực sự, và chưa được xem là một bộ phận của nghệ thuật thực sự, nhưng nó là sự chuẩn bị cho cả hai. Nó được nêu đặc trưng bởi tính thống nhất bản chất và trực tiếp của đấng Tuyệt đối xem như ý nghĩa tinh thần với biểu hiện cảm quan của Người.

(b) *Giai đoạn thứ hai* làm thành bước chuyển sang tượng trưng thực sự. Trong giai đoạn này tính thống nhất nguyên sơ bắt đầu tan rã: một mặt, ý nghĩa chung vượt lên khỏi các hiện tượng tự nhiên cá biệt, nhưng mặt khác nó lại cũng phải được nhận thức dưới hình thức những sự vật tự nhiên cụ thể. Trong khi cố gắng về cả hai mặt (tinh thần hóa yếu tố tự nhiên và cấp cho yếu tố tinh thần một biểu hiện cảm quan - có thể tri giác được), ta thấy giai đoạn này bộc lộ tất cả những gì quái đản và lộn xộn ở trong một tình trạng không thể phân biệt

được; đó là toàn bộ tình trạng xuất hiện sôi nổi lộn xộn và mập mờ của nghệ thuật tượng trưng. Nghệ thuật này cảm thấy lờ mờ rằng các hình ảnh và sự thể hiện của mình là không ăn khớp nhau. Song nó chỉ còn cách bóp méo hình tượng này bằng cách làm cho hình tượng của nó thành quá đáng, mang một tính trác tuyệt thuần túy về số lượng. Do đó, ở giai đoạn này chúng ta đứng trước một thế giới gồm những sáng tạo thuần túy, những điều không thể tin được và những phép màu nhưng lại không có một tác phẩm nghệ thuật nào có cái đẹp thực sự.

(c) Qua cuộc đấu tranh này giữa ý nghĩa với biểu tượng cảm quan của mình, chúng ta bước sang giai đoạn thứ ba là giai đoạn tượng trưng thực sự. Ở đây *tác phẩm nghệ thuật* tượng trưng cuối cùng xuất hiện với tất cả các tính chất của nó. Các hình thức và các hình tượng ở đây không còn là những đối tượng tồn tại một cách cảm quan như ở giai đoạn đầu, và vì chúng không phải là những sáng tạo nghệ thuật cho nên chúng không trùng trực tiếp làm một với đấng Tuyệt đối xem như tồn tại của Người như ở giai đoạn thứ hai. Cũng vậy, hư cấu không tìm cách bổ cứu tình trạng không phù hợp của chúng với tính phổ biến của ý nghĩa như ở trong giai đoạn thứ hai bằng cách cấp một cái vẻ quá kích thước cho những hình thức của các vật tự nhiên. Trong giai đoạn thứ ba này, tượng trưng là một sáng tạo nghệ thuật vừa nhằm biểu lộ tính đặc thù của mình lại vừa nhằm nói lên một ý nghĩa khái quát nhưng không phải chỉ là ý nghĩa của các vật được thể hiện (mặc dầu liên quan đến vật này). Kết quả là, các hình tượng này làm thành những vấn đề mà ta phải giải quyết bằng cách tìm nội dung thực sự của sự vật, ý nghĩa chính xác và đặc thù của nó.

Còn về những hình thức chính xác hơn của tượng trưng nguyên thủy, chúng ta có thể nói trước một cách rất khái quát rằng chúng là sản phẩm của quan niệm tôn giáo về thế giới của toàn bộ một dân tộc. Thành ra khi nói về chúng chúng ta sẽ phải nhắc lại một vài dẫn liệu lịch sử. Nhưng ở đây, việc vạch ranh giới không phải dễ dàng: bởi vì các hình thức mà

chúng ta có xu hướng cho là đại diện cái kiểu chủ yếu, liên quan tới cách quan niệm của một nhân dân nhất định, đều có thể bắt gặp lại ở những nhân dân khác cổ xưa hơn hay gần đây hơn mặc dầu ở đấy những hình thức này chỉ có một vai trò phụ thuộc và tồn tại ở đấy trong trạng thái cô lập. Tuy vậy, nói chung, chúng ta có thể nói rằng giai đoạn thứ nhất trong ba giai đoạn mà chúng ta vừa nêu đặc trưng ở đây đó là tôn giáo của *Ba Tư cổ đại*, giai đoạn thứ hai là giai đoạn của *Ấn Độ*, giai đoạn thứ ba là giai đoạn của *Ai Cập*.

b. Tính tượng trưng của cái trác tuyệt.

Do quá trình phát triển đã nói ở trên, ý nghĩa là cái từ trước đến nay vẫn bị che mờ bởi các hình thức cảm quan cá biệt, cuối cùng đã thoát ra khỏi hình thức cảm quan và xuất hiện trước ý thức trong tất cả vẻ sáng rõ của mình. Do chỗ quan hệ thuần túy tượng trưng bị hủy bỏ, và bây giờ khi ý nghĩa tuyệt đối được quan niệm là cái *bản chất phổ biến* làm cho toàn bộ cái thế giới các hiện tượng có được sự sống thì nghệ thuật mới trở thành một nghệ thuật của *tính bản thể*, nghệ thuật tượng trưng của cái trác tuyệt, và nó thay thế những lời bóng gió đơn thuần có tính tượng trưng một cách tự do, thay thế những điều xuyên tạc và những điều bí ẩn.

Ở đây cần phải xét *hai* quan điểm bắt nguồn từ hai thái độ khác nhau khi nhìn các quan hệ tồn tại giữa cái bản chất được quan niệm là Đấng tuyệt đối và Đấng thần linh với tính hữu hạn của các hiện tượng. Quan hệ này thực vậy có thể chia thành quan hệ *phủ định* và quan hệ *khẳng định*, nhưng bởi vì trong cả hai trường hợp cái bản chất, phổ biến bao giờ cũng phải bộc lộ ra cho nên cái mà trực giác biết được không phải là mặt cá biệt và ý nghĩa cá biệt mà cái linh hồn phổ biến của chúng và các quan hệ của chúng đối với bản chất.

(a) Ở giai đoạn thứ nhất, tình hình là như sau: cái bản chất vốn là cái duy nhất và cái toàn thể, thoát li khỏi mọi tính đặc

thù, nó là cố hữu trong mọi hiện tượng, đồng thời lại là cội nguồn làm nảy sinh các hiện tượng này và một linh hồn làm cho chúng có sự sống. Cái bản thể ấy được tri giác như một sự có mặt khẳng định, trái lại chủ thể từ bỏ bản thân mình, say sưa hòa mình làm một với cái bản chất của các sự vật và chủ thể nắm các sự vật,đồng thời hình dung chúng qua cái bản chất ấy. Thế là nảy sinh cái nghệ thuật trác tuyệt của chủ nghĩa phiếm thần mà chúng ta đã tìm thấy những khởi thủy đầu tiên ở Ấn Độ và đạt đến sự phồn vinh rực rỡ nhất ở Hồi giáo với một nghệ thuật huyền bí cũng như ở một vài biểu hiện có tính chủ thể sâu sắc của chủ nghĩa huyền bí Thiên Chúa giáo.

(b) Thái độ *phủ định* của cái trác tuyệt thực sự trái lại xuất hiện trong thơ Do Thái cổ. Trong thi ca này thực vậy ca ngợi vinh quang của cái uy vũ cao cả và ca ngợi Chúa vô hình mà không thể nào dùng một biểu tượng cụ thể để diễn tả được, ca ngợi bầu trời và mặt đất, tuyên bố rằng mọi sáng tạo chẳng qua chỉ là biến cố ngẫu nhiên của quyền lực của Người, một biểu hiện của sự tráng lệ của Người, một điều toát ra từ Người và nói lên tính vĩ đại của Người. Do đó, nó đi đến chỗ gán một tính chất phủ định ngay cho những sáng tạo huy hoàng nhất bởi vì nó cảm thấy mình bất lực không sao tìm được một biểu hiện thích hợp có thể khẳng định được đầy đủ cái quyền lực và cái vĩ đại tuyệt vời của Đấng chí tôn cho nên nó tin rằng chỉ có thể tìm được một sự thỏa mãn tích cực bằng cách hạ thấp tạo vật xuống: tạo vật chỉ có thể giữ được địa vị dành cho mình bằng cách cảm thấy và nhận thức được tính chất hèn kém của mình.

c. Tính tượng trưng có ý thức của hình thức so sánh của nghệ thuật.

Nhờ chỗ ý nghĩa nhận thức được mình ở trong cái đơn giản của mình cho nên đã có được một tính độc lập, đã thực hiện được ở chính mình sự chia tách giữa ý nghĩa với các biểu hiện

cụ thể được thừa nhận là *không ăn khớp* với lý tưởng. Và nếu như mặc dầu ý thức đã thực hiện sự phân chia này rồi, song hình thức và ý nghĩa - như nghệ thuật tượng trưng yêu cầu - vẫn cứ nêu lên những quan hệ họ hàng bên trong, thì điều đó không phải là do ý nghĩa cũng như do hình thức, mà do một cái yếu tố thứ ba có tính chủ thể. Yếu tố này trong khi chỉ tuân theo trực giác có tính chủ thể của mình phát hiện ra những quan hệ về sự giống nhau giữa ý nghĩa và hình thức, và bằng cách dựa vào những quan hệ này, đã cụ thể hóa và biểu đạt cái ý nghĩa đã được tri giác rõ ràng bằng một hình tượng đẹp nhất có họ hàng với nó.

Nhưng lúc đó, hình ảnh không còn là cách biểu hiện trước sau duy nhất của Đấng tuyệt đối nữa như ở trên đây. Trái lại, nó trở thành một vật trang sức đơn thuần, và cái người ta có được bằng cách này không hề tương ứng với khái niệm cái đẹp. Bởi vì có thể nói, giá trị và ý nghĩa hóa ra chắp nối với nhau chứ không phải là hòa đúc lại làm một, như điều ta thấy ở trong nghệ thuật tượng trưng thực sự, mặc dầu là hòa đúc một cách không hoàn toàn. Các tác phẩm nghệ thuật chấp nhận một hình thức loại này cũng chính vì lí do ấy nên có tầm quan trọng thứ yếu mà không thể có nội dung là Đấng tuyệt đối. Ở đây Đấng tuyệt đối bị thay thế bởi một đề tài khác hay một hiện tượng khác có bản chất hữu hạn. Chính vì vậy cho nên các hình thức nói ở đây thường chỉ được sử dụng một cách ngẫu nhiên và với tính cách những sản phẩm hoàn toàn thứ yếu.

Song khi khảo sát kĩ hơn chúng ta sẽ phải xét ba giai đoạn chủ yếu ở trong chương này.

(a) Thuộc giai đoạn thứ nhất là hai kiểu miêu tả tiêu biểu cho *ngụ ngôn, ngụ ý* và lời nói *bóng gió*. Ở đây, việc tách hình tượng ra khỏi ý nghĩa là cái nét tiêu biểu cho toàn bộ lĩnh vực này của nghệ thuật vẫn còn chưa được thực hiện *một cách cụ thể* và mặt *chủ thể*, so sánh vẫn chưa được nhấn mạnh: do đó, cái chính vẫn là miêu tả một hiện tượng cụ thể *cá biệt* và xuất phát từ đó người ta có thể giải thích cái nghĩa phổ biến.

(b) Trái lại, ở giai đoạn *thứ hai*, cái ý nghĩa phổ biến cuối cùng đã chiếm ưu thế so với các hình thức nhằm biểu đạt nó và ý nghĩa chung đóng vai một thuộc tính đơn thuần hay làm thành một *hình ảnh* mà cái chủ thể so sánh sẽ chọn một cách võ đoán. Thuộc giai đoạn này có phúng dụ, ẩn dụ, so sánh.

(c) Cuối cùng, ở giai đoạn thứ ba, diễn ra sự *tan rã* hoàn toàn giữa những mặt mà trước đây hoặc là hợp nhất trực tiếp ở trong tượng trưng mặc dầu chúng là tương đối xa lạ đối với nhau, hoặc là liên quan với nhau một cách độc lập và tách rời nhau. Ở giai đoạn này, một mặt, chúng ta có một nội dung mà chúng ta biết là có tính nôm na, hoàn toàn ở bên ngoài và bướng bỉnh không chịu cách xử lí nghệ thuật như trường hợp *trường ca giáo huấn*. Mặt khác, yếu tố bên ngoài này trở thành một đề tài của loại thơ gọi là thơ miêu tả. Loại thơ này xử lí nó bằng cách chỉ chú ý tới phương diện thuần túy bên ngoài của nó mà thôi. Sự liên tưởng và các quan hệ tượng trưng như vậy là bị phá vỡ hoàn toàn và chúng ta chỉ còn cách tìm một hình thức kết hợp khác giữa hình thức với một nội dung thực sự phù hợp với khái niệm nghệ thuật.

Chương thứ nhất

TÍNH TƯỢNG TRƯNG KHÔNG CÓ Ý THỨC

Bây giờ, khi đề cập tới việc khảo sát kĩ hơn các trình độ phát triển của nghệ thuật tượng trưng, chúng ta phải xuất phát ngay từ hình thức *đầu tiên* của nghệ thuật, là hình thức xuất phát từ bản thân ý niệm nghệ thuật. Vậy mà, như chúng ta đã thấy, nghệ thuật bắt đầu bằng hình thức tượng trưng, hay chính xác hơn, bằng *cái tượng trưng không có ý thức*, trong

đó hình thức vẫn chưa được quan niệm là một hình ảnh đơn thuần hay là một so sánh mà lại được xem là một biểu hiện thích hợp của một nội dung nào đó. Nhưng muốn cho cái chủ nghĩa tượng trưng không tự giác này biểu lộ *cho chúng ta thấy* tính chất thực sự tượng trưng và muốn cho tượng trưng có thể trở thành đối tượng của một sự khảo sát thực sự khoa học thì chúng ta phải đưa ra nhiều nhận xét sơ bộ và bao nhiêu nhận xét này đều sẽ là bấy nhiêu tiền đề cần thiết.

Chúng ta hãy bắt đầu bằng một định nghĩa chính xác hơn về xuất phát điểm của chúng ta.

Chúng tôi đã nói, tượng trưng dựa trên mối liên tưởng trực tiếp giữa cái ý nghĩa phổ biến và do đó có tính tinh thần, với hình thức, cái này có thể là thích hợp hay không thích hợp, nhưng ý thức vẫn chưa có khả năng nhận thấy được tính không thích hợp. Nhưng mặt khác, mối liên tưởng này phải được *trí tưởng tượng* và *nghệ thuật* xây dựng, chứ không phải được quan niệm như là một hiện thực thần linh *tồn tại trực tiếp*. Kết quả là, nghệ thuật tượng trưng muốn trở thành đối tượng của nghệ thuật đã phải chịu một sự *phân chia* giữa cái ý nghĩa chung với sự có mặt trực tiếp *trong tự nhiên* thành ra cái tuyệt đối được tiếp cận bởi *hư cấu* xem như quan niệm rằng Đấng tuyệt đối là thực sự có mặt ở trong sự tồn tại tự nhiên này.

Như vậy, tiền đề đầu tiên cho phép nghệ thuật tượng trưng xuất hiện không phải là do nghệ thuật sớm sinh ra, mà được tìm thấy ở bên ngoài nghệ thuật trong những đối tượng hiện thực của tự nhiên và hoạt động của con người: đó là tính thống nhất trực tiếp của cái tuyệt đối với sự tồn tại của nó trong thế giới các hiện tượng.

A. SỰ THỐNG NHẤT TRỰC TIẾP GIỮA Ý NGHĨA VÀ HÌNH THỨC

Ở trong cái trực giác trực tiếp này trong đó yếu tố thần linh mà con người nhận thức là một thể duy nhất gắn bó với các

biểu hiện của yếu tố thần linh trong tự nhiên và con người thì tự nhiên không xuất hiện như nó tồn tại và Đấng tuyệt đối xét ở mình cũng vẫn chưa tách khỏi tự nhiên và trở thành độc lập. Nói khác đi, lúc bấy giờ vẫn chưa có thể nói tới một sự phân biệt thực sự giữa cái bên ngoài với cái bên trong, giữa ý nghĩa và hình tượng, bởi vì một lần nữa cái bên trong vẫn còn chưa tách khỏi cái hiện thực trực tiếp ở trong thế giới thực tại. Do đó, nếu như ở đây chúng ta nói đến ý nghĩa thì sở dĩ thế là vì sự suy nghĩ *của chúng ta*. Sự suy nghĩ này là xuất phát từ đòi hỏi chúng ta muốn quan niệm cái hình thức dùng để biểu đạt tinh thần chỉ là cái vỏ bên ngoài giúp ta nhìn cái nội dung, linh hồn và ý nghĩa bên trong. Khi chúng ta đứng trước những trực giác phổ biến như thế, chúng ta không nên quên sự phân biệt chủ yếu cần phải làm đối với chúng: vấn đề là tìm hiểu xem phải chăng các dân tộc lần đầu tiên đã có những trực giác này thực sự có ý định khách thể hóa một cơ sở bên trong và một ý nghĩa sâu xa, hay phải chăng chính chúng ta đã cấp cho các thể hiện của chúng một ý nghĩa mà có lẽ chúng không có, và phải chăng chẳng qua vì *chúng ta* thấy ở đấy sự thể một ý nghĩa nào đó đã được thể hiện ra ngoài.

Như vậy, trong giai đoạn thống nhất đầu tiên này, không hề bao hàm một sự khác nhau nào giữa linh hồn với thể xác, giữa khái niệm với thực tại. Mặt thể xác và cảm quan, mặt tự nhiên và nhân tính không phải chỉ là biểu hiện của một thứ ý nghĩa mà ta phải tách rời khỏi cái hình thức biểu hiện, trái lại bản thân cái biểu hiện bên ngoài đều được xem là thực tại trực tiếp và là sự có mặt trực tiếp của Thượng đế hay Đấng tuyệt đối. Như vậy Đấng tuyệt đối sẽ không có một tồn tại độc lập đối với các biểu hiện của mình, trái lại Đấng tuyệt đối sẽ có mặt thực sự ở trong một vật, vật này sẽ là Thượng đế hay yếu tố thần linh. Ở trong sự thờ phụng Lạt-ma(*), con người

(*) Lạt-ma: người cầm đầu đạo Phật ở Tây Tạng, được xem là Phật sống.

có thực này như anh ta tồn tại với các nét cá nhân của anh ta được xem là một thần linh và được tôn thờ như thần linh. Cũng vậy trong các tôn giáo tự nhiên khác người ta cho các vật như là mặt trời, núi non, sông ngòi, mặt trăng và một số động vật như là con bò, con khỉ... là những tồn tại thần linh và được tôn kính như là thiêng liêng.

Người ta gặp lại hiện tượng này nhưng với một hình thức xấu xa hơn ngay ở trong đạo Thiên Chúa. Chẳng hạn, theo học thuyết công giáo bánh thánh sẽ biểu hiện thân thể thực sự, rượu sẽ biểu hiện máu thực sự của Chúa và ngay cả theo tôn giáo của Luyte, bánh mì và rượu mà một người mộ đạo chân chính ăn và uống sẽ biến thành thân thể và máu thực sự. Tính đồng nhất huyền bí này không có một ý nghĩa thuần túy tượng trưng, là cái chỉ xuất hiện trong học thuyết Tin lành ở đấy cái tinh thần xét ở bản thân mình tách cái bên ngoài chỉ được xem là một lời bóng gió đơn thuần nhắc tới một ý nghĩa tách rời khỏi vật ấy. Ngay cả trong những bức tượng màu nhiệm của Đức mẹ đồng trinh sức mạnh của yếu tố thần linh vẫn tác động xem như một yếu tố cố hữu dường như thực sự có mặt ở đấy chứ không phải là chỉ gắn vào các bức tượng này như một ý nghĩa gắn vào cái hình ảnh tượng trưng của nó.

Dưới hình thức triệt để nhất và phổ biến nhất, chúng ta sẽ tìm thấy quan niệm này về tính thống nhất trực tiếp giữa nội dung với hình thức ở trong tôn giáo của Ba Tư cổ đại mà kinh Zendơ Avexta(*) đã truyền lại cho ta các biểu tượng và các thể chế.

1. Tôn giáo của Zôrôat.(**)

Theo tôn giáo của Zôrôat ánh sáng tự nhiên, mặt trời, tinh

(*) Zend-Avesta: Thánh kinh của Cảnh giáo.

(**) Zoroastre, nhân vật sống vào khoảng thế kỉ VII trước Công nguyên, sáng lập Cảnh giáo.

tú, ngọn lửa soi sáng và bùng cháy là đại biểu Đấng tuyệt đối. Nó không tách yếu tố thần linh này khỏi ánh sáng chỉ được xem như là một biểu hiện, một phản ánh, một biểu trưng. Yếu tố thần linh, ý nghĩa không tồn tại độc lập ở bên ngoài ánh sáng. Nếu như ánh sáng cũng được xem là một biểu hiện của cái thiện, của công lí, là cái ban cấp hạnh phúc, duy trì phát huy sự sống thì đó không phải bởi vì người ta xem ánh sáng chỉ là một hình ảnh đơn thuần của cái thiện, mà bởi vì người ta xem ánh sáng chính là cái thiện. Vấn đề cũng hệt như vậy đối với cái đối lập với ánh sáng là bóng tối: cái này trùng làm một với sự hỗn trọc, sự tai hại, cái xấu trùng với cái phá hoại, giết chết,...

Xét kĩ hơn, quan niệm này xuất hiện dưới ba mặt sau đây:

a) *Trước hết*, yếu tố thần linh như ánh sáng và bản thân sự thuần khiết, và cái đối lập với nó là bóng tối và sự ô trọc đều được nhân cách hóa rõ ràng: cái thứ nhất mang tên là Ormuzđ, cái thứ hai mang tên là Ariman. Nhưng sự nhân cách hóa này vẫn hết sức phiến diện. Ormuzđ không phải là một chủ thể tự do, hoàn toàn xa lạ đối với cái cảm quan như Thượng đế của người Do Thái, hay là một chủ thể thực sự có tính tinh thần và cá nhân như là Thượng đế của người Thiên Chúa giáo ở đấy Thượng đế đóng vai một tinh thần có ý thức về bản thân mình và về cá tính thực tế của mình. Trong khi người ta gọi Ormuzđ bằng những danh từ vua, quan tòa, thần linh vĩ đại... nhưng với tính cách là nguồn ánh sáng và những ánh sáng, Ormuzđ vẫn gắn liền với các sự vật cảm quan. Do đó ở đây ông ta chỉ là yếu tố phổ biến của tất cả các tồn tại cá biệt trong đó yếu tố thần linh và sự tinh khiết đóng vai ánh sáng và những ánh sáng, trong lúc đó yếu tố phổ biến này vẫn không bị quan niệm như là có thể tách ra khỏi các đối tượng chứa đựng nó và độc lập với các đối tượng ấy. Nó vẫn tiếp tục tồn tại ở trong cái cá biệt và cái đặc thù chẳng khác gì loài tồn tại ở trong giống và trong các vật cá biệt. Khi đại diện cho yếu tố phổ biến này Ormuzđ

đứng cao hơn hẳn cái riêng biệt và được xem như là cái đầu tiên, cái cao nhất, vị chúa tể của mọi vua chúa, rực sáng như vàng, thuần túy nhất, ưu tú nhất... nhưng chỉ tồn tại trong cái gì ngời sáng và tinh khiết cũng như Ariman chỉ tồn tại trong cái gì u ám, tối tăm, bệnh hoạn và chết chóc.

b) Quan niệm này phát triển và mở rộng trở thành một thế giới, một vương quốc của ánh sáng và một vương quốc của bóng tối đấu tranh với nhau. Trong vương quốc của Ormuzd đó là của Amsapan, hay bảy ánh sáng chính của bầu trời được tôn thờ như những thần linh bởi vì họ thể hiện bảy tồn tại chính riêng biệt của ánh sáng và với tính cách một nhóm thần linh vĩ đại và tinh khiết họ hợp nhất lại làm thành bản chất của yếu tố thần linh. Mỗi Amsapan, và bản thân Ormuzd cũng là một Amsapan có ngày xuất hiện, ngày ban phúc và ngày làm việc tốt. Những chi tiết riêng biệt hơn là thuộc các Yzet và các Fecve, các vị thần này cũng như Ormuzd đều được cá nhân hóa song vẫn không có được một biểu hiện hình tượng chính xác cho phép ta chiêm ngưỡng được bằng trực giác trạng thái chủ thể và tinh thần, thể xác của họ. Họ chỉ biểu lộ với tính cách ánh sáng, hào quang, như mọi cái lấp lánh, chiếu sáng, tỏa sáng...

Cũng vậy, mọi vật tự nhiên nào không tồn tại bên ngoài thành những vật chiếu sáng và chói sáng - tức là cây cỏ, súc vật, động vật cũng như mọi cái gì làm thành thế giới con người dưới các phương diện tinh thần và thể xác của nó, mọi hành động và mọi biến cố, tất cả đời sống của quốc gia, nhà vua ở giữa bảy vị thượng quan của nhà vua, sự phân chia thành giai cấp, các thành phố, các quận huyện với những người cầm đầu là những người phải làm gương và phải lo che chở cho dân bởi vì họ là những người ưu tú nhất và thuần túy nhất, tóm lại toàn bộ thực tại đều được quan niệm là sự tồn tại của Ormuzd. Bởi vì mọi cái gì tồn tại đều là cội nguồn của sự phồn vinh, sự sống, sự duy trì, mọi cái gì góp phần phát huy sự phồn vinh và sự sống và đảm bảo duy trì nó đều tập trung vào ánh sáng

và sự thuần khiết, và do đó, tập trung vào trong Ormuzđ: chân lí, tình yêu, công lí... tất cả những cái đó đều được Zôrôat xem là ngời sáng và thần linh ở bản thân nó. Vương quốc của Ormuzđ được tạo nên bởi tất cả những gì tồn tại thực tế với tính cách sự thuần khiết và sự ngời sáng, không hề biết đến sự phân biệt giữa các biểu hiện của tự nhiên và các biểu hiện của tinh thần, cũng hệt như ánh sáng và lòng tốt, những phẩm chất cảm quan và những phẩm chất tinh thần là trùng với nhau làm một và hòa lẫn với nhau ở trong bản thân Ormuzđ. Sự rực rỡ của bất kì tạo vật nào theo Zôrôat cũng là biểu hiện cái bản chất của tinh thần, của sức mạnh, của mọi biểu hiện của sự sống, chính trong chừng mực chúng có xu hướng duy trì cái gì tốt và loại trừ cái gì bản thân là xấu xa và nguy hại. Bởi vì cái hiện thực và tốt trong động vật, trong con người, và trong thực vật chẳng qua đó là ánh sáng và sự rực rỡ sáng nhiều hay ít của các sự vật là tùy theo phẩm chất và trình độ ngời sáng này.

Người ta gặp lại cũng cái thứ tự tiến dần như vậy, cũng cái tôn ty ấy ở trong cái vương quốc của Ariman chỉ khác có một điều: ở đây cái ác về tinh thần và tự nhiên, và nói chung mọi cái gì phá hoại và phủ định là hiện thực thực sự và chiếm ưu thế. Nhưng quyền lực của Ariman không thể mở rộng lĩnh vực của y và toàn bộ thế giới chỉ có một mục đích duy nhất, một nhiệm vụ duy nhất là phá hủy, thủ tiêu ảnh hưởng của Ariman và bảo đảm sao cho sự sống, sự có mặt và sự thống trị của Ormuzđ diễn ra khắp nơi và ở mọi vật.

c) Tất cả cuộc đời con người là dành cho cái mục đích duy nhất ấy. Nhiệm vụ của mỗi người tóm lại là làm sao cho tinh thần và thể xác mình được thuần khiết, mở rộng cái ân huệ này ra xung quanh mình và chiến đấu chống lại Ariman và các biểu hiện của y trong mọi hoàn cảnh và mọi hoạt động của con người. Nhiệm vụ cao nhất và thiêng liêng nhất tóm lại là ca ngợi Ormuzđ trong các sáng tạo của Người, yêu mến tất cả những cái gì toát ra từ ánh sáng của Người, yêu tất cả những

cái gì thuần khiết và làm vừa lòng Người. Người tăng lữ, do đó, trước hết phải dùng tư duy và ngôn ngữ cầu Ormuzđ, cầu nguyện với Người. Sau khi ngợi ca Đấng là cội nguồn làm tất cả cái thế giới của sự thuần khiết tỏa sáng, ông ta phải dùng những lời cầu nguyện để nói với các sự vật cá biệt theo trình độ vĩ đại, phẩm giá và sự hoàn thiện của chúng: bởi vì như vị tăng lữ Cảnh giáo nói, nếu chúng là tốt và thuần khiết thì Ormuzđ tồn tại ở chúng và yêu chúng như yêu những đứa con của mình về mặt thuần khiết và Người vui sướng dường như chúng vừa mới nảy sinh, bởi vì tất cả những cái gì tồn tại đều toát ra ở Người ở trạng thái mới mẻ, thuần khiết. Chính vì vậy mà lời cầu nguyện trước hết là bày tỏ với các Amsapan là những biểu hiện đầu tiên của Ormuzđ, những biểu hiện cao nhất và rực rỡ nhất, những biểu hiện bao quanh ngai vàng của Người và giúp Người trong việc trị vì thế giới. Lời cầu nguyện dâng lên cho các thần linh thượng giới này nói đến các đặc tính của họ, các công việc của họ, và khi các thần linh này là những tinh tú thì nói đến sự xuất hiện của họ. Mặt trời được cầu nguyện lúc ban ngày một cách khác nhau tùy theo chỗ mặt trời mọc hay ở đỉnh đầu vào lúc giữa trưa, hay lúc mặt trời lặn. Giữa buổi sáng và buổi trưa, vị tăng lữ chủ yếu cầu thần Ormuzđ tăng thêm ánh sáng của mình buổi chiều ông ta cầu nguyện để cho mặt trời có thể hoàn thành chuyến đi của nó dưới sự che chở của Ormuzđ và các Yzet. Nhưng chủ yếu thần Mitra được thờ phụng xem như vị thần đã làm cho mặt đất và các sa mạc có sự sống, vị thần gieo những thức ăn nuôi sống tất cả tự nhiên, và vị thần chiến đấu hùng mạnh bảo vệ hòa bình chống lại các Đêva là những vị thần của sự xung đột, chiến tranh, và hủy diệt.

Ngoài ra, những lời cầu nguyện của các tăng lữ Cảnh giáo vốn là những tụng ca nói chung khá đơn điệu, nói về các lí tưởng, về cái gì thuần khiết nhất, chân thực nhất ở con người về những tinh thần thuần túy của con người bất kì họ sống hay đã sống ở nơi nào trên thế giới. Người ta chủ yếu nói đến cái tinh thần

thuần túy của Zôrôat, nhưng cũng nói đến những người cầm đầu các giai cấp xã hội, các thành phố, các quận huyện, và các tinh thần của tất cả mọi người từ trước đến nay đã được xem là liên kết chặt chẽ, là những thành viên của cái xã hội sinh động của những ánh sáng mà một ngày kia sẽ phải trở thành hợp nhất hơn nữa ở trong Gôrôtman(*). Người ta không quên cả các động vật, núi non, cây cối... mà người ta nhắc đến nhân danh Ormuzđ bằng cách ca ngợi việc tốt của chúng, những công việc chúng đã đem đến cho con người, nhất là điều tuyệt mĩ đầu tiên và lớn nhất của chúng là chứng tỏ sự tồn tại của Ormuzđ. Ngoài những lời cầu nguyện Ormuzđ và tất cả những tạo vật thuần khiết và làm việc thiện, kinh *Zendơ Avexta* còn nhấn mạnh yêu cầu làm việc thiện, giữ tư tưởng, ngôn ngữ và hành động cho thuần khiết trong tất cả hành vi bên ngoài và bên trong phải như ánh sáng, như Ormuzđ, như các Amsapan, các Yzet, anh ta phải sống và hành động như Zôrôat và tất cả những người thiện. Bởi vì những người này đã sống và đang sống trong ánh sáng, tất cả các ngôi sao của họ đều là ánh sáng; cho nên mỗi người phải nhìn những tấm gương của họ và theo họ. Con người càng biểu lộ sự thuần khiết sáng ngời và lòng tốt trong cuộc đời và trong các hành động của mình, thì càng gần các thần linh thượng giới. Cũng như các Yzet biểu lộ lòng nhân đức của họ bằng cách ban phúc, làm cho mọi vật sống dồi dào, phát triển và hòa bình, cũng vậy con người phải tìm cách làm cho tự nhiên thuần khiết, làm cho nó thành cao thượng và phát huy ở tất cả mọi nơi sự sống đầy ánh sáng và sự phồn vinh vui vẻ. Chính vì để đảm nhiệm nhiệm vụ này mà anh ta nuôi nấng những người đói, cứu chữa những người ốm đau, đưa nước cho người khát uống, cho người hành hương được vào nhà nghỉ ngơi. Anh ta gieo những hạt giống thuần khiết xuống đất, đào những con sông sạch sẽ, trồng cây ngoài sa mạc, giúp đỡ cho sự sinh trưởng

(*) *Gôrôtman:*

ở bất cứ nơi nào anh ta có thể làm, chú ý đến việc nuôi nấng và sự sinh trưởng của mọi sinh vật, chú ý đến ánh sáng thuần khiết của lửa, đưa những con vật chết và nhơ bẩn đi xa, kết hôn, và bản thân nữ thần Sapandômat, thần Yzet của mặt đất vui sướng về điều đó và làm cho những điều thiệt hại mà các Đêva(*) và các Đacvan trù tính và sắp thực hiện sẽ bị thất bại.

2. Tính phi tượng trưng của tôn giáo.

Trong những thế giới quan chủ yếu này của tôn giáo Zôrôat *vẫn hoàn toàn vắng mặt* cái mà chúng ta gọi là tượng trưng. Một mặt, ánh sáng tồn tại xem như một hiện tượng tự nhiên, nhưng mặt khác ánh sáng lại có nghĩa là cái thiện, đạo đức, yếu tố duy trì sự tồn tại, thành ra dường như ta có thể nói rằng sự tồn tại thực tế của ánh sáng chỉ là hình ảnh để thể hiện cái ý nghĩa chung diễn ra qua tất cả tự nhiên và thế giới nhân tính. Nhưng nếu như chúng ta xét thế giới quan của những người tăng lữ Cảnh giáo thì phải nói rằng không có một sự phân chia như vậy giữa tồn tại thực tế của sự vật và ý nghĩa của nó: bởi vì đối với họ, ánh sáng với tính cách ánh sáng là tồn tại và hành động ở trong tất cả các biểu hiện đặc thù của cái thiện, của tất cả những cái gì sống và có giá trị tích cực. Kể ra, cái chung và cái thần linh đều được thể hiện thông qua sự khác nhau của những tồn tại đặc thù trên thế giới, song tính thống nhất không thể phân chia giữa ý nghĩa và hình ảnh vẫn được duy trì trong mỗi tồn tại riêng biệt và cô lập. Những sự khác nhau mà chúng ta bắt gặp ở thể thống nhất này không phải liên quan tới những sự khác nhau giữa ý nghĩa với tính cách ý nghĩa và tới biểu hiện của ý nghĩa; trái lại đó chỉ là sự khác nhau của những đối tượng đang tồn tại, chẳng hạn sự khác nhau giữa các ngôi sao, cây cỏ, suy nghĩ và hành động của con người, ở đấy yếu tố thần linh đóng vai

(*) *Deva:*

ánh sáng hay là bóng tối.

Trong một vài biểu tượng xuất hiện sau này, quan điểm này chuyển sang một vài mầm mống của chủ nghĩa tượng trưng, song những mầm mống này vẫn không làm thành một điển hình thực sự của tất cả phương thức quan niệm này mà ta chỉ có thể thừa nhận rằng đó là những biểu hiện cá biệt. Chẳng hạn Ormuzd có một lần nói về con người mình yêu quí là Đơjemsit: "Đơjemsit thần thánh mộ đạo, người con của Vivongan là to lớn trước mắt ta. Tay anh ta nhận con dao găm của ta có lưỡi dao bằng vàng và cán dao bằng bạc. Sau đó Đơjemsit ở trong ba trăm nơi của thế giới. Anh ta lấy con dao bằng vàng chặt đôi vương quốc của mình và nói: Sapandômat, hãy vui vẻ lên! Anh ta đọc lời cầu nguyện và nói một lời thiêng liêng với các súc vật trong nhà, với các dã thú và với mọi người. Như vậy, khi anh ta đến thì hạnh phúc và phồn vinh đến với những đất nước này và những đất nước này đầy những đoàn gia súc đông đảo, những súc vật ngoài đồng và đầy những người". Ở đây như ta có thể giả thiết, con dao cắt đôi mặt đất là một hình tượng nói lên hoạt động nông nghiệp. Nông nghiệp vẫn chưa trở thành một hoạt động thực sự, nhưng nó cũng không phải là một cái gì thuần túy tự nhiên mà là lao động chung của con người dựa trên sự suy nghĩ, trí tuệ, kinh nghiệm và liên quan tới toàn bộ đời sống con người. Kể ra, trong việc miêu tả những cuộc phiêu lưu của Đơjemsit chẳng thấy ở đâu nói cụ thể rằng việc xẩn đôi mặt đất bằng con dao cần phải nói thêm một cách bóng gió về nông nghiệp, cũng như trong việc xẩn đôi mặt đất này không hề nói gì đến chỗ mặt đất vì thế mà trở thành phì nhiêu và mang đến những sản vật. Song bởi vì ở cái hành động đơn nhất này xem ra còn bao hàm một cái gì hơn là một cuộc phiêu lưu đơn thuần và cày đất đai, cho nên chúng ta cần phải nhìn thấy ở đấy một biểu tượng tượng trưng nhất định.

Người ta cũng có thể nói thế về những biểu tượng cá biệt khác mà chúng ta bắt gặp, nhất là trong giai đoạn sau này

của sự phát triển trong việc thờ phụng Mitra(*): ở đây Mitra được biểu hiện dưới hình dáng một chàng thiếu niên đứng ở trong hang đá tối mờ mờ, giơ cao cái đầu con bò, và tay đâm con dao vào cổ nó; trong lúc đó một con rắn hút máu bò và một con bò cạp gặm bộ phận sinh dục của con bò. Biểu hiện tượng trưng này được giải thích cho đó là một tượng trưng thiên văn học hay là một cái gì khác. Nhưng dưới một hình thức khái quát hơn và sâu sắc hơn, ta có thể quan niệm bò là yếu tố tự nhiên nói chung đã bị con người là yếu tố tinh thần chiến thắng, mặc dầu có thể có những nhận xét bóng gió có tính chất thiên văn học áp dụng ở đấy. Nhưng ta có thể giải thích biểu hiện này, theo nghĩa tinh thần chiến thắng tự nhiên và cái tên gọi Mitra có nghĩa là "người trung gian" đã nói lên điều đó, nhất là điều này là tiêu biểu cho một thời kì sau này khi việc vươn lên khỏi tự nhiên đã trở thành một nhu cầu của các dân tộc.

Song, như chúng ta đã nói, các tượng trưng như vậy chỉ xuất hiện một cách thoáng qua ở trong các thế giới quan của những người Cảnh giáo cổ, chứ không phải là cái nguyên lí chủ yếu xuyên qua mọi phương thức quan niệm của họ. *Sự thờ phụng* mà kinh Zendơ Avexta(**) chủ trương lại càng ít tính chất *tượng trưng* hơn. Ở đây, chẳng hạn, chúng ta không tìm thấy những điệu vũ tượng trưng để ca ngợi hay bắt chước sự vận hành phức tạp của tinh tú và các hoạt động khác mà ta có thể xem chỉ là những biểu tượng khái quát. Mọi hành vi mà người Cảnh giáo cho là làm thành một nhiệm vụ tôn giáo đều nhằm mục đích phổ biến thực tế sự trong trắng trong đời sống bên trong của con người cũng như trong tự nhiên bên ngoài, và làm thành sự thực hiện có mục đích cái mục tiêu chung: thực hiện sự thống trị của Ormuzd ở tất cả mọi người và ở tất cả tất cả đối tượng của tự nhiên; do đó các hành động

(*) *Mitra*
(**) *Zend Avesta*

này không phải nói đến mục tiêu này, trái lại mục tiêu này được thực hiện hoàn toàn trong các hành động ấy.

3. Tính phi nghệ thuật của tôn giáo Zôrôat, và của phương thức miêu tả của nó.

Cũng như tất cả quan điểm này đều không có tính tượng trưng, cũng vậy chúng đều không có tính chất *nghệ thuật* thực sự. Kể ra, nói chung ta có thể gọi phương thức biểu hiện này là *nên thơ,* bởi vì các đối tượng riêng biệt của tự nhiên cũng như các suy nghĩ riêng biệt của con người, các hành động và những hành vi đều không phải được xét dưới hình thức trực tiếp của chúng, và do đó, dưới hình thức ngẫu nhiên và có tính chất nôm na, không có một ý nghĩa trực tiếp gì hết. Trái lại, chúng được xét dựa trên bản chất chủ yếu của chúng dưới ánh sáng của Đấng Tuyệt đối với tính cách ánh sáng. Và ngược lại, bản chất phổ biến của cái hiện thực cụ thể của tự nhiên và con người được quan niệm không phải theo ý nghĩa tính phổ biến không có sự tồn tại cũng không có hình tượng, mà cái phổ biến và cái đơn nhất nói đến ở đây được biểu hiện và được nêu thành một cái gì thống nhất trực tiếp. Chúng ta có thể xem một quan niệm như vậy là đẹp, rộng rãi và to lớn, nhưng so với những hình tượng ngu xuẩn và vô nghĩa của các ngẫu tượng thì ánh sáng với tính cách một cái gì thuần túy ở trong bản thân nó và phổ biến, hiển nhiên là tương ứng với cái thiện và cái chân.

Song theo quan điểm này thì thơ vẫn hoàn toàn dừng lại ở những biểu tượng chung chung chứ không đạt đến nghệ thuật và tác phẩm nghệ thuật. Bởi vì ở đây cái tốt và yếu tố thần linh không do tự bản thân nó qui định, cũng như hình tượng và hình thức của nội dung đều không nảy sinh từ tinh thần. Trái lại, như chúng ta đã thấy, bản thân những cái tồn tại, tức là mặt trời, sao, cây cỏ thực tế, súc vật, người, lửa đều bị

gộp vào quan niệm này với tính cách một diện mạo thích hợp của đấng Tuyệt đối ở trong tính trực tiếp của Người. Sự biểu hiện cảm quan không được thể hiện, không được hình thành và không được sáng tạo bởi các sức mạnh của tinh thần như nghệ thuật đòi hỏi điều đó, trái lại, người ta tìm thấy nó trực tiếp như một biểu hiện thích hợp ở trong sự tồn tại bên ngoài và người ta biểu lộ nó với tính cách như vậy.

Kể ra, mặt khác, cái đơn nhất được biểu tượng ghi lại một cách độc lập đối với hiện thực của nó, như ta thấy điều đó chẳng hạn trong các biểu hiện về cácYzet, các Fecve, về các vị thần của từng người. Song sự sáng tạo nên thơ ở trong tình trạng sự phân chia bắt đầu xuất hiện này là hết sức yếu đuối, bởi vì sự khác nhau vẫn hoàn toàn hình thức, các vị thần, cácYzet, các Fecve đều không có và không được có một hình thức nào đặc thù, mà một phần chỉ được nói lên bởi một nội dung như nhau và một phần có một hình thức trần truồng và trống rỗng của tính chủ thể tiêu biểu cho mỗi cá nhân sống. Hư cấu ở đây không tạo nên cái gì khác có ý nghĩa sâu sắc hơn cũng không tạo nên một hình thức độc lập của một cá tính phong phú hơn ở trong bản thân nó. Và mặc dầu chúng ta còn thấy rằng những sự tồn tại cá biệt hợp nhất lại thành những biểu tượng chung và những giống chung (những biểu hiện và những giống này với tính cách những tồn tại như vậy nhờ biểu tượng mà có được tính chất hiện thực) song người ta vẫn thấy sự hợp nhất tính chất đa dạng thành một thể thống nhất bao quát tất cả (thể thống nhất này được xem là mầm mống và cơ sở của tính đơn nhất cũng thuộc một loại như vậy), đến lượt nó lại chỉ là hoạt động của hư cấu theo một ý nghĩa phiếm định chứ không phải là một tác phẩm của thơ và của kịch theo nghĩa đen của từ này.

Chẳng hạn lửa thiêng của Bâyram(*) là cái lửa chủ yếu, ở trong các loại nước cũng có thứ nước cao hơn mọi thứ nước khác. Hom được xem là cái cây đầu tiên, trong trắng nhất,

(*) *Beyram*

vững chắc nhất của mọi cây, là cái cây thủy tổ từ đó tuôn ra cái nhựa sống đem đến sự bất tử. Trong số các núi, chúng ta bắt gặp núi *Anbocsơ* là núi thiêng liêng được xem là mầm mống đầu tiên của tất cả mặt đất, nổi lên rực rỡ ánh sáng, từ ngọn núi này những con người đạo đức có được sự hiểu biết về ánh sáng bước đến, mặt trời, mặt trăng, là dựa vào đấy. Song nói chung cái phổ biến được nhìn ở trong thể thống nhất trực tiếp với tính hiện thực của các sự vật đặc thù và chỉ thỉnh thoảng các biểu tượng nói chung làm thành môi giới cụ thể cảm quan của những hình tượng riêng biệt.

Nói nôm na hơn nữa, sự thờ phụng là nhằm mục đích thể hiện một cách thực tế sự thống trị của Ormuzđ trong tất cả mọi vật. Sự thờ phụng chỉ yêu cầu mỗi đối tượng phải tinh khiết và thậm chí nó không cố gắng dùng các đối tượng này để tạo nên một tác phẩm nghệ thuật có tính sinh động trực tiếp: chẳng hạn các đồ vật, các người đánh kiếm... ở Hi Lạp đã thành đối tượng nghệ thuật chỉ nhờ chỗ cơ thể của họ phát triển đẹp đẽ.

Về tất cả các mặt này, sự thống nhất đầu tiên của cái thể phổ biến có tính tinh thần và hiện thực cảm quan chỉ làm thành cơ sở của yếu tố tượng trưng trong nghệ thuật, chứ bản thân nó chưa phải là tượng trưng thực sự và chưa tạo nên được những tác phẩm nghệ thuật. Để đạt được tới mục đích gần nhất này cần phải có sự vận động nữa, cần phải chuyển từ cái thể thống nhất đầu tiên vừa khảo sát tới sự khu biệt hóa và tới cuộc đấu tranh giữa ý nghĩa với hình tượng của nó.

B. CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG QUÁI ĐẢN

Trái lại, nếu như ý thức vượt ra ngoài phạm vi tính đồng nhất trực tiếp giữa đấng Tuyệt đối với tồn tại bên ngoài của Người thì trước mặt chúng ta xuất hiện cuộc đấu tranh giữa ý nghĩa và hình thức. Cuộc đấu tranh này trực tiếp thúc đẩy

chúng ta thủ tiêu sự đoạn tuyệt xảy ra, bằng cách xác lập *sự chia tách* của hai mặt này một cách *quái đản*, và đây là định nghĩa chủ yếu, của sự phân chia các mặt khác.

Đồng thời với cố gắng này, nảy sinh một nhu cầu thực sự ở trong nghệ thuật. Nếu như biểu tượng cố định hóa nội dung của mình, và nội dung này bây giờ không được chiêm ngưỡng trực tiếp ở trong hiện thực trước mắt nếu như biểu tượng cố định hóa nội dung này ở trong sự tồn tại cho nó, với tính cách một vật tách rời khỏi sự tồn tại này, thì tinh thần lại có nhiệm vụ xây dựng những biểu tượng chung mới mẻ được sản sinh bằng phương thức tinh thần tạo nên chúng một cách quái đản bằng cách nêu bật chúng một cách cụ thể và cảm quan và trong quá trình ấy tạo nên tác phẩm nghệ thuật. Bởi vì phạm vi giai đoạn thứ nhất là giai đoạn bây giờ chúng ta đang bàn, nhiệm vụ này có thể giải quyết một cách tượng trưng, cho nên ta có thể cảm thấy rằng bây giờ chúng ta đang ở trên miếng đất của tượng trưng theo nghĩa đen của từ này. Song tình hình không phải như vậy.

Trước hết, chúng ta bắt gặp ở đây những sáng tạo của một hư cấu sôi nổi, ở trong tình trạng lo lắng băn khoăn một cách quái đản nhưng chỉ có thể nêu lên con đường đưa ta tới trung tâm thực sự của nghệ thuật tượng trưng. Khi lần đầu tiên xuất hiện sự khác nhau giữa ý nghĩa và hình thức biểu đạt thì người ta vẫn còn có một khái niệm rất mơ hồ, một ý thức rất lẫn lộn đối với việc chia tách nội dung với hình thức hay hợp nhất chúng lại làm một. Tình trạng lẫn lộn này là do chỗ mỗi mặt đối lập (nội dung hay hình thức, ND) vẫn chưa đạt đến cái thể toàn vẹn có thể chứa đựng được đặc trưng tiêu biểu của mặt kia và chỉ có khi nào đạt đến cái toàn vẹn như vậy thì mới có sự thống nhất và có sự ăn khớp giữa nội dung với hình thức. Cũng vậy, tinh thần nếu được xét như một cái gì hoàn chỉnh thì sẽ chứa đựng mọi đặc trưng biểu hiện bên ngoài, và ngược lại sự biểu hiện ra ngoài nếu xét theo một cái gì hoàn chỉnh

và ăn khớp với nội dung của nó thì chẳng qua chỉ là sự biểu hiện ra ngoài của tinh thần mà thôi.

Ở trong sự phân chia đầu tiên này giữa cái ý nghĩa do tinh thần quan niệm và cái thế giới các hiện tượng cụ thể và hiện thực thì ý nghĩa không phải là có tính tinh thần cụ thể mà là một điều trừu tượng và sự biểu hiện của ý nghĩa cũng không có tính tinh thần, do đó, chỉ là một cái bên ngoài và có tính cảm quan trừu tượng. Sự cố gắng phân chia và hợp nhất, vì vậy, là một tình trạng say sưa ngây ngất, lo chuyển một cách mơ hồ và không có mức độ trực tiếp từ những điều đặc thù của cảm quan tới những ý nghĩa khái quát nhất và tìm thấy những sóng tạo mang hình thức đối lập với các vật cảm quan. Mâu thuẫn này còn cần phải thực sự hợp nhất các yếu tố có xu hướng tách ra khỏi nhau. Song trong khi chuyển từ mặt này sang mặt đối lập rồi chuyển từ mặt thứ hai sang mặt thứ nhất, mâu thuẫn này chỉ tìm thấy yên tâm ở trong các mặt khác nhau và giả thiết rằng nó đã tìm được sự yên tâm ở trong cái cố gắng phân vân tiến tới việc giải quyết như vậy. Thay vào sự thỏa mãn chân thực, bản thân *mâu thuẫn* được nêu lên thành một sự hợp nhất chân chính và do đó, cái thể thống nhất không hoàn mĩ được xem là phù hợp nhất với nghệ thuật.

Vì vậy, chúng ta không nên tìm cái đẹp chân chính ở trong lĩnh vực này của cái cõi hỗn mang lộn xộn. Bởi vì trong khi không ngừng chuyển từ thái cực này sang thái cực khác, một mặt chúng ta tìm thấy rằng tầm rộng lớn và sức mạnh của cái ý nghĩa khái quát là gắn chẳng thích hợp gì với yếu tố cảm quan cả ở trong tính đơn nhất của nó cũng như ở trong biểu hiện hồn nhiên của nó và nếu như chúng ta xuất phát từ cái khái quát nhất thì chúng ta sẽ nhận thấy rằng cái khái quát nhất xen vào trong chất liệu cảm quan một cách lộ liễu nhất. Nếu như ta bắt đầu nhận thức được và cảm thấy tình trạng không tương ứng này thì hư cấu tìm cách tự cứu lấy mình bằng lối bóp méo: Hư cấu sẽ kéo những hình tượng đặc thù ra

khỏi giới hạn của tính chất riêng của chúng đã được qui định vững chắc, sẽ mở rộng và thay đổi chúng đến nỗi người ta không còn nhận ra chúng được nữa, sẽ tách chúng ra khỏi nhau bằng cách cấp cho chúng những kích thước quá đáng và thổi phồng chúng lên. Kết quả là hư cấu trong khi cố gắng thỏa hiệp những điều mâu thuẫn chỉ nêu bật trước mắt chúng ta những yếu tố đối lập ở trong tính chất không thể thỏa hiệp của chúng.

Những cố gắng đầu tiên này và là những cố gắng hoang đại nhất của hư cấu và của nghệ thuật bắt gặp chủ yếu ở người Ấn Độ cổ đại. Khuyết điểm chính của họ, nếu ta xét theo khái niệm thuộc về giai đoạn này, đó là do chỗ họ không sao đạt đến được ý nghĩa trong tính rõ ràng của nó cũng như không thể bao quát được cái hiện thực tồn tại dưới diện mạo đặc thù của nó và với ý nghĩa của nó. Chính vì vậy người Ấn Độ đã tỏ ra bất lực không vươn lên được một quan điểm lịch sử về các nhân vật và các biến cố: bởi vì muốn khảo sát một cách lịch sử thì cần phải có óc tỉnh táo là cái cho phép ta tri giác và hiểu điều xảy ra ở bản thân nó, dưới hình thức thực tế của nó trong các kinh nghiệm, các căn cứ, các mục đích và các nguyên nhân của nó. Thái độ suy luận có tính nôm na như vậy là đối lập với cái xu hướng thúc đẩy người Ấn Độ qui tất cả mọi vật và mọi người về đấng Tuyệt đối và về yếu tố thần linh, và nhìn thấy ở trong những sự vật bình thường và cảm quan đều có hoạt động của thần linh, do hư cấu tạo ra. Bởi vì họ hoàn toàn không chú ý đến trật tự, lí trí và tính cố định (là những cái tiêu biểu cho ý thức hàng ngày cũng như nôm na) cho nên mặc dầu trí tưởng tượng của họ phong phú đồ sộ, do chỗ họ xáo trộn lẫn lộn cái hữu hạn với cái tuyệt đối nên họ đã rơi vào cái nhìn quái đản đồ sộ. Họ chuyển từ tính thân mật và sâu xa nhất tới cái hiện thực hàng ngày tầm thường nhất bằng cách bóp méo cả hai thái cực và trực tiếp biến thái cực này thành thái cực kia.

Để xét những nét tiêu biểu của cái tâm trạng không ngừng

say sưa, của cái tình trạng điên rồ như vậy, ở đây chúng ta không phải khảo sát những biểu tượng tôn giáo xem như biểu tượng, mà chỉ nên khảo sát những yếu tố chủ yếu khiến cho phương thức quan niệm này thuộc về nghệ thuật. Những yếu tố chủ yếu này là những yếu tố sau đây.

1. Cách quan niệm Ấn Độ về Braman.

Một điều thái quá của ý thức Ấn Độ là chỗ nó nhận thức đấng Tuyệt đối với tính cách phổ biến vô điều kiện, không có sai biệt gì hết, và do đó, hoàn toàn phiếm định. Bởi vì trình độ trừu tượng cực đoan này không có một nội dung đặc biệt nào hết và người ta không thể nào hình dung nó là một cá tính cụ thể, cho nên xét về bất kì mặt nào, nó vẫn không làm thành cái tài liệu mà tri giác dường như có thể cấp cho nó một hình thức nào đấy. Bởi vì Braman(*) xem như vị thần cao nhất nói chung không thể dùng cảm quan bên ngoài và tri giác mà đạt đến được, và thậm chí không phải là đối tượng của tư duy, bởi vì tư duy đòi hỏi phải có một đối tượng độc lập, với tính cách điều kiện tư duy có thể tìm thấy mình ở đấy. Mọi hiểu biết, do đó, đều là sự đồng nhất hóa của "cái tôi" với đối tượng, là một sự điều hòa của tất cả những mặt vẫn tách rời nhau ở ngoài hiểu biết này. Cái mà tôi không hiểu, không nhận thức được vẫn là một cái gì xa lạ đối với tôi và là một "cái khác". Nhưng phương thức hợp nhất "cái tôi" nhân tính của người Ấn Độ với Braman chẳng qua chỉ là một sự vươn lên không ngừng đến trình độ cao nhất ở đấy không những tất cả cái nội dung cụ thể cần phải biến mất mà ngay cả việc tự nhận thức về mình cũng biến mất trước khi con người đạt đến cái trình độ cao nhất này. Chính vì vậy người Ấn Độ không biết đến sự hòa giải và và đồng nhất hóa với Braman theo cái nghĩa tinh thần người *nhận thức được* tính thống nhất này - đối với anh

(*) Brahman: vị thần linh cao nhất của Ấn Độ, thường dịch là Phạn thiên.

ta tính thống nhất ở chỗ ý thức và sự tự nhận thức, và do đó mọi nội dung của thế giới và của cá nhân mình đều hoàn toàn biến mất. Tình trạng ý thức bị thủ tiêu, bị tước bỏ, đi tới trình độ không có ý thức tuyệt đối và không có cảm giác được xem là thành tựu cao nhất biến con người thành vị thần linh tối cao, thành Braman.

Cách trừu tượng hóa này, một gánh nặng khắc nghiệt nhất mà con người có thể đặt lên vai mình là hoàn toàn bàng quan một mặt với tính cách Braman hay mặt khác với tính cách một sự thờ phụng thuần túy lí thuyết diễn ra ở trong đời sống bên trong của con người, một sự thờ phụng bóp nghẹt và làm cho ý thức chết cứng, cách trừu tượng hóa này không phải là đối tượng của hư cấu và của nghệ thuật. Những bức tranh đa dạng của con đường này của nghệ thuật sở dĩ có được chẳng qua do chỗ miêu tả con đường dẫn tới mục đích này.

2. Tính cảm quan, tính quá đáng và sự nhân cách hóa

Thế giới quan Ấn Độ có thể vượt qua khỏi lĩnh vực siêu cảm quan để tiếp xúc trực tiếp với cái cảm quan thô lỗ nhất. Song do sự đồng nhất hóa trực tiếp và nhờ vậy mà bình thản giữa nội dung với hình thức bị thủ tiêu và thay thế vào đó, kiểu chủ yếu là sự phân biệt ở trong cái thể đồng nhất này, cho nên mâu thuẫn này không cần môi giới trung gian gì hết đẩy ta đi từ cái vô cùng hữu hạn vào yếu tố thần linh rồi lại xuất phát từ yếu tố thần linh để trở về cái vô cùng hữu hạn. Và chúng ta sống giữa những sự sáng tạo nảy sinh do chỗ biến một mặt này thành một mặt khác như sống trong thế giới của những pháp thuật phù thủy trong đó không có hình tượng gì nhất định và mọi hình tượng đều biến mất, đột nhiên biến thành hình tượng đối lập hay mở rộng các kích thước và biến mất ngay khi chúng ta tưởng nắm được nó. Dưới đây là những hình thức chung ở đấy nghệ thuật Ấn Độ biểu lộ:

a) Một mặt biểu tượng đưa một nội dung đồ sộ nhất của

đấng Tuyệt đối vào trong *yếu tố cảm quan trực tiếp*, nhưng cách làm này khiến cho yếu tố đơn nhất với tính cách cái đơn nhất cần phải thể hiện một cách hoàn mĩ nội dung này và tồn tại với tính cách nội dung này để cho người ta chiêm ngưỡng. Trong "*Ramayana*" chẳng hạn, người bạn của Ramayana là vua khỉ Hanuman là hình tượng chính và thực hiện những chiến công táo bạo nhất. Nói chung, ở Ấn Độ khỉ được thờ như một vị thần và ở Ấn Độ có cả một thành phố khỉ. Ở trong con khỉ với tính cách một con khỉ đơn nhất, cụ thể, người Ấn Độ chiêm ngưỡng và thần thánh hóa cái nội dung vô hạn của đấng Tuyệt đối. Con bò Sabala cũng đóng một vai trò như vậy, ở trong "*Ramayana*" trong đoạn Vismamitra hối lỗi, nó cũng xuất hiện trước mắt ta như một tồn tại có quyền lực vô hạn.

Không những thế, ở Ấn Độ lại có những gia đình ở đấy bản thân đấng Tuyệt đối ở trong một con người thực tế và con người này dưới hình thức anh ta sống và tồn tại trực tiếp được thờ như một vị thần mặc dầu anh ta là một người rất ngu ngốc và dần độn. Chúng ta cũng thấy ở trong đạo Lạt-ma ở đấy một con người cá biệt là đối tượng, được người ta sùng bái vô hạn như một vị thần sống giữa loài người. Còn ở Ấn Độ người ta không sùng bái một con người duy nhất, trái lại mỗi người Bà-la-môn ngay từ lúc ra đời, do nguồn gốc xuất thân ở trong đẳng cấp của mình đã được xem là thần Bà-la-môn và do một cách tự nhiên, do nguồn gốc ra đời của mình lại có được một sự tái sinh thứ hai nhờ tinh thần, chính sự tái sinh này làm cho con người là đồng nhất với thần linh: kết quả là cái đỉnh cao nhất của nguyên lí thần linh lại nhập thân trực tiếp vào một sự tồn tại hết sức hàng ngày ở trong hiện thực cảm quan. Mặc dầu các Bà-la-môn có nhiệm vụ thiêng liêng nhất là đọc các kinh Vệ-đà để nhờ đó thâm nhập vào những nơi sâu thẳm của nguyên lí thần linh, song họ vẫn có thể làm nhiệm vụ này hoàn toàn máy móc chẳng phải cố gắng gì về tinh thần, mà vẫn chẳng mất yếu tố thần linh của họ.

Cũng vậy, một trong những quan hệ chung nhất, làm thành đối tượng miêu tả của người Ấn Độ là hành vi sinh sản, sự xuất hiện này cũng giống như việc người Hi Lạp cho Erôt là vị thần cổ xưa nhất của họ. Sự sinh sản, hoạt động có tính thần linh này được biểu hiện dưới những hình thức đa dạng với tính chất hoàn toàn cảm quan và các sinh thực khí của đàn ông và của đàn bà được xem là những vật thiêng liêng nhất. Và ngay cả khi nguyên lí thần linh xuất hiện trong thực tế với tính cách một vị thần, nó vẫn bị lôi cuốn một cách hết sức tục tằn vào cái thế giới những chi tiết hàng ngày nhất. Chẳng hạn ở đầu kinh *"Ramayana"* người ta kể rằng Bà-la-môn đến gặp Vanmiki, nhà ca sĩ thần thoại của *"Ramayana"*.Vanmiki tiếp vị thần theo cái lối hết sức bình thường của người Ấn Độ: ông chào Bà-la-môn, mời ngồi trên ghế mang nước và trái cây đến. Bà-la-môn thực tế cũng ngồi xuống và yêu cầu chủ nhân cũng làm như vậy. Cả hai ngồi lâu như thế. Cuối cùng Bà-la-môn ra lệnh cho Vanmiki soạn *"Ramayana"*.

Ở đây, vẫn chưa có một quan niệm tượng trưng thực sự. Mặc dầu phù hợp với những đòi hỏi của tượng trưng, các hình tượng ở đây vốn là vay mượn ở tài liệu có thực và sau đó được dùng để diễn đạt một ý nghĩa khái quát hơn. Song ở đây vẫn thiếu một mặt thứ hai của quan niệm tượng trưng: các tồn tại cá biệt không được là một ý nghĩa tuyệt đối thực sự đối với sự chiêm ngưỡng mà chỉ là một lời bóng gió đối với sự chiêm ngưỡng mà thôi. Đối với hư cấu Ấn Độ, con khỉ, con bò, người Bà-la-môn... không phải là những tượng trưng đơn thuần của nguyên lí tượng trưng, mà được xem và được biểu hiện thành chính cái nguyên lí thần linh ấy, thành một cái gì thích hợp với sự tồn tại của yếu tố thần linh.

Nhưng ở đây lại là nguồn gốc của cái mâu thuẫn đã dẫn nghệ thuật Ấn Độ tới phương thức quan niệm *thứ hai*. Bởi vì một mặt, cái phi cảm quan vô điều kiện, cái tuyệt đối với tính cách tuyệt đối, ý nghĩa thuần túy được xem là nguyên lí thần

linh chân chính; nhưng mặt khác, các sự kiện riêng biệt của hiện thực cụ thể ngay cả ở trong tồn tại cảm quan của chúng cũng được hư cấu xem như là những hiện tượng có tính thần linh. Kể ra, chúng chỉ biểu hiện được một phần những khía cạnh đặc thù của đấng Tuyệt đối mà thôi, song ngay cả trong những trường hợp này, cái đối tượng đơn nhất trực tiếp được miêu tả như một tồn tại ăn khớp của cái tính phổ biến này, thực ra lại hoàn toàn không ăn khớp với nội dung ở đây mà mâu thuẫn với nó một cách kịch liệt cho nên ý nghĩa ở đây đã được quan niệm trong tính phổ biến của nó và đồng thời lại được hư cấu đồng nhất hóa một cách trực tiếp với những cái gì cảm quan hơn cả và đơn nhất hơn cả.

b) Như chúng ta đã thấy ở trên, nghệ thuật Ấn Độ tìm biện pháp gần nhất để giải quyết sự đối lập này bằng cách cấp cho các sáng tác của mình những kích thước quá đáng. Để cho các hình tượng cá biệt ở trong nghệ thuật với tính cách những hình tượng cảm quan tự mình có thể đạt tới tính phổ biến, cần phải bóp méo chúng, biến chúng thành một cái gì đồ sộ và kì đặc. Bởi vì các hình tượng cá biệt có nhiệm vụ nói lên không phải bản thân mình và cái ý nghĩa dành riêng cho mình xem như một hiện tượng đặc thù, mà nói lên một ý nghĩa khái quát nằm ở bên ngoài, cho nên hình tượng cá biệt chỉ thỏa mãn được trực giác sau khi nó đã được phóng đại vượt quá giới hạn của bản thân mình để trở thành đồ sộ và to lớn quá đáng một cách kì quái. Ở đây, người ta cố gắng đạt đến tầm rộng lớn và tính khái quát của ý nghĩa chủ yếu bằng biện pháp phóng đại quá đáng dung lượng cả về kích thước không gian cả về kích thước thời gian, cũng như bằng cách tăng lên một đặc trưng nào đấy: miêu tả những tồn tại có nhiều đầu nhiều tay... Chẳng hạn, quả trứng chứa đựng ở trong bản thân nó một con chim. Thế là cái vật đơn nhất này được hư cấu mở rộng đến một biểu tượng quá đáng về quả trứng của thế giới trong đó vỏ trứng chứa đựng sự sống chung của mọi vật, và trong đó Bà-la-môn, vị thần sản sinh tất

cả sống không làm gì hết suốt một năm, cho đến khi quả trứng nứt ra thành hai nửa chỉ do sức mạnh của vị thần mà thôi.

Ngoài các đối tượng tự nhiên, những con người cá biệt và những biến cố của đời sống loài người cũng được nâng lên đến trình độ biểu hiện những hành vi thực sự. Nhưng điều này được làm một cách khiến cho không thể nào cố định hóa yếu tố thần linh cũng như yếu tố nhân tính một cách độc lập, trái lại hai yếu tố này đan chéo vào nhau, và một yếu tố không ngừng biến thành một yếu tố kia. Điều này đặc biệt áp dụng cho hiện tượng hóa thân của các thần, chủ yếu của thần Visơnu là vị thần gìn giữ mà những thành tích vĩ đại làm thành nội dung chủ yếu của những trường ca sử thi vĩ đại. Trong các hóa thân này, vị thần lập tức biến thành những hiện tượng của thế giới. Chẳng hạn Rama là sự hóa thân lần thứ bảy của Visơnu (Ramatsandra). Theo những chi tiết miêu tả theo các hành động, các yêu cầu, các trạng thái, các hình tượng và các phương thức hành vi, chúng ta thấy rõ ràng nội dung các bản trường ca này một phần lấy ở những biến cố hiện thực, ở những sự nghiệp của các vua chúa ngày xưa là những người hùng mạnh đến nỗi có thể thiết lập một trật tự mới và một trạng thái hợp pháp mới; vì vậy ở đây chúng ta vẫn ở trong thế giới của con người và đứng trên miếng đất vững chắc của hiện thực. Nhưng sau đó, tất cả lại mở rộng ra, trở thành mập mờ, mang một tính chất chung nào đó thành ra chúng ta lại cảm thấy miếng đất ở dưới chân chúng ta mất đi và không còn biết mình ở đâu nữa.

Các biến cố ở trong *"Xacuntala"* cũng diễn ra như vậy. Lúc đầu, chúng ta cảm thấy đứng trước một thế giới tràn đầy tình yêu, thơm phức, dịu dàng, trong đó mọi cái diễn ra theo lối nhân tính. Thế rồi, đột nhiên chúng ta thấy tất cả cái hiện thực cụ thể này biến mất và chúng ta bay bổng lên mây, lên bầu trời của Indra,(*) ở đấy mọi cái thay đổi và vượt ra khỏi

(*) *Indra: vị thần không khí, một trong ba vị thần của cái tam vị nhất thể trong các Vêda.*

cái giới hạn cụ thể của nó, mở rộng và biến thành cái ý nghĩa khái quát tự nhiên gắn liền với các Bà-la-môn và với quyền lực đối với các vị thần của tự nhiên, quyền lực này được cấp cho con người do sự tập dượt khắc khổ.

Và phương thức biểu hiện này cũng không thể nào gọi là tượng trưng theo nghĩa đen. Tượng trưng vẫn để lại cái hình tượng cụ thể mà nó sử dụng trong tính xác định của nó, hệt như nó tồn tại trước đây, bởi vì nghệ thuật tượng trưng không muốn nhìn thấy ở trong tượng trưng sự tồn tại trực tiếp của ý nghĩa theo mặt tính khái quát của nó, mà chỉ muốn nhắc đến ý nghĩa bằng cách miêu tả những đặc tính quen thuộc với nó của đối tượng. Nhưng mặc dầu nghệ thuật Ấn Độ tách rời cái khái quát và những tồn tại đơn nhất ra khỏi nhau, nó vẫn đòi hỏi sự thống nhất trực tiếp của hai cái do hư cấu tạo nên, và vì vậy, nó bắt buộc phải tước bỏ những giới hạn qui định sự vật thực tế, phóng đại nó lên đến trình độ vô hạn và nói chung thay đổi và xuyên tạc nó đi.

Trong hoàn cảnh tính chính xác và sự lẫn lộn hòa tan vào nhau, do kết quả của tình trạng cái nội dung cao nhất bao giờ cũng được đưa vào các sự vật nên các hiện tượng, các biến cố và các hành động đều là những cái tự thân là hạn chế và không chứa đựng ở mình sức mạnh của một nội dung như vậy cũng không thể diễn đạt nó, ta có thể tìm thấy ở đây một xu hướng nhằm diễn đạt *cái trác tuyệt* hơn là diễn đạt tính tượng trưng thực sự. Như chúng ta sau này sẽ thấy ở trong cái trác tuyệt, một hiện tượng hữu hạn có nhiệm vụ biểu hiện đấng Tuyệt đối cụ thể, chỉ diễn đạt được đấng Tuyệt đối làm thế nào mà ta thấy tình trạng bất lực không đạt đến nội dung biểu lộ ở ngay trong hiện tượng. Trường hợp của cái vĩnh viễn là như vậy. Biểu tượng về cái vĩnh viễn trở thành trác tuyệt khi biểu tượng này cần được biểu đạt ở trong những biểu hiện thời gian làm thế nào mà bất kì con số nào, dù cho nó to lớn đến đâu cũng vẫn chưa đủ để thể hiện biểu tượng vĩnh viễn và

người ta lại phải phóng đại nó lên mãi nhưng không bao giờ cùng. Như người ta nói về thần linh: đối với Người một nghìn năm chỉ là một ngày. Trong nghệ thuật Ấn Độ có nhiều điều tương tự, ở đấy bắt đầu nhắc tới cái trác tuyệt. Sự khác nhau quan trọng so với cái trác tuyệt theo nghĩa đen của nó ở đây tóm lại là hư cấu Ấn Độ trong các sáng tạo hoang dã của nó không phủ nhận những hiện tượng mà nó miêu tả, mà trái lại giả thiết rằng nó đã thủ tiêu được sự khác nhau và sự mâu thuẫn giữa đấng Tuyệt đối và các hình tượng biểu hiện đấng Tuyệt đối bằng tính chất không có kích thước và không có giới hạn như vậy.

Cũng như chúng ta không thể gọi nghệ thuật Ấn Độ là tượng trưng và trác tuyệt theo nghĩa đen với những sự phóng đại tiêu biểu của nó; cũng vậy ta không thể thừa nhận nó là *đẹp* theo nghĩa đen. Kể ra, nghệ thuật này chủ yếu biểu hiện trong sự miêu tả cái nhân tính với tính cách nhân tính, đầy quyến rũ và hấp dẫn, đầy những bức tranh thú vị và những tình cảm dịu dàng. Nó biết vẽ lên tự nhiên một cách rực rỡ và nắm lấy những nét ngây thơ kì diệu nhất của tình yêu và tình trạng vô tội ngây thơ cũng như nhiều điều hùng vĩ và cao thượng. Song về ý nghĩa phổ biến chủ yếu thì ở đây yếu tố tinh thần lại hoàn toàn có tính cảm quan, cái tẻ nhạt nhất đứng bên cạnh cái vĩ đại nhất, cái cụ thể bị phá vỡ và cái trác tuyệt chẳng qua chỉ là cái vô hạn, và cái có vẻ là thần thoại thì phần lớn chuyển thành cái quái đản là sản phẩm của một sức mạnh tìm kiếm bình thản của trí tưởng tượng và cái biệt tài xây dựng hình dáng một cách không hợp lí.

c) Cuối cùng, trong số tất cả các phương thức thể hiện mà chúng ta có thể tìm thấy ở giai đoạn này thì phương thức thuần túy nhất là phương thức *nhân cách hóa* và nói chung *hình tượng* con người. Song bởi vì ở đây chúng ta vẫn chưa nên quan niệm ý nghĩa là tính chủ thể tự do của tinh thần, trái lại ý nghĩa chứa đựng ở nó hoặc một đặc trưng trừu tượng nào đó

được xét ở trong tính khái quát, hoặc một đối tượng thuần túy tự nhiên (đời sống của sông, núi, sao, mặt trời) tức là nó được sử dụng để thể hiện một nội dung, thực ra là thấp hơn giá trị của của hình tượng con người. Theo đặc trưng chân thực của nó, cơ thể con người cũng như hình thức các hoạt động và các biến cố của y chỉ là để biểu hiện cái nội dung cụ thể, ở bên trong của tinh thần, và tinh thần ở trong tính thực tại của nó vẫn giữ tính độc lập của mình chứ không phải chỉ là một tượng trưng hay một ký hiệu bên ngoài.

Vì vậy, một mặt, sự nhân cách hóa vẫn dừng lại ở trình độ này, rất hời hợt do *tính trừu tượng* của cái tư tưởng mà nó có nhiệm vụ giới thiệu mặc dầu tư tưởng này thuộc về lĩnh vực tự nhiên cũng như lĩnh vực tinh thần. Muốn trở thành trực quan hơn, sự nhân cách hóa cần nhiều hình thức đa dạng, nó xen lẫn với các hình thức này và cũng vì thế mà mất tính thuần túy. Mặt khác, ở đây không phải tính chủ thể và hình tượng của nó đóng vai trò nói lên nội dung; mà *các biểu hiện bên ngoài của tính chủ thể,* các hành động... bởi vì chỉ trong các hành động và trong các cử chỉ mới có được cái đặc thù được qui định rõ ràng là cái có thể kết hợp với một nội dung nhất định có ý nghĩa khái quát. Như vậy, chúng ta lại bắt gặp cái nhược điểm là không phải chủ thể nói lên nội dung mà chỉ có các biểu hiện bên ngoài của chủ thể mà thôi. Còn các biến cố và các hành vi không những không phải là hiện thực và không thể hiện tồn tại bên ngoài của chủ thể, mà trái lại, nhận được nội dung và ý nghĩa do một cội nguồn khác.

Một loạt những hành động như vậy ở bản thân nó có thể có một tính liên tục nhất định nảy sinh từ cái nội dung mà loạt hành vi này làm thành sự biểu hiện. Song tính kế tiếp nhau lại bị phá vỡ và thậm chí bị thủ tiêu một phần do sự nhân cách hóa và nhân tính hóa. Bởi vì sự chủ thể hóa dẫn tới tình trạng võ đoán trong các hành vi và các biểu hiện, thành ra cái quan trọng và cái không quan trọng xen lẫn với

nhau và khi hư cấu càng ít có khả năng thiết lập mối liên hệ vững chắc giữa các ý nghĩa với các hình thức của chúng thì tình trạng hỗn độn lại càng nhiều. Còn nếu như người ta chỉ cho nội dung là yếu tố tự nhiên mà thôi thì cái này về phần mình vẫn không xứng đáng để mang hình tượng con người, và hình tượng này đến lượt mình lại chỉ thích hợp để thể hiện yếu tố tinh thần mà thôi chứ không thể biểu đạt được cái thuần túy tự nhiên.

Vì tất cả những lí do đã nói trên, cách nhân cách hóa này không thể xem là chân thực, bởi vì cái chân thực trong nghệ thuật, cũng như cái chân thực nói chung, đòi hỏi bên trong và bên ngoài, khái niệm với hiện thực phải nhất trí. Kể ra, thần thoại Hi Lạp cũng nhân cách hóa cả Pôntơ, Xcamandrơ, nó có những thần linh của sông ngòi, những tiên nữ, những thần rừng... vì nói chung cũng biến tự nhiên thành nội dung của những vị thần mang hình dáng người. Song nó không dừng lại ở trình độ nhân cách hóa một cách hình thức và hời hợt; nó đã biến họ thành những cá nhân ở đấy cái ý nghĩa tự nhiên đơn thuần đã lùi xuống hàng thứ yếu, trái lại yếu tố nhân tính mang cái nội dung này trở thành nét chính. Còn nghệ thuật Ấn Độ thì dừng lại ở tình trạng pha trộn kì dặc yếu tố tự nhiên với yếu tố nhân tính, kết quả là không mặt nào có được một sự thể hiện thích hợp với mình và cả hai mặt xuyên tạc lẫn nhau.

Nói chung, những sự nhân cách hóa này vẫn chưa là tượng trưng theo nghĩa đen, bởi vì do bản chất hình thức hời hợt của chúng, chúng không ở trong một mối liên hệ chủ yếu và họ hàng gần gũi với cái nội dung cụ thể hơn mà chúng có nhiệm vụ thể hiện một cách tượng trưng. Đồng thời, ở các hình tượng đặc thù khác và các thuộc tính liên quan tới những sự nhân cách hóa như vậy, và có nhiệm vụ biểu hiện những phẩm chất cụ thể được cấp cho các thần, người ta lại tìm thấy cùng với những sự nhân cách hóa này đã có cái xu hướng tiến tới những

biểu hiện tượng trưng trong đó sự nhân cách hóa chỉ là một hình thức chung hợp nhất tất cả.

Còn về các sản phẩm chủ yếu của trí tưởng tượng Ấn Độ mang tính chất nói trên thì, trước hết, ta phải nói đến Trimuôcti, vị thần linh có ba mặt. Tạo nên vị thần này trước hết có Bà-la-môn là người sáng tạo, hoạt động sản sinh, đấng sáng tạo, kẻ thống trị tất cả các thần... Một mặt, có sự khác nhau giữa thần này với Bà-la-môn (giống trung) vị thần sau này là sự tồn tại cao nhất có Brama là người con trai đầu. Nhưng mặt khác, Brama lại trùng làm một với vị thần linh trừu tượng này. Vả lại, nói chung ở người Ấn Độ những sự khác nhau không thể duy trì ở trong những giới hạn của nó mà thường thường bị xoá mờ và một phần chuyển vào nhau. Hình tượng thường dùng để biểu hiện Brama cũng có tính chất tượng trưng: người ta biểu hiện vị thần có bốn đầu, bốn tay, tay cầm quyền trượng, có một cái nhẫn... Thần màu đỏ để ám chỉ mặt trời bởi vì các vị thần này bao giờ cũng mang ở mình cái ý nghĩa khái quát của tự nhiên và tự nhiên được thể hiện ở họ.

Vị thần *thứ hai* của Trimuôcti và Visơnu là vị thần gìn giữ và vị thần thứ ba là Siva là vị thần phá hoại. Các hình ảnh tượng trưng miêu tả các vị thần này là vô số. Vì ý nghĩa của họ là phổ biến, họ bao gồm vô số hành động cá biệt. Các hành động này một phần thuộc về các biểu hiện riêng biệt của tự nhiên, phần lớn là có tính chất cơ bản - chẳng hạn Visơnu mang tính chất những cái gì thuộc về lửa (xem từ điển của Uynxôn), một phần là những hiện tượng tinh thần và những hiện tượng không ngừng hòa lẫn với nhau và thường thường tạo nên những hình tượng ghê tởm đối với sự chiêm ngưỡng.

Ở trong vị thần ba mặt này, bộc lộ rõ rệt ngay rằng ở đây hình tượng tinh thần vẫn chưa có thể xuất hiện thực sự, bởi vì yếu tố tinh thần ở đây vẫn không làm thành ý nghĩa chủ yếu. Vị thần ba ngôi này là tinh thần nếu như vị thần thứ ba là một thể thống nhất cụ thể và trở lại bản thân từ chỗ chia

tách và tách đôi. Theo cách quan niệm chân chính, thì Thượng đế là tinh thần với tính cách sự phân biệt tuyệt đối và cái thể thống nhất là cái nói chung làm thành khái niệm tinh thần. Song Trimuôcti, vị thần thứ ba không làm thành một thể hoàn chỉnh cụ thể mà chỉ làm thành một mặt bên cạnh hai mặt kia; do đó, nó chỉ là một điều trừu tượng, không quay trở lại bản thân mà chỉ chuyển sang một cái khác, nó là luân hồi, sự sản sinh và sự phá hoại. Trong những bước đầu của lí trí như vậy, cần phải tránh việc tìm cái chân lí tối cao và nhìn thấy ở trong cái thể ba ngôi này mầm mống của cái thể ba ngôi Thiên Chúa giáo là một trong những quan niệm cơ bản nhất của đạo Thiên Chúa.

Lấy biểu tượng về Brama và Trimuôcti làm xuất phát điểm, trí tưởng tượng Ấn Độ chuyển sang một số lượng vô số các thần mang những nét hết sức đa dạng và quái đản. Cái ý nghĩa khái quát được quan niệm là cái bản chất thần linh có thể tìm thấy trong hàng ngàn hàng vạn hiện tượng. Và các hiện tượng này đến lượt chúng cũng sẽ được thần hóa và nhân cách hóa bởi hư cấu làm thành những thần linh và nêu lên những cản trở to lớn không cho phép người ta hiểu một cách rõ ràng do tính mơ hồ và bấp bênh của hư cấu: vì trong khi sáng tạo hư cấu không xử lí vật gì phù hợp với bản chất của nó cả, và không để cho vật gì ở địa vị của nó. Để miêu tả các thần linh thứ yếu này mà người cầm đầu là Indra, không khí và bầu trời, một nội dung cụ thể hơn được cấp chủ yếu bởi những sức mạnh chung của tự nhiên, bởi các tinh tú, sông ngòi, núi non ở trong các giây phút khác nhau của hoạt động của chúng, tùy theo những biến đổi, tùy theo ảnh hưởng hữu ích hay tai hại, có tác dụng duy trì hay phá hoại của chúng.

Một trong những đối tượng chủ yếu nhất của hư cấu và nghệ thuật Ấn Độ đó là sự ra đời của các thần linh và của tất cả các sự vật, của thần phổ và vũ trụ luận. Nói chung cần quan niệm hư cấu này như một quá trình liên tục trong đó nó đưa vào cái hiện tượng bên ngoài một yếu tố ít có tính cảm quan

nhất và ngược lại dùng tính trừu tượng cực đoan nhất để tước bỏ cái gì tự nhiên nhất và cảm quan nhất. Theo cách như vậy người ta miêu tả sự xuất hiện của thần linh từ đấng thần linh tối cao cũng như hành động và sự tồn tại của Brama,Visơnu và Siva trong những sự vật cá biệt: núi non, sông nước và các biến cố của đời sống con người. Một mặt, mỗi nội dung như vậy có thể mang hình dáng một vị thần riêng theo bản chất của mình; mặt khác các vị thần này lại có thể bị nhập vào những ý nghĩa khái quát của những vị thần linh tối cao. Có vô số thần phổ và vũ trụ luận như vậy và chúng là vô cùng đa dạng. Vì vậy nếu như người ta nói: người Ấn Độ hình dung sự sáng tạo thế giới, sự ra đời mọi vật như thế nào đấy, thì điều này bao giờ cũng chỉ được xem là đúng khi áp dụng cho một giáo phái nào đấy hay cho một tác phẩm cụ thể nào đấy, bởi vì ở một chỗ khác thì cũng những điều này nhưng lại được miêu tả một cách khác hẳn. Hư cấu của dân tộc này là vô tận trong việc sáng tạo các hình thức và các hình tượng.

Biểu tượng chủ yếu xuyên qua tất cả các chuyện kể về nguồn gốc thế giới và sự vật là hình tượng sự sinh sản theo lối tự nhiên cụ thể, lặp đi lặp lại, thay thế cho biểu tượng về sự sáng tạo bằng tinh thần. Người nào am hiểu phương thức quan niệm này của người Ấn Độ sẽ nắm được cái thìa khóa hiểu được nhiều cách biểu hiện làm cho cái tình cảm biết xấu hổ của chúng ta hoàn toàn sửng sốt bởi vì tính không biết xấu hổ ở đấy đạt đến điểm cùng cực và tính chất cảm quan của nó đạt đến trình độ không thể tưởng tượng được. Một thí dụ nổi bật của phương thức quan niệm này là cái đoạn nổi tiếng mọi người đều biết ở trong *"Ramayana"* kể lại nguồn gốc ra đời của sông Hằng hà. Câu chuyện bắt đầu từ cái thời khi Rama ngẫu nhiên đến bờ sông Hằng hà. Vua núi là Himavan phủ đầy tuyết mùa đông có với nàng Maina duyên dáng hai cô con gái: cô chị là Ganga và cô em là Uma. Các thần linh, nhất là Indra yêu cầu ông cha đưa Ganga lên trời để họ có thể thực hiện

những nghi lễ thiêng liêng cho nàng. Vì Himavan đồng ý với lời yêu cầu ấy nên Ganga bay lên tới các vị thần hạnh phúc. Sau đó, kể đến chuyện Uma. Nàng Uma sau khi đã làm nhiều kỳ công tuyệt diệu biểu lộ sự khiêm tốn và hối lỗi, được Indra tức Siva lấy làm vợ. Cuộc hôn nhân làm nảy sinh những ngọn núi hoang dã và khô cằn. Suốt một trăm năm liền tiếp, Siva ngủ ôm ghì lấy Uma đến nỗi các vị thần hoảng sợ sức mạnh sinh sản kinh khủng của Siva và sợ hãi cậu con Siva để cậu chuyển sức mạnh của mình xuống đất. Đoạn này nhà phiên dịch Anh không dám dịch từng chữ bởi vì nó vượt quá mọi điều xấu hổ và trơ trẽn. Siva tán thành lời yêu cầu của các thần linh, thôi không sinh sản nữa và để đừng làm cho vũ trụ bị phá hủy, Siva ném hạt giống của mình xuống đất. Do đó xuất hiện ngọn núi trắng thấm nhuần những lửa chia cách Ấn Độ với Tatazi Song điều đó làm cho Uma nổi điên và nàng nguyền rủa mọi ống chồng.

Ở đây, trước mắt chúng ta, là những sáng tạo biếm họa đối lập lại mọi đòi hỏi của hư cấu và lí tính chúng ta. Thay thế vào việc miêu tả thực sự, chúng chỉ nói bóng gió cho ta biết cần phải hiểu câu chuyện này như thế nào. Slêghen không dịch lại đoạn này mà chỉ kể lại chuyện Ganga lại xuống đất như thế nào. Điều này xẩy ra như sau: Một tổ tiên của Rama là Saga có được một đứa con trai hư, nhưng ông ta lại có với một người vợ thứ hai sáu vạn đứa con trai, các cậu này ra đời trong một quả bí. Nhưng các cậu đều được nuôi trong những cái vại bơ tinh khiết và đều trở thành những chàng trai khỏe mạnh. Có một lần Saga muốn dâng một con ngựa làm vật hiến tế, nhưng Visơnu đã biến thành con rắn và cướp mất con ngựa của Saga. Saga sai sáu vạn đứa con trai của mình đánh lại. Sau nhiều khó khăn và nhiều tìm tòi, họ đã đến gần Visơnu nhưng hơi thở của Visơnu đã đốt cháy họ và biến họ thành tro. Sau một thời gian chờ đợi lâu dài, cuối cùng một đứa cháu nội của Saga, là chàng Ansuman sáng ngời, cậu con trai

Axamangiat, cuối cùng ra đi để tìm sáu vạn ông chú của mình và con ngựa dâng làm vật hiến tế. Chàng đã tìm được con ngựa, Siva và đống tro. Nhưng vua chim Garuđa báo trước cho chàng biết rằng nếu như con sông Hằng hà thiêng liêng không chảy từ trên trời xuống và không chảy qua cái đống tro thì các chú của chàng sẽ không hồi sinh được. Bấy giờ Ansuman anh dũng chịu khổ hạnh suốt ba vạn hai nghìn năm trên đỉnh núi Himavan nhưng vẫn hoài công vô ích. Các khổ hạnh mà chàng bắt mình phải chịu cũng như các khổ hạnh mà con trai của chàng là Đilip đã bắt mình phải chịu suốt ba ngàn năm vẫn không giúp đỡ được gì. Phải đến đứa con trai của Đilip là chàng Baghirata xinh đẹp sau một nghìn năm khổ hạnh mới đạt được cái sự nghiệp vĩ đại đó. Sau đó sông Hằng Hà chảy xuống đất, nhưng để cho Hằng hà đừng ngập tràn mặt đất, Siva giơ đầu mình ra đỡ, thành ra nước chảy vào các mớ tóc của thần. Bây giờ, lại cần phải những khổ hạnh khác nữa thì Baghirata mới có thể giải phóng Hằng hà khỏi những mớ tóc của Siva, cho phép con sông chảy xa hơn. Cuối cùng Hằng hà tuôn chảy và làm thành sáu con sông. Baghirata dẫn con sông thứ bảy sau những vất vả kinh khủng, tới nơi sáu vạn ông tổ, và những người này sau đó bay lên trời còn Baghirata trị vì dân tộc mình lâu dài và trong cảnh hòa bình.

Có những điều giống nhau giữa thần phổ Ấn Độ và các thần phổ khác, chẳng hạn thần phổ Hi Lạp và thần phổ Scăngđinavi. Trong tất cả những thần phổ này phạm trù chính là sự ra đời và sự sinh sản, nhưng không có thần phổ nào mà sự sáng tạo lại phóng túng bừa bãi và không có thần phổ nào lại có tính chất võ đoán và không ăn khớp như ta thấy trong các sáng tạo của thần phổ Ấn Độ. Đặc biệt thần phổ của Hêxiôt là trong sáng và chính xác hơn nhiều, thành ra lúc nào chúng ta cũng biết mình đang ở đâu và hiểu ý nghĩa rõ ràng và nhận thấy rằng hình dáng và cái bên ngoài ở đấy chỉ mang tính chất bên ngoài mà thôi. Thần phổ này bắt đầu bằng Hỗn mang, Eret, Erôt,

Gaia. Gaia tự mình sinh ra Uranôt, và cùng với Uranôt, Gaia sinh ra các ngọn núi, Pôntut v.v cũng như Krônôt các Xiklôp và các vị thần trăm tay, nhưng ngay sau khi họ ra đời, Uranôt đã giam ngay các thần trăm tay ở địa ngục Tacta, Gaia thúc đẩy Kơrônôt thiến Uranôt, Kơrônôt nghe theo lời Gaia. Máu của Uranôt được mặt đất hút và điều đó làm nảy sinh các nữ thần trả thù và các khổng lồ. Sinh thực khí bị biển nuốt mất và từ bọt biển nảy sinh Sithêrêa. Tất cả những điều này là rõ ràng hơn, gắn liền với nhau chặt chẽ hơn và cũng không thuộc phạm vi những vị thần thuần túy tự nhiên.

3. Việc tuân thủ sự khổ hạnh và sự hối lỗi.

Nếu như chúng ta tìm một hình thức dẫn tới tượng trưng theo nghĩa đen, thì chúng ta phải tìm thấy nó dưới hình thức phôi thai ở trong hư cấu Ấn Độ. Dù cho hư cấu Ấn Độ cố gắng đến đâu trong việc biến các hiện tượng cảm quan thành nhiều vị thần khác nhau (và không ở một dân tộc nào chúng ta lại thấy hình thức là quá mức độ và thay đổi đến như vậy), song trong các quan niệm đa dạng và trong các chuyện kể, nó vẫn không bỏ quên cái yếu tố trừu tượng có tính tinh thần của vị thần tối cao, và so sánh với vị thần tối cao này thì cái đơn nhất, cái cảm tính được quan niệm như là không có tính thần linh, không thích hợp và, do đó, như là một cái gì cần phải xem là tiêu cực và phải gạt bỏ. Bởi vì chính việc chuyển từ một mặt này sang mặt kia, như chúng tôi đã nói ở ngay từ đầu, làm thành cái điển hình độc đáo và tính chất triệt để không hề bị giảm nhẹ của thế giới quan Ấn Độ.

Nghệ thuật Ấn Độ miêu tả không biết mỏi dưới những hình thức đa dạng việc từ bỏ cái thế giới cảm quan, sức mạnh của yếu tố trừu tượng có tính tinh thần và sự đi sâu vào nội tâm. Thuộc vào số những hình tượng như vậy là sự miêu tả các cuộc hối lỗi kéo dài và những cảnh trầm tư sâu sắc mà những mẫu mực quan trọng nhất không những là những trường

ca sử thi cổ xưa nhất như "*Ramayana*" và *Mahabarata*", mà còn ở trong nhiều tác phẩm thơ ca khác. Trong nhiều trường hợp, kể ra, những hối lỗi như vậy thường thường là do lòng ham danh lợi hay ít nhất là nhằm đạt tới những mục tiêu cụ thể mà ta hoàn toàn không nên qui về sự phối hợp cao nhất với Bà-la-môn và nhằm đạt tới cái trần tục chết cứng và hữu hạn. Mục đích của các hối lỗi chẳng hạn có thể là nhằm đạt tới quyền lực của Bà-la-môn, song bao giờ cũng bao hàm quan niệm cho rằng sự hối lỗi và sự trầm tư mặc tưởng lâu dài, ngày càng làm cho người ta thoát khỏi mọi điều cụ thể và hữu hạn, để vươn lên cao hơn nguồn gốc xuất thân ở trong một đẳng cấp nhất định, cũng hệt như vượt khỏi quyền lực tự nhiên thuần túy và của các vị thần tự nhiên. Chính vì vậy vị vua các thần là Indra chống đối lại những người chịu khổ hạnh và tìm cách quyến rũ họ hay nếu như sự quyến rũ của thần tỏ ra không có hiệu quả thì Indra nhờ các vị thần tối cao giúp đỡ, bởi vì nếu không thế thì tất cả bầu trời sẽ bị xáo trộn.

Trong việc miêu tả sự khổ hạnh và các hình thức khác nhau, các trình độ và các cấp bậc của nó, nghệ thuật Ấn Độ tỏ ra cũng giàu óc sáng tạo như ở trong cái chủ nghĩa đa thần của nó và nó chú ý đến đề tài này một cách rất nghiêm túc.

Đó là điểm xuất phát cho phép chúng ta khảo sát xa hơn nữa.

C. CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG THEO NGHĨA ĐEN

Đối với nghệ thuật tượng trưng cũng như đối với nghệ thuật nói chung, cần phải làm sao cho cái ý nghĩa mà nghệ thuật định khoác cho nó một hình thức không ở trong tình trạng thống nhất nguyên sơ, trực tiếp với biểu hiện bên ngoài (một sự thống nhất tồn tại bất chấp một sự phân chia và phân biệt) như trường hợp của nghệ thuật Ấn Độ. Không những thế, ý nghĩa cần phải toát ra tự do không lệ thuộc vào hình thức

cảm quan trực tiếp. Chỉ có thể thực hiện sự giải phóng này với điều kiện yếu tố cảm quan và yếu tố tự nhiên được quan niệm và được chiêm ngưỡng như là một yếu tố phủ định, như là một cái gì cần phải bị gạt bỏ và loại trừ.

Song lại cần phải làm sao cho yếu tố phủ định khi đạt đến sự biểu hiện thành sự biến mất thành cái tự nhiên tự khẳng định thì lúc đó yếu tố phủ định này mới được quan niệm và được hình dung là *cái ý nghĩa tuyệt đối* của mọi sự vật nói chung, là một yếu tố của thần linh.

Nhưng nếu thực hiện được những điều đó thì chúng ta đã rời khỏi nghệ thuật Ấn Độ. Thực ra, nghệ thuật Ấn Độ không phải không quan niệm được mặt phủ định. Siva không những là vị thần sinh sản mà còn là vị thần phá hủy các sự vật. Indra cũng chết và hơn nữa: cái thời gian tiêu diệt tất cả được nhân cách hóa dưới hình thức Cala, một chàng khổng lồ kinh khủng, người sẽ tiêu diệt tất cả vũ trụ và tất cả các thần, tiêu diệt ngay cả Trimuôcti,và vị thần này sẽ biến mất ở trong Bà-la-môn chẳng khác gì cá nhân khi đồng nhất hóa với vị thần linh tối cao thì mọi hiểu biết và ý chí của mình cũng sẽ tan biến ở đấy. Nhưng trong những quan niệm này, yếu tố phủ định một phần chỉ là sự biến đổi và thay đổi, còn một phần chỉ là một điều trừu tượng hóa nhằm gạt bỏ cái rõ ràng và được qui định để thâm nhập vào cái phiếm định và vì vậy mà thâm nhập vào cái phổ biến trống rỗng hoàn toàn không có nội dung. Trái lại, bản chất thần linh trước sau vẫn không thay đổi trong các sự biến đổi của nó, trong các sự chuyển biến về hình thức trong sự vận động tiến tới chủ nghĩa đa thần và trong việc loại trừ chủ nghĩa này để chuyển sang một vị thần duy nhất tối cao. Nhưng bản chất không phải là vị thần duy nhất với tính cách đơn nhất, có được mặt phủ định làm thành một đặc trưng riêng, thuộc về khái niệm của mình một cách tất yếu. Cũng hệt như ở trong thế giới quan của những người Cảnh giáo, sức mạnh của cái chết, của sự phá hoại, là ở ngoài

Ormuzd, là ở trong Ariman, và do đó quan niệm này chỉ tạo nên một sự đối lập, và một cuộc đấu tranh chứ không phải cả hai mặt đối lập đều chỉ thuộc một vị thần bắt gặp ở giây phút nhất định.

Cái bước tiến gần nhất mà bây giờ chúng ta phải xét, vì vậy tóm lại là giai đoạn ở đấy, yếu tố phủ định trong sự tồn tại cho nó, được ý thức quan niệm thành một yếu tố tuyệt đối. Nhưng mặt khác, nó lại được quan niệm chỉ như là *một* thành tố của vị thần, song đây là một thành tố không phải ở trong một vị thần khác ở ngoài đấng Tuyệt đối chân chính, mà trái lại được cấp cho đấng Tuyệt đối. Kết quả là vị thần chân chính thành sự phủ định *bản thân mình* và vì vậy mang yếu tố phủ định với tính cách một đặc trưng cố hữu của nó.

Nhờ quan niệm mới này, đấng Tuyệt đối lần đầu tiên trở thành *cụ thể* ở trong bản thân mình với tính cách mang đặc trưng của mình ở ngay chính mình. Do đó, nó trở thành một thể thống nhất ở bản thân trong đó các thành tố khi chiếm ngưỡng làm thành những đặc trưng khác nhau của một vị thần trước sau duy nhất. Ở đây, nói chủ yếu đến sự thỏa mãn gần nhất cái đòi hỏi về một ý nghĩa tuyệt đối ở trong bản thân với tất cả trình độ chính xác và rõ ràng cần thiết. Các ý nghĩa từ trước đến nay ta vẫn khảo sát do tính trừu tượng của chúng nên hoàn toàn phiếm định và vì vậy mà không có hình thức. Còn khi chúng đi xa hơn trên con đường tới sự chính xác thì hoặc là chúng trùng trực tiếp làm một với tồn tại tự nhiên hoặc là chúng ở trong cuộc đấu tranh để có được một hình thức, một cuộc đấu tranh không bao giờ dứt và không dẫn tới sự hòa giải. Khuyết điểm hai mặt này đã được khắc phục cả về bước đi bên trong của tư duy, cũng như về sự phát triển bên ngoài của những quan niệm dân gian.

Thứ nhất, một mối liên hệ chặt chẽ hơn được tạo ra giữa mặt bên ngoài với mặt bên trong do chỗ mỗi đặc trưng của đấng Tuyệt đối ở trong bản thân mình lập tức tương ứng với một bước

đầu của sự biểu hiện. Bởi vì mỗi quá trình định nghĩa là một sự phân biệt ở trong bản thân mình, cái bên ngoài với tính cách cái bên ngoài bao giờ cũng bị qui định và khu biệt, và vì vậy, nó có một mặt nào đó của mặt bên ngoài tỏ ra thích hợp hơn đối với việc biểu hiện ý nghĩa so với các giai đoạn trước đây.

Nhưng đặc trưng đầu tiên và sự phủ định của đấng Tuyệt đối ở trong bản thân mình không thể là cái tinh thần tự qui định mình một cách tự do với tính cách tinh thần, trái lại hai cái này chỉ có thể là một sự phủ nhận gián tiếp. Sự phủ nhận trực tiếp và, do đó, là sự phủ nhận tự nhiên có tính rộng rãi nhất đó là *cái chết*. Lúc này, người ta bắt đầu quan niệm đấng Tuyệt đối như sau: đấng Tuyệt đối cần phải nhập vào sự phủ định này xem như nhập vào một đặc trưng thuộc khái niệm riêng của Người và bước trên con đường dẫn tới sự tiêu hủy và cái chết.

Chính vì vậy chúng ta thấy tại sao trong ý thức các dân tộc nảy sinh việc ca ngợi đau khổ và cái chết, trước hết là cái chết của yếu tố cảm quan. Lúc này người ta biết rằng cái chết của yếu tố tự nhiên là một khâu cần thiết của đời sống của đấng Tuyệt đối. Song muốn trải qua giây phút này của cái chết thì một mặt đấng Tuyệt đối phải xuất hiện và có được sự tồn tại; mặt khác nó không được dừng lại ở một sự tiêu diệt do cái chết gây nên mà phải tái sinh ở một trình độ cao hơn, bằng cách trở thành một sự thống nhất tích cực ở bản thân mình. Ở đây cái chết không phải làm thành toàn bộ ý nghĩa mà chỉ là một mặt của ý nghĩa này mà thôi, và mặc dầu yếu tố tuyệt đối vẫn được người ta quan niệm là gạt bỏ sự tồn tại trực tiếp của nó, xem như một cái gì quá độ và chốc lát, song đồng thời người ta lại quan niệm nó ngược lại: nó được xem là quay trở lại mình, là hồi sinh, là tính vĩnh viễn và tính thần linh ở trong bản thân mình nhờ quá trình phủ định này. Bởi vì cái chết có hai nghĩa: thứ nhất nó là cái chết trực tiếp của yếu tố tự nhiên, thứ hai nó *chỉ* là cái chết của yếu tố tự nhiên mà thôi và, do đó, nó là

sự ra đời của một yếu tố khác cao hơn, có tính tinh thần. Đối với yếu tố tinh thần thì cái chết thuần túy tự nhiên như vậy có nghĩa là tinh thần đã làm chủ được cái chết ở bản thân mình với tính cách thuộc về bản chất của mình.

Chính vì vậy cho nên, thứ hai, chúng ta phải nhấn mạnh quan niệm hình thức tự nhiên ở trong sự tồn tại trực tiếp và cảm quan của nó như vậy là trùng làm một với cái ý nghĩa mà nó phải diễn đạt, bởi vì ý nghĩa của cái bên ngoài chính tóm lại là cái bên ngoài phải chết đi, phải tự thủ tiêu sự tồn tại thực tế của mình.

Như vậy, *thứ ba* kết quả nảy sinh từ cuộc đấu tranh giữa ý nghĩa và hình tượng, đó là cái hư cấu sôi nổi đã làm xuất hiện ở Ấn Độ những tác phẩm quái đản. Kể ra, bây giờ ý nghĩa vẫn chưa được nhận thức trong tính thống nhất thuần túy với bản thân, *thoát khỏi* sự tồn tại thực tế xem như một ý nghĩa xuất hiện ở trong cái vẻ thuần túy hoàn toàn của nó mà người ta có thể dùng để *đối lập* với hình ảnh của nó là cái làm cho nó thành cụ thể. Nhưng ngược lại, một hình tượng riêng biệt, một hình tượng cá biệt của súc vật hay một cá nhân con người nào đấy, một biến cố, một hành vi đều không thể xem là một tồn tại hoàn toàn phù hợp với yếu tố tuyệt đối. Ở đây, cũng trong chừng mực như vậy, người ta đã vượt quá giới hạn của sự đồng nhất kém cỏi này trước khi đạt đến sự giải phóng hoàn toàn mà chúng tôi vừa nói đến. Thay thế cả hai cái, ở đây hình thức biểu hiện mà chúng tôi đã định nghĩa là *tượng trưng* được khẳng định *theo nghĩa đen*. Một mặt, bây giờ nó *có thể* đóng vai yếu tố bên trong và được quan niệm là ý nghĩa chứ không còn phân vân lưỡng lự thiên về bên này và thiên về bên kia, khi thì trực tiếp lao vào mặt bên ngoài, khi thì rời khỏi nó để trở về trạng thái trừu tượng cô độc như điều đã xảy ra ở Ấn Độ mà bắt đầu tự khẳng định mình ở trong sự tồn tại cho mình, bằng cách đối lập lại cái hiện thực thuần túy tự nhiên. Mặt khác, tượng trưng bây giờ *cần* được thể hiện. Mặc

dầu cái ý nghĩa hoàn toàn phát triển có yếu tố phủ định tự nhiên với tính cách nội dung của mình song cái thực sự bên trong bây giờ chỉ mới *bắt đầu* dùng con đường đấu tranh để thoát li khỏi yếu tố tự nhiên. Vì nó còn gắn liền với phương thức bên ngoài của hiện tượng cho nên nó không thể được ý thức nhận thức trong tất cả tính phổ biến sáng rõ của nó mà không cần đến một hình tượng bên ngoài.

Cái làm thành đặc trưng chủ yếu của nghệ thuật tượng trưng, đó là sự tương ứng đặc biệt giữa ý nghĩa với phương thức biểu hiện như sau: các hình thức tự nhiên, các hành vi của con người v.v... không phải nêu ra ở đây là để thể hiện bản thân chúng với tất cả cái tính độc đáo và đặc thù của chúng. Chúng cũng không có mục đích làm cho ý thức nhận thấy trực tiếp yếu tố thần linh có mặt ở đấy. Sự tồn tại cụ thể của chúng chẳng qua chỉ là để *nhắc gợi bóng gió* đến yếu tố thần linh bằng những tính chất của chúng lúc này đã có thêm một ý nghĩa rộng lớn.

Vì vậy, biện chứng pháp phổ biến đã nêu lên trên đây về cuộc đời (bao gồm sự ra đời, sự trưởng thành, cái chết, và sự tái sinh từ cái chết) về mặt này làm thành một nội dung thích hợp với hình thức tượng trưng theo nghĩa đen. Hầu hết trong mọi lĩnh vực của tự nhiên và của tinh thần, chúng ta đều tìm thấy cái hiện tượng có cơ sở là quá trình này và có thể được sử dụng để nêu lên cái ý nghĩa khái quát này và làm cho ý nghĩa ấy thành trực quan bởi vì ở giữa hai mặt có một quan hệ họ hàng thực sự. Chẳng hạn, cây cỏ do hạt giống nẩy sinh, chúng mọc mầm, lớn lên nở hoa, có quả, quả chết cho ta những hạt mới. Cũng vậy, mặt trời mùa đông xuống thấp, mùa xuân lên cao để đạt đến đỉnh điểm vào mùa hạ, ban phát những ân đức to lớn nhất hay gây ra những tai họa khủng khiếp rồi sau đó lại xuống dần. Các lứa tuổi khác nhau, tuổi thơ ấu, tuổi thanh niên, tuổi tráng niên và tuổi già cũng nối lên một quá trình chung như vậy. Để chi tiết hóa hơn nữa, ở đây người ta

dùng những địa điểm đặc biệt chẳng hạn sông Nin. Nhờ vậy, cái thuần túy quái đản bị gạt bỏ nhờ những nét họ hàng và một sự tương ứng chặt chẽ hơn giữa ý nghĩa với cách biểu hiện. Kết quả là, người ta có một sự lựa chọn cẩn thận những hình tượng có giá trị tượng trưng ít nhiều ăn khớp và tình trạng phân vân không bao giờ ngừng trước đây dịu đi và mang tính lí tính hơn.

Như vậy, lại xuất hiện một sự thống nhất có tác dụng hòa giải mà chúng ta đã tìm thấy ở giai đoạn đầu, song lại khác một điểm là sự thống nhất của ý nghĩa và sự tồn tại thực tế của ý nghĩa không còn mang tính trực tiếp nữa mà *được phục hồi* từ sự khác nhau và, vì vậy, nó không phải là một cái gì có sẵn từ trước mà là một sự hợp nhất do tinh thần thực hiện. Cái bên trong nói chung bắt đầu đạt đến tính độc lập, tự nhận thức được mình, và tìm hiểu biểu hiện ở trong tự nhiên, còn tự nhiên đến lượt mình cũng có sự phản ảnh như vậy vào đời sống và số phận của tinh thần.

Cái cố gắng như vậy để nhận thức được một mặt trong một mặt khác, để đi đến chỗ chiêm ngưỡng và tưởng tượng cái bên trong qua cái bên ngoài, và qua cái bên trong thấy được ý nghĩa của những hiện tượng bên ngoài bằng cách kết hợp hai cái với nhau, - sự cố gắng này gây nên một sức lôi cuốn hết sức mạnh mẽ dẫn tới nghệ thuật *tượng trưng*. Chỉ ở nơi nào cái bên trong đã trở thành tự do và cố gắng xuất hiện trước mắt ta trong hình dáng thực tế như nó tồn tại về bản chất và có trước mắt nó chính biểu tượng này dưới hình thức một tác động phẩm bên ngoài thì chỉ ở đấy thôi lần đầu tiên mới xuất hiện cái nhu cầu đòi hỏi nghệ thuật và nhất là nghệ thuật tạo hình. Chỉ đến lúc đó thôi mới nảy sinh sự cần thiết phải cấp cho nội dung bên trong không phải một diện mạo được phát minh do tinh thần tạo nên. Lúc đó hư cấu tạo nên một hình thức thứ hai, hình thức này không phải là một mục đích tự thân mà chỉ được sử dụng để làm cho cái ý nghĩa họ hàng với nó mà nó lệ thuộc vào trở thành trực quan.

Quan hệ này giữa hình thức với ý nghĩa cần phải được quan niệm như sau: nhận thức xuất phát từ ý nghĩa và, chỉ sau đó, nó mới tìm xung quanh nó những hình thức bên ngoài có tính họ hàng để biểu hiện các biểu tượng của mình. Nhưng con đường này không phải là tiêu biểu cho nghệ thuật tượng trưng thực sự. Điều độc đáo của nghệ thuật tượng trưng tóm lại là nghệ thuật tượng trưng vẫn chưa đi đến chỗ nắm được ý nghĩa "ở bản thân mình và cho mình", độc lập đối với mọi hình thức bên ngoài. Nghệ thuật tượng trưng xuất phát từ sự tồn tại cụ thể ở trong tự nhiên và tinh thần và chỉ sau đó mới mở rộng nó đến tính phổ biến của ý nghĩa là cái nằm ở trong một sự tồn tại thực tế tương tự dưới hình thức hạn chế hơn và chỉ có tính chất đại khái mà thôi.

Nghệ thuật tượng trưng làm chủ các đối tượng này để xuất phát từ đấy tạo nên một hình tượng đầy hư cấu, hình tượng này trong tính thực tại đặc biệt này trở thành trực quan đối với ý thức và giúp cho ý thức hình dung được cái tính phổ biến đã nói trên đây. Với tính cách những tác phẩm tượng trưng, các sáng tác nghệ thuật ở đây vẫn chưa có được một hình thức thực sự phù hợp với tinh thần bởi vì bản thân tinh thần vẫn chưa thấy rõ ở trong bản thân mình và, do đó, vẫn chưa trở thành một tinh thần tự do. Song các sáng tác này lập tức nêu rõ ở bản thân mình rằng chúng được lựa chọn không phải chỉ để biểu hiện chính mình, trái lại để nói bóng gió tới một ý nghĩa xâu xa hơn và rộng rãi hơn. Cái gì thuần túy tự nhiên và cảm quan thì chỉ đại diện chính nó. Trái lại,tác phẩm nghệ thuật tượng trưng dù nêu trước mắt ta những hiện tượng của tự nhiên hay những hình tượng người, cũng lập tức chỉ cho ta thấy một cái gì khác, song cái này cần phải có một quan hệ thâm trầm cốt tử với những sáng tạo được nêu lên, và một quan hệ chủ yếu đối với chúng.

Mối liên hệ giữa diện mạo cụ thể với cái ý nghĩa khái quát của nó có thể là đa dạng. Nó có thể mang tính bên ngoài hơn

và vì vậy mà mơ hồ hơn, nhưng nó cũng có thể là căn bản hơn. Chúng ta bắt gặp điều này trong trường hợp khi tính phổ biến là cái cần phải được nêu lên dưới hình thức tượng trưng, thực tế làm thành cái chủ yếu ở trong một tác phẩm cụ thể làm cho việc hiểu biểu tượng dễ dàng hơn rất nhiều.

Về mặt này, biểu hiện trừu tượng nhất là *con số:* để cho ý nghĩa bóng gió của nó rõ ràng, con số chỉ nên dùng trong trường hợp bản thân ý nghĩa có một đặc trưng số lượng. Con số 7 và con số 12 chẳng hạn thường bắt gặp ở trong kiến trúc Ai Cập, bởi vì 7 là con số các hành tinh và 12 là con số các tháng và các bộ(*) mà sông Nin cần phải dâng nước lên để làm cho đất đai màu mỡ. Một con số như vậy lúc đó được xem là thiêng liêng bởi vì nó làm thành một đặc trưng có tính số lượng trong các quan hệ to lớn của vũ trụ mà người ta phải phục tùng như phục tùng những sức mạnh to lớn của tự nhiên. Mười hai bậc tam cấp, bảy cái cột cũng là tượng trưng theo mức độ như vậy. Tính tượng trưng của các con số cũng bắt gặp cả trong những thần thoại rất phát triển. Mười hai công trình của Hêraklet hình như xuất phát từ mười hai tháng, bởi vì Hêraklet một mặt là một nhân vật có hình dáng người, là một anh hùng cá tính hóa, nhưng mặt khác, vẫn mang ở mình một ý nghĩa tự nhiên được tượng trưng hóa và là hiện thân sự vận động của mặt trời.

Các hình dáng tượng trưng có tính chất không gian là cụ thể hơn: những mê cung tượng trưng cho sự vận động theo vòng tròn của các hành tinh, cũng như điệu vũ mà sự vận động rắc rối của nó mang một ý nghĩa huyền bí hơn và nhằm miêu tả một cách tượng trưng sự vận động của các tinh tú lớn.

Khi ta tiến lên nữa, chúng ta sẽ bắt gặp những hình tượng động vật mang tính cách những tượng trưng, nhưng tượng trưng hoàn mĩ nhất là hình dáng cơ thể con người. Cơ thể con

(*) *Đơn vị đo lường.*

người ở đây đã có được một sự trau chuốt cao hơn, và thích hợp hơn bởi vì tinh thần ở giai đoạn này bắt đầu thoát li khỏi cái vỏ thuần túy tự nhiên và chuyển sang một sự tồn tại độc lập hơn.

Đó là quan niệm khái quát của tượng trưng theo nghĩa đen và làm thành sự tất yếu của nghệ thuật để miêu tả cái tượng trưng ấy. Nhưng muốn chuyển sang những quan niệm cụ thể hơn của giai đoạn này, trong khi khảo sát sự hạ thấp đầu tiên của tinh thần ở trong bản thân nó, chúng ta sẽ phải rời bỏ phương Đông mà hướng về phương Tây.

Với tính chất một tượng trưng phổ biến nói lên quan niệm này, chúng ta có thể lấy hình ảnh con phượng hoàng tự đốt mình nhưng sau khi chết ở trong lửa lại được hồi sinh từ đống tro tàn và trẻ lại. Hêrôđôt kể lại (II, 73), rằng ít nhất ông đã thấy con chim này trong các hình ảnh của Ai Cập và Ai Cập thực tế là trung tâm của hình thức nghệ thuật tượng trưng. Song trước khi chuyển sang khảo sát Ai Cập chi tiết hơn, chúng ta có thể đề cập tới một vài thần thoại khác làm thành bước quá độ dẫn tới tính tượng trưng được trau chuốt về tất cả mọi mặt như vậy. Đó là những thần thoại về Ađônit(*), về cái chết của chàng, về những lời than khóc chàng của nữ thần Aphrôđit; về những tang lễ, những thần thoại này bắt nguồn từ bờ biển Xyri. Việc thờ phụng Xibelơ(**) của những người Phrigi cũng có khái niệm như vậy. Chúng ta còn bắt gặp tiếng vọng của nó trong các thần thoại về Caxto và Pônlut,(***) về Xêret và Prôđecpin.

(*) Adonis, vị thần đẹp trai, người yêu nữ thần Aphrodite bị lợn rừng húc chết khi đi săn.

(**) Sybèle, nữ thần huyền bí được xem là chúa tể bầu trời, biển và địa ngục.

(***) Castor và Pollux, hai anh em cùng mẹ khác cha, chơi thân với nhau, khi Castor chết, Pollux là con Zeus vốn bất tử xin theo Castor, Zeus cho hai người thành thần. Céré là nữ thần nông nghiệp, Proserpine hay Persephone là nữ thần nông nghiệp và âm ty.

Với tính chất ý nghĩa, ở đây cái yếu tố đã nêu lên ở trên của sự phủ định, và được nêu lên một cách cụ thể đó là cái chết của yếu tố tự nhiên, với tính cách bắt nguồn tuyệt đối vào yếu tố thần linh. Chính vì vậy mà có những tang lễ về cái chết của một vị thần, những lời than khóc đứt ruột về sự tổn thất này, nhưng sau đó sự tổn thất này, lại được bù đắp lại bằng việc vị thần tái sinh, đổi mới, thành ra kế tiếp sau những ngày tang lễ có thể có những ngày lễ vui mừng. Ý nghĩa khái quát này có một đặc điểm cụ thể hơn bởi vì đó là một hình ảnh tượng trưng của tự nhiên. Mùa đông mất sức mạnh của nó, song mùa xuân nó lại có được cái sức mạnh ấy và đồng thời tất cả thiên nhiên cũng đổi mới: thiên nhiên chết và hồi sinh. Ở đây yếu tố thần linh được thể hiện xem như một biến cố của đời sống con người sở dĩ có được ý nghĩa của nó là do đời sống của tự nhiên. Đời sống này đến lượt nó lại tượng trưng cho tính chất chủ yếu của yếu tố phủ định ở trong thế giới tinh thần cũng như trong thế giới tự nhiên.

Song ta phải tìm thí dụ đầy đủ nhất của nghệ thuật tượng trưng cả về mặt nội dung đặc thù của nó cũng như các hình thức của nó ở Ai Cập. Ai Cập là đất nước của tượng trưng. Các tượng trưng này nhằm mục đích nêu lên mà không giải quyết thực sự những vấn đề liên quan tới hiện tượng tinh thần tự phát hiện ra mình. Các vấn đề vẫn không được giải quyết và lời giải quyết mà chúng ta có thể đưa ra chỉ thâu tóm lại là chúng ta quan niệm những bí ẩn của nghệ thuật và của các tác phẩm tượng trưng của Ai Cập là những bí ẩn mà chính người Ai Cập cũng vẫn chưa khám phá ra được. Ở đây tinh thần vẫn không tự tìm thấy mình ở trong lĩnh vực của ngoại giới để rồi sau đó nó thoát li khỏi nó. Bởi vì tinh thần say sưa không biết mỏi lo sao tạo ra được bản chất của mình từ chính mình bằng cách sử dụng những hiện tượng của tự nhiên và thông qua những hình thức của tinh thần cố gắng giới thiệu những hình thức này để người ta chiêm ngưỡng chứ không

phải để người ta suy nghĩ, cho nên trong số các dân tộc từ trước đến nay đã được khảo sát thì người Ai Cập là dân tộc chân chính của nghệ thuật. Nhưng các tác phẩm của họ vẫn huyền bí và câm lặng, không có tiếng vang và im lìm bất động, bởi vì ở đây tinh thần vẫn chưa tìm được đời sống bên trong của mình và vẫn chưa biết nói bằng cái ngôn ngữ rõ ràng và minh bạch của tinh thần.

Cái khao khát này không sao thỏa mãn được và sự cố gắng lặng lẽ dùng nghệ thuật khiến người ta chiêm ngưỡng được cuộc đấu tranh này, và cấp một hình thức cho đời sống bên trong, để nhận thức đời sống bên trong của mình cũng như với tính cách đời sống bên trong nói chung, chỉ bằng những hình tượng quen thuộc bên ngoài, - đó là đặc điểm của Ai Cập. Nhân dân của đất nước kì diệu này không chỉ là một dân tộc canh nông. Đó còn là một dân tộc xây dựng, đã đào đất về tất cả mọi hướng, đã đào những con sông đào và những hồ ao. Và nghe theo bản năng của nghệ thuật, không những họ đã đem đến một hình thức đồ sộ cho các kiến trúc khổng lồ mà còn làm những công trình cũng khổng lồ cả dưới đất. Như Hêrôđôt kể lại, công việc chính của nhân dân và sự nghiệp chính của các vua chúa là dựng nên những công trình như thế. Kể ra, các công trình của người Ấn Độ cũng đồ sộ nhưng không ở đâu chúng ta tìm thấy một trình độ đa dạng như ở Ai Cập.

1. Những quan niệm của người Ai Cập và sự miêu tả cái chết: các Kim tự tháp.

Về cái mặt riêng biệt của các biểu tượng Ai Cập về nghệ thuật thì ở đây chúng ta tìm thấy trước hết nội cảm được ghi lại trong bản thân mình trong sự đối lập với cái tồn tại trực tiếp. Và nội cảm với tính cách sự phủ định sự sống, với tính cách cái chết, không phải là một sự phủ định trừu tượng của

cái ác, cái diệt vong như Ariman đối lập lại Ormuzđ: đây là một sự phủ định mang một hình thức cụ thể.

a) Người Ấn Độ chỉ vươn lên đến một trình độ trừu tượng trống rỗng nhất và vì vậy mà có tính chất phủ định đối với tất cả những cái gì cụ thể. Chúng ta không tìm thấy ở Ai Cập một sự đồng nhất hóa con người với Bà-la-môn như ở Ấn Độ. Ở Ai Cập cái vô hình có một ý nghĩa đầy đủ hơn, cái chết vay mượn nội dung của sự sống. Nội dung này trong khi bị tách ra khỏi sự tồn tại trực tiếp trong khi thoát li khỏi sự sống, vẫn giữ những liên hệ với nó và có được tính độc lập và được duy trì với tính cách như vậy ở trong tính cụ thể này. Người ta biết rằng người Ai Cập xức hương và thờ phụng xác mèo, chó, chồn, diều hâu, gấu, chó sói (Hêrôđôt II, 67) và nhất là những người chết (Hêrôđôt, 86-90). Người ta tôn kính người chết không phải bằng cách chôn cất linh đình mà bằng cách duy trì mãi mãi thi hài của người đã chết.

b) Nhưng người Ai Cập không phải dừng lại ở chỗ duy trì trực tiếp sự tồn tại của những người chết ở sự kéo dài thuần túy tự nhiên như vậy. Cái được duy trì một cách tự nhiên vẫn được quan niệm ở trong biểu tượng như là vẫn tiếp tục sống. Hêrôđôt nói về những người Ai Cập rằng họ là những người đầu tiên dạy rằng linh hồn con người là bất tử. Họ là những người đầu tiên, do đó, thấy được sự phân chia giữa tự nhiên và tinh thần dưới hình thức cao cả hơn này bởi vì họ thừa nhận rằng không chỉ đơn thuần tự nhiên mới có được tính chất độc lập. Quan niệm về tính bất tử của linh hồn là một tư tưởng gần với tính tự do của tinh thần bởi vì "cái tôi" tự nhận thức mình ở đây không phải phục tùng trật tự tự nhiên của tồn tại mà chỉ dựa vào bản thân mình. Song sự nhận thức về mình như vậy lại là nguyên lí của tự do. Kể ra, không thể nào nói rằng người Ai Cập đã đi đến khái niệm tự do của tinh thần, và chúng ta không nên hiểu lòng tín ngưỡng này của

người Ai Cập theo tinh thần những quan niệm của chúng ta về tính bất tử của linh hồn. Song họ cũng đã duy trì một quan niệm cho rằng những người từ giã cõi đời vẫn được duy trì ở trong sự tồn tại của họ, cả về mặt bên ngoài cả ở trong biểu tượng, và bằng cách ấy họ đã thực hiện bước chuyển của ý thức sang trình độ ý thức được giải phóng, mặc dầu họ chỉ đi tới ngưỡng cửa vương quốc của tự do.

Quan niệm này ở họ mở rộng dẫn tới biểu tượng về một vương quốc độc lập của những người chết tồn tại bên cạnh thế giới hiện tại với tính hiện thực trực tiếp của nó. Ở trong cái thế giới vô hình này có một tòa án để xét xử những người chết, ở đây do Oxirit (mang tên là Amentet) chủ tọa. Nhưng ở trong thực tế trực tiếp cũng có một tòa án như vậy, bởi vì những người sống cũng xét xử đối với những người chết sau khi vị vua chết đi chẳng hạn, người nào cũng có quyền đưa ra những lời khiếu nại của mình.

c) Hơn nữa, nếu như chúng ta nêu lên câu hỏi về chỗ hình thức *nghệ thuật tượng trưng* kia ở đấy biểu tượng này được thể hiện là như thế nào, thì chúng ta phải tìm thấy nó trong những sáng tạo chính của kiến trúc Ai Cập. Ở đây, trước mắt chúng ta là một loại kiến trúc có hai mặt. Ở trên mặt đất và ở dưới đất. Những mê cung ở dưới đất, những hang rộng lớn hùng vĩ, những con đường dưới đất dài đi nửa giờ mới hết, những căn phòng tường đầy chữ tượng hình - tất cả những cái đó đều được làm rất công phu. Và ở trên tất cả những cái đó là những kiến trúc làm người ta kinh ngạc trong đó quan trọng hơn cả là các kim tự tháp. Trong hàng thế kỉ người ta đã xây dựng những giả thuyết đa dạng về ý nghĩa và mục đích của những Kim tự tháp này. Bây giờ hình như không ai ngờ vực gì về chỗ các Kim tự tháp này là nơi cất giấu các mộ của các vua hay của những súc vật thiêng liêng, chẳng hạn con bò Apit, hay những con mèo, những con cò lửa...

Các Kim tự tháp cấp cho ta một giá trị đơn giản của nghệ thuật tượng trưng. Chúng là những tinh thể khổng lồ chứa đựng một hạt nhân bên trong và bao quanh hạt nhân ấy với tính cách một hình thức bên ngoài do nghệ thuật tạo ra, hình thức này khiến cho ta thấy, chúng tồn tại để làm cái hàng rào cho cái nội dung bên trong của cái tự nhiên trần truồng và chúng chỉ liên quan tới cái tự nhiên ấy mà thôi. Nhưng vương quốc này của cái chết và của sự vô hình làm thành ý nghĩa của Kim tự tháp vẫn chỉ có một mặt, và là một mặt rất hình thức thuộc vào nội dung chân chính của nghệ thuật: đó là cái mặt nói rằng nội dung này cách xa sự tồn tại trực tiếp. Nó chỉ là một thế giới ở dưới đất, chứ không phải là một sức sống mặc dầu nó thoát li khỏi yếu tố cảm quan với tính cách cảm quan nhưng đồng thời nó cũng tồn tại ở bên trong bản thân yếu tố cảm quan và do đó là cái tinh thần tự do và sinh động. Vì vậy, hình thức của loại nội cảm này vẫn là một hình thức hoàn toàn ở bên ngoài và là một cái vỏ đối với nội dung cụ thể của cái bên trong.

Các Kim tự tháp là một kiến trúc bên ngoài trong đó chứa đựng một yếu tố bên trong bị che đậy.

2. Việc thờ phụng động vật và các mặt nạ động vật.

Bởi vì cái bên trong cần được chiêm ngưỡng như một cái gì ở bên ngoài, có mặt, cho nên người Ai Cập đã đi đến cái mặt đối lập với tư duy là sùng bái sự tồn tại có tính thần linh ở những động vật sống như bò, mèo và một vài động vật khác. Cái sống là cao hơn cái bên ngoài vô cơ bởi vì một thể hữu cơ sống có một nội dung, và cái vẻ bề ngoài của nội dung này lại nhắc đến nó, và cái bên trong ở đây vẫn không ngừng là một cái gì bên trong cho nên là một cái gì huyền bí. Như vậy ở đây ta cần phải quan niệm việc sùng bái động vật là sự chiêm ngưỡng một cái gì huyền bí bên trong, cái ấy với tính cách sự

sống có một quyền lực tối cao đối với cái thuần túy bên ngoài. Trái lại, chúng ta không muốn nhìn thấy rằng những động vật như chó và mèo lại được xem là có tính chất thiêng liêng thay thế cho yếu tố tinh thần thực sự.

Sự sùng bái này, xét ở bản thân nó chẳng có chút gì là tượng trưng cả bởi vì ở đây người ta tôn thờ một động vật sống có thực (chẳng hạn con bò Apit) làm một vị thần. Nhưng người Ai Cập lại sử dụng những hình tượng động vật cả với tính cách những tượng trưng nữa. Trong những trường hợp này, chúng có ý nghĩa không phải do bản thân chúng mà trái lại, với tính cách biểu hiện một cái gì phổ biến. Điều này biểu lộ ngây thơ nhất ở trong cái mặt nạ động vật mà chúng ta thường bắt gặp khi miêu tả những lễ xức hương; những người mổ các thi thể, hay rút ruột ra được miêu tả là mang mặt nạ. Ở đây, lập tức thấy ngay rằng cái đầu của súc vật cần phải nói lên không phải bản thân nó mà nói lên một ý nghĩa khái quát hơn và đồng thời tách khỏi nó. Không những thế, các hình tượng động vật được sử dụng xen lẫn với các nét của con người, chẳng hạn người ta tìm thấy những thân hình người có đầu sư tử mà người ta cho là những hình tượng của Minécvơ. Người ta còn bắt gặp cả những đầu diều hâu và những tranh vẽ Amen có sừng v.v. Ở đây không thể nào không nhìn thấy những ý nghĩa bóng bẩy có tính chất tượng trưng. Cũng vậy, một phần lớn chữ viết tượng hình của người Ai Cập cũng có tính chất trưng bởi vì chúng cố gắng làm ta nhận thấy ý nghĩa bằng cách miêu tả những đối tượng thực sự không phải đại diện bản thân chúng mà đại diện cái phổ biến họ hàng với chúng, hoặc là (điều này bắt gặp nhiều hơn) trong những yếu tố gọi là ngữ âm học của các chữ này(*), chúng biểu hiện mỗi chữ bằng một vật mà trong ngôn ngữ nói cũng có cái âm thanh cần được nói lên.

(*) *Thí dụ âm* m *vẽ hình con cú vì nó là phụ âm chính của cái từ có nghĩa là "con cú".*

3. Chủ nghĩa tượng trưng phát triển: các khổng lồ Memnon, Irit và Oxirit, các nhân sư.

Nói chung, cần phải nói rằng ở Ai Cập hình thức nào cũng là tượng trưng và tượng hình nói lên không phải bản thân nó mà nói lên một cái gì khác họ hàng với nó và có những quan hệ nhất định với nó. Song tượng trưng với ý nghĩa chân thực biểu lộ hoàn toàn khi mối quan hệ này có tính chất cơ bản hơn và sâu sắc hơn. Tôi chỉ nêu tóm tắt những quan niệm sau đây thường bắt gặp xét theo quan điểm này.

a) Nếu như, một mặt, óc mê tín Ai Cập ngờ vực rằng trong hình dáng động vật có một nội dung huyền bí bên trong thì mặt khác, hình tượng con người lại được miêu tả khiến cho cái vẻ chủ thể bên trong của y vẫn chưa biểu lộ ra ngoài, và vì vậy chưa có thể phát triển thành cái đẹp tự do. Hoàn toàn đặc biệt tiêu biểu về mặt này là các Memnôn khổng lồ, im lìm bất động tay gián chặt vào người. Chân khép lại, im lìm cứng nhắc và không có sự sống, đối diện với mặt trời chờ đợi những ánh sáng của nó, những ánh sáng này chạm đến họ sẽ làm cho họ sống dậy và phát ra tiếng động - Hêrôđôt ít nhất cũng kể lại rằng những người khổng lồ Memnôn phát ra những âm khi mặt trời lên. Kể ra sự kiện này đã bị người ta phê phán và ngờ vực, song gần đây sự kiện các hình tượng này phát ra tiếng động lại được khẳng định bởi người Anh và người Pháp. Nếu như tiếng động không phát ra bởi một cơ thể đặc biệt nào đấy thì ta có thể giải thích nó như sau: cũng như có những khoáng vật kêu lách tách khi bỏ xuống nước, cũng vậy tiếng động của các tượng đá này xảy ra do ảnh hưởng của sương của sự mát mẻ ban mai và của ánh mặt trời chiếu xuống các bức tượng, bởi vì xuất hiện những chỗ nứt nhỏ, những chỗ nứt này sau đó lại biến mất. Nhưng chúng ta cần phải giải thích các bức tượng khổng lồ này mang hình ảnh tượng trưng như sau: các hình tượng này không có một linh hồn có tính tinh thần tự do ở trong bản thân chúng và vì không có thể nhận được sự sống từ bên trong, từ nơi sâu thẳm của chúng, là cái mang

ở đó mức độ và cái đẹp, cho nên chúng cần đến ánh sáng bên ngoài để cho chúng lấy từ đó tiếng động của tâm hồn. Song tiếng nói con người vang lên làm thành biểu hiện tình cảm của mình và tâm hồn của mình không cần đến sự thúc đẩy bên ngoài cũng hệt như trình độ cao của nghệ thuật tóm lại là để cho đời sống bên trong tự cấp cho mình một hình thức thích hợp. Nhưng mặt bên trong của hình dáng con người ở Ai Cập hãy còn câm lặng và chờ đợi yếu tố tự nhiên để sống dậy.

b) Một phương thức thể hiện tượng trưng khác là phương thức lấy Ixit và Oxirit làm đối tượng. Oxirit có mang trong bụng mẹ, ra đời và sau đó bị Tiphôn giết, nhưng Ixit đi tìm những cái xương rải rác của Oxirit, tìm được, tập hợp lại rồi chôn cất. Câu chuyện này của các thần có một nội dung trước hết thuần túy có ý nghĩa tự nhiên. Một mặt, Oxirit đó là mặt trời và câu chuyện của thần là tượng trưng sự vận chuyển của mặt trời. Mặt khác, Oxirit có nghĩa là nước sông Nin lên và xuống là cái sẽ làm cho tất cả Ai Cập phì nhiêu. Ở Ai Cập thường thường không mưa suốt vài năm và chỉ có sông Nin tưới đất nước bằng những trận lụt của nó. Suốt mùa đông sông cạn, nước chảy im lặng không vượt ra khỏi bờ, nhưng sau đó (Hêrôđôt II, 19) bắt đầu từ hạ chí, nước tăng dần, tiếp tục trong một trăm ngày, vượt khỏi bờ và lan rộng ra khắp đất nước. Cuối cùng, nhờ sức nóng và những ngọn gió nóng bỏng thổi từ sa mạc, nước lại bốc hơi và quay trở về lòng sông. Sau đó không cần phải cày cấy đất đai nhiều nữa, mặt đất phủ đầy một lớp thảo mộc phồn vinh, mọi cái mọc mầm và chín mùi. Mặt trời và sông Nin, sự tăng cường và sự giảm nhẹ của chúng là những sức mạnh tự nhiên ảnh hưởng tới đất đai Ai Cập mà người Ai Cập nhân cách hóa và biến một cách tượng trưng trong câu chuyện kể về Ixit và Oxirit.

Thuộc loại tượng trưng này có cả sự miêu tả tượng trưng của vòng hoàng đạo, gắn liền với chu kì vận hành hàng năm cũng giống như con số 12 vị thần gắn liền với con số các tháng

tượng vẫn đồ sộ, nghiêm nghị, cứng đờ, không có tự do, và không có cái vẻ rõ ràng tươi vui. Hai tay, hai chân và cái đầu gắn chặt và dính chặt một cách bất động vào cái thân hình còn lại không duyên dáng cũng không vận động. Người ta chỉ dành cho Đêđan(*) cái nghệ thuật đã làm cho tay và chân được tự do và đã cấp sự vận động cho cơ thể.

Nhờ sự tượng trưng hóa qua lại như vậy, tượng trưng ở Ai Cập đồng thời lại là một toàn thể những tượng trưng và cái đã một lần xuất hiện với tính chất ý nghĩa thì lại được sử dụng làm tượng trưng cho một lĩnh vực quen thuộc khác. Mối liên hệ có nhiều nghĩa này trong cách biểu hiện tượng trưng kết hợp, ý nghĩa và hình ảnh nêu lên cái sự vật đa dạng hay nhắc gợi đến chúng và do đó tiến gần đến tính chủ thể bên trong là cái chỉ có nó mới có khả năng đi về những hướng đa dạng; mối liên hệ nhiều nghĩa như vậy là ưu điểm cho tất cả những sáng tạo này, mặc dầu việc giải thích chúng gặp khó khăn do tính nhiều nghĩa ấy.

Hình như ngày nay người ta thường đi quá xa trong việc cố gắng khám phá cái ý nghĩa như vậy, bởi vì hầu hết mọi hình tượng thực ra là tạo nên trực tiếp một ấn tượng tượng trưng có thể là rõ ràng và dễ hiểu đối với trực giác Ai Cập hơn là điều chúng ta cố gắng giải thích ở trong các tác phẩm ấy. Song vấn đề không phải như vậy. Các tượng trưng Ai Cập, như chúng ta thấy rõ điều ấy, ngay từ đầu, chứa đựng ở nó rất nhiều yếu tố ẩn ngầm, và hoàn toàn không có yếu tố lộ liễu. Các công trình giải thích nhằm mục đích soi sáng bản thân chúng không đi xa hơn những cố gắng đi đến cái gì tự thân nó đã rõ ràng. Xét theo ý nghĩa này, trong các tác phẩm nghệ thuật Ai Cập ta thấy rằng chúng chứa đựng những bí ẩn, mà việc giải quyết không những chúng ta không thể làm được mà phần lớn ngay cả những người đã nêu chúng ra cũng không giải quyết được.

(*) Nghệ sĩ trong thần thoại Hy Lạp.

c) Các tác phẩm nghệ thuật Ai Cập với tính tượng trưng huyền bí của chúng vì vậy là một bí ẩn: đó là bản thân cái bí ẩn khách quan. Chúng ta có thể dùng con *nhân sư* làm tượng trưng cho cái ý nghĩa chân thực này của tinh thần Ai Cập. Con nhân sư dường như là tượng trưng của bản thân chủ nghĩa tượng trưng. Ở Ai Cập, chúng ta bắt gặp vô số hình tượng nhân sư, xếp thành dãy, mỗi dãy hàng trăm con, đẽo bằng đá rất cứng, mài nhẵn, đầy những chữ tượng hình, ở gần Lơ Ke có những con nhân sư đồ sộ đến nỗi chỉ riêng móng chân sư tử của nó cũng đã to bằng con người. Đó là những thân hình súc vật ở tư thế nằm; phần trên mang thân hình người đôi khi có một cái đầu cừu nhưng phần lớn là đầu đàn bà. Tinh thần con người muốn thóat khỏi cái sức mạnh hung bạo và ngu ngốc có tính chất động vật nhưng vẫn không đạt đến sự miêu tả hoàn mĩ cái tự do của mình và không đạt đến một hình tượng sinh động - nó vẫn còn phải có tính pha trộn và kết hợp với cái không phải là nó. Sự cố gắng vươn tới tính tinh thần có ý thức như vậy (là cái không đạt đến mình ở trong cái hiện thực tương ứng với nó mà chỉ chiêm ngưỡng mình ở trong cái họ hàng với nó và nhận thức mình ở trong cái xa lạ với nó), sự cố gắng này làm thành bản chất chủ nghĩa tượng trưng là cái khi đạt đến điểm cao nhất sẽ biến thành một điều bí ẩn.

Chính theo ý nghĩa này xuất hiện con nhân sư trong thần thoại Hi Lạp. Đến lượt nó, có thể giải thích hình tượng nhân sư một cách tượng trưng, cho đó là đại diện con quái vật nêu lên những điều bí ẩn. Con nhân sư nêu lên một câu hỏi nổi tiếng: con vật nào buổi sáng đi bốn chân, buổi trưa đi hai chân, và buổi chiều đi ba chân? Ôdip tìm được lời giải thích. Chàng trả lời: đó là con người, và hất con nhân sư xuống khỏi tảng đá. Việc giải thích tượng trưng chỉ có thể tìm được bằng cách cấp một ý nghĩa cho cái chỉ có giá trị ở bản thân nó, tức là cho tinh thần, cũng giống như điều mà một câu Hi Lạp nổi tiếng được khắc lại nhắc nhở con người: "Người hãy tự biết

lấy mình". Ánh sáng của nhận thức đó là sự sáng rõ làm cho nội dung cụ thể của nó toát ra từ cái hình thức thích hợp chỉ thuộc về nó và bộc lộ cho chúng ta trong sự tồn tại của nó chỉ bản thân mình mà thôi.

Chương thứ hai

TÍNH TƯỢNG TRƯNG CỦA CÁI TRÁC TUYỆT

Sự sáng rõ của cái tinh thần tìm thấy hình thức thích hợp với chính mình, không có mọi tính bí ẩn làm thành mục đích chính của nghệ thuật tượng trưng chỉ có thể đạt được bằng cách ý nghĩa lúc đầu xuất hiện ở trong ý thức một mình, tách rời khỏi cái thế giới có tính chất hiện tượng. Sở dĩ những người Cảnh giáo cổ đại không có nghệ thuật là vì họ thực hiện sự thống nhất trực tiếp giữa hình thức với nội dung; còn cái mâu thuẫn này (tóm lại ở chỗ ý nghĩa và cái thế giới của các hiện tượng tách rời khỏi nhau mặc dầu hai yếu tố này vẫn đòi hỏi một liên hệ trực tiếp ở giữa chúng) đã làm nảy sinh tính tượng trưng quái đản của người Ấn Độ và ngay cả ở Ai Cập vẫn còn thiếu sự thừa nhận tự do và lộ liễu nội cảm hay cái ý nghĩa thóat khỏi cái vẻ bên ngoài và thóat khỏi hiện tượng. Kết quả tình trạng này đã sản sinh ra tính bí ẩn và tối tăm của chủ nghĩa tượng trưng Ai Cập.

Chúng ta cần phải tìm ở trong cái trác tuyệt sự phân chia đầu tiên và rõ ràng giữa "cái tồn tại tự mình và cho mình" với hiện tại cảm quan tức là với cái tính đơn nhất có tính chất kinh nghiệm của các đối tượng bên ngoài. *Trác tuyệt* là cái

nâng yếu tố tuyệt đối lên cao hơn tồn tại trực tiếp và, do đó, thực hiện được cái tự do trừu tượng, ít nhất là làm cơ sở cho yếu tố tinh thần. Cái ý nghĩa được nâng cao như vậy hiện nay vẫn chưa được quan niệm một cách đầy đủ xem như tính tinh thần cụ thể. Nó được khảo sát với tính cách một cái bên trong tồn tại ở bản thân mình và dựa trên bản thân mình, cái này về bản chất không thể nào tìm thấy sự thể hiện chân chính ở trong các biểu hiện hữu hạn.

Căng đã đưa ra một sự phân biệt rất thú vị giữa cái trác tuyệt với cái đẹp và điều ông nói ở trong phần một quyển *"Phê phán năng lực phán đoán"* bắt đầu từ mục 20 vẫn còn giữ tính chất thú vị của nó mặc dầu nó dài dòng và lấy cơ sở là việc qui mọi đặc trưng về yếu tố chủ thể: về các năng khiếu của tình cảm, sức mạnh của tưởng tượng, lí trí... Việc qui này theo nguyên lí chung của nó chỉ được xem là đúng trong quan hệ sau đây: như Căng nói, cái trác tuyệt không phải ở trong bất kì đối tượng nào của tự nhiên mà chỉ ở trong tâm hồn chúng ta mà thôi, bởi vì chúng ta nhận thức ở trong bản thân mình tính ưu việt của mình đối với cái tự nhiên và, do đó, cả đối với cái tự nhiên ở bên ngoài chúng ta nữa. Theo tinh thần này, Căng nói cái trác tuyệt theo nghĩa đen không thể nằm trong bất kì hình thức cảm quan nào mà chỉ liên quan tới những ý niệm của lí trí chúng ta mà thôi. Các ý niệm này mặc dầu không thể có một sự thể hiện thích hợp, nhưng chính do tình trạng không thích hợp này của nó trong cách thể hiện cảm quan cho nên nó trở thành sinh động và được thức tỉnh ở trong tâm hồn (*"Phê phán khả năng phán đoán"* xuất bản lần thứ ba năm 1799 trang 77). Cái trác tuyệt nói chung là một cố gắng để thể hiện cái vô hạn nhưng cố gắng này không tìm thấy ở trong cái thế giới các hiện tượng một đối tượng có vẻ thích hợp với mục đích này. Cái vô hạn chính bởi vì người ta rút nó ra từ toàn bộ "thế giới khách quan ở trong sự tồn tại cho mình" xem như một ý nghĩa vô hình, không có hình dáng

cho nên vẫn không thể dùng lời mà diễn đạt tính vô hạn của nó và không thể dùng cái hữu hạn mà biểu hiện nó.

Cái nội dung mới mà ở đây ý nghĩa có được tóm lại là: ý nghĩa, - đối lập lại toàn bộ thế giới hiện tượng - đó là đấng *Duy nhất* có tính bản chất ở trong bản thân mình, và cái này tự nó chỉ tồn tại với tính cách tư duy thuần túy và chỉ đối với tư duy thuần túy mà thôi. Bản chất này không còn có thể tìm thấy hình thức của mình ở trong một cái gì bên ngoài như trước và, do đó, tính tượng trưng thực sự của nó biến mất. Nhưng nếu như chúng ta muốn đấng Duy nhất này ở trong bản thân có được một biểu hiện tri giác được thì người ta chỉ có thể làm điều đó bằng cách quan niệm đấng Duy nhất là cái bản chất sáng tạo mọi vật, ở đấy chúng ta tìm thấy sự phát hiện của nó và hiện tượng nhờ đó đấng Duy nhất có những quan hệ tích cực với các vật này. Nhưng đặc trưng này cũng nói lên rằng cái bản chất được nâng cao khỏi các hiện tượng đơn nhất với tính cách hiện tượng cũng như khỏi toàn bộ của chúng, nhờ đó quan hệ khẳng định biến thành *quan hệ phủ định* ở trong một quá trình phát triển triệt để hơn. Quan hệ phủ định tóm lại là cái duy nhất này cần được tước bỏ mọi cái gì là cá biệt và vì vậy mà không hợp với bản chất và biến mất ở trong bản chất.

Đây là một cách cấu tạo hình thức tự thân nó bị thủ tiêu bởi cái mà nó giải thích, thành ra sự giải thích nội dung có nghĩa là gạt bỏ ngay chính sự giải thích. Cách cấu tạo hình thức này chính là cái trác tuyệt. Như vậy chúng ta không nên quan niệm như Căng đã làm, rằng cái trác tuyệt chẳng qua chỉ ở trong trạng thái chủ thể của tâm hồn và ở trong những ý niệm chủ quan của lí tính; trái lại ta phải quan niệm cái trác tuyệt là bắt nguồn ở trong cái bản chất duy nhất tuyệt đối với tính cách cái nội dung cần được thể hiện.

Sự phân chia các hình thức nghệ thuật của cái trác tuyệt cũng có thể rút ra bằng cách chỉ xuất phát từ cái quan hệ hai

mặt giữa cái bản chất với tính cách ý nghĩa đối với cái thế giới của các hiện tượng.

Cái chung ở đây, một mặt ở trong quan hệ tích cực và mặt khác ở trong quan hệ tiêu cực, tóm lại là bản chất được nâng lên khỏi những hiện tượng đặc thù trong đó nó phải tự thể hiện, mặc dầu bản chất chỉ có thể được biểu hiện gắn liền với các hiện tượng mà thôi, bởi vì với tính cách bản chất và thực chất cái chung không có bất kì hình tượng nào ở trong nó và do đó không thể chiêm ngưỡng một cách cụ thể.

Chúng ta có thể thấy phương thức quan niệm *thứ nhất* có tính chất khẳng định ở trong nghệ thuật *phiếm thần*, mà chúng ta bắt gặp một phần ở Ấn Độ một phần ở trong tính tự do và huyền bí sau này của các nhà thơ Hồi giáo Ba Tư; cũng như nó xuất hiện cả ở phương Tây Thiên Chúa giáo với một trình độ sâu xa thâm trầm về tư tưởng và tình cảm.

Về mặt đặc trưng khái quát, ở giai đoạn này bản chất được quan niệm là một cái cố hữu ở trong tất cả các điều ngẫu nhiên do nó sáng tạo ra. Những điều này, vì vậy, vẫn còn chưa bị thu hẹp thành sự tô điểm đơn thuần, thành sự phục vụ việc nâng cao đấng Tuyệt đối, trái lại, vẫn được duy trì một cách khẳng định nhờ cái bản chất tồn tại ở trong chúng, mặc dầu ở đây trong mọi cái đơn nhất chúng ta chỉ nên nêu lên và đề cao đấng Duy nhất và yếu tố thần linh mà thôi. Do đó, người nào nhìn thấy đấng Duy nhất này ở trong mọi vật, say sưa ngây ngất về nó và lao vào việc chiêm ngưỡng nó với tính cách những đối tượng cũng như tự chiêm ngưỡng mình thì người đó là một nhà thơ và là một nhà thơ có khả năng duy trì một quan hệ tích cực với cái bản chất và anh ta hoàn toàn gắn liền với nó.

Sự ca ngợi *thứ hai, có tính chất phủ định* đối với quyền lực và sự vĩ đại của vị Thượng đế *duy nhất* biểu hiện trong thơ Do Thái cổ, và ở đây là sự trác tuyệt chân chính. Nó loại trừ sự tồn tại thâm trầm tích cực của đấng Tuyệt đối trong các

hiện tượng được sáng tạo và nó cho rằng cái bản chất *duy nhất* là ngang với người chủ thế giới, và mặt khác, nó nêu lên mặt đối lập: toàn bộ các tạo vật so với Thượng đế đều bị xem là không có sức mạnh và bóng chớp. Bây giờ, khi ta muốn miêu tả sức mạnh và sự khôn ngoan của đấng Duy nhất bằng những vật hữu hạn của tự nhiên và những số phận của con người, thì chúng ta không bắt gặp lối xuyên tạc của Ấn Độ bằng cách miêu tả nó một cách quá đáng, và không có hình thù. Trái lại tính trác tuyệt của Thượng đế được thể hiện bằng cách nêu lên rằng tất cả những cái gì tồn tại với tất cả cái vẻ rạng rỡ, hùng vĩ và vĩ đại của nó đều chỉ là những điều ngẫu nhiên, thứ yếu, và là những hình bóng thóang qua so với bản chất và tính chất vĩnh hằng của Thượng đế.

A. TÍNH PHIẾM THẦN CỦA NGHỆ THUẬT

Ngày nay khi dùng danh từ "tính phiếm thần", chúng ta lập tức trở thành nạn nhân những hiểu lầm thô bạo. Một mặt, từ "tất cả" theo nghĩa ngày nay của chúng ta là chỉ toàn thể mọi vật trong tính đơn nhất hoàn toàn có tính chất kinh nghiệm của nó: khi nói một cái hộp chẳng hạn chúng ta chú ý đến tất cả các tính chất của nó, một hộp thuốc lá màu sắc nhất định, lớn nhỏ, hình thức, sức nặng... nhất định hay một ngôi nhà, một quyển sách, một động vật, một cái ghế, một cái bàn, một cái lò, một đám mây... Vì vậy, nếu như một vài nhà thần học hiện đại khẳng định rằng triết học biến tất cả thành Thượng đế, thì lời tố cáo này tỏ ra là hoàn toàn sai lầm khi ta xét điều chúng ta vừa nói về từ "tất cả". Một quan niệm như vậy về chủ nghĩa phiếm thần chỉ có thể nảy sinh ở trong những đầu óc điên rồ và chúng ta không tìm thấy nó trong bất kì tôn giáo nào - dù là ở những người Irôqua hay ở người Eskimô - cũng không hề có trong bất kì học triết học nào. "Tất cả" -

thừa nhận một cách cụ thể là một cái gì phủ định và thứ yếu, xem như một yếu tố ở trong cái trác tuyệt theo nghĩa đen của từ này. Trái lại, bản chất ở bản thân mình trở thành một cái gì đặc biệt và thứ yếu bởi vì nó tạo nên đấng Duy nhất này trong tất cả tính đặc thù. Nhưng ngược lại, bởi vì cái cá biệt cũng thay đổi và hư cấu không bó hẹp bản chất bằng một sự tồn tại cụ thể mà vượt ra ngoài phạm vi mỗi đặc trưng và gạt bỏ đặc trưng ấy để tiến xa hơn nữa, chuyển sang một đặc trưng khác, cho nên kết quả là yếu tố cá biệt biến thành cái ngẫu nhiên bị chi phối bởi cái bản chất trong khi vươn lên khỏi cái cá biệt.

Một phương thức quan niệm như vậy chỉ có thể tìm được cách thể hiện nghệ thuật của mình ở trong thơ mà thôi chứ không thể tìm ở trong các nghệ thuật tạo hình là những nghệ thuật đặt ra trước mắt chúng ta đấng Duy nhất cụ thể chỉ với tính cách một vật tồn tại chắc chắn và thường xuyên, trong lúc đó thì trong trường hợp này yếu tố đặc trưng và cá biệt này cần phải từ bỏ mình trước cái bản chất tồn tại ở trong những vật như vậy. Ở nơi nào chủ nghĩa phiếm thần xuất hiện dưới hình thức thuần túy thì ở đấy không tồn tại nghệ thuật tạo hình để miêu tả nó với tính cách phương tiện.

1. Thơ Ấn Độ

Với tính cách thí dụ đầu tiên của loại thơ phiếm thần này chúng tôi có thể dẫn thơ Ấn Độ là loại thơ bên cạnh tính chất quái đản, đã phát triển rực rỡ cả về mặt này.

Như chúng ta đã biết, người Ấn Độ cho tính thần linh cao nhất là tính phổ biến và chất thống nhất trừu tượng nhất; mặc dầu tính phổ biến này sau đó chuyển thành những thần linh nhất định chẳng hạn Trimuôcti, Indra... song nó không cố định hóa cái đặc trưng này mà để cho những vị thần thấp

chuyển thành những vị thần cao hơn cũng như các vị thần cao chuyển thành Brama. Ngay ở đây cũng thấy rõ rằng yếu tố phổ biến nói đây làm thành cái cơ sở duy nhất, trước sau như một của mọi vật, và nếu như người Ấn Độ ở trong thơ của mình biểu lộ hai xu hướng (một mặt ra sức phóng đại những nét của sự tồn tại cá biệt, để cho ở sự tồn tại này tỏ ra phù hợp với ý nghĩa phổ biến trong tính chất cảm quan của nó; hay ngược lại, cố gắng vứt bỏ một cách hoàn toàn phủ định, mọi đặc trưng để phục vụ cái trừu tượng đơn nhất) thì mặt khác ở họ ta cũng bắt gặp một phương thức biểu hiện thuần túy hơn cái chủ nghĩa phiếm thần vừa được nêu lên: phương thức này nhấn mạnh tính cố hữu của yếu tố thần linh trong những vật xuất hiện, diễn ra và biến mất.

Kể ra, ở trong phương thức quan niệm này ta có thể nhìn thấy những sự giống nhau to lớn với tính thống nhất trực tiếp giữa tư duy thuần túy với yếu tố cảm quan, điều mà chúng ta đã bắt gặp cả ở những người Cảnh giáo. Song đối với những người Cảnh giáo thì cái duy nhất và cái tuyệt mĩ đã được cố định ở bản thân nó, tự thân nó là một yếu tố tự nhiên, đó là ánh sáng. Còn ở người Ấn Độ thì yếu tố duy nhất, Brama , lại chỉ là một thể duy nhất không có hình thù, thể này chỉ trở thành một quan niệm phiếm thần sau những biến đổi ở trong tính chất vô cùng đa dạng của các hiện tượng ở thế giới chẳng hạn người ta nói về Krisona:

- "Mặt đất, nước, lửa, không khí, không gian, tinh thần, trí tuệ, cơ sở của cá nhân: đó là tám yếu tố làm thành sức mạnh của ta. Nhưng ngươi phải thừa nhận ở ta còn có một tồn tại khác cao hơn làm cho tất cả cái thế giới trần tục có sức sống. Sự tồn tại ấy nâng đỡ thế giới: chính tự nó mà mọi vật bắt nguồn, và cũng do nó mà mọi vật bị hủy diệt.

"Ta là khởi nguyên và là kết thúc của tất cả cái thế giới chốc lát. Ở trên ta không có cái gì nữa. Tất cả mọi vật đều

gắn liền vào ta như những viên ngọc gắn liền vào sợi dây chúng được xâu vào. Ta là mùi vị của chất lỏng, ta là ánh sáng mặt trời và mặt trăng. Ta là lời huyền bí trong các thánh thi, ta là tinh thần cường tráng ở trong những người đàn ông, là cái hương trong trẻo trong đất, là ánh sáng trong ngọn lửa, là sự sống trong mọi sinh vật, là sự ăn năn ở trong những người hối lỗi. Ta là sức sống ở trong cái gì sống, là ánh sáng trong cái gì chiếu sáng. Tất cả những vật tồn tại thực sự, hữu hình hay huyền bí đều do ta mà có, chúng ở trong ta chứ không phải ta ở trong chúng. Điều ảo tưởng gây nên bởi ba đặc tính này lừa dối thế giới vì thế giới không biết ta: ta là im lìm bất biến; nhưng đồng thời cái ảo tưởng có tính chất thần linh là "Maya" là một ảo tưởng do ta mà ra. Vượt qua nó thì khó khăn, nhưng những ai theo ta thì sẽ khắc phục được nó *(Bohagavat Gita,* chương VII, khổ V-XIV).

Ở đây, một thể thống nhất có tính bản chất như vậy đã tìm thấy một sự thể hiện đáng kinh ngạc nhất cả về mặt cái yếu tố cố hữu đối với các vật tồn tại cũng như về mặt tất yếu phải vươn lên khỏi những vật cá biệt.

Cũng vậy, Krisơna nói về mình rằng Người là cái ưu tú nhất trong tất cả mọi tồn tại khác nhau (chương X, khổ XXI và tiếp). "Trong số các tinh tú, ta là mặt trời chiếu sáng; trong số các tinh tòa, ta là mặt trời, trong số các thánh thư ta là *kinh Vệ đà,* trong số các giác quan ta là giác quan sâu xa nhất; trong số các đỉnh núi ta là đỉnh núi Mêru; trong số các súc vật ta là con sư tử; trong số các chữ cái ta là chữ "A" trong số các mùa ta là mùa xuân đầy hoa".

Nhưng lối liệt kê những sự vật ưu tú nhất như vậy cũng như những thay đổi đơn thuần về hình thức ở đấy nội dung duy nhất xuất hiện, dù cho trí tưởng tượng có đa dạng đến đâu, nói chung vẫn hết sức đơn điệu và trống rỗng, chán ngấy, dù cho lúc đầu ta thấy xuất hiện ở đây một hư cấu vô cùng phong phú.

2. Thơ Hồi giáo.

Chủ nghĩa phiếm thần phương Đông dưới hình thức cao hơn dù mang tính chất tự do có tính chủ thể hơn, được phát triển ở trong thế giới Hồi giáo, nhất là ở người Ba Tư.

Ở đây chúng ta bắt gặp một trường hợp độc đáo lệ thuộc chủ yếu vào nhà thơ với tính cách chủ thể.

a) Khao khát muốn tìm thấy yếu tố thần linh ở trong mọi vật và thực tế nhận ra nó, nhà thơ từ bỏ cái tôi của chính mình và bản thân mình, đồng thời thừa nhận tính cố hữu của yếu tố thần linh ở trong cái thế giới bên trong của mình đã được giải phóng và được mở rộng như vậy. Điều này đã làm nảy sinh ở trong anh ta một niềm vui thầm trầm, một hạnh phúc tự do, cảnh hoan lạc ngây ngất tiêu biểu cho con người phương Đông là con người từ bỏ cái riêng của mình để hoàn toàn vùi mình vào đấng Tuyệt đối và cái vĩnh viễn, để tìm và cảm thấy ở trong mọi hình tượng sự tồn tại của yếu tố thần linh. Tình cảm thấm nhuần yếu tố thần linh và tình trạng say sưa hoan lạc như vậy là gần với chủ nghĩa thần bí. Về mặt này, trước hết ta phải khen Gialolitdin Rumi là nhà thơ mà Ruckec đã dịch những bài thơ ưu tú nhất: nhờ chỗ làm chủ một cách tuyệt diệu ngôn ngữ mình Ruckec đã sử dụng hết sức khéo léo và tự do các từ và các vần chẳng kém gì các nhà thơ Ba Tư vẫn làm. Tình yêu Thượng đế là đấng mà con người đồng nhất hóa "cái tôi" của mình với Người bằng cách hoàn toàn vứt bỏ chính mình, chỉ nhìn thấy có Thượng đế trong mọi nơi của thế giới qui tất cả về Thượng đế và gắn liền tất cả với Người, ở đây tình yêu này đối với Thượng đế làm thành một trung tâm mở rộng về tất cả mọi hướng mà đạt đến những lĩnh vực xa xôi nhất.

b) Không những thế, như chúng tôi sẽ chứng minh điều đó, nếu như ở trong cái trác tuyệt theo nghĩa đen, các đối tượng ưu tú nhất và các hình tượng đẹp đẽ nhất chẳng qua chỉ được

dùng để tô điểm cho Thượng đế và làm nổi bật cái uy nghi và vĩ đại của đấng Duy nhất bởi vì chúng được nêu ra trước mắt chúng ta chỉ là để ca ngợi Người là vị chúa tể của mọi tạo vật, thì trái lại ở trong chủ nghĩa phiếm thần, tính chất cố hữu của yếu tố thần linh ở trong các sự vật đã nâng cao yếu tố trần tục, sự tồn tại tự nhiên và con người lên trình độ một đại lượng độc lập. Cuộc sống riêng của tinh thần trong các hiện tượng của tự nhiên và trong các quan hệ của con người đã làm cho con người và tự nhiên trở thành sinh động, có tinh thần và đến lượt nó làm thành quan hệ độc đáo chủ yếu của tình cảm chủ thể và của tinh thần nhà thơ đối với đối tượng được ca ngợi. Tràn ngập cái tình cảm của tính vĩ đại làm cho nó có sức sống, tâm hồn là yên tĩnh ở bản thân mình, là độc lập, tự do, tự chủ rộng rãi và to lớn. Và bằng cách đồng nhất hóa một cách khẳng định với bản thân, tâm hồn thâm nhập vào linh hồn các sự vật, hình dung rằng linh hồn các sự vật cũng ở trong một tình trạng thống nhất như vậy với chúng, và đồng nhất hóa các đối tượng của tự nhiên và với vẻ hùng vĩ của chúng, với cái gì đáng yêu và đáng ca ngợi, bằng cách tạo nên một mối liên hệ thâm trầm tươi vui hạnh phúc nhất với chúng.

Kể ra, tính nội tâm lãng mạn ở phương Tây của tình cảm cũng biểu lộ một sự đồng nhất hóa như vậy, nhất là ở miền bắc, nó khổ sở hơn, thiếu tự do hơn, thấm nhuần nỗi u hoài da diết hơn hay vẫn phong bế, có tính chủ thể hơn ở trong bản thân và vì vậy mà trở thành ích kỉ và đa cảm. Tình trạng nội tâm bị bóp nghẹt rầu rĩ như vậy đặc biệt biểu lộ trong những bài dân ca của các dân tộc mông muội. Trái lại, những dân tộc phương Đông và nhất là người Ba Tư Hồi giáo chỉ biết đến cái nội tâm tự do, hạnh phúc; họ công khai và vui vẻ trao tất cả sự tồn tại của họ cho Thượng đế cũng như cho tất cả những cái gì đáng được ca ngợi, và trong cái thái độ quên mình như vậy họ đã đạt được cái bản chất tự do và họ đã giữ được bản chất ấy cả đối với thế giới xung quanh.

Chúng ta thấy rằng nhiệt tình bốc cháy đã làm nảy sinh một sự phong phú vô tận những hình tượng rực rỡ và lộng lẫy biểu lộ niềm vui, cái đẹp và hạnh phúc, những tình cảm tìm cách mở rộng đi đến giới hạn của sự hoan lạc. Nếu như con người phương Đông đau khổ và bất hạnh thì anh ta cho điều đó là một lời phán xử không thể thay đổi của vận mệnh và vẫn cảm thấy hoàn toàn tin chắc vào mình, không cảm thấy thất vọng, và không rơi vào tình trạng đa cảm cũng như không rơi vào nỗi ủ dột rầu rĩ. Trong những bài thơ của Haphidơ chúng ta tìm thấy nhiều lời than phiền và trách móc về người yêu v.v... nhưng ngay trong nỗi buồn, tác giả cũng vẫn vô tư như trong hạnh phúc. Chẳng hạn một lần tác giả nói: "Cảm ơn về chỗ sự có mặt của bạn làm cho ta tươi vui, hãy đốt ngọn nến trong nỗi buồn và hãy vui chơi đi". Ngọn nến dạy cho ta cười, và dạy cho ta khóc, nó biết cười với ánh sáng rực rỡ và tươi vui qua ngọn lửa, mặc dầu, đồng thời nó tan đi ở trong những giọt nước mắt nóng bỏng; trong khi cháy nó tỏa ra xung quanh nó ánh sáng tươi vui.

Tính chất chung của tất cả loại thơ này là như thế. Chúng tôi xin dẫn một vài hình ảnh chuyên môn hơn. Người Ba Tư thường thường sử dụng hình tượng những bông hoa và những viên ngọc, chủ yếu là dùng hình tượng những bông hồng. Chẳng hạn, chúng ta bắt gặp ở Haphidơ việc nói về sự sống của bông hoa hồng và tình yêu của chim họa mi.

"Hỡi bông hoa hồng kiêu hãnh về sắc đẹp của mình, hãy nói một lời với con chim họa mi yêu thương đi".

Tác giả nói về con chim họa mi của tâm hồn mình. Trái lại trong những bài thơ của chúng ta về hoa hồng, chim họa mi, rượu, thì chúng ta làm điều đó khác hẳn, có ý nghĩa nôm na hơn nhiều: hoa hồng chỉ dùng để trang sức "mang một vòng hoa hồng"... hay chúng ta cảm thấy khi nghe tiếng chim họa mi hót chúng ta uống rượu và nói rằng chim họa mi làm ta thóat khỏi mọi ưu tư. Trái lại với người Ba Tư thì hoa hồng

không phải là một trang sức đơn thuần của ngôn ngữ, không phải một hình tượng, không phải một tượng trưng: bản thân nó được xem là có tâm hồn, là người vợ chưa cưới yêu quí và tâm hồn nhà thơ vùi sâu vào tâm hồn của hoa hồng.

Người ta cũng bắt gặp cái tính phiếm thần rực rỡ như vậy cả ở trong thơ Ba Tư hiện đại. Ông Phôn Hamme chẳng hạn, gần đây kể lại về một bài thơ mà vua Ba Tư năm 1819 đã gửi cho hoàng đế Franxơ cùng với các tặng phẩm khác. Nó chứa đựng ba nghìn khổ thơ hai câu miêu tả những kì công của vị vua Ba Tư đã lấy tên mình đặt cho nhà thơ triều thần.

c) Gơt cũng vậy, đối lập với những bài thơ ủ dột hơn thời niên thiếu với cái tình cảm tập trung vào lúc đứng tuổi hình như cũng bị lôi cuốn bởi cái vẻ vui tươi vô tư lự rộng lớn ấy. Ngay cả vào lúc tuổi già, thấm nhuần hơi thở của phương Đông, trong khi vẫn giữ tất cả dòng máu sôi nổi nên thơ, tác giả tỏ ra ngập tràn hạnh phúc vô bờ, chuyển sang cái trạng thái tự do về tình cảm, trạng thái này biểu lộ trong việc bút chiến có tính chất vô tư kì diệu nhất. Những bài hát làm thành tác phẩm "Đi *văng*(*) *phương Đông phương Tây*" không thuộc về loại trò chơi, hay những tác phẩm thế tục vô nghĩa mà xuất phát từ tự do chan chứa tình cảm của tác giả. Chính nhà thơ cũng gọi như vậy trong một ca khúc gửi Dulâycơ.

"Những viên ngọc nên thơ mà tình yêu của em gửi tới ta, đã bị ném trên bờ biển hoang vu của cuộc đời. Em hãy nhặt nó lên với những ngón tay thon thon đeo những chiếc nhẫn vàng".

Nhà thơ bảo người yêu hãy nhặt lấy:

"Em hãy nhặt lấy đưa lên cổ, đưa lên ngực em! Đó là những giọt mưa của thần Ala đã chín mùi ở trong một chiếc vỏ sò kín đáo."

Để viết những câu thơ như vậy cần phải có một tinh thần rộng rãi phi thường, tin chắc vào mình, xuyên qua tất cả những

(*) *Divan là một bộ sưu tập thơ, thuộc nhiều loại khác nhau.*

cơn bão tố của cuộc đời, trình độ sâu sắc và trẻ trung của tình cảm. Nhà thơ cần phải bao hàm ở bản thân mình.

"Cả một thế giới đầy những ấn tượng về cuộc sống, những ấn tượng này dồi dào và căng thẳng đã báo trước tình yêu của con họa mi, cái ca khúc làm tâm hồn phấn chấn".

3. Tính thần bí Thiên Chúa giáo.

Thể duy nhất có tính phiếm thần, được nhấn mạnh đối với chủ thể là kẻ cảm thấy mình ở trong cái thể duy nhất ấy với thần linh và thần linh đối với cái ý thức chủ thể làm sản sinh tính thần bí dưới cái hình thức chủ quan của nó mà ta thấy ở trong thế giới Thiên Chúa giáo. Với tính cách thí dụ tôi chỉ dẫn Angêlut Xilêgiut là người với một thái độ táo bạo nhất và với một trực giác và một tình cảm sâu sắc, cũng như với một sức mạnh kì diệu của sự miêu tả thần bí đã nêu lên tư tưởng về sự tồn tại có tính bản chất ở trong các sự vật cũng như về sự kết hợp của Thượng đế với trạng thái cụ thể của con người. Trái lại, chủ nghĩa phiếm thần đặc biệt phương Đông nhấn mạnh nhiều hơn về chỗ chỉ có một bản chất duy nhất ở trong mọi hiện tượng và chủ thể từ bỏ mình để nhờ vậy đạt được một nhận thức vô cùng rộng rãi, và nhờ chỗ hoàn toàn thóat khỏi cái hữu hạn mà tìm được hạnh phúc bằng cách tan biến vào tất cả những gì ưu tú nhất và đẹp đẽ nhất.

B. NGHỆ THUẬT CỦA CÁI TRÁC TUYỆT

Chỉ có cái bản chất duy nhất chân thực, được quan niệm như là ý nghĩa thực sự của tất cả vũ trụ. Và nó chỉ được thừa nhận là bản chất khi nó thóat ra khỏi sự có mặt và khỏi hiện thực ở trong những hiện tượng thay đổi và trở về bản thân với tính cách một sự sống thuần túy ở bên trong và sức mạnh bản chất, và do đó bằng cách cấp cho mình một tính độc lập

so với tất cả cái thế giới hữu hạn. Chỉ có quan niệm như vậy thì bản chất của Thượng đế xem như một bản chất thuần túy tinh thần và không có hình ảnh, *đối lập* với thế giới và tự nhiên mới hoàn toàn được giải phóng khỏi cái thế giới cảm quan và tự nhiên và thóat khỏi sự tồn tại ở trong cái hữu hạn. Mặt khác, cái bản chất tuyệt đối vẫn thuộc về cái thế giới của những hiện tượng, mà nó thóat ra khỏi để phản ánh vào trong bản thân mình. Quan hệ này bây giờ có cái tính chất phủ định mà trên đây chúng tôi đã nêu lên: tất cả thế giới mặc dầu các hiện tượng của nó là đầy đủ, mạnh mẽ và hùng vĩ song chỉ được thừa nhận một cách phủ định ở trong bản thân so với cái bản chất xem như một vật do Thượng đế tạo ra, phục tùng quyền lực của Thượng đế và phục vụ Thượng đế.

Thế giới được quan niệm như là một sự phát hiện ra Thượng đế và Thượng đế chỉ do *lòng bác ái* của mình đã cho phép tạo vật tồn tại cho nó và truyền cho nó tính vững chắc, mặc dầu tạo vật không có quyền tồn tại và tự khẳng định đối với bản thân mình. Song cái tồn tại vững chắc của yếu tố hữu hạn là không có bản chất. So với Thượng đế thì tạo vật là một cái gì chốc lát và bất lực, thành ra lòng nhân từ của đấng Sáng tạo đồng thời còn biểu hiện cả *công lí* của Người nữa, cái này thực tế biểu lộ sự bất lực ở trong những cái gì bản thân tiêu cực và sở dĩ thế là vì bản chất làm thành cái duy nhất có quyền lực. Cái quan hệ này (khi nghệ thuật lấy nó làm hệ chủ yếu của nghệ thuật cả về mặt nội dung cũng như về mặt hình thức) làm nảy sinh nghệ thuật của cái trác tuyệt theo nghĩa đen.

Ta cần phải phân biệt giữa cái đẹp của lí tưởng và cái trác tuyệt. Ở trong lí tưởng, yếu tố bên trong thấm nhuần cái hiện thực bên ngoài, nó là nội dung bên trong của hiện thực bên ngoài. Kết quả là cả hai mặt ăn khớp với nhau và chính vì vậy mà thâm nhập vào nhau. Trái lại ở trong cái trác tuyệt thì sự tồn tại bên ngoài (ở đây bản chất trở thành một đối tượng được chiêm ngưỡng lại bị hạ thấp so với bản chất) và sự hạ

thấp nó xuống trình độ một cái gì phụ thuộc là phương thức duy nhất để khiến cho vị Thượng đế duy nhất (tự bản thân Người là không có hình dáng và về bản chất tích cực của Người là không thể biểu hiện bằng một cái gì trần tục và hữu hạn) lại có thể thể hiện được bằng nghệ thuật một cách trực quan. Cái trác tuyệt giả thiết một tính độc lập như vậy về ý nghĩa, so với nó thì yếu tố bên ngoài chỉ làm thành một cái gì phụ thuộc, bởi vì yếu tố bên trong không có mặt ở đấy mà vượt xa ra ngoài phạm vi của yếu tố bên ngoài. Kết quả là đối tượng được miêu tả đó là sự thóat li và sự tồn tại của yếu tố bên trong ở ngoài phạm vi của cái bên ngoài chứ không phải là cái gì khác trở thành đối tượng miêu tả.

Ở trong tượng trưng thì *hình tượng* là cái chủ yếu. Hình tượng cần phải có nghĩa tuy nó không có khả năng nói lên hoàn toàn cái nghĩa ấy. Bây giờ *ý nghĩa*, với tính cách ý nghĩa, trong cách hiểu rõ ràng của nó, lại đối lập lại hình ảnh tượng trưng này với cái nội dung không rõ ràng của nó. Tác phẩm nghệ thuật lúc này trở thành sự bộc lộ bản chất thực sự với tính cách ý nghĩa của mọi vật. Nhưng một bản chất như vậy lại xác lập tính không ăn khớp nhau giữa hình tượng và cái ý nghĩa đã tồn tại từ trước ở ngay trong bản thân tượng trưng với tính cách *ý nghĩa* của chính thần linh biểu lộ ở trên thế giới vượt ra ngoài phạm vi của cái thế giới này. Cái bản chất nói đây, do đó, có được tính trác tuyệt ở trong tác phẩm nghệ thuật là cái trước sau chỉ biểu hiện ý nghĩa này thôi đã rõ ràng ở bản thân mình và vì mình. Nếu như một nghệ thuật tượng trưng có thể gọi là một nghệ thuật thiêng liêng bởi vì nó lấy yếu tố thần linh làm thành nội dung của các tác phẩm của nó, thì nghệ thuật của cái trác tuyệt được gọi là nghệ thuật thiêng liêng thực sự, thiêng liêng cao nhất bởi vì nó chỉ ca ngợi Thượng đế mà thôi.

Nội dung ở đây xét về ý nghĩa chủ yếu của nó vẫn còn hạn chế hơn là ở trong tượng trưng theo nghĩa đen (là nghệ thuật

chỉ dừng lại ở cố gắng vươn tới tinh thần) và quan hệ qua lại giữa tinh thần với thế giới. Nó xuất hiện đối với chúng ta ở trong những qui mô rộng rãi của việc biến tinh thần thành những cấu tạo của tự nhiên và biến tự nhiên thành một cái gì nhắc ta nhớ đến tinh thần.

Chúng ta tìm thấy loại nghệ thuật của sự trác tuyệt này trong đặc trưng đầu tiên của nó chủ yếu ở trong thế giới quan Do Thái cổ và ở trong thơ thiêng liêng của dân tộc này. Ở nơi nào không thể nào vẽ lên một hình tượng Thượng đế ít nhiều làm người ta thỏa mãn thì ở đấy không thể xuất hiện nghệ thuật tạo hình mà chỉ nảy sinh thi ca của những biểu tượng được biểu hiện bằng ngôn ngữ.

Nếu khảo sát trình độ này kĩ hơn ta có thể xác lập những quan điểm chung dưới đây.

1. Thượng đế xem như đấng sáng tạo và làm chủ thế giới.

Ở trong cái nội dung khái quát nhất của thi ca này là Thượng đế với tính cách người làm chủ cái thế giới phục vụ mình, Thượng đế không nhập thân vào cái thế giới bên ngoài, mà lại thóat li khỏi sự tồn tại trần tục để nhập vào bản thân mình trong tính duy nhất cô độc của mình. Vì vậy, cái mà ở trong nghệ thuật tượng trưng theo nghĩa đen vẫn còn hợp nhất làm một thì ở đây lại tách ra thành hai mặt: thành sự tồn tại trừu tượng vì mình của Thượng đế và sự tồn tại cụ thể của thế giới.

a) Bản thân Thượng đế với tính cách một tồn tại vì mình thuần túy như vậy của một bản chất duy nhất là không có hình tượng ở bản thân mình và, nếu xét ở trong tính trừu tượng như vậy thì không thể nào nêu lên cho người ta chiêm ngưỡng. Ở giai đoạn này, hư cấu không thể nắm được cái nội dung có tính thần linh trong bản chất của nó, bởi vì nội dụng này không cho phép nghệ thuật miêu tả nó bằng một hình

tượng thích hợp. Cái nội dung duy nhất còn lại, vì vậy, là quan hệ của Thượng đế với cái thế giới do Thượng đế tạo ra.

b) Thượng đế là đấng sáng tạo ra vũ trụ. Đó là cách biểu hiện chín mùi nhất cái trác tuyệt. Thực vật, bây giờ lần đầu tiên các biểu tượng về *sự sinh sản*, về cái nguồn gốc thuần túy tự nhiên của sự vật bắt nguồn từ Thượng đế, đã nhường chỗ cho tư tưởng về một sức sáng tạo và một hoạt động có tính tinh thần. "Chúa nói: ánh sáng hãy xuất hiện! và thế là có ánh sáng" - đó là cái câu của kinh thánh đã được Lôngin dẫn xem như là thí dụ nổi bật của cái trác tuyệt. Chúa, cái bản chất *duy nhất* bộc lộ ra biến thành hiện tượng. Song phương thức sáng tạo lại hết sức thuần túy, không có cơ thể, là một biểu hiện thanh thóat: một lời nói, một biểu hiện của tư tưởng với tính cách một tinh thần và thực tế, theo lệnh của nó, tất cả đều xuất hiện trực tiếp trong thái độ vâng lời câm lặng.

c) Song Thượng đế không chuyển vào cái thế giới mình đã tạo ra với tính cách nhập vào hiện thực của mình. Trái lại, Thượng đế vẫn phong bế ở bản thân ở bên cạnh thế giới. Song điều này vẫn không làm nảy sinh một tình trạng nhị nguyên vững chắc bởi vì cái được tạo ra đó là sáng tạo của Người, ở trước mặt Người, nó chẳng có tính độc lập nào hết; trái lại nói chung chỉ tồn tại để chứng minh sự sáng suốt, lòng nhân từ và lòng công bằng của Người. Đấng Duy nhất là chúa tể đối với mọi vật, và các đối tượng của tự nhiên không làm thành sự tồn tại của Người mà làm thành những điều ngẫu nhiên bất lực chỉ có thể cho thấy cái bóng dáng của bản chất mà thôi chứ không phải là hiện tượng thực tế của bản chất. Cái trác tuyệt xét về mặt thần linh tóm lại là như vậy.

2. Cái thế giới hữu hạn bị tước bỏ yếu tố thần linh.

Bởi vì một mặt, vị Thượng đế duy nhất đã tách ra khỏi các hiện tượng của thế giới và được cố định hóa trong sự tồn tại cho mình, trái lại mặt khác người ta định nghĩa tất cả

những gì có một tồn tại bên ngoài đều là hữu hạn và được cấp một địa vị thấp hèn, cho nên sự tồn tại của các đối tượng của tự nhiên cũng như của những con người lúc này lại mang một ý nghĩa mới: chúng nêu lên sự biểu hiện của thần linh chỉ để càng nhấn mạnh tính hữu hạn của chúng mà thôi.

a) Bây giờ lần đầu tiên tự nhiên và hình dáng con người xuất hiện trước mắt chúng ta và mang tính chất nôm na. Những người Hi Lạp kể lại rằng khi các vị anh hùng tham dự cuộc viễn chinh của những người Acgô đi qua eo biển Helexpon chật hẹp trong chiếc tàu của họ, thì những vách đá từ trước đến giờ như những lưỡi kéo chạm vào nhau một cách ầm ĩ rồi lại tách ra, đột nhiên mắc cứng vào đất và vĩnh viễn từ nay im lìm bất động. Ở trong thơ thiêng liêng của cái trác tuyệt cũng xảy ra một điều tương tự đối với cái hữu hạn: so sánh nó với sự tồn tại vô hạn, thế giới hữu hạn bị đông cứng lại ở trong cái đặc trưng có tính trí tuệ của nó, trong lúc đó thì ở trong nghệ thuật tượng trưng, không có cái gì có thể tìm thấy chỗ của mình bởi vì cái hữu hạn hoàn toàn biến thành yếu tố thần linh cũng hệt như yếu tố thần linh vượt ra khỏi phạm vi của mình và có một tồn tại hữu hạn. Chẳng hạn, khi chúng ta đi từ những trường ca Ấn Độ cổ đại sang kinh Cựu ước, lập tức chúng ta cảm thấy mình ở trên một miếng đất khác hẳn, ở đấy dù cho các tình huống, các biến cố, các hành vi và các tính cách tiêu biểu cho nó có xa lạ với chúng ta đến đâu đi nữa và dù cho chúng có khác các hiện tượng của chúng ta đến đâu đi nữa, chúng ta vẫn cảm thấy chúng gần gũi và quen thuộc. Chúng ta đã rời khỏi cái thế giới say sưa và rối rắm để bước vào những hoàn cảnh khác và nhìn thấy trước mặt mình những hình tượng chúng ta cho là hoàn toàn tự nhiên. Những tính cách cổ xưa của nó được phác họa rõ nét và phù hợp với sự chân thực ở trong đặc trưng của mình và chúng ta hoàn toàn có thể hiểu được.

b) Trong cái quan niệm này là quan niệm hiểu được sự diễn biến tự nhiên của sự vật và nêu lên được những qui luật

của tự nhiên, lần đầu tiên xảy ra một điều kì diệu. Đối với thế giới quan Ấn Độ cái gì cũng là mầu nhiệm và, do đó, không có cái gì là mầu nhiệm hết. Ở nơi mà mối liên hệ hợp lí của các biến cố và các sự vật không ngừng bị vi phạm, ở nơi mà mọi cái đều không đứng nguyên một chỗ và không giữ hình dáng của nó thì không thể có điều mầu nhiệm, bởi vì điều mầu nhiệm giả thiết phải có một sự kế tiếp nhau của các biến cố phù hợp với những đòi hỏi của lí tính, cũng như một nhận thức rõ ràng rằng người ta gọi điều mầu nhiệm chỉ là một điều vi phạm gây nên do sự can thiệp của một sức mạnh tối cao phá vỡ mối liên hệ bình thường này. Song điều mầu nhiệm không phải là biểu hiện thực sự loại biệt của cái trác tuyệt bởi vì sự diễn biến bình thường các hiện tượng của tự nhiên cũng được tạo ra bởi ý chí của thần linh và sự phục tùng của tự nhiên vào cái ý chí ấy cũng diễn ra chẳng khác gì việc vi phạm sự diễn biến thông thường.

c) Do đó, cần phải tìm ở chỗ cái trác tuyệt theo nghĩa đen tất cả cái thế giới được sáng tạo ra đều là hữu hạn, chật hẹp, không có chỗ dựa ở bản thân nó. Vì lí do ấy nó chỉ có thể xem nó là một điều cấp cho Thượng đế để đề cao và ca ngợi Thượng đế.

3. Con người với tính cách cá nhân.

Trong việc thừa nhận tính chất vô nghĩa của sự vật và ca ngợi Thượng đế, *con người tách riêng ra* tìm thấy ở giai đoạn này niềm vinh dự của mình, niềm an ủi và sự thỏa mãn của mình.

a) Về mặt này, các thánh thi đã cấp cho ta một thí dụ cổ điển của cái trác tuyệt thực sự được nêu lên làm thành mẫu mực cho mọi thời đại. Ở đây biểu hiện rực rỡ và với một độ cao hết sức mạnh mẽ của tâm hồn cái con người tìm thấy trong biểu tượng tôn giáo của y về Thượng đế. Trong thế giới này không có cái gì có thể tự cho là độc lập bởi vì chỉ tồn tại và

được duy trì do quyền lực của Thượng đế và chỉ để ca ngợi quyền lực của Người đồng thời nói lên tính vô nghĩa thiếu bản chất của chính mình. Nếu như trong hư cấu xuất phát từ tính phiếm thần, chúng ta thấy một sự mở rộng vô tận của linh hồn, thì ở đây sức mạnh của sự vươn lên của tâm hồn vứt bỏ tất cả để tuyên bố quyền lực vô song của Thượng đế cần phải làm ta ngạc nhiên.

Về mặt này đặc biệt thánh thi nổi bật với một sức mạnh hấp dẫn: "Người khoác ánh sáng như một chiếc áo, người trải bầu trời như một cái thảm v.v. Ánh sáng, bầu trời, mây, những ngọn gió, tất cả những cái đó thực ra đều không là cái gì hết mà chỉ là cái vỏ bên ngoài, là chiếc xe hay người sứ giả phục vụ Thượng đế. Sau đó, người ta ca ngợi sự sáng suốt của Thượng đế, người đã sắp xếp tất cả đâu vào đấy: những dòng suối chảy trong các thung lũng, những dòng nước chảy giữa những ngọn núi ở trên đỉnh núi có những con chim làm tổ và ở trên cành cây; cỏ và rượu nho làm cho tim con người vui sướng và những cây bá hương ở xứ Libăng mà Chúa đã trồng. Đại dương ở đấy vô số tạo vật sống và có những con cá mập do Chúa tạo ra để cho chúng vui chơi ở đấy. Và cái gì Thượng đế tạo ra thì Thượng đế gìn giữ nhưng "nếu Người quay mặt đi thì chúng hốt hoảng; nếu Người lấy mất hơi thở của chúng thì chúng sẽ chết và sẽ biến thành tro bụi". Tính chất vô nghĩa của con người được nêu lên một cách độc lập bởi thánh thi 89, đây là một lời cầu nguyện của Môixơ, con người của Thượng đế: "Người mang chung đi một dòng suối; chúng như là một giấc mộng, như là một ngọn cỏ sáng mai mọc, sáng mai nở hoa và xanh tốt nhưng đến chiều thì bị cắt và khô héo. Bởi vì nỗi căm giận của Người làm cho chúng tôi tiêu diệt, và vì Người nổi cơn thịnh nộ mà chúng tôi vội vã rời khỏi cuộc đời này".

b) Gắn liền với tình cảm cái trác tuyệt là tình cảm con người cảm thấy mình hữu hạn và cách xa Thượng đế một khoảng cách không thể vượt nổi.

a) Biểu tượng về *sự bất tử* lúc đầu không bắt gặp ở trong

lĩnh vực này bởi vì một quan niệm như vậy giả thiết rằng cá nhân, tâm hồn, linh hồn con người tồn tại ở bản thân mình và vì mình. Ở trong cái trác tuyệt thì chỉ có Thượng đế duy nhất mới được xem là cái vĩnh viễn còn tất cả những cái khác đối lập lại Người đều được xem là một cái gì nảy sinh và biến mất chứ không phải là một cái tự do và vô hạn ở trong bản thân mình.

b) Do đó, con người nhìn thấy mình là không xứng đáng ở trước Thượng đế. Cái đà vươn lên có tính tôn giáo thể hiện dưới hình thức sự sợ hãi trước Chúa, run sợ trước sự căm giận của Người và chúng ta tìm thấy một sự miêu tả làm người ta xúc động về nỗi buồn trước tính vô nghĩa của mình toát ra từ đáy con tim, những tiếng kêu của tâm hồn hướng về Thượng đế, những tiếng kêu vang lên thành lời than phiền, tiếng khóc than và rền rĩ.

c) Nếu như, trái lại, cá nhân bám chắc lấy tính hữu hạn của mình trong cái quan hệ đối với Thượng đế thì thái độ cố ý giữ vững tính hữu hạn của mình sẽ trở thành cái ác, cái này - với tính cách cái ác và tội lỗi - chỉ thuộc về cái gì của tự nhiên và của con người mà thôi, cũng như xa lạ với cái bản chất cũng như ta không thể tìm một địa vị nào cho nỗi đau khổ và nói chung mọi cái có tính phủ định.

Song ở trong phạm vi cái vô nghĩa này, con người vẫn có được một địa vị tự do hơn và độc lập hơn. Một mặt, vì Thượng đế là thản nhiên và vững chắc ở trong ý chí của người và ở trong các quyết định của Người đối với con người, cho nên nảy sinh pháp luật. Và mặt khác trong thái độ vươn lên có tính chất tôn giáo đồng thời bao hàm cả sự phân biệt hoàn toàn rõ ràng giữa yếu tố nhân tính với yếu tố thần linh, giữa cái hữu hạn với cái tuyệt đối, thành ra việc xét đoán về cái thiện và cái ác cũng như quyết định thiên về cái này hay cái kia là chuyển sang bản thân chủ thể. Quan hệ đối với đấng Tuyệt đối và sự tương ứng hay không tương ứng của con người với

đấng Tuyệt đối ở bản thân mình còn có cái mặt sau đây lệ thuộc vào quyền lực của cá nhân, tuỳ thuộc vào hành vi của y, vào những hành động của y. Nhờ mặt này, con người riêng biệt ở trong một mối quan hệ khẳng định nào đó đối với Thượng đế trong việc làm theo công lý của mình và tuân theo *pháp luật* là quan hệ *tích cực* với Thượng đế. Nói chung, con người cần phải gắn liền cái mặt bên ngoài *tích cực* hay tiêu cực của cuộc đời mình bằng cách nghe theo pháp luật hay không nghe theo nó: hạnh phúc, sự hưởng thụ, sự thỏa mãn hay bất hạnh, đau buồn, khổ cực đều được con người xem là ân huệ, ban thưởng hay là trừng phạt, thử thách.

Chương thứ ba

TÍNH TƯỢNG TRƯNG CÓ Ý THỨC CỦA HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT CÓ TÁC DỤNG SO SÁNH

Cái mới xuất hiện nhờ cái trác tuyệt và khác sự tượng trưng hóa không có ý thức theo nghĩa đen tóm lại là, một mặt là có ***sự phân chia*** của ý nghĩa ở giữa cái người ta biết được của "sự tồn tại cho nó" phù hợp với tính bên trong của nó và cái hiện tượng cụ thể, - và mặt khác ở chỗ trực tiếp hay gián tiếp tính không tương ứng của hai yếu tố này được nhấn mạnh: ý nghĩa xem như cái phổ biến được nâng lên khỏi hiện thực cá biệt và cái đặc thù. Nhưng trong một hư cấu mang tính phiếm thần cũng như trong một nội dung trác tuyệt, chân thực, thì cái bản chất phổ biến duy nhất của mọi vật vẫn không thể tự thân mình trở thành một đối tượng chiêm ngưỡng độc

lập đối với sự tồn tại đã được sáng tạo ra - mặc dầu là không phù hợp với nó. Song quan hệ này lại được gán cho bản thân bản chất, bản chất tìm thấy ở trong tính phủ định những điều ngẫu nhiên của mình cái bằng chứng chứng tỏ sự khôn ngoan sáng suốt, lòng nhân từ, quyền lực và công lí của nó. Chính vì vậy cho nên ở đây, ít nhất là trong toàn bộ mối quan hệ giữa ý nghĩa và hình tượng, vẫn mang tính chất chủ yếu và tất yếu và hai mặt gắn liền với nhau vẫn không trở thành ở bên ngoài đối với nhau theo nghĩa đen của từ này. Nhưng bởi vì cái quan hệ bên ngoài này của chúng đối với nhau lại nằm trong bản thân hình ảnh tượng trưng cho nên quan hệ ấy cũng cần được nêu lên, xác lập. Nó xuất hiện trong những hình thức mà chúng ta cần phải khảo sát ở trong các chương cuối cùng dành cho nghệ thuật tượng trưng. Chúng ta có thể gọi đó là nghệ thuật *tượng trưng có ý thức*, hay nói đúng hơn, *hình thức nghệ thuật có tác dụng* so *sánh*.

Chúng ta cần phải quan niệm tính tượng trưng có ý thức là tính tượng trưng ở đấy không những người ta biết được ý nghĩa ở bản thân nó, mà người ta còn giả thiết một cách có chủ ý một sự phân biệt giữa ý nghĩa và cái phương thức bên ngoài để miêu tả ý nghĩa. Cái ý nghĩa được nêu lên như vậy, về thực chất tự bản thân nó không ở trong cái hình thức thực sự mà người ta cấp cho nó trong phương thức biểu hiện này như là ở trong cái trác tuyệt. Nhưng mối quan hệ của ý nghĩa và hình thức đối với nhau không còn là một tương quan xuất phát ở ý nghĩa như ở giai đoạn trên. Trái lại, nó đã biến thành một kết hợp ít nhiều ngẫu nhiên, lệ thuộc vào tính chủ thể của nhà thơ, vào cách nhà thơ đào sâu tâm hồn mình trong sự tồn tại bên ngoài, lệ thuộc vào trình độ hóm hỉnh và nói chung vào óc sáng kiến của nhà thơ. Lúc này, nó có thể xuất phát một cách thực tế - mặc dầu một cách tương đối - từ một biểu tượng bên trong và cấp cho mình một hình thức hình

tượng, hay thậm chí có thể xác lập một quan hệ giữa một hình tượng này với một hình tượng khác cũng mang những đặc trưng như nhau.

Hình thức kết hợp này khác tính tượng trưng ngây thơ và không có ý thức ở chỗ bây giờ chủ thể biết cả các bản chất bên trong, cả cái dùng làm nội dung của ý nghĩa, cũng như những bản chất mà chủ thể sử dụng để cấp một trình độ trực quan to lớn hơn cho nội dung này, và chủ thể nối liền cả hai mặt này *một cách có ý thức* bằng những sự giống nhau tìm thấy ở giữa chúng. Sự khác nhau giữa trình độ này với *cái trác tuyệt* là tóm lại: mặc dầu một mặt, ở trong bản thân tác phẩm nghệ thuật, sự chia tách giữa ý nghĩa với hình tượng của nó được nhấn mạnh đến một trình độ nhiều hay ít, cũng như sự xuất hiện độc lập của chúng ở bên cạnh nhau, mặt khác, ở đây mối quan hệ giữa hai mặt mà ta tìm thấy ở trong cái trác tuyệt đã hoàn toàn mất hẳn. Đóng vai nội dung ở đây không còn là bản thân đấng Tuyệt đối mà là một ý nghĩa nhất định nào đấy và hạn chế; và ở trong việc cố ý chia tách ý nghĩa này ra khỏi sự thể hiện đầy hình tượng của nó là một quan hệ đã được xác lập, quan hệ này bằng lối so sánh tự giác cấp cho ta chính cái mà chủ nghĩa tượng trưng không tự giác nhằm mục đích tìm kiếm theo cách của mình.

Còn về nội dung thì bây giờ không thể nào nhìn thấy ý nghĩa của tượng trưng ở trong đấng Tuyệt đối, ở trong vị Thượng đế duy nhất. Do cô lập hóa sự tồn tại cụ thể và khái niệm, do chỗ hai cái được đặt cạnh nhau, mặc dầu bằng cách so sánh, nhờ vậy đối với nhận thức nghệ thuật, ngay lập tức đã nêu lên cái hữu hạn bởi vì ý thức nghệ thuật mang hình thức này với tính cách hình thức cuối cùng và chân thực. Trái lại, trong thơ của các Thánh thi thì Chúa là cái duy nhất có ý nghĩa trong mọi vật và mọi vật đều tỏ ra chốc lát và vô nghĩa so với Chúa. Nhưng nếu như tư tưởng cần phải có khả năng tìm một hình tượng giống mình thì tự thân nó là *hữu hạn* và

chật hẹp, nên bản thân tư tưởng cần phải mang tính hạn chế, ở cái trình độ bây giờ chúng ta chú ý tới, hình tượng - vì *giống* nội dung - nên được xem là tương đối *ăn khớp* mặc dầu nó mang tính chất bên ngoài so với nội dung của nó được nhà thơ lựa chọn một cách võ đoán. Ở trong hình thức loại suy của nghệ thuật, người ta chỉ giữ của cái trác tuyệt cái nét sau đây: mỗi hình tượng không làm thành bản thân thực chất của vấn đề và không làm thành ý nghĩa theo cái hoạt động thích hợp của nó, trái lại *chỉ* cấp cho ta hình tượng và những điều tương tự của chúng mà thôi.

Do đó, hình thức tượng trưng hóa được khảo sát ở đây xem như là hình thức chủ yếu của toàn bộ các tác phẩm nghệ thuật, vẫn là một loại phụ thuộc. Cách xây dựng hình thức ở đây chỉ là miêu tả sự tồn tại cảm quan trực tiếp hay một trường hợp từ đó ta phải khu biệt một cách cụ thể một ý nghĩa. Còn trong các tác phẩm nghệ thuật được sáng tạo chỉ gồm *đơn thuần* chất liệu và trong đó sự xây dựng hình thức làm thành một toàn thể gắn bó thì cách so sánh như vậy chỉ có thể đóng vai một trang sức thứ yếu và một chi tiết phụ thuộc, chẳng hạn như điều chúng ta thấy trong những tác phẩm chân chính của nghệ thuật cổ điển và của nghệ thuật lãng mạn.

Vì vậy, mặc dầu chúng ta khảo sát tất cả trình độ này xem như sự kết hợp của hai trình độ trên đây bởi vì nó bao hàm cả việc tách khỏi nhau ý nghĩa và cái thực tại bên ngoài làm cơ sở cho cái trác tuyệt, cũng như *lời nói bóng gió* của hiện tượng cụ thể tới một ý nghĩa khái quát họ hàng với nó, là cái sau khi đã xuất hiện như chúng ta đã thấy ở trong tượng trưng theo nghĩa đen - tuy vậy sự kết hợp này vẫn không phải là hình thức cao nhất của nghệ thuật. Trái lại, nó là một quan niệm rõ ràng nhưng tẻ nhạt, hạn chế về mặt nội dung và ít nhiều có nôm na về mặt hình thức. Cách quan niệm này rời bỏ những nơi sâu thẳm đầy bí ẩn của tượng trưng theo nghĩa đen cũng như rời khỏi những đỉnh cao của cái trác tuyệt để diễn biến ở trong những nơi thấp kém của ý thức hàng ngày.

Còn về sự *phân chia* chính xác hơn của lĩnh vực này, thì ở trong sự khác nhau có tính loại suy (đã giả thiết rằng ý nghĩa tồn tại ở bản thân mình xem như tiền đề và nối liền cái diện mạo cảm quan hay hình tượng với nó) thì hầu như bao giờ cũng xảy ra quan hệ sau đây. Ý nghĩa được xem là cái chính, trái lại hình thức chỉ được xem là cái vỏ và là một cái gì bên ngoài. Nhưng đồng thời, lại xuất hiện một sự phân biệt sâu xa hơn tóm lại ở chỗ khi thì người ta cho nội dung là quan trọng nhất, khi thì người ta cho lại hình thức là quan trọng nhất, và tương ứng với điều đó, người ta xuất phát từ nội dung hay từ hình thức. Như vậy hoặc là hình tượng đối với chúng ta làm thành cái bên ngoài đối với bản thân mình, làm thành một biến cố trực tiếp, tự nhiên hay một hiện tượng, rồi sau đó, người ta chỉ cho chúng ta thấy cái ý nghĩa khái quát của nó, hoặc là ngược lại, ý nghĩa được xét ở bản thân nó và chỉ sau đó, người ta mới tìm một hình thức một cách ở bên ngoài.

Về quan hệ này chúng ta có thể phân biệt hai giai đoạn chính.

a) Ở giai đoạn thứ nhất, *hiện tượng cụ thể* (dù là lấy ở lĩnh vực của tự nhiên hay ở lĩnh vực các biến cố các hành vi và các điều xảy ra của con người) làm thành điểm xuất phát và chứa đựng ở mình điều quan trọng và cốt tử đối với sự thể hiện. Kể ra, hiện tượng chỉ được thực hiện theo cái ý nghĩa khái quát mà nó chứa đựng ở bản thân và nhắc đến hiện tượng ấy, và nó chỉ phát triển vừa đủ để cấp cho ý nghĩa này một tính trực quan ở trong tình trạng đơn nhất hay ở trong biến cố họ hàng với nó. Song sự so sánh được xác lập giữa ý nghĩa khái quát với trường hợp đơn nhất vẫn chưa được nêu lên *một cách xác định* làm thành hoạt động *của chủ thể* và tất cả sự thể hiện không những có tham vọng tô điểm cho một tác phẩm độc lập mà bản thân nó còn có tham vọng làm thành một thể hoàn chỉnh. Những thể loại của trình độ này là ngụ ngôn, ngụ ngữ, lời bóng gió, cách ngôn và những biến đổi.

b) Trái lại, ở giai đoạn *thứ hai*, ý nghĩa chiếm vai trò quan trọng hơn cả. Còn sự thể hiện cụ thể cái *ý nghĩa* này chỉ là

thứ yếu và phụ thuộc, chỉ là một cái gì không có tính độc lập, mà hoàn toàn lệ thuộc vào ý nghĩa. Do đó, ở đây càng bộc lộ hiển nhiên tính võ đoán chủ quan trong việc lựa chọn một hình ảnh này chứ không phải một hình ảnh khác. Phương thức thể hiện này phần lớn không thể cấp cho ta những tác phẩm nghệ thuật độc lập và cần phải thu hẹp vào chỗ bao hàm những hình thức xem như một cái gì thứ yếu trong các sáng tạo nghệ thuật khác. Những thể loại chính của cách thể hiện này là câu đố, phúng dụ, ẩn dụ, hình ảnh v.v.

c) Cuối cùng, *thứ ba,* chúng ta có thể thêm vào đấy thơ giáo huấn và thơ miêu tả, bởi vì trong những loại thơ này, một mặt, là sự bộc lộ trần truồng cái bản chất chung của sự vật như ý thức quan niệm nó trong tính chất sáng rõ thuộc về lí tính, và mặt khác là một sự miêu tả hiện tượng cụ thể của những sự vật này mang tính chất hoàn toàn độc lập, cả hai mặt này đều được nêu bật đến trình độ cùng cực. Do đó, ở đây xảy ra một sự phân chia hoàn toàn những yếu tố mà chỉ có cách kết hợp và thâm nhập vào nhau thì mới có thể cấp cho ta những tác phẩm nghệ thuật thực sự.

Sự chia tách hai yếu tố này của tác phẩm nghệ thuật ra khỏi nhau dẫn đến chỗ các hình thức khác nhau thuộc vào phạm vi này hầu hết đều thuộc lĩnh vực của nghệ thuật ngôn ngữ, bởi vì thơ có thể nói lên tính độc lập như vậy về ý nghĩa và hình tượng, trong lúc đó nhiệm vụ các nghệ thuật tạo hình lại chính là cốt nêu bật yếu tố bên trong của nó trong một hình thức bên ngoài với tính cách hình thức.

A. NHỮNG SO SÁNH XUẤT PHÁT TỪ CÁC HIỆN TƯỢNG BÊN NGOÀI.

Những loại thơ khác nhau thuộc vào giai đoạn đầu này của hình thức so sánh của nghệ thuật bao giờ cũng gây cho ta nhiều rắc rối và rất khó phân chia thành những loại chính nhất

định. Đó là những thể loại thứ yếu có tính trung gian ở đấy không nêu bật một mặt nào tuyệt đối tất yếu của nghệ thuật. Nói chung, trong lĩnh vực mĩ học, người ta cũng bắt gặp điều này hệt như trong các khoa học tự nhiên khi nói tới các lớp động vật nhất định hay các hiện tượng khác của tự nhiên. Trong cả hai lĩnh vực, điều khó khăn tóm lại là bản thân khái niệm tự nhiên và khái niệm nghệ thuật tự tách ra và xác lập những sự khác nhau của mình. Với tính cách những sự khác nhau của khái niệm, chúng thực ra tương ứng với khái niệm và cần phải được xét ở trong các khái niệm. Trong những sự giao nhau này không xen lẫn trình độ quá độ theo kiểu như vậy. Sở dĩ thế là vì bản thân các khái niệm tự nhiên và nghệ thuật tự tách ra và xác lập sự khác nhau của mình. Trong những sự khác nhau này không xen lẫn những trình độ quá độ theo kiểu những hình thức trung gian, vốn chỉ có thể là những hình thức tai hại vượt ra ngoài khuôn khổ của một giai đoạn chủ yếu, nhưng lại không có khả năng đạt đến những giai đoạn kế tiếp theo. Đây không phải là do lỗi của khái niệm, và nếu như chúng ta muốn lấy những *hình thức thứ yếu* này làm cơ sở cho sự phân loại và phân chia chứ không phải lấy yếu tố khái niệm của bản thân đối tượng thì chúng ta sẽ khảo sát một phương thức phát hiện khái niệm đúng là không ăn khớp với khái niệm. Nhưng sự phân chia đúng đắn lại cần xuất phát từ một khái niệm chân thực, và những cấu tạo có tính chất trung gian chỉ có thể tìm thấy chỗ đứng của mình ở nơi nào những hình thức thực sự, tồn tại độc lập, bắt đầu tan rã và chuyển sang những hình thức khác. Số phận hình thức tượng trưng ở các giai đoạn phát triển mà chúng ta đã đạt tới chính là như vậy.

Các thể loại nghệ thuật đã nêu lên trên đây là thuộc vào các giai đoạn *tiền nghệ thuật* của tính tượng trưng bởi vì, nói chung, chúng là không hoàn mĩ và, do đó, chỉ là những tìm tòi của một nghệ thuật chân chính. Kể ra, trong những tìm tòi

này cũng có những yếu tố cấu tạo hình thức thực sự. Nhưng các yếu tố này chỉ được xét ở trong tính hữu hạn, dở dang, thuần túy tương quan với nhau, và do đó các tìm tòi này vẫn là một cái gì phụ thuộc. Vì vậy, khi chúng ta nói ở đây về ngụ ngôn, chuyện bóng gió, cách ngôn v.v., chúng ta cần phải khảo sát chúng không phải với tính cách những loại hình đã thuộc về thơ với tính cách một nghệ thuật độc đáo tách rời khỏi cái nghệ thuật tạo hình cũng như đã rời khỏi âm nhạc mà chỉ trong mối liên hệ của chúng với những hình thức *chung* của nghệ thuật và tính loại biệt của chúng chỉ có thể giải thích bằng cách xuất phát từ mối liên hệ này chứ không phải từ khái niệm các loại *thơ* theo nghĩa đen như sử thi, thơ trữ tình và kịch.

Chúng ta sẽ phân chia các thể loại này chi tiết hơn theo thứ tự sau đây: trước hết chúng ta khảo sát *ngụ ngôn* và sau đó là *ngụ ngữ, chuyện kể bóng gió* và *tục ngữ*, và sẽ kết thúc bằng các *biến đổi*.

1. Ngụ ngôn

Trong khi từ trước đến giờ chúng ta chỉ bàn đến mặt hình thức của mối quan hệ giữa cái ý nghĩa được biểu hiện một cách lộ liễu với hình ảnh của nó, bây giờ chúng ta cần phải nêu lên cả cái nội dung thích hợp với hình thức biểu hiện này.

Nếu ta so sánh giai đoạn của chúng ta với cái *trác tuyệt* thì chúng ta đã nhận thấy rằng lúc này các giai đoạn đã đạt được không còn cố gắng vươn đến chỗ làm cho đấng Tuyệt đối và Duy nhất thành trực quan ở trong quyền lực gắn bó của Người thông qua cách miêu tả tính chất vô nghĩa của các tạo vật mà lúc này chúng ta ở giai đoạn tính hữu hạn của nhận thức và, do đó, cả tính hữu hạn của nội dung nữa. Trái lại, nếu như chúng ta chú ý tới tượng trưng theo nghĩa đen, trong khi so sánh một mặt của nó thì hình thức nghệ thuật cần phải

được chấp nhận ở bản thân mình tức là ở trong nó như chúng ta đã thấy khi khảo sát chủ nghĩa tượng trưng Ai Cập, nó có tính chất bên trong hơn trong khi yếu tố tinh thần còn đối lập lại hình thức trực tiếp, tự nhiên. Bởi vì ở trong ngụ ngôn, yếu tố tự nhiên này được giữ lại và được quan niệm như một cái gì độc lập cho nên yếu tố tinh thần ở đây là bị *qui định một cách hữu hạn*: đó là *con người* với các mục đích hữu hạn của y. Yếu tố tự nhiên chỉ có một quan hệ lí thuyết với các mục đích này, nó có tính chất những lời nhắc nhở và sự phát hiện các mục đích này để phục vụ lợi ích của con người.

Các hiện tượng tự nhiên, bão táp, chim bay, những đặc điểm của ruột gan động vật v.v bây giờ được xét theo một ý nghĩa khác hẳn so với quan niệm của người Cảnh giáo, người Ấn Độ hay người Ai Cập. Đối với những người sau này, thần linh vẫn còn kết hợp với tự nhiên chặt chẽ đến nỗi con người du lịch trong tự nhiên như ở trong một thế giới đầy những thần linh và tính tích cực của con người tóm lại chỉ là dùng hành động của mình để khôi phục lại cũng cái tính đồng nhất ấy. Nhờ vậy, các hành động của con người trong chừng mực chúng tương ứng với sự tồn tại tự nhiên của thần linh, tự chúng làm thành một sự phát hiện và sự sản sinh ra thần linh ở trong con người. Nhưng khi con người quay trở lại bản thân và trong khi cảm thấy mơ hồ tính tự do của mình, tự bó hẹp vào mình, thì chính anh ta trở thành một mục đích đối với chính mình ở trong cá tính của mình. Con người hành động, thực hiện những sự nghiệp, lao động theo ý chí của mình, có cuộc sống ích kỉ của mình và cảm thấy ở chính mình tính chất chủ yếu của các mục đích trong đó tự nhiên liên quan với anh ta ở trong một mối liên hệ mang tính bên ngoài. Tự nhiên bị cô lập hóa xung quanh con người và phục vụ con người, thành ra con người không còn nhìn thấy ở trong tự nhiên một yếu tố thần linh với tính cách đấng Tuyệt đối mà chỉ thấy tự nhiên là một phương tiện nhờ đó thần linh làm cho người ta biết

đến mình và để cho con người đạt được những mục đích của y một cách tốt hơn. Thần linh bộc lộ ý muốn của mình cho tâm hồn con người và làm cho con người có thể giải thích bản thân cái ý muốn ấy qua môi giới của tự nhiên. Do đó, ở đây, giả thiết có sự đồng nhất hóa của đấng Tuyệt đối với tự nhiên song đây vẫn là một tính đồng nhất trong đó những mục đích *của con người* làm thành cái chính.

Hình thức này của tính tượng trưng vẫn còn chưa thuộc lĩnh vực nghệ thuật, nó vẫn còn có tính tôn giáo. Người tiên tri tiến hành giải thích các hiện tượng của tự nhiên như vậy chủ yếu chỉ là nhằm những mục đích thực tiễn, hoặc để phục vụ quyền lợi của những cá nhân nhất định cũng như các kế hoạch đặc biệt của họ; hoặc để phục vụ tất cả quyền lợi của dân tộc và sự nghiệp chung của dân tộc. Còn thơ trái lại, cần phải nhận thức và biểu lộ trên một cơ sở lý luận chung cả những hoàn cảnh cũng như những tình thế thực tiễn.

Cái cần phải qui về lĩnh vực này, đó là một hiện tượng tự nhiên, một biến cố chứa đựng ở bản thân một quan hệ đặc thù, một quá trình có thể được chấp nhận xem là tượng trưng cho một ý nghĩa chung trong lĩnh vực các hoạt động của con người, một lời dạy đạo đức, luân lí, sự khôn ngoan sáng suốt,. Do đó, đằng sau tượng trưng có một nội dung là sự ngẫm nghĩ về cách các sự việc ở trong thế giới của con người, tức là trong các việc làm theo ý muốn con người diễn ra và phải diễn ra như thế nào. Ở đây, con người nhận thấy không phải ý muốn thần linh xuất hiện trước mắt mình ở trong cái bản chất bên trong của mình - thông qua các hiện tượng của tự nhiên và cách lí giải có tính chất tôn giáo về các hiện tượng ấy. Trái lại, đây là một sự diễn biến hết sức bình thường của những biến cố tự nhiên. Qua sự miêu tả rời rạc các biến cố ấy, ta có thể rút ra một lập trường đạo đức, một lời cảnh cáo, một học thuyết, một qui tắc về sự khôn ngoan được quan niệm theo cách con người có thể hiểu được và sở dĩ sự miêu tả này được

nêu lên trước mắt chúng ta và được đưa ra để cho chúng ta chiêm ngưỡng chính là vì sự suy nghĩ như vậy.

Địa vị ở đây ta có thể cấp cho ngụ ngôn Edôp[*] là như thế.

a) *Ngụ ngôn Edôp*, dưới hình thức nguyên sơ của nó, là một cách quan niệm cái quan hệ tự nhiên giữa các sự vật tự nhiên cá biệt, hay của trường hợp xẩy ra đối với các sự vật ấy, phần lớn là xẩy ra với các động vật ở đấy các bản năng cũng bắt nguồn từ những đòi hỏi làm con người vận động với tính cách một sinh vật có sự sống. Quan hệ hay biến cố này xét ở trong các đặc trưng khái quát của nó, do đó, có tính chất như sau: nó cũng có thể bắt gặp cả trong lĩnh vực đời sống con người và chỉ trong mối quan hệ này nó mới có được một tầm quan trọng đối với con người.

Phù hợp với đặc trưng này, ngụ ngôn Edôp thực sự là sự miêu tả một tình trạng nào đấy của tự nhiên hữu sinh và của tự nhiên vô sinh, hay một trường hợp lấy ở giới động vật. Nhưng quan hệ hay biến cố này không phải là bịa đặt ra một cách võ đoán, trái lại được kể lại phù hợp với điều xẩy ra trong thực tế, theo sự quan sát đúng đắn. Và nó được kể lại sao cho từ đấy ta có thể rút ra được một lời giáo huấn chung về sự tồn tại của con người, hay, nói đúng hơn, về mặt thực tiễn của sự tồn tại ấy, trong mối quan hệ với tính hợp lí và tính đạo đức của các hành động. Yêu cầu *đầu tiên* chúng ta đưa ra đối với ngụ ngôn, vì vậy phải, tóm lại là trường hợp cụ thể có nhiệm vụ nêu lên cho chúng ta cái gọi là luận lí không những là bịa đặt, mà mặc dầu bịa đặt, nó vẫn không được mâu thuẫn với tính chất và hình thức tồn tại thực tế của những hiện tượng như vậy ở trong tự nhiên. *Thứ hai*, chuyện kể cần phải kể lại trường hợp không phải dưới hình thức khái quát mà ở trong các chi tiết cụ thể của nó cũng như với tính cách một biến cố hiện thực tựa hồ như trường hợp này với mọi chi tiết bên ngoài

(*) Esope, nhà ngụ ngôn Hy Lạp cổ đại chết vào thế kỷ thứ VII trước C.N.

của nó là điển hình cho tất cả những chuyện đã xẩy ra.

Thứ ba, hình thức nguyên thủy này của ngụ ngôn cấp cho nó một tính chất hết sức ngây thơ, bởi vì mục đích giáo huấn và những kết luận chung hữu ích rút ra được từ ngụ ngôn chỉ là một cái gì sau này đưa vào chứ không phải ngay từ đầu đã nhập vào ý định của nhà ngụ ngôn. Vì vậy cho nên những ngụ ngôn hấp dẫn nhất trong số những ngụ ngôn gọi là của Edôp là những bài tương ứng với những nét đã nói đã hay kể lại về những hành động (nếu như người ta muốn dùng danh từ này) hoặc những trường hợp và những biến cố xuất phát từ cơ sở một phần là bản năng của súc vật, một phần là một quan hệ tự nhiên khác không phải chỉ là sự bịa đặt của một trí tưởng tượng võ đoán. Từ đó, ta dễ dàng thấy rằng cái *fabula docet* (lời giáo huấn của ngụ ngôn) ở trong hình thức hiện nay của nó được thêm vào các ngụ ngôn của Edôp hoặc là làm cho sự miêu tả yếu đi, hoặc là thường thường không xuất phát từ sự miêu tả. Thành ra, nhiều khi đáng lí ra có thể rút ra, từ đấy một lời giáo huấn trái ngược hoặc cùng một lúc rút ra được nhiều lời dạy khác nhau.

Ở đây, chúng tôi dẫn vài ví dụ để giải thích cái khái niệm tiêu biểu này của ngụ ngôn Edôp.

Một cây sồi và một cây lau phải đương đầu với bão táp. Cây lau mềm dẻo chỉ cúi rạp mình thôi, cây sồi im lìm bất động bị gãy đôi. Đây là một trường hợp thực tế, thường hay xẩy ra khi có gió mạnh. Về ý nghĩa đạo đức, sự so sánh này chỉ một con người giữ một địa vị cao và kiên quyết và một con người ở địa vị thấp hèn hơn: Trong khi người thứ hai ở trong các hoàn cảnh khó khăn biết chịu đựng áp lực của hoàn cảnh bằng cách thích nghi với nó thì con người thứ nhất chết vì kháng cự bướng bỉnh.

Vấn đề cũng thế ở trong ngụ ngôn Phedrơ(*) mà ta còn giữ

(*) *Phèdre, nhà ngụ ngôn La Mã thế kỷ thứ nhất.*

lại được về các con én. Các con én cùng với những con chim khác nhìn thấy người nông dân vãi hạt gai (sau này sẽ dùng gai để làm những sợi dây bắt chim). Những con én biết lo xa bay đi, còn các con chim khác không tin như vậy. Chúng vẫn ở nhà một cách vô tư và cuối cùng đều rơi vào lưới. Cơ sở của ngụ ngôn này là một hiện tượng có thực của tự nhiên. Người ta biết rằng về mùa thu chim én bay về những nước ở phía nam và vì vậy vắng mặt trong thời gian bắt chim. Người ta cũng có thể nói như vậy về ngụ ngôn con dơi là con vật ban ngày cũng như ban đêm đều bị khinh rẻ bởi vì nó không thuộc về ban ngày cũng không thuộc về ban đêm.

Người ta đưa ra một lời giải thích khái quát hơn về những thực tế nôm na như vậy bằng cách gắn liền nó với những chi tiết của con người, cũng hệt như ở thời chúng ta, người mộ đạo rút ra được một điều giáo huấn bổ ích từ mọi cái gì diễn ra xung quanh. Ở đây, hoàn toàn không đòi hỏi hiện thực của tự nhiên phải đập ngay vào mắt ta. Trong ngụ ngôn về con chồn và con quạ không thể nào ngay từ đầu nhận ra sự kiện này là hoàn toàn không có: bởi vì con quạ có thói quen là kêu quang quác khi thấy trước mắt chúng những vật khác (người, súc vật, vận động). Các quan hệ tự nhiên như vậy cũng làm cơ sở cho ngụ ngôn về bụi gai, bụi này lấy một mảnh áo quần của người qua đường hay ngụ ngôn con chồn bị thương tìm một chỗ ẩn ở đấy, về người nông dân sưởi ấm một con rắn trên ngực mình...

Các ngụ ngôn khác miêu tả những trường hợp nói chung có thể xảy ra giữa các súc vật. Trong ngụ ngôn đầu tiên của Edôp, chẳng hạn, kể chuyện một con chim ưng sau khi đã ăn những con chồn con, trong khi ăn trộm thịt mang theo cả hòn than cháy và hòn than này làm cho cái tổ của nó cháy trụi. Cuối cùng, những ngụ ngôn khác chứa đựng những nét của thần thoại cổ. Ngụ ngôn về con bọ hung, con chim ưng của Giupite ở đấy bắt gặp một hoàn cảnh tự nhiên và lịch sử (ở đây chúng ta không xét về chỗ hoàn cảnh này thực tế có xảy

che đậy, giống như một câu đố nhưng đồng thời câu đố này bao giờ cũng được giải quyết. Với người nô lệ này, văn xuôi bắt gặp thủy tổ của nó, và toàn bộ thể loại này vẫn giữ tính chất nôm na.

Tuy vậy, hầu hết tất cả các dân tộc và các thời đại cũng đều đã trải qua những bịa đặt lạ lùng này. Mặc dầu mỗi dân tộc đều có những ngụ ngôn ở trong văn học của mình và tự hào về chỗ có một vài nhà thơ ngụ ngôn, song phần lớn các bài ngụ ngôn bằng thơ của các nhà thơ này đều tái hiện lại những bịa đặt đầu tiên đã được nói đến. Các nhà ngụ ngôn này chỉ trình bày tác phẩm theo thị hiếu của thời đại mình mà thôi và phần họ thêm vào cái kho tàng những hư cấu đã được kế thừa tỏ ra kém xa nguyên tác của nó.

b) Trong số các ngụ ngôn của Edôp còn có nhiều ngụ ngôn rất nghèo nàn về mặt sáng tạo được thực hiện và được nghĩ ra chủ yếu chỉ để giáo dục thuần túy mà thôi. Thành ra súc vật và ngay cả thần linh ở đây cũng chỉ để che đậy việc giáo dục. Song trong trường hợp này, các ngụ ngôn cố hết sức tránh việc gò ép bản tính của động vật, điều mà ta bắt gặp ở các nhà ngụ ngôn hiện đại, chẳng hạn trong các ngụ ngôn của Pơphepphen(*). Pơphepphen kể lại hai con chuột Ấn Độ, một con vào mùa thu đã tích lũy được thức ăn cho mùa đông, trái lại con kia thì không biết lo xa như vậy và mùa đông phải ăn xin và chết đói. Trong một ngụ ngôn khác nói đến một con cáo, một con chó săn, và một con linh miêu, cả ba đến gặp Giupite khiếu nại về chỗ vị thần cấp cho chúng những tài năng phiến diện: con cáo có được sự ranh mãnh, con chó săn có được tài đánh hơi tế nhị và con linh miêu có được cái nhìn sắc sảo. Chúng yêu cầu vị thần phân phát những khả năng tự nhiên của chúng một cách đều đặn hơn. Giupite đồng ý nhưng sau đó xảy ra điều sau đây:

(*) *Pơphepphen:*

"Con cáo thò mũi ở khắp nơi, con chó không đi theo dấu vết, còn con linh miêu không tìm thấy gì".

Con chuột Ấn Độ không tích trữ gì hết, ba con súc vật khác nhau ngẫu nhiên có được một sự phân phối đều đặn các đặc tính đã nói trên đây, tất cả những điều đó là hoàn toàn trái ngược với tự nhiên và do đó câu chuyện thành tẻ nhạt. Những ngụ ngôn khá nhất trong số này là ngụ ngôn về con kiến và con chuồn chuồn và khá hơn nữa là ngụ ngôn về con nai có cặp sừng hùng vĩ và những cái chân thon thon.

Theo tinh thần những ngụ ngôn như vậy, người ta vẫn quen nghĩ rằng ở trong ngụ ngôn cái chính là giáo dục và người ta hình dung điều này như sau: bản thân biến cố được kể lại chẳng qua chỉ là cái khung và vì vậy là một biến cố hoàn toàn được sáng tạo ra nhằm mục đích giáo dục. Nhưng một cái khung như vậy, nhất là khi trường hợp miêu tả không thể nào xảy ra với những động vật nhất định, nếu ta chú ý tới tính tự nhiên của chúng, thì sẽ là một sáng tạo hết sức tẻ nhạt không có ý nghĩa gì hết. Bởi vì tính hóm hỉnh của ngụ ngôn chỉ tóm lại là bên cạnh ý nghĩa trực tiếp mà cái gì đã tồn tại và có hình thức đã có được, chúng ta bây giờ còn phải cấp cho nó một ý nghĩa khái quát hơn.

Hơn nữa, xuất phát từ những tiền đề cho rằng dường như bản chất của ngụ ngôn chỉ là ở chỗ động vật hoạt động và nói năng thay cho con người, người ta đã nêu lên câu hỏi cái gì làm thành sức hấp dẫn của sự thay thế này. Song trong việc con người cải trang thành động vật như vậy chẳng có gì thú vị cho lắm đối với chúng ta cả, nếu như ngụ ngôn ít hay nhiều phải là một cách biểu diễn của vượn và chó, ở đấy hứng thú duy nhất ta cảm thấy là sự khéo léo của những động vật đã được thuần dưỡng và mối tương phản giữa bản chất động vật với cái vẻ bên ngoài của nó và những hành động của con người.

Vì vậy Braitingơ cho rằng sức quyến rũ thực sự của ngụ ngôn là ở yếu tố kì diệu. Song trong những ngụ ngôn đầu tiên

nhất, những động vật biết nói chẳng biểu lộ thành một cái gì khác thường và kì diệu. Vì vậy Letxing cho rằng đưa súc vật vào là một ưu điểm lớn, bởi vì nó làm cho cách trình bầy dễ hiểu và gọn hơn, nhờ chỗ quen thuộc với những đặc tính của động vật - với tính ranh mãnh của cáo, với lòng cao thượng của sư tử, với tính tham lam và tàn nhẫn của chó sói. Kết quả là người ta thay thế được những khái niệm trừu tượng như sự ranh mãnh, lòng cao thượng... bởi vì trí tưởng tượng thấy ngay một hình ảnh cụ thể. Song về thực chất, ưu điểm này vẫn không hề thay đổi gì ở trong ngụ ngôn là cái vẫn mang tính tẻ nhạt của một cái khung đơn thuần. Nói chung, người ta có thể nói rằng việc đưa súc vật vào thay người thậm chí là bất tiện, bởi vì về mặt dễ hiểu, thì hình tượng súc vật bao giờ cũng là một mặt nạ che dấu tư tưởng chẳng kém gì việc giải thích tư tưởng.

Trong trường hợp này ngụ ngôn vĩ đại nhất thuộc loại này là chuyện cổ xưa về con cáo Rena, mặc dầu đây không phải là một ngụ ngôn thực sự với tính cách ngụ ngôn.

c) Với tính cách *giai đoạn thứ ba*, ở đây chúng ta có thể nêu lên phương thức lí giải sau đây về ngụ ngôn, song làm thế chúng ta đã bắt đầu vượt ra ngoài giới hạn của ngụ ngôn. Sự hóm hỉnh của ngụ ngôn tóm lại là trong số các hiện tượng đa dạng của tự nhiên, nó tìm được những trường hợp có thể dùng để minh họa cho những suy nghĩ chung về các hành động và về các hành vi của con người mặc dầu các động vật và các đối tượng của tự nhiên đều không vượt ra khỏi phạm vi tính chất thực sự của sự tồn tại của chúng. Còn trong sự kết hợp còn lại của cái gọi là đạo đức và trường hợp riêng biệt thì chỉ còn là vấn đề sáng kiến võ đoán và chủ quan và tự nó chỉ là một trò đùa. Mặt này cũng xuất hiện ở giai đoạn thứ ba xét theo bản thân nó. Hình thức ngụ ngôn ở đây được xem là một điều bông đùa. Gơt đã viết nhiều bài thơ hấp dẫn và hóm hỉnh theo phong cách này. Chẳng hạn trong một bài thơ đề là "*Con chó*

hay sủa", ông nói: "Ngồi trên những con ngựa chúng ta đi hết nơi này đến nơi kia, rồi lại đi hết nơi kia đến nơi này tìm công việc và những nguồn vui. Nhưng tiếng chó sủa vẫn không ngừng đuổi theo chúng ta. Con chó nhà vừa sống cũi và cứ đòi đi theo chúng ta; tiếng sủa của nó chỉ chứng minh rằng ngựa chúng ta đang đi".

Ở đây, những hình ảnh của tự nhiên được sử dụng đều phải được giới thiệu cho chúng ta phù hợp với tính độc đáo của chúng (như điều xảy ra trong ngụ ngôn của Edôp). Ở đây, chúng phải phơi bầy trước mắt chúng ta trong các hành động và hành vi của chúng những tình trạng, những dục vọng, những nét tính cách của con người là những điều họ hàng gần gũi nhất với các hiện tượng tương tự ở động vật.

Tác phẩm *"Con cáo Rena"* đã nhắc ở trên cũng mang tính chất như vậy. Đây là một chuyện kể hơn là một ngụ ngôn theo nghĩa đen. Nội dung của bản trường ca này là cái thời đại lộn xộn và không có pháp luật, hèn hạ, nhu nhược, thấp hèn của bạo lực và sự trơ trẽn, thời đại không có đức tin về tôn giáo và chỉ có sự thống trị giả dối của chính nghĩa trong những công việc thế tục. Kết quả là ở đâu sự ranh mãnh và óc vụ lợi cũng chiếm ưu thế. Đó là tình trạng tiêu biểu cho thời trung cổ, như ta thấy đặc biệt ở Đức, mặc dầu các thần bộc hùng mạnh vẫn tỏ ra có một thái độ tôn kính nào đấy đối với nhà vua. Song thực ra, mỗi người muốn làm gì thì làm, cướp bóc, giết người, đàn áp kẻ yếu, lừa dối nhà vua, dành được những ưu đãi của hoàng hậu, kết quả là vương quốc nói chung vẫn còn tính chất gấn bó.

Đó là cái nội dung nhân tính là cái ở đây không được trình bày một cách trừu tượng mà ở trong một tổng thể những trạng thái và những tính cách. Do tính chất hư hỏng của nó, nội dung này hoàn toàn tỏ ra thích hợp với một sử thi của một súc vật trong đó nó được phát triển. Và điều này không hề cản trở chúng ta thấy mình công khai được chuyển vào thế

giới của động vật. Cái khung đối với chúng ta cũng không phải chỉ là một trường hợp họ hàng duy nhất. Nó được nâng cao hơn cái tính đơn nhất này và có được một tính khái quát nào đó, nhờ đó nó trở thành cụ thể đối với chúng ta: nói chung, tình hình trên thế giới này diễn ra là như thế đấy. Điều hài hước tóm lại ở trong việc hóa trang: ở đây lời bông đùa xen lẫn với tính chất thực sự nghiêm túc và ở trong cách miêu tả cái thế giới động vật chúng ta cũng bắt gặp nhiều yếu tố thú vị nhất và những câu chuyện độc đáo nhất. Kết quả là, mặc dầu cách miêu tả là khô khan và khắc khổ, chúng ta vẫn đứng trước không phải một lời bông đùa kém cỏi và chỉ cố ý mà thôi mà còn đứng trước một lời bông đùa thực sự, có tính toán với tất cả tính nghiêm túc của nó.

2. Ngụ ngữ, tục ngữ, chuyện kể bóng gió.

a) *Ngụ ngữ.*

Ngụ ngữ có điểm chung với ngụ ngôn ở chỗ nó xét các biến cố ở trong lĩnh vực đời sống bình thường nhưng cấp cho ngụ ngôn một ý nghĩa cao hơn và khái quát hơn nhằm mục đích làm cho ý nghĩa ấy dễ hiểu và cụ thể bằng một trường hợp xảy ra hằng ngày và được khảo sát ở bản thân nó.

Bên cạnh điều đó, ngụ ngữ còn khác ngụ ngôn ở chỗ ngụ ngữ tìm những trường hợp không phải ở trong giới tự nhiên và giới động vật, mà ở ngay trong những hành động và những việc làm của con người mà mỗi người đều nhìn thấy và đều quen biết. Ngụ ngữ cấp cho cái trường hợp đơn nhất này được nó lựa chọn như một biến cố riêng, lúc đầu vô nghĩa, bây giờ có được một tầm quan trọng khái quát bằng cách nêu lên cái ý nghĩa cao cả hơn của nó.

Nhờ vậy, về mặt nội dung, dung lượng cũng như tầm quan trọng, thực chất bao hàm của ý nghĩa có thể lớn lên và sâu thêm, trong lúc đó về mặt hình thức, tính chất chủ quan của

sự so sánh và sự nhấn mạnh có chủ ý của lời giáo huấn chung cũng bắt đầu xuất hiện rõ rệt hơn là ở trong ngụ ngôn.

Với tính cách một ngụ ngữ là cái vẫn còn gắn liền với một mục đích nào đó hoàn toàn thực tiễn, ta có thể xét phương thức mà Xirut (Hêrôđôt, I, 126) đã sử dụng để thúc đẩy người Ba Tư rời bỏ những người Miđi. Xirut viết cho người Ba Tư cầm hái đến một nơi mà ông đã bảo cho họ. Ở đó, ông ra lệnh cho họ ngày thứ nhất phải khai phá cánh đồng đầy những cây gai. Ngày hôm ấy họ phải làm việc vất vả. Sang ngày hôm sau khi họ đã nghỉ ngơi và tắm rửa, Xirut dẫn họ tới một bãi cỏ và cho họ ăn thịt uống rượu thỏa thích. Sau khi họ ăn tiệc xong, Xirut hỏi họ thích ngày nào hơn, ngày hôm nay hay ngày hôm qua, mọi người đồng thanh trả lời ngày hôm nay vì nó chỉ đem đến cho họ những điều thú vị mà thôi cho nên thích thú hơn ngày hôm qua là một ngày chỉ có lao động vất vả khó nhọc. Xirut bèn nói lớn: nếu như các ngươi theo ta, các ngươi sẽ có nhiều ngày như ngày hôm nay, còn nếu các ngươi không theo ta thì vô số những ngày hôm qua sẽ chờ đợi các ngươi.

Các ngụ ngữ của *Kinh Thánh* cũng có tính chất họ hàng với ngụ ngữ trên đây, mặc dầu về mặt ý nghĩa chúng vô cùng thú vị và có một tính khái quát hết sức rộng lớn. Ngụ ngữ về người vãi giống là như vậy: riêng câu chuyện mà thôi đã có một nội dung vô nghĩa; nhưng nó sở dĩ có một ý nghĩa quan trọng chỉ là vì sự so sánh với thế giáo thiên đình. Ý nghĩa của các ngụ ngữ này hoàn toàn ở trong giáo huấn tôn giáo; giáo huấn này liên quan cả tới những biến cố của con người trong đó nó nêu lên cũng như ở trong ngụ ngôn của Edôp những hiện tượng của con người liên quan tới giới động vật, ý nghĩa của hiện tượng con người và nội dung của nó.

Chuyện kể nổi tiếng của Bôcatxơ mà Letxinh đã sử dụng trong ngụ ngữ của mình về ba cái vòng cũng có một nội dung hết sức bình thường. Nhưng nó được dùng để giải thích về sự khác nhau và tính chân thực của ba tôn giáo là đạo Do Thái,

Hồi giáo và Thiên Chúa giáo và nhờ vậy nêu lên một nội dung hết sức rộng lớn. Để nhắc tới những tác phẩm mới nhất thuộc lĩnh vực này, chúng tôi nhắc rằng chúng ta cũng tìm thấy điều đó trong các ngụ ngữ của Gơt . *"Cái pa-tê thịt mèo"* chẳng hạn là như vậy. Ở đây, kể chuyện một người nấu bếp giỏi cũng muốn làm người đi săn nữa. Anh ta đi săn thú nhưng không bắn được con thỏ lại bắn được một con mèo và lấy mèo với nhiều gia vị khéo léo để làm pa-tê thết khách. Ngụ ngữ này ám chỉ Niutơn là một nhà toán học giỏi, nhưng không hợp với vật lí học, một nội dung dù sao cũng quan trọng hơn là con mèo mà người nấu bếp không tài nào chế biến thành pa-tê thỏ được.

Các ngụ ngữ này của Gơt cũng như các sáng tác của ông về thể loại ngụ ngôn thường viết với giọng bông đùa vẫn dùng để giải trí cho tâm hồn khỏi những điều khó chịu của cuộc sống.

b) *Tục ngữ.*

Tục ngữ làm thành giai đoạn giữa của lĩnh vực này. Nếu phát triển các chi tiết, người ta có thể biến tục ngữ hoặc thành ngụ ngôn hoặc thành chuyện kể bóng gió. Nó kể lại một trường hợp cá biệt, phần lớn lấy ở trong đời sống hàng ngày của con người, song cần được quan niệm theo nghĩa chung. Chẳng hạn "Một bàn tay rửa bàn tay kia" hay "Người nào quét nhà người ấy"; "đừng có đào hố chôn người khác, mình sẽ rơi vào đấy"; "Bánh ít cho đi, bánh dầy đưa lại"... Các cách ngôn cũng thuộc loại này. Ở thời hiện đại, Gơt đã viết vô số những cách ngôn hấp dẫn và thường thường rất sâu sắc.

Đây không phải là những so sánh trong đó ý nghĩa chung và hiện tượng cụ thể bị tách ra và đối lập với nhau; cái thứ hai trực tiếp biểu lộ cái thứ nhất.

c) *Chuyện kể bóng gió.*

Chuyện kể bóng gió có thể xem là những so sánh để làm cho ý nghĩa khái quát thành cụ thể, và ở trong hình thức cái

trang này, nó nêu lên và biểu lộ một ý nghĩa chung. Ý nghĩa này, tuy vậy chỉ được kể lại xem như một thí dụ cá biệt. Xét nhiều nghĩa này, bài thơ của Gơt *"Thượng đế và cô kĩ nữ"* có thể gợi lại một chuyện bóng gió. Ở đây chúng ta tìm thấy một chuyện kể Thiên Chúa giáo về nàng Mađơlen hối lỗi, khóac hình thức biểu hiện Ấn Độ: cô kĩ nữ biểu lộ thái độ chịu khuất phục cũng mạnh mẽ như tình yêu và đức tin của nàng.Thượng đế thử thách nàng, nàng hoàn toàn chịu đựng được điều thử thách và sau đó được hóan cải và được Chúa chấp nhận.

Ở trong chuyện kể bóng gió, câu chuyện được kể cốt làm sao phần kết thúc đem đến cho ta lời giáo huấn như chẳng hạn, trong *"Người tìm kho vàng"* của Gơt :

"Từ nay lời nói thiêng liêng của người là: ngày làm việc, tối khách khứa, suốt tuần vất vả, ngày lễ vui vẻ".

3. Các biến hóa.

Thể loại thứ ba mà chúng ta phải nói tới bên cạnh các ngụ ngôn, các ngụ ngữ, các tục ngữ và chuyện kể bóng gió đó là các biến hóa. Kể ra, các biến hóa mang tính tượng trưng thần thoại, song đồng thời với điều đó, chúng đối lập một cách cụ thể yếu tố tự nhiên với yếu tố tinh thần, những đối tượng tồn tại một cách tự nhiên - một tảng đá, một bông hoa, một dòng suối ở đây được nêu lên thành một sự sa đọa và một sự trừng phạt mà các tồn tại có tính tinh thần đều phải chịu. Chẳng hạn Philômen, Piêrit, Nacxit, Arêthudơ do một lỗi lầm, một dục vọng, một tội ác đều rơi vào cái lỗi to lớn vô cùng và chịu những sự trừng phạt vô cùng nặng nề, mất tính tự do của đời sống tinh thần và chỉ trở thành những vật của tự nhiên.

Một mặt, ở đây các vật của tự nhiên không phải chỉ được xét một cách bên ngoài và nôm na, không chỉ là một ngọn núi, một dòng suối, một cái cây, mà người ta còn cấp cho nó một nội dung thuộc một hành vi hay một biến cố xuất phát từ tinh

thần. Tảng đá không chỉ là một tảng đá, nó là nàng Niôbê khóc than các con. Mặt khác, đây là một hành động của con người tiêu biểu cho một lỗi lầm nào đấy và việc biến thành một hiện tượng tự nhiên cần phải quan niệm là một sự sa sút của tinh thần.

Vì vậy, chúng ta cần phải phân biệt rõ ràng những biến cố này của từng người và của các thần linh thành những đối tượng của tự nhiên với tính tượng trưng thực sự không có ý thức. Ở Ai Cập, yếu tố thần linh một phần được chiêm ngưỡng ở trong đời sống bên trong tính huyền bí ẩn nấp đối với chúng ta của các động vật, một phần tượng trưng theo nghĩa thực sự của nó được biểu hiện bởi một hình ảnh của tự nhiên gắn liền trực tiếp với một ý nghĩa khác, họ hàng, mặc dầu nó không làm thành sự tồn tại thực sự phù hợp của ý nghĩa ấy. Điều này xảy ra là vì tính tượng trưng không có ý thức vẫn chưa là sự chiêm ngưỡng được giải phóng đối với tinh thần cả về hình thức cũng như về nội dung.

Trái lại, trong các biến hóa, có *sự khác nhau* chủ yếu giữa yếu tố tự nhiên và yếu tố tinh thần, và về mặt này, chúng là các bước quá độ từ tính tượng trưng thần thoại sang tính thần thoại theo nghĩa đen, nếu như chúng ta quan niệm thần thoại xem như trong các chuyện hoang đường của nó, xuất phát từ một tồn tại tự nhiên cụ thể: mặt trời, biển, sông, cây cối, đất đai màu mỡ, mặt đất v.v. Song sau đó, nó gạt bỏ yếu tố thuần túy tự nhiên. Chẳng hạn Hômerơ và Hêxiôt lần đầu tiên đã cấp cho người Hi Lạp cái thần thoại của họ, không phải dưới hình thức một ý nghĩa có tính thần linh, với tính cách một sự trình bày những học thuyết luân lí, vật lí, thần học hay tư biện, trái lại đã cấp cho họ một thần thoại thực sự, bước đầu của tôn giáo có tính tinh thần được nhập thân vào con người.

Trong *"Các biến hóa"* của Ovit ngoài ra chúng ta còn tìm thấy một cách lí giải hoàn toàn hiện đại đối với các cốt truyện

có tính chất thần thoại và sự pha trộn những vật hết sức đa dạng. Ngoài những biến hóa này mà chúng ta có thể hiểu đó chẳng qua là một biện pháp trình bày các thần thoại thì quan điểm loại biệt của hình thức này đập vào mắt rõ rệt nhất trong các chuyện kể trong đó những hình tượng như thế thường được quan niệm là tượng trưng hay có tính thần thoại nhưng thật ra là những biến hóa và cái kết hợp với nhau được nêu lên với sự đối lập giữa ý nghĩa và hình tượng và được trình bày thành sự chuyển hóa của cái này sang cái kia. Đó là trường hợp của hình ảnh con chó sói, hình ảnh tượng trưng của người Frigi, người Ai Cập, hình ảnh này bị tách ra khỏi cái ý nghĩa cố hữu đối với nó đến nỗi ý nghĩa biến thành sự tồn tại xẩy ra trước con chó sói nếu như không phải của mặt trời thì là của một ông vua nào đó và sự tồn tại của chó sói là kết quả của một hành vi nào đó của con người này. Trong bài ca về các Piêrit, các thần linh Ai Cập (con bò, con mèo) đều được biểu hiện với tính cách những hình tượng động vật trong đó ẩn nấp các vị thần trong tình trạng sợ hãi: Giupite, Vênut... Còn về các Piêrit về tội dám đọ tài với nữ thần văn nghệ nên các cô đã phải biến thành những mỏm đá.

Mặt khác, cần phải phân biệt các biến hóa với các ngụ ngôn bởi vì nội dung các biến hóa làm thành ý nghĩa của chúng mang một đặc trưng phần nào loại biệt hơn. Ở trong ngụ ngôn, thực vậy, sự kết hợp của luận điểm giáo huấn với biến cố tự nhiên xẩy ra là một kết hợp lỏng lẻo; ở đây ở trong yếu tố tự nhiên sự khác nhau của nó so với yếu tố tinh thần không được nhấn mạnh, tính thuần túy tự nhiên không được chú ý và không được lí giải với tính cách như vậy. Kể ra, có một số ngụ ngôn của Edôp chỉ cần sửa đổi đôi chút là có thể thành những biến hóa, chẳng hạn ngụ ngôn 42 về con dơi, về bụi gai và con vịt mà những bản năng của nó được giải thích cho là do những sự thất bại trong các việc làm trước đây.

Như vậy, chúng ta đã điểm qua tất cả cái vòng đầu của tinh thần nghệ thuật xuất phát từ hiện thực trước mắt và cụ thể. Bây giờ chúng ta có thể đề cập tới những thể loại có tính chất cụ thể.

B. CÁC SO SÁNH XUẤT PHÁT TỪ Ý NGHĨA

Nếu như ở trong ý thức, sự phân biệt giữa ý thức và hình tượng là một hình thức đã có từ trước trong đó cần phải xảy ra mối quan hệ giữa hai cái đối với nhau thì do chỗ ý nghĩa, cũng như hình tượng là độc lập, nên người ta có thể và cần phải bắt đầu không những bằng yếu tố bên ngoài mà cả bằng yếu tố bên trong, tức là bằng những biểu tượng, những cảm nghĩ, những tình cảm, những nguyên lí chung. Yếu tố bên trong này cũng giống như các sự vật bên ngoài cũng là một cái gì tồn tại ở trong ý thức và xuất phát từ bản thân nó do sự độc lập của nó đối với yếu tố bên ngoài. Như vậy, nếu như ý nghĩa là yếu tố đầu tiên được xét đến, thì sự biểu hiện, hiện thực sẽ làm thành một phương tiện vay mượn từ thế giới cụ thể để làm cho nội dung trừu tượng trở thành một đối tượng được biểu hiện và cấp cho nó tính trực quan và đặc trưng cảm quan.

Nhưng tính bàng quan của mỗi mặt đối với mặt kia trong mối liên hệ của chúng, như chúng ta đã thấy trước đây, không làm thành một quan hệ tất yếu đối với nhau ở bản thân nó và vì nó. Bởi vì sự tương liên của chúng không nằm khách quan ở trong bản thân đối tượng cho nên sự tương liên này là một cái gì được sáng tạo một cách chủ thể, cái này không còn che dấu tính chủ thể này nữa mà nêu bật tính chủ thể ấy bằng phương thức trình bày. Ở trong hình ảnh trác tuyệt, hình thức và nội dung, linh hồn và thể xác gắn liền với nhau như một thể sinh động cụ thể, với tính cách một sản phẩm kết hợp được ở bản thân mình và vì mình hai thành tố này và có căn

cứ của mình cả trong linh hồn cũng như trong thể xác, cả trong nội dung cũng như trong hình thức. Ở đây, trái lại, tất cả đều dựa trên một sự phân biệt của hai yếu tố, và vì vậy sự cùng nhau xuất hiện của chúng chẳng qua là một sự cụ thể hóa thuần tuý chủ thể của ý nghĩa thông qua cái hình ảnh ở bên ngoài nó, và là một sự giải thích cũng có tính chủ thể về sự tồn tại hiện thực bằng cách kéo nó về các biểu hiện, các tình cảm và các tư tưởng của tinh thần.

Chính vì vậy chủ yếu ở trong những hình thức này xuất hiện cái nghệ thuật có tính chủ thể của *nhà thơ* với tính cách người sáng tạo ra chúng và ở trong những tác phẩm nghệ thuật hoàn mĩ chủ yếu. Xét về mặt này, ta có thể phân biệt cái mà bản thân đối tượng và hình thức tất yếu của nó đòi hỏi với cái mà nhà thơ thêm vào đấy để tô điểm cho tác phẩm. Khi người ta ca ngợi một nhà thơ, thường thường là do những sự thêm thắt này mà người ta dễ nhận ra (nhất là các hình ảnh, các so sánh, các phúng dụ, các ẩn dụ), và một phần những lời ca ngợi này theo giả thuyết, đến lượt nó, lại bắt nguồn từ sự thỏa mãn mà người ta cảm thấy khi thấy mình tinh vi và sâu sắc ở chỗ đã tìm lại được những sáng tạo có tính chủ thể nhất của nhà thơ dưới những trang sức che đậy nó. Song như tôi đã nói về điều đó, trong các tác phẩm nghệ thuật thực sự thì những hình thức như vậy chỉ làm thành yếu tố thứ yếu thêm vào, mặc dầu trong những sách lí luận thi ca thì những mặt thứ yếu như vậy được khảo sát xem như những bộ phận chủ yếu tạo thành tác phẩm thơ.

Nếu như lúc đầu cả hai yếu tố cơ bản phải kết hợp với nhau là hình ảnh và ý nghĩa đều bàng quan đối với nhau một cách hiển nhiên, thì để cho mối quan hệ có tính chủ thể của chúng và sự so sánh là chính đáng, hình ảnh về mặt nội dung cũng cần phải chứa đựng ở mình những điều kiện và những đặc tính tương tự như điều ý nghĩa có được ở bản thân mình. Bởi vì đạt được sự giống nhau này là căn cứ duy nhất để nối

liền ý nghĩa với một hình thức nhất định đã cho và, qua đó, thể hiện ý nghĩa trong một hình thức cụ thể.

Cuối cùng, bởi vì ở đây người ta bắt đầu không phải bằng cái hiện tượng cụ thể từ đó ta có thể rút ra một lập luận khái quát mà trái lại, người ta bắt đầu bằng cái lập luận khái quát, và sau đó lập luận này cần phải được phản ảnh ở trong hình ảnh, cho nên ý nghĩa thực tế ở đây làm thành mục đích chân chính của tác phẩm và thống trị hình ảnh, còn hình ảnh đóng vai một công cụ nhằm làm cho ý nghĩa thành cụ thể.

Bây giờ chúng tôi nêu lên cái trật tự chúng ta có thể khảo sát các loại riêng của các tác phẩm thuộc phạm vi này.

Thứ nhất, chúng ta phải khảo sát *câu đố* với tính cách hình thức họ hàng gần gũi nhất của giai đoạn trên đây.

Thứ hai, phúng dụ, ở đấy chủ yếu bộc lộ sự thống trị của ý nghĩa trừu tượng đối với hình ảnh bên ngoài.

Thứ ba, so sánh theo nghĩa đen: *ẩn dụ, hình ảnh và so sánh.*

1. Câu đố.

Tượng trưng thực sự *ở bản thân nó* là có tính chất bí ẩn bởi vì cái bên ngoài (qua đó cái ý nghĩa phổ biến cần phải trở thành đối tượng của nội dung) vẫn còn tách rời khỏi ý nghĩa mà nội dung cần phải nói lên, vì vậy cho nên vẫn còn sự ngờ vực về chỗ chúng ta cần phải hiểu hình tượng như thế nào. Nhưng câu đố là thuộc về lĩnh vực của tượng trưng có ý thức và nó khác một tượng trưng thực sự ở chỗ người làm câu đố hoàn toàn hiểu rõ ý nghĩa; và cái hình tượng qua đó người ta cần phải đoán được nghĩa này là được chọn một cách cố ý để che giấu ý nghĩa này. Các tượng trưng theo nghĩa đen là những câu đố không có lời giải trước khi lựa chọn các hình ảnh tượng trưng cũng như sau khi lựa chọn; trái lại bản thân câu đố đã chứa đựng lời giải đáp rồi. Sansô Panxa nói rất đúng rằng ông rất thích

Cũng tương tự như câu đố, đó là cái lĩnh vực vô cùng rộng lớn những kết hợp hóm hỉnh làm người ta ngạc nhiên về tính bất ngờ của chúng và được phát triển dưới hình thức những từ, những bài thơ chơi chữ nhân dịp có một biến cố, một trường hợp, một đối tượng nào đó. Ở đây, chúng ta có một bên là đối tượng bàng quan và một bên là một tư tưởng chủ quan bất ngờ. Tư tưởng này nhấn mạnh một cách sắc sảo và hợp chỗ một mặt và một quan hệ nào đó mà trước đấy không xuất hiện ở trong đối tượng như ta thấy trước mắt và thông qua cái ý nghĩa mới này nó được chiếu sáng một ánh sáng mới.

2. Phúng dụ.

Trong phạm vi những tác phẩm xuất phát từ cái ý nghĩa khái quát thì *phúng dụ* đối lập với *câu đố*.

Kể ra, phúng dụ cố gắng làm cho những đặc điểm nhất định của một biểu tượng chung trở thành dễ tri giác hơn - nhờ những đặc tính họ hàng của những đối tượng cụ thể và cảm quan. Song phúng dụ cố gắng làm điều đó không phải để khóac cho ý nghĩa một hình thức che đậy khó hiểu, mà trái lại nhằm một mục đích ngược lại, nhằm đạt đến trình độ sáng rõ đầy đủ nhất, thành ra ở trong cái tài liệu bên ngoài mà nó sử dụng phúng dụ cần phải phơi bầy một cách hết sức rõ rệt cái ý nghĩa chứa đựng ở đấy.

a) Nhiệm vụ *đầu tiên* của phúng dụ, do đó, tóm lại là nhân cách hóa và, do đó, giới thiệu các đặc tính trừu tượng khái quát hay các đặc điểm của con người cũng như của thế giới tự nhiên, tôn giáo, tình yêu, công lí xung đột, vinh quang, chiến tranh, thế giới, xuân, hạ, thu, đông, cái chết, tiếng đồn v.v với tính cách những *chủ thể*. Nhưng cả về nội dung cũng như về hình thức bên ngoài, tính chủ thể này đều không phải là một chủ thể trừu tượng hóa của một biểu tượng chung, biểu tượng này chỉ có hai hình thức trống rỗng của tính cụ thể và có thể chỉ nên gọi nó là một chủ thể có tính chất ngữ pháp, dù ta

muốn cấp cho cái tồn tại có tính phúng dụ một hình tượng người, nhưng sự tồn tại ấy vẫn không đạt được cái cá tính cụ thể của một vị thần Hi Lạp, của một vị thánh cũng như của bất kì chủ thể thực tế nào. Để làm cho khái niệm trừu tượng trùng với ý nghĩa của mình, phúng dụ cần phải tước bỏ tính chủ thể đến mức làm cho mọi cá tính cụ thể ở đây đều biến mất. Vì vậy, người ta nói rất đúng về phúng dụ rằng phúng dụ là lạnh lùng và trống rỗng và trong khi chú ý tới tính trừu tượng có tính chất lí tính của ý nghĩa của nó ta cần phải thừa nhận rằng phúng dụ là một sản phẩm trừu tượng của lí tính hơn là của trực giác cụ thể và của một tình cảm sâu sắc của hư cấu. Những nhà thơ như Viêcgilơ đặc biệt cấp cho ta những tồn tại có tính phúng dụ, bởi vì họ không sáng tạo được những vị thần có cá tính như những vị thần của Hômerơ.

b) *Thứ hai,* ý nghĩa của các tác phẩm phúng dụ trong tính trừu tượng của nó đồng thời có tính *cụ thể* và chúng ta nhận thức được chỉ là nhờ cái tính cụ thể ấy. Bởi vì sự biểu hiện các đặc điểm như vậy không trực tiếp nằm ở trong cái biểu hiện được nhân cách hóa - lúc đầu chỉ được nhân cách hóa một cách chung chung - biểu tượng cần phải xuất hiện bên cạnh chủ ngữ với tính cách cái vị ngữ để giải thích chủ ngữ. Sự chia tách này giữa chủ ngữ và vị ngữ, giữa cái khái quát và cái đặc thù làm thành nét thứ hai của phúng dụ là nét làm cho phúng dụ thành lạnh lùng.

Để làm cho các đặc điểm tiêu biểu trở thành trực quan, người ta chọn, hoặc là những biểu hiện, những hành động, những hậu quả nào sẽ bộc lộ rõ ràng khi ý nghĩa được thực hiện một cách cụ thể, hoặc là những công cụ và những biện pháp để thể hiện ý nghĩa này ở trong thực tế.

Chiến tranh chẳng hạn được biểu hiện thành một võ khí, một ngọn giáo, một súng đại bác, trống, cờ; các thời tiết trong năm được thể hiện bằng những hoa và quả chủ yếu xuất hiện do ảnh hưởng thuận lợi của mùa xuân, mùa hạ hay mùa thu. Những vật tương tự sau đó đến lượt nó, có thể chỉ mang tính

tượng trưng mà thôi: chẳng hạn công lí được tượng trưng bằng một cái cân và một cái băng bịt mắt, cái chết được tượng trưng bằng chiếc đồng hồ cát và cái hái. Nhưng bởi vì ở trong phúng dụ, ý nghĩa lại thống trị và các nét cụ thể là phụ thuộc vào nó một cách trừu tượng cũng như bản thân ý nghĩa chỉ là một điều trừu tượng đơn thuần cho nên hình thức của các đặc trưng này ở đây chỉ mang tính chất *thuộc tính* thuần túy.

c) Như vậy, phúng dụ là trống rỗng về cả hai mặt. Sự nhân cách hóa khái quát của nó là trống rỗng, những nét bên ngoài nhất định chẳng qua chỉ là một ký hiệu tự thân không nói lên cái gì hết, còn trung tâm của phúng dụ (là cái đáng lí ra phải kết hợp những thuộc tính đa dạng) thì lại không có được sức mạnh của một sự thống nhất có tính chủ thể, trong sự tồn tại thực tế tạo ra hình thức của chính mình và liên quan với chính mình, song nó trở thành một hình thức thuần túy trừu tượng và các đặc điểm đã bị hạ thấp xuống vai trò những thuộc tính, làm thành một cái gì ở bên ngoài đối với hình thức ấy. Chính vì vậy ta không nên cho tính độc lập của những khái niệm trừu tượng của phúng dụ và cách nhân cách hóa của phúng dụ là quan trọng; bởi vì, đáng lí ra không nên cấp hình thức một tồn tại có tính phúng dụ cho cái độc lập "ở bản thân mình và cho mình". Chẳng hạn không thể nào nói Đikê[(*)] ở những người Hi Lạp cổ đại là một phúng dụ. Đikê là tính tất yếu phổ biến, cái công lí vĩnh viễn của những quan hệ của đời sống tự nhiên và của tinh thần, do đó bản thân Đikê là một yếu tố độc lập tuyệt đối mà các cá nhân (với tính cách là người cũng như với tính cách thần linh) đều phải phục tùng. Ông Phriđrich phôn Slêghen, như chúng tôi đã nói ở trên, có lần đã nói mọi tác phẩm nghệ thuật đều phải là một phúng dụ. Song câu cách ngôn này chỉ đúng với điều kiện nếu như nó nói lên rằng mọi tác phẩm nghệ thuật đều phải chứa đựng ở nó một ý niệm chung và bao hàm một ý nghĩa chân thực. Nhưng cái mà *chúng*

(*) Dike, nữ thần công lý của Hi Lạp.

tôi ở đây gọi là phúng dụ lại là một phương thức biểu hiện thứ yếu cả về hình thức lẫn về nội dung và chỉ tương ứng một cách không hoàn toàn với khái niệm nghệ thuật. Bởi vì mọi biến cố của con người cũng như mọi điều rắc rối, mọi trường hợp đều chứa đựng ở mình một nét chung nào đấy là cái đến lượt nó có thể rút ra từ các tác phẩm nghệ thuật làm thành nét chung của các tác phẩm nghệ thuật. Song ngoài ra, cái khái niệm trừu tượng này còn tồn tại cả ở trong ý thức chúng ta nữa. Nghệ thuật không liên quan gì tới chúng ở trong tính chất phổ biến nôm na cũng như ở trong cái biểu hiện bên ngoài, được phúng dụ truyền đạt.

Vinkenman đã viết một tác phẩm không được chín chắn về phúng dụ trong đó ông dẫn ra vô số thí dụ, nhưng phần lớn lẫn lộn phúng dụ với tượng trưng. Trong số các nghệ thuật riêng trong đó người ta bắt gặp những biểu hiện có tính phúng dụ thì thơ đã làm một việc sai lầm khi dùng tới những biện pháp này, trái lại điêu khắc không phải bao giờ cũng có thể bỏ qua phúng dụ. Nhất là điêu khắc hiện đại ở đấy các tác phẩm thường thường nhắc đến chân dung, đã bắt buộc phải sử dụng những hình tượng phúng dụ để nói lên một cách tỉ mỉ hơn những quan hệ đa dạng trong đó xuất hiện một cá nhân được miêu tả. Chẳng hạn trong đài kỉ niệm Blukhơ(*) dựng lên ở Bá Linh, chúng ta nhìn thấy vị thần của vinh quang, của chiến thắng mặc dầu ở trong sự diễn biến chung của một cuộc chiến tranh giải phóng người ta không dùng loại phúng dụ này mà đưa ra một số cảnh chẳng hạn cảnh đạo quân lên đường chiến đấu, cảnh trở về khải hoàn, cảnh hành quân v.v. Nhưng nói chung trong các tượng chân dung người ta thích dùng những phúng dụ đa dạng để tô điểm xung quanh bức tượng. Trái lại, các dân tộc cổ đại thường sử dụng những biểu hiện chung có tính thần thoại miêu tả giấc ngủ, cái chết v.v ở ngoài quan tài.

(*) Blucher, thống chế Phổ đã đánh lại Napoléon (1742-1819).

Nói chung, phúng dụ là một hiện tượng thường thấy ở trong nghệ thuật lãng mạn trung cổ hơn là trong nghệ thuật cổ đại, mặc dầu bản chất phúng dụ vẫn không có cái gì là thực sự lãng mạn cả. Hiện tượng ở thời trung cổ thường bắt gặp phúng dụ có thể giải thích như sau: Một mặt, thời trung cổ lấy cá tính riêng biệt với các mục đích chủ quan của nó về tình yêu và danh dự, các lời thề, các điều lầm lạc và các cuộc phiêu lưu làm nội dung. Tính đa dạng của vô số nhân vật và của vô số biến cố này đã cấp cho hư cấu một thao trường rộng rãi để sáng tạo và phát triển những cuộc xung đột ngẫu nhiên, võ đoán cũng như giải quyết các cuộc xung đột ấy. Các yếu tố khác nhau này có tính chất phiêu lưu diễn ra trong một bầu không khí gồm những điều kiện và những hoàn cảnh của đời sống. Nội dung này không được cá tính hóa như ở các dân tộc cổ đại thành những vị thần độc lập, và vì vậy nó xuất hiện tự do và tự nhiên ở trong tính khái quát của nó và tồn tại khách quan bên cạnh những nhân vật đặc biệt với các hình tượng và các biến cố cá biệt của họ. Khi nhà nghệ sĩ giới thiệu cái khái quát ấy, nếu như anh ta không muốn chỉ khoác cho nó một hình thức miêu tả ngẫu nhiên, thì anh ta không có cách làm nào ngoài phương thức biểu hiện mang tính phúng dụ.

Điều này cũng xảy ra cả ở lĩnh vực tôn giáo. Maria, Giêxu, những việc làm và số phận các tông đồ, các thánh với sự hối lỗi và sự hi sinh về thể xác của họ ở đây đều là những nhân vật hoàn toàn cụ thể, song đạo Thiên Chúa lại còn có cả những thực thể tinh thần khái quát mà người ta không thể nào cấp cho nó những đặc trưng của các nhân vật sống, hiện thực, bởi vì các thực thể ấy cần được miêu tả thành những quan hệ khái quát chẳng hạn, đức tin, hi vọng, tình yêu.

Các chân lí và các giáo điều của đạo Thiên Chúa xét về mặt tôn giáo tự thân nó là đã được người ta biết, và một trong những hứng thú chủ yếu của thơ tóm lại là những học thuyết này xuất hiện trước mắt ta với tính cách những học thuyết

phổ biến khiến cho người ta biết chân lí với tính cách một chân lí *phổ biến* và tin vào nó. Sự miêu tả cụ thể trong trường hợp này có một địa vị thứ yếu và ở bên ngoài đối với nội dung, và phúng dụ tỏ ra là hình thức thỏa mãn được đòi hỏi này dễ dàng nhất và thuận tiện nhất. Chính vì vậy mà ở Đantê trong tác phẩm *"Thần khúc"* có nhiều yếu tố phúng dụ. Chẳng hạn thần học ở ông hòa lẫn với hình tượng nàng Bêatrixơ yêu quí. Nhưng sự nhân cách hóa này sở dĩ đẹp là vì nó không phải là phúng dụ theo nghĩa đen của từ này, nó không phải là sự hoán cải, người yêu của nhà thơ thời thơ ấu. Mới chín tuổi đầu Đantê thấy nàng lần đầu. Tác giả cảm thấy cô gái không phải là một người trần mà là một nữ thần. Bản tính bốc lửa của người Ý ở chàng tràn ngập một tình yêu đối với nàng không bao giờ tắt lụi bởi vì nàng đã thức tỉnh ở chàng cái thiên tài thi ca, cho nên sau khi bỏ mất điều yêu quí nhất trên đời do với cái chết của nàng, Đantê dành cho nàng ở trong tác phẩm chính của tất cả đời mình cái đài kỉ niệm của cái tôn giáo chủ quan có tính chất nội tâm của mình.

3. Ẩn dụ, hình tượng, so sánh.

Loại *thứ ba* thuộc phạm vi các tác phẩm đi theo sau câu đố và phúng dụ đó là yếu tố *hình tượng* nói chung. Câu đố vẫn còn che đậy một ý nghĩa bản thân biết được, và điều chủ yếu ở đây là khoác cho nó những nét tiêu biểu quen thuộc mặc dầu dị dạng và cách xa nhau. Trái lại, ở trong phúng dụ tính rõ ràng của ý nghĩa làm thành mục đích chủ đạo đến nỗi sự nhân cách hóa và các thuộc tính của phúng dụ đã bị hạ thấp xuống trình độ một ký hiệu thuần túy bên ngoài. Còn yếu tố hình tượng thì kết hợp ở bản thân nó sự sáng rõ của phúng dụ với cái khoái cảm do câu đố đưa đến. Một biểu hiện hình tượng làm cho cái ý nghĩa được nhận thức trở thành trực quan một cách hiển nhiên dưới hình thức một

hiện tượng bên ngoài gần nó và nó làm điều đó nhưng vẫn không gây nên một nhiệm vụ nào cần phải giải quyết. Trái lại nó sử dụng một hình tượng qua đó người ta thấy rõ cái ý nghĩa được biểu hiện và nhận ra ngay được cái ý nghĩa như nó tồn tại trong thực tế.

a) Ẩn dụ.

Xét ở bản thân nó, ẩn dụ đã là so sánh, bởi vì ẩn dụ biểu lộ một ý nghĩa tự nó là rõ ràng nhờ chỗ nó giống và được so sánh với một hiện tượng của hiện thực cụ thể. Nhưng ở trong bản thân so sánh thì cả hai mặt là mặt nghĩa đen và mặt hình ảnh là tách rời nhau rõ rệt, trong lúc đó ở trong ẩn dụ thì sự tách rời này vẫn chưa được nêu lên thành điều kiện mặc dầu vẫn tồn tại tiềm tàng. Ngay Arixtôt đã phân biệt so sánh và ẩn dụ như sau: ở trong so sánh có thêm từ "như", từ này vắng mặt ở trong ẩn dụ. Như thế nghĩa là một biểu hiện ẩn dụ chỉ nói lên một mặt mà thôi, mặt hình tượng; nhưng ở trong mối liên hệ trong đó người ta dùng hình tượng, người ta dễ dàng đoán được cái nghĩa đen được nói đến đến nỗi cái nghĩa tựa hồ được nêu lên trực tiếp và không tách rời khỏi hình ảnh. Khi chúng ta nghe một ngữ như "mùa xuân của những gò má ấy" hay "một biển nước mắt" chúng ta không thể nào hiểu theo nghĩa đen mà phải xem đó chỉ là một hình ảnh và nghĩa của hình ảnh này tựa hồ được gợi cho chúng ta một cách cụ thể do mối liên hệ của những biểu tượng này.

Ở trong tượng trưng và phúng dụ, mối quan hệ giữa ý nghĩa và hình thức bên ngoài không trực tiếp và tất yếu đến như vậy. Chỉ có những người thành thạo, am hiểu và uyên bác thì mới có thể tìm thấy một ý nghĩa tượng trưng của chín cái bậc của một cầu thang Ai Cập và ở hàng trăm trường hợp khác tương tự. Họ ngờ vực và tìm thấy một ý nghĩa thần bí, tượng trưng ở trong những vật đáng lí ra không nên tìm, bởi vì chúng không có cái ý nghĩa ấy. Tôi nghĩ rằng trường hợp này đôi khi

đã xảy ra đối với ông bạn quí Kroixơ của tôi cũng như đối với các nhà Platông mới và những người chú giải Đantê(*).

(a) Số lượng các hình thức đa dạng của ẩn dụ là vô hạn song việc qui định nó lại đơn giản. Ẩn dụ là một sự so sánh rút gọn, bởi vì hình ảnh và ý nghĩa ở đây không đối lập nhau; trái lại ta chỉ thấy có hình ảnh, trong lúc đó cái ý nghĩa *thực sự* của nó bị bỏ qua; song nhờ mối liên hệ trong đó hình ảnh này được nêu lên, ẩn dụ cho phép chúng ta nhận ngay ra ý nghĩa ở trong hình ảnh, ý nghĩa này thực tế là cái người ta muốn nói đến mặc dầu không được nêu lên một cách hiển nhiên.

Bởi vì ý nghĩa này sau khi đã có được một hình thức hình tượng, chỉ được giải thích nhờ ngữ cảnh mà thôi, cho nên cái ý nghĩa được biểu hiện ở trong ẩn dụ không có quyền đòi hỏi có một giá trị độc lập, mà chỉ là một biểu hiện nghệ thuật đi kèm theo. Đối với ẩn dụ, điều này càng đúng hơn nữa: ẩn dụ chỉ có thể đóng vai một trang sức bên ngoài của một tác phẩm nghệ thuật bản thân độc lập.

(b) Ẩn dụ được áp dụng chủ yếu ở trong ngôn ngữ nói, và chúng ta có thể khảo sát ngôn ngữ nói về mặt này theo nhiều khía cạnh sau đây.

(aa) Thứ nhất ngôn ngữ nào tự nó cũng có rất nhiều ẩn dụ. Ẩn dụ nảy sinh do chỗ một từ lúc đầu chỉ nói lên một ý nghĩa thuần túy cảm quan, bây giờ được áp dụng cho lĩnh vực tinh thần. *"Nắm, đạt đến"* và nói chung nhiều từ dùng để chỉ sự hiểu biết, lúc đầu được xét theo nghĩa đen, có một nội dung hoàn toàn cảm quan. Song sau đó, nội dung này bị vứt bỏ và bị thay thế bằng một ý nghĩa có tính chất tinh thần, nghĩa thứ nhất chỉ một cái gì cảm quan, nghĩa thứ hai chỉ một cái gì tinh thần.

(bb) Nhưng sau đó, yếu tố ẩn dụ trong cách dùng của từ này

(*) Hegel chống lại lối chú giải Thần khúc *của Đantê cho rằng mọi hình ảnh, số câu, số chữ... ở đây đều là phúng dụ. Lối chú giải này thực tế biến tác phẩm văn học thành một tác phẩm chơi chữ vô bổ.*

dần dần biến mất, và do thói quen nghĩa bóng của từ này lại biến thành nghĩa đen. Hình ảnh và nghĩa do thói quen khiến cho chúng ta không thể phân biệt và hình ảnh không xuất hiện trực tiếp đối với chúng ta ở trong trực giác cụ thể nữa và ta chỉ có trực tiếp bản thân ý nghĩa trừu tượng mà thôi. Chẳng hạn khi chúng ta dùng từ "nắm" theo nghĩa tinh thần thì chúng ta hoàn toàn không nghĩ đến hành động cụ thể lấy tay mà "nắm".

Trong các sinh ngữ, ta dễ dàng xác lập được sự khác nhau giữa các ẩn dụ thực sự với các ẩn dụ do chỗ dùng lâu nên đã bỏ mất cái ý nghĩa nguyên sơ và trở thành những biểu hiện được dùng theo nghĩa đen. Trong các tử ngữ làm điều đó thì khó bởi vì ở đây chỉ riêng từ nguyên thôi thì không thể cấp cho ta cách giải quyết vấn đề một cách dứt khoát. Bởi vì vấn đề không phải ở chỗ tìm nguồn gốc đầu tiên và sự phát triển sau này của từ này. Vấn đề ở đây chủ yếu là nói đến chỗ cái từ có vẻ hết sức hình tượng, sinh động và gợi cảm phải chăng đã bỏ mất cái ý nghĩa cảm quan đầu tiên của mình cũng như cái kỉ niệm về chỗ trong khi được dùng để nói lên một ý nghĩa tinh thần phải chăng nó đã nhận được một ý nghĩa cao hơn có tính chất tinh thần.

(cc) **Gắn liền với điều này, nảy sinh sự cần thiết phải có những ẩn dụ mới, được tạo nên một cách đặc biệt bởi trí tưởng tượng nên thơ. Nhiệm vụ chính của sự phát minh này tóm lại là, thứ nhất chuyển những hiện tượng, những hoạt động, những tình huống thuộc một lĩnh vực cao hơn sang nội dung của những lĩnh vực thấp hơn và thể hiện những hiện tượng này của lĩnh vực thấp hơn dưới hình thức và hình ảnh của những ý nghĩa cao hơn:** chẳng hạn vật hữu cơ tự thân nó là có giá trị hơn vật vô cơ và khi cái tự nhiên chết cứng được miêu tả bằng những hiện tượng nói lên sự sống thì ngôn ngữ làm cho nó hấp dẫn hơn. Chẳng hạn Phecdutxi viết: "Lưỡi kiếm của ta ăn não sư tử và uống dòng máu sẫm của người dũng cảm".

Người ta đạt được một trình độ hấp dẫn còn to lớn hơn nữa, khi yếu tố tự nhiên và yếu tố cảm quan khoác hình thức hình tượng của những hiện tượng tinh thần, và nhờ vậy mà được nâng lên và trở thành cao quí. Chúng ta vẫn quen dùng những từ ngữ như: "cánh đồng tươi cười", "dòng suối hung hăng" chẳng hạn, hay nói như Canđêrôn: "Những làn sóng rền rĩ dưới sức nặng của những chiếc tàu". Cái điều chỉ dành riêng cho con người ở đây được dùng để biểu hiện những hiện tượng của tự nhiên. Các nhà thơ La Mã cũng sử dụng những ẩn dụ tương tự, chẳng hạn Viêcgilơ ("thơ Nông tang", III, câu 132): *Quum graviter tunsis gemit area frugibus* "Khi cái sân đập lúa rền rĩ dưới việc đập lúa nặng nề".

Và ngược lại cũng thế, thứ hai yếu tố tinh thần có thể trở thành trực quan hơn nhờ những hình tượng lấy ở phạm vi những đối tượng của tự nhiên. Song tính hình tượng như vậy có thể dễ dàng rơi vào tình trạng cầu kì, giả tạo, hay rơi vào trò chơi chữ khi bản thân một vật vô sinh độc lập đối với tính chất của nó được nhân cách hóa và người ta gán cho nó một cách hết sức nghiêm túc một hoạt động tinh thần. Các nhà thơ Ý, hơn những người khác, đã lạm dụng những trò chơi như vậy và ngay cả Sêchxpia cũng không hoàn toàn thoát khỏi. Chẳng hạn trong *"Risa II"* (hồi V, cảnh 1) ông để cho nhà vua nói khi từ biệt vợ: "Trong những lời nói của nàng toát lên một nỗi buồn khiến cho những giọt nước mắt bốc lửa của sự đồng cảm tuôn ra từ những đống lửa vô tình và khi trở thành than đen hay thành đống tro xám chúng sẽ lại khóc thương vị vua chính đáng đã bị lật đổ".

(c) Cuối cùng, về mục đích và nhiệm vụ của ẩn dụ thì ta cần phải chú ý đến điều sau đây: cái từ được dùng theo nghĩa đen là một biểu hiện tự thân có thể hiểu được, còn ẩn dụ lại là một biểu hiện khác, và người ta có thể nêu lên câu hỏi tại sao lại dùng hai biểu hiện làm gì, hay nói khác đi tại sao lại cần đến ẩn dụ khi bản thân nó chỉ là một điều trùng lặp. Người

ta thường nói rằng ẩn dụ được dùng để làm cho sự miêu tả nên thơ càng thêm sinh động và Hainơ đặc biệt đã nhấn mạnh tới điểm đó. Tính sinh động tóm lại ở chỗ làm cho bản thân biểu tượng mà người ta nói đến trở thành trực quan, tính trực quan này làm cho cái từ thoát khỏi tính mơ hồ của nó và làm cho nó có thể được tri giác một cách cảm quan bằng những hình tượng.

Trong các ẩn dụ, thực tế có nhiều tính chất sinh động hơn là trong các biểu hiện thông thường được dùng theo nghĩa đen. Song ta không nên tìm sức sống chân thực ở trong những hình tượng riêng biệt hay nối liền với nhau; kể ra, tính hình tượng của chúng thường thường có thể chứa đựng một nét nhờ đó biểu hiện có được sự sáng rõ trực quan cũng như một trình độ chính xác cao hơn, song ẩn dụ lại thiếu sót ở chỗ dù cho ẩn dụ có làm cho từng chi tiết trở thành trực quan đi nữa, thì ẩn dụ cũng chỉ làm cho cái toàn thể thành cồng kềnh do chỗ có nhiều chi tiết.

Vì vậy chúng ta nên khảo sát ý nghĩa và mục đích của lời nói ẩn dụ - chúng tôi sẽ giải thích điều đó kĩ hơn dưới đây khi so sánh - ở trong sự đòi hỏi và sức mạnh về trí óc và tâm hồn là những cái không chỉ hài lòng với tính đơn giản, quen thuộc, mộc mạc, trái lại vươn lên khỏi chúng để chuyển sang một sự thể hiện khác, để dừng lại ở sự khác nhau và nối liền hai biểu hiện thành một thể thống nhất. Sự kết hợp này đến lượt nó, có những căn cứ đa dạng.

(aa) *Thứ nhất*, nó *nhấn mạnh* biểu hiện. Tình cảm và dục vọng một khi được nâng lên một trình độ cao và được nhấn mạnh, một mặt muốn biểu hiện một cách cảm quan cái sức mạnh đang thúc đẩy nó, và mặt khác muốn thể hiện sự xáo động của chúng cũng như sự tồn tại của chúng bằng những biểu hiện đa dạng, những hình ảnh phức tạp nhưng họ hàng với nhau, bằng cách chuyển từ hình ảnh này sang hình ảnh kia, kéo chúng lại gần nhau, tóm lại bằng cách dùng hình ảnh này để nhấn mạnh hình ảnh kia.

Chẳng hạn, trong tác phẩm "*Sự phụng thờ thập tự giá*" của Candêrôn, Giulia sau khi nhìn thấy xác của anh mình vừa mới chết đồng thời người yêu của nàng, kẻ giết Lixacđô là Oxêbô đứng trước mặt mình, nàng nói: "Tôi muốn nhắm mắt để đừng nhìn thấy dòng máu vô tội kêu gào trả thù, đang tung toé thành những bông hoa đỏ. Tôi muốn thấy anh tự bào chữa mình trong những giọt nước mắt anh nhỏ ra: những vết thương, những con mắt chẳng phải là những cái miệng biết nói sao?"

Và khi cuối cùng Giulia muốn trao mình cho Oxêbô thì Oxêbô trước mắt nàng bước lùi và kêu lên còn tha thiết hơn nữa: "Những *ngọn lửa* tuôn ra từ đôi mắt nàng, hơi thở của tiếng thở dài của nàng *cháy bỏng*, mỗi lời nói của nàng là một *núi lửa*, mỗi sợi tóc là một *tia chớp*, mỗi chữ là một *cái chết* và mỗi sự vuốt ve của nàng là một *địa ngục*. Nhìn thấy cái thập tự giá, cái dấu hiệu kì diệu ở trước ngực nàng tôi cảm thấy một nỗi rùng rợn như thế".

Chúng ta nhìn thấy sự vận động của một tâm hồn bị xáo động, thay thế vào một hình thức được trực giác trực tiếp, tâm hồn lập tức đưa ra một hình tượng khác và không ngừng tìm tòi những biểu hiện ngày càng mới mẻ để nói lên tâm trạng của mình.

(bb) *Điều thứ hai,* cách giải thích việc sử dụng những biểu hiện có tính chất ẩn dụ tóm lại là: khi sự vận động bên trong của tâm hồn bắt buộc tâm hồn phải vùi mình vào việc chiêm ngưỡng những sự vật quen thuộc thì đồng thời tâm hồn lại muốn được giải phóng khỏi các nét bên ngoài của chúng. Tâm hồn lo tìm kiếm mình ở trong cái biểu hiện bên ngoài bằng cách làm cho nó được tinh thần hóa. Và tâm hồn làm được điều đó bằng cách khoác cho mình cũng như cho dục vọng của mình những hình thức đẹp đẽ; đồng thời chứng minh rằng nó có khả năng tự cấp cho mình một cách biểu hiện nâng nó lên khỏi cái dục vọng này.

Thứ ba, sự biểu hiện có tính chất ẩn dụ có thể chỉ là sản

phẩm của một hư cấu dồi dào phong phú, khi nó không thể hình dung đối tượng dưới hình thức quen thuộc, cũng như không thể quan niệm một ý nghĩa với cái vẻ mộc mạc không có hình tượng, trái lại nó luôn luôn đòi hỏi một tri giác cụ thể gần gũi với ý nghĩa. Sự biểu hiện có tính chất ẩn dụ cũng có thể bị qui định bởi cái trò chơi hóm hỉnh của thái độ võ đoán chủ quan, vì muốn tránh tính tẻ nhạt của thái độ võ đoán thiên về chỗ khao khát sự kích thích nó không thể nào yên tâm nếu chưa tìm được những nét họ hàng trong cái tài liệu đa dạng nhất và tạo nên một sự kết hợp bất ngờ từ những hiện tượng cách xa nhau nhất.

Thêm vào đấy, người ta có thể nói rằng tính phong phú của những cách diễn đạt dùng theo nghĩa đen hay dùng một cách ẩn dụ phân biệt không phải phong cách nôm na với phong cách *thơ* nói chung mà phân biệt phong cách cổ đại với phong cách hiện đại. Không những các triết gia Hi Lạp như Platông và Arixtôt hay các sử gia và các nhà hùng biện lớn như Thuxiđit và Đêmôxten, mà ngay cả những nhà thơ vĩ đại như Hômerơ, Xôphôklơ nói chung, hầu như bao giờ cũng dùng những cách diễn đạt theo nghĩa đen, mặc dầu ta cũng bắt gặp ở họ cả những so sánh nữa. Tính tạo hình nghiêm khắc của các tác phẩm của họ không chịu đựng sự pha trộn là cái nét khu biệt của những cách diễn đạt ẩn dụ. Nó cũng không cho phép họ vi phạm tính nhất dạng và tính phong bế đơn thuần, không cho phép vi phạm cái vẻ hoàn mĩ có tính khắc họa của tác phẩm của họ, để đi lệch về một phía đặng tìm những cái gọi là những mĩ từ pháp. Trái lại, các ẩn dụ bao giờ cũng cắt đứt dòng biểu tượng của chúng ta và làm cho sự chú ý bị phân tán. Nó thúc đẩy trí tưởng tượng của chúng ta và bắt ta kết hợp những hình tượng không có quan hệ trực tiếp với đối tượng và ý nghĩa, và vì vậy mà kéo sự chú ý của ta tới những đối tượng khác không có họ hàng cũng như xa lạ. Văn xuôi của các tác giả cổ đại thừa hưởng được tính chất vô cùng sáng rõ

và tính uyển chuyển của ngôn ngữ và thơ của họ mang một nội dung được thể hiện hoàn toàn dưới hình thức hình tượng một cách bình thản, an nhàn, cho nên họ thoát khỏi việc sử dụng quá đáng các ẩn dụ.

Trái lại phương Đông, nhất là thơ Hồi giáo sau này một mặt, và mặt khác các nhà thơ hiện đại đặc biệt thích dùng những biểu hiện theo nghĩa bóng và thậm chí cần tới những biểu hiện ấy. Ngôn ngữ Sêchxpia chẳng hạn là rất giàu ẩn dụ. Các nhà thơ Tây Ban Nha về mặt này đã đi đến trình độ dùng ẩn dụ một cách quá nhiều hết sức vô vị, và nhan nhản, cũng như thích những cách diễn đạt hoa mĩ. Người ta cũng có thể nói như vậy về Giăng Pôn, còn Gơt với tính chất trực quan rõ ràng và nhịp nhàng của ông thì dùng ít hơn. Sinle ngay cả trong văn xuôi cũng rất giàu hình tượng và ẩn dụ, sở dĩ thế là vì ông muốn diễn đạt những khái niệm sâu sắc dưới hình thức có thể hiểu được nhưng không dùng tới cách diễn đạt tư tưởng thực sự triết học. Ở đây, tính thống nhất tư biện hợp lí ở bản thân nó và lo tìm kiếm tìm được sự phản ánh của mình ở trong đời sống thông thường.

b) Hình tượng.

Giữa một bên là ẩn dụ và một bên là so sánh, ta có thể đặt hình tượng. Hình tượng có những nét gần gũi hiển nhiên với ẩn dụ đến nỗi thực ra hình tượng chỉ là một ẩn dụ *phát triển một cách chi tiết*, nhờ vậy ẩn dụ có được một sự giống nhau to lớn so với so sánh, trong khi tuy vậy nó vẫn khác so sánh ở chỗ ở trong cách diễn đạt hình tượng thực sự thì ý nghĩa không toát ra từ ở bản thân nó và không đối lập lại cái về bên ngoài cụ thể dùng để so sánh với nó.

Hình tượng nảy sinh chủ yếu khi hai hiện tượng hay hai tình huống *độc lập* được kết hợp với nhau khiến cho một cái làm thành ý nghĩa và cái kia là hình ảnh nhằm mục đích làm cho ý nghĩa này tri giác được. Đặc trưng thứ nhất và là đặc

trưng chủ yếu ở đây, do đó, là *sự cô lập hóa, sự tồn tại cho mình* của những lĩnh vực khác nhau trong đó ý nghĩa và hình ảnh của nó được vay mượn. Những đặc điểm chung, những quan hệ... của chúng không phải là một cái gì chung chung và cốt tử một cách mơ hồ như ở trong tượng trưng, trái lại ở cả hai mặt chúng đều có một tồn tại cụ thể và chính xác.

(a) Xét theo quan hệ này, hình tượng có thể có cả một loạt trạng thái, hoạt động, biến cố, phương thức tồn tại v.v làm thành ý nghĩa của nó, và có thể làm cho ý nghĩa này trở thành cụ thể bằng một phạm vi tương tự lấy ở một lĩnh vực độc lập nhưng họ hàng. Đó là không nói đến ý nghĩa với tính cách của nó trong phạm vi bản thân hình tượng. *"Bài ca của Mahômet"* của Gơt chẳng hạn là thuộc loại như thế. Ở đây, chỉ có nhan đề bài thơ là gợi cho ta thấy ý nghĩa của hình tượng: một dòng suối bắt nguồn từ núi non, lao qua các tảng đá chảy xuống vực thẳm, tỏa rộng ở trong thung lũng cùng với các dòng suối và các nguồn nước khác hòa lẫn với nó, trên đường đi tiếp nhận những con sông anh em, lấy tên mình đặt cho các nước, nhìn thấy ở dưới chân mình nảy sinh những thành phố mới và cuối cùng trong niềm vui sướng dào dạt, mang tất cả những tài sản này, - các em, các kho tàng, các con cái mình, tới bà mẹ vẫn đang chờ đợi họ. Chỉ có nhan đề của bài thơ này là nêu lên cho ta thấy rằng cái hình ảnh phác họa rộng lớn rực rỡ này của một dòng suối hùng vĩ là miêu tả sự xuất hiện táo bạo của Mahômet, sự phổ biến nhanh chóng học thuyết của ông, ý định của ông muốn hợp nhất tất cả các dân tộc vào một đức tin duy nhất.

Nhiều xêni của Sinle và Gơt , là những hình tượng tương tự, đó là những lời nói với công chúng và với các tác giả một phần châm biếm một phần hài hước. Một xêni chẳng hạn nói:

"Chúng tôi đã lặng lẽ nghiền diêm sinh, than và lưu huỳnh, chúng tôi đã làm những ống và pháo hoa đốt lên làm các bạn vui vẻ! Một vài pháo hoa bừng sáng làm thành những đĩa sáng

người, những chiếc pháo khác bắt lửa, và những chiếc thứ ba chúng tôi tung lên để các bạn mình vui mắt".

Thực ra, xêni trong số này là pháo hoa đã được đốt lên và gây một sự bực bội to lớn nhưng lại làm cho cái phần ưu tú nhất của công chúng cảm thấy vô cùng khoái trá: họ vô cùng sung sướng khi nhìn thấy những con người thuộc tầng lớp trung gian và thấp hèn trong một thời gian dài đã chiếm những địa vị tốt nhất ra sức la hét bây giờ đột nhiên phải câm miệng và để cho người ta dội nước lạnh lên người.

(b) Nhưng trong những thí dụ vừa nói ở đây đã phơi bày một mặt khác của hình tượng mà chúng tôi cần phải nêu lên. Nội dung ở đây là một chủ thể hành động tạo ra những sự vật, trải qua những tình trạng nhất định và bây giờ được thể hiện ở trong hình tượng không phải với tính cách chủ thể, mà chỉ ở trong quan hệ với những điều y làm ra và y bắt gặp. Còn chủ thể xem như chủ thể thì được giới thiệu không phải dưới hình thức hình tượng mà chỉ có các hành động và các quan hệ là có được một hình thức biểu hiện được sử dụng theo nghĩa bóng. Và ở đây, cũng như ở trong hình tượng nói chung, không phải tất cả ý nghĩa đều tách ra khỏi cái vỏ của nó. Trái lại, chỉ có một mình chủ thể là được giới thiệu ở bản thân y, trong lúc đó thì cái nội dung nhất định của y lập tức có một hình thức hình tượng. Như vậy, chủ thể ở đây được giới thiệu tựa hồ như chính y làm ra những đối tượng, và những hành động ở trong sự tồn tại có hình tượng của chúng. Người ta đã thường chê trách sự xáo trộn nghĩa đen và nghĩa bóng như vậy, nhưng những căn cứ đưa ra để bênh vực sự chê trách như vậy đều yếu ớt.

(c) Đặc biệt các nhà thơ phương Đông đã tỏ ra rất táo bạo về loại hình tượng như thế, họ đã nối liền và đan chéo những sự vật có một sự tồn tại hoàn toàn độc lập đối với nhau thành một hình tượng duy nhất. Chẳng hạn Haphidơ có lần đã nói như sau: "Cái dòng những biến cố của thế giới là một tấm thép đẫm máu và những giọt máu rơi từ đấy xuống là những vòng

hoa". Và ở nơi khác: "Thanh kiếm của mặt trời nhỏ xuống bình minh máu của ban đêm, mà nó vừa chiến thắng" và cũng hệt như vậy: "Chưa có ai đã cất được cái màn che những gò má của tư tưởng, như Haphidơ đã làm từ ngày người ta bắt đầu uốn những mớ tóc của người vợ chưa cưới của từ". Ý nghĩa của hình tượng này hình như là như sau: tư tưởng là cô vợ chưa cưới của từ. Klốpxtốc chẳng hạn gọi từ là người anh em sinh đôi của tư tưởng, và từ ngày cô vợ chưa cưới này được trang sức bằng những từ diễm lệ, chưa có ai có khả năng nêu bật được cái tư tưởng được trang sức trong tất cả vẻ đẹp lồ lộ của nó như Haphidơ đã làm.

c. So sánh

Từ hình thức cuối cùng này của hình tượng, chúng ta có thể trực tiếp chuyển sang so sánh, bởi vì ở đây chủ thể gọi tên các hình tượng. Ở trong so sánh đã bắt đầu nói lên ý nghĩa một cách độc lập và không bóng bẩy. Nhưng hình tượng và so sánh khác nhau ở chỗ ở trong so sánh tất cả những gì mà hình tượng nêu lên dưới hình thức hoàn toàn hình tượng cũng đều có thể có được phương thức thể hiện độc lập cả ở trong tính trừu tượng của nó xem như một ý nghĩa, và ý nghĩa này nhờ vậy xuất hiện bên cạnh hình tượng của mình và được so sánh với hình tượng ấy. Ẩn dụ và hình tượng làm cho ý nghĩa thành cụ thể, nhưng không phải bằng cách nói thẳng ý nghĩa lên, thành ra chỉ có cái ngữ cảnh ở đấy chúng ta bắt gặp các ẩn dụ và các hình tượng là trực tiếp nêu lên điều chúng muốn nói lên. Trái lại, ở trong so sánh, cả hai mặt là hình tượng và ý nghĩa đều hoàn toàn tách rời khỏi nhau với một trình độ ít nhiều trau chuốt của hình tượng hay của ý nghĩa; mỗi yếu tố đều được giới thiệu độc lập và sau đó chúng được liên hệ với nhau nhờ chỗ nội dung của chúng giống nhau.

Trong cái quan hệ này, so sánh một phần chẳng qua chỉ là một *sự lặp lại* không cần thiết, bởi vì cùng một nội dung

duy nhất sẽ được trình bày bằng hai hình thức và thậm chí bằng ba hay bằng bốn hình thức. Một phần thưởng thường có thể gọi là một *sự thừa thãi* làm người ta chán ngấy, bởi vì tự thân ý nghĩa nó đã tồn tại mà không cần được cấp một hình thức nữa mới có thể hiểu được. Vì vậy, đối với so sánh thực sự còn hơn cả đối với hình tượng và ẩn dụ, nảy sinh câu hỏi: hứng thú, mục đích chủ yếu của việc sử dụng những so sánh độc lập hay nối tiếp nhau là ở chỗ nào? Bởi vì không thể dùng so sánh chỉ để trình bày cho sinh động như người ta thường vẫn tưởng, cũng không phải vì so sánh là rõ ràng hơn. Trái lại, so sánh nhiều khi lại làm cho bài thơ thành vụng về và chán ngấy và nếu chỉ dùng hình tượng hoặc ẩn dụ thôi thì người ta cũng có thể đạt được một trình độ sáng rõ như vậy mà không phải dùng đến việc nêu lên ý nghĩa tách biệt ở bên cạnh nó.

Vì vậy, phải tìm ở hư cấu chủ quan của nhà thơ mục đích thực sự của so sánh. Dường như hư cấu nhà thơ không nhận thức được nội dung mà y muốn nói lên cho phù hợp với tính phổ biến trừu tượng và trong "sự tồn tại cho nó", và dường như hư cấu nhà thơ không biểu hiện được nó ở trong tình trạng phổ biến này, nhưng nhà thơ vẫn cảm thấy khát khao cần tìm một hình thức cụ thể cho cái nội dung ấy và làm cho cái mà y nêu lên theo ý nghĩa của nó thành một hiện tượng trực quan. Về mặt này, so sánh cũng như hình ảnh và ẩn dụ chứng tỏ sự táo bạo của hư cấu. Sự táo bạo này biểu lộ ở chỗ: đứng trước một đối tượng, một tình thế, một ý nghĩa khái quát nào đấy, hư cấu trong khi chú ý đến nó, bao giờ cũng chứng minh sức mạnh, khả năng kết hợp cái ở cách xa bên ngoài và do đó, kéo những sự vật hết sức đa dạng về lĩnh vực một nội dung nào đấy và dùng lao động của tinh thần để gắn liền một thế giới những hiện tượng đa dạng với tài liệu này. Khả năng của hư cấu trong việc sáng tạo những hình ảnh và nối liền những vật dị dạng với nhau làm thành cơ sở của so sánh.

(a) *Thứ nhất,* hư cấu có thể bắt tay vào việc so sánh chỉ

vì cái hứng thú mà quá trình này cấp cho nó, mà không muốn dùng tình trạng phong phú này nêu lên một cái gì khác ngoài sự táo bạo của mình. Điều này tựa hồ như là tình trạng phong đãng của trí tưởng tượng, nhất là ở các nhà thơ phương Đông là những người sống trong bầu không khí nhàn rỗi và vô tư của phương nam. Nhà thơ thích thưởng thức sự phong phú và lộng lẫy của những sáng tạo của mình mà không nhằm mục đích gì xa hơn, và quyến rũ cả người nghe bằng cách mời họ tận hưởng cảnh an nhàn. Thường thường, nó làm người ta ngạc nhiên bởi sức mạnh kì diệu nhờ đó nhà thơ làm sống dậy những biểu tượng đa dạng nhất và biểu lộ một trình độ sâu sắc hóm hỉnh hơn là sự khéo léo đơn thuần. Canđêrôn cũng cấp cho ta nhiều so sánh tương tự, nhất là ở những nơi ông miêu tả những đoàn người hành lễ lộng lẫy và những cảnh tráng lệ, miêu tả vẻ đẹp của các chiến mã và các kị sĩ, hay ở những nơi ông nói về những chiếc tàu mà trong những trường hợp như vậy bao giờ ông cũng gọi là những "con chim không cánh", "những con cá không có vây".

(b) *Thứ hai,* các so sánh làm cho nhà thơ có thể *dừng lại chậm hơn, lâu hơn* ở một đối tượng trước sau không thay đổi, và đối tượng này, do đó, trở thành trung tâm cốt tử của nhiều biểu tượng khác xa xôi, cái hứng thú đối với nội dung miêu tả được khách thể hóa đáng kể bằng cách nêu lên hay miêu tả ngắn gọn hay dài dòng những biểu tượng ấy.

Việc dừng lại lâu như thế có thể có nhiều nguyên nhân đa dạng.

(aa) Chúng tôi cần phải nêu lên với tính cách nguyên nhân *đầu tiên,* đó là cái nhu cầu của tâm hồn *muốn đi sâu vào* một nội dung đang ngập tràn bản thân và muốn bắt rễ vững chắc vào những cảm nghĩ bên trong của nó đến nỗi nó không thể nào dứt ra khỏi cái nội dung ấy. Về mặt này, chúng ta lại có thể nhấn mạnh một lần nữa tới sự khác nhau chủ yếu giữa

thơ phương Đông và thơ phương Tây, một sự khác nhau mà chúng ta đã đề cập tới khi nói tới chủ nghĩa phiếm thần. Nhà thơ phương Đông trong khi đi sâu vào đối tượng đã tỏ ra ít ích kỉ hơn và, vì vậy, không cảm thấy buồn bã và u hoài. Điều mong muốn của anh ta vẫn là làm cho sự hưởng thụ được khách thể hoá bởi đối tượng của các so sánh của mình, cho nên mong muốn này có tính chất lí thuyết hơn. Anh ta nhìn xung quanh mình với một tâm hồn tự do để nhìn thấy cái hình ảnh làm cho tình cảm và tư tưởng của anh ta tràn ngập ở trong tất cả những gì bao quanh anh ta mà anh ta biết và yêu thương. Sau khi đã được giải phóng khỏi mọi sự tập trung thuần túy có tính chủ thể, sau khi đã vứt bỏ mọi tâm trạng bệnh hoạn, hư cấu tìm được sự thỏa mãn vì đã nêu lên cái biểu tượng có tác dụng so sánh của bản thân đối tượng, nhất là nếu như so sánh có nhiệm vụ đề cao, tâng bốc và hoán cải đối tượng này (đối tượng được so sánh với tất cả những gì đẹp đẽ vẻ rực rỡ). Người phương Tây, trái lại, thiên về chủ thể hơn, đau đớn và đòi hỏi trong khi than vãn và buồn rầu.

Thái độ dừng lại lâu như vậy diễn ra chủ yếu là do yêu cầu của tình cảm, nhất là do tình yêu (tình yêu thích tìm thấy một lạc thú ở trong đối tượng những niềm vui và những nỗi đau khổ của mình); và bởi vì trong nội tâm, nhà thơ không sao đủ sức thoát khỏi những tình cảm ấy, cho nên tình cảm ấy lần này lượt khác không ngừng gợi lên đối tượng của những cảm nghĩ này. Những chàng si tình có nhiều ham muốn, hi vọng và có nhiều ý nghĩ thay thế nhau một cách đột ngột. Ta có thể xếp những so sánh vào những tư tưởng như vậy và tình yêu càng thích dùng những so sánh nếu tình cảm càng tràn ngập, thấm nhuần tất cả tâm hồn và tự thân nó bị đẩy tới so sánh. Trong những trường hợp như vậy, một đối tượng đẹp cá biệt, cái miệng, đôi mắt, mớ tóc người yêu làm tràn ngập tâm hồn. Nhưng tinh thần con người là tích cực, hoạt động và niềm vui

và nhất là nỗi buồn không phải là một cái gì chết cứng và im lìm; trái lại chúng vận động và biến đổi không ngừng. Sự vận động này kéo mọi cái còn lại về cái tình cảm mà con tim cho là trung tâm của thế giới của nó. Ở đây hứng thú của so sánh là nằm ở bản thân tình cảm. Thêm vào đấy, còn có cả cái kinh nghiệm chứng tỏ rằng các đối tượng khác ở trong tự nhiên cũng đẹp và cũng làm người ta đau khổ. Nhờ so sánh, tình cảm thu hút tất cả các đối tượng này vào phạm vi nội dung của mình và, do đó, làm cho nội dung ấy rộng rãi và thành khái quát.

Nhưng nếu như đối tượng so sánh là một cái gì hoàn toàn *cô lập* và *cảm quan*, và nếu như nó gắn liền với các hiện tượng cảm quan khác tương tự, thì những so sánh như vậy, nhất là khi chúng cồng kềnh, sẽ là sản phẩm của một cảm nghĩ rất hời hợt và của một tình cảm ít phát triển. Kết quả là mặc dầu những so sánh như vậy là đa dạng, chúng cũng chỉ quanh quẩn trong khuôn khổ những tài liệu bên ngoài, dễ làm ta chán ngấy và không thể làm chúng ta hứng thú cho lắm, bởi vì ở đấy không thể nào tìm được mối liên hệ với yếu tố tinh thần. Chẳng hạn chúng ta đọc trong chương bốn của: *"Bài ca của những bài ca"*.

"Hỡi nàng người bạn gái của ta, nàng xinh đẹp, xinh đẹp quá. Mắt nàng như mắt bồ câu. Tóc nàng như một đàn dê từ núi Galaat. Răng nàng như một đàn cừu bị cắt lông vừa ra khỏi chỗ tắm: chúng đều đẻ con sinh đôi và không có con nào không có con. Đôi môi của nàng là những sợi chỉ màu nho khô, những lời nói của nàng dễ thương, gò má của nàng như một quả lựu ở giữa hai mớ tóc của nàng. Cổ nàng giống như cái tháp của Đavit được xây dựng với những bao lơn ở đấy treo hàng nghìn cái khiên, tất cả đều là những cái khiên của những người dũng cảm, hai cái vú nàng như hai con nai nhỏ, như hai con nai sa mạc ăn cỏ giữa những bông hồng".

Ta cũng bắt gặp tính chất ngây thơ, như vậy trong nhiều bài trường ca người ta gán cho Ôtxian. Chẳng hạn chúng ta đọc trong một bản trường ca: "Nàng như tuyết trên đồng cỏ; tóc nàng như sương mù trên núi Krômla lơ lửng trên vách đá và lấp lánh trong ánh mặt trời chiều, tay nàng như hai cột trụ trong ngôi nhà của Phingan hùng vĩ".

Cũng vậy chỉ có điều hoàn toàn hùng biện hơn, Ovit đã bắt Poliphem nói (*"Các hoán cải"* XIII, câu 789-807):

"Hỡi Galatê, nàng trắng hơn cái lá trắng như tuyết mọc ở ven bờ những cánh đồng cỏ; rực rỡ đầy hoa hơn những bãi cỏ, mềm dẻo và thon hơn cây du; sáng hơn gương; tinh nghịch hơn con dê con, trơn hơn vỏ sò bị biển đập vào, dễ thương hơn mặt trời mùa đông, bóng mát mùa hạ, dồi dào hơn trái cây, duyên dáng hơn cây dương ngô đồng ngạo nghễ"...

Và cứ tiếp tục như vậy suốt tất cả mười hai câu thơ sáu bộ. Về mặt hùng biện thì điều đó là đẹp, nhưng với tính cách miêu tả một tình cảm ít thú vị thì bản thân nó cũng ít thú vị.

Ở Candêrôn, chúng ta có thể tìm thấy nhiều so sánh tương tự, mặc dầu cái lối dừng lại dài như vậy ở một đối tượng duy nhất là thích hợp hơn với thơ trữ tình nhưng kìm hãm sự diễn biến của hành động kịch (nếu như bản chất của cái được miêu tả không biện hộ cho nó cần phải làm như vậy). Chẳng hạn Đông Giuan ở trong "những hoàn cảnh do một trường hợp đưa đến" miêu tả dông dài vẻ đẹp của một người đàn bà mang cái màn che mặt mà anh ta theo dõi, nói:

"Mặc dầu một bàn tay trắng như tuyết thỉnh thoảng phá vỡ cái hàng rào đen tối của tấm màn bưng bít này, một bàn tay, nữ hoàng của những bông hồng và những bông huệ và một người châu Phi mặt đen phục vụ nàng làm nổi bật vẻ trắng ngần như tuyết..."

Vấn đề khác hẳn khi một tâm hồn bị xáo động sâu sắc tự bộc lộ bằng những hình ảnh và những so sánh trong đó những

mối liên hệ bên trong có tính tinh thần của tình cảm bộc lộ phản ánh một nội dung tinh thần. Lúc bấy giờ hoặc là tâm hồn thể hiện ra ngoài dưới hình thức một phong cảnh tự nhiên bên ngoài, hoặc là cái phong cảnh tự nhiên ấy trở thành sự phản ánh một nội dung có tính tinh thần.

Trong *"Các trường ca của Otxian"* ta bắt gặp nhiều hình ảnh và so sánh như vậy, mặc dầu lĩnh vực các đối tượng được sử dụng để so sánh ở đây là nghèo nàn và phần lớn bó hẹp vào mây, sương mù, bão táp, cây cối, sông suối, mặt trời, cây gai, hay cỏ. Chẳng hạn, chúng ta thấy: "Hỡi Phingan, sự có mặt của người vui thú như mặt trời trên núi Krômla khi người đi săn nhìn thấy nó qua đám mây sau khi đã khóc than sự vắng mặt của nó suốt mùa đông" và ở chỗ khác: "Otxian bây giờ đã nghe tiếng nói chưa? Hay đó là tiếng nói của những ngày đã qua? Nhiều khi hồi ức về những thời đã qua đến với tâm hồn ta như mặt trời chiều." Và Otxian còn kể lại: "Cukhulin nói: Lời của bài hát thú vị và chuyện kể những thời đã qua thực thân yêu. Chúng giống như sương sáng lặng lẽ trên đỉnh núi của những con nai khi mặt trời chiếu sáng các sườn núi một cách yếu ớt và cái hồ xanh biếc nằm dưới thung lũng".

Thái độ dừng lại lâu ở những tình cảm không thay đổi và những so sánh của chúng ở trong những bài ca đã nói trên mang một tính chất đặc biệt. Nó là biểu hiện cái tuổi già mệt mỏi đầy nỗi u buồn và những kỉ niệm đau đớn. Những tình cảm dịu dàng, u hoài, dễ dàng dùng những so sánh. Điều mà một tâm hồn như vậy mong muốn, điều mà nó ham thích đã qua từ lâu, và để làm cho tâm hồn phấn chấn thắng được nỗi buồn, nó phải vùi mình vào một cái khác. Do đó, nhiều so sánh của Otxian tương ứng với cái tâm trạng chủ quan này cũng như với những biểu tượng phần lớn buồn bã và cái phạm vi chật hẹp trong đó chúng bắt buộc phải vận động.

Ngay cả dục vọng, bởi vì mặc dầu nó không yên tâm, tập trung vào một nội dung nào đấy, có thể chuyển từ những hình

tượng và so sánh này sang những hình tượng và so sánh khác trong khi cố gắng tìm thấy ở trong cái thế giới bên ngoài bao quanh nó một hình ảnh tương tự của những cảm nghĩ nội tâm; tất cả những hình ảnh và những so sánh này đều xoay xung quanh một đối tượng duy nhất. Lời độc thoại sau đây của Giuliet trong *"Rômêô và Giuliet"* trong đó nàng nói với đêm tối là có tính chất như vậy: "Hỡi đêm tối! Hãy lại đây! Hỡi chàng Rômêô, ngay trong đêm tối hãy lại đây. Bởi vì chàng sẽ nằm trên cánh của bóng đêm như tuyết vừa mới rơi xuống lưng con quạ. Đêm tối dịu dàng đáng yêu hãy đến đây! Hãy đến đây, cho ta chàng Rômêô của ta! Và nếu như chàng chết ngươi hãy giữ lấy chàng, hãy chia xẻ chàng ra trăm ngàn mảnh nhỏ, chàng sẽ làm cho bầu trời ban đêm đẹp đến nỗi tất cả thế giới đều say mê bóng đêm và không còn ai nghĩ đến mặt trời nữa".

(bb) Đối lập lại những so sánh hầu như hoàn toàn trữ tình ở đấy tình cảm vùi sâu vào nội dung của mình, ta có những so sánh có tính chất sử thi, chẳng hạn những so sánh mà ta thường bắt gặp ở Hômerơ. Ở đây, nhà thơ trong khi dừng lại để so sánh về một đối tượng nào đấy, một mặt ông muốn làm chúng ta đừng nghĩ tới những tình cảm có tính chất thực tiễn do chỗ tò mò, chờ đợi, hi vọng và sợ hãi, những tình cảm nảy sinh do chỗ chúng ta nóng lòng chờ đợi kết quả của những biến cố, về những tình huống và việc làm của các anh hùng. Mặt khác, ông muốn chúng ta đừng chú ý tới mối liên hệ giữa các nguyên nhân, các hành động với các hậu quả đang tập trung vào các hình ảnh mà ông đưa ra trước mắt chúng ta để khảo sát chúng một cách lí thuyết trong cái vẻ bình thản tạo hình của chúng, chẳng khác gì những tác phẩm điêu khắc. Thái độ bình thản như vậy, làm chúng ta không chú ý tới cái hứng thú thuần túy thực tiễn, tới những điều mà nhà thơ chứng minh trước mắt ta sẽ càng mạnh mẽ nếu cái vật dùng để so sánh là được vay mượn từ một lĩnh vực khác. Về mặt khác,

việc dừng lại ở những so sánh còn có một ý nghĩa như sau: nó dường như được nhân đôi lên bằng sự miêu tả đối tượng khác với tính cách một đối tượng quan trọng hơn và không cho nó bị lôi cuốn đi trong số lượng các bài ca và của các biến cố và vang lên một cách thóang qua. Chẳng hạn Hômerơ nói về chỗ Asin khao khát muốn chiến đấu với Enê (*"Iliat"* XX, câu 164-175):

"Chàng đến gần như một con sư tử hung bạo mà mọi người tìm cách hạ thủ, và tất cả dân tộc tập hợp lại để làm việc đó. Nó tiến lên, lúc đầu đầy khinh bỉ, nhưng một khi người thiếu niên táo bạo lấy giáo đụng vào nó, thì nó quay đầu lại, miệng há hốc, răng đầy bọt mép, con tim mạnh mẽ hổn hển trong lồng ngực, lông của nó đập vào cạnh sườn và háng để thúc giục nó chiến đấu. Con mắt đe dọa, nó tiến lên dũng mãnh, tự hỏi không biết nó sẽ làm ngã gục một trong những người này hay bản thân nó sẽ chết ngay từ lần tiếp xúc đầu tiên. Sức mạnh và tinh thần dũng cảm đã thúc đẩy Asin bước ra đương đầu với Enê anh hùng là như thế đấy".

Hômerơ cũng nói như vậy về Mênêlát khi nữ thần bẻ ngoặt mũi tên mà Pandarôt bắn vào Mênêlat (IV, câu 129-131):

"Nữ thần không quên Mênêlat và bẻ ngoặt mũi tên ác độc chẳng khác gì một người mẹ đuổi một con ruồi có thể làm thức tỉnh đứa con trai đang ngủ say". Sau đó, khi mũi tên đã thực sự làm Mênêlat bị thương, Hômerơ nói (câu 141-147): "Như một người đàn bà xứ Mêôni hay xứ Cari dùng màu đỏ thẫm để nhuộm ngà làm chiếc lược, nhưng chiếc lược vẫn được giữ trong cung điện. Nhiều kị sĩ muốn mang chiếc lược ấy nhưng nó được giữ lại để cho một ông vua dùng làm vật trang sức, để trang sức cho yên ngựa và góp phần vào vinh quang của nhà vua. Cũng vậy mau trốn ra dọc theo bắp vế của Mênêlat".

(c) Động cơ *thứ ba* thúc đẩy người ta dùng so sánh là tiêu biểu chủ yếu cho thơ của kịch: nó khác sự thưởng thức đơn thuần cái tài hư cấu dồi dào, cũng như khác cái tình cảm sâu

sắc về mặt nội dung, hay khác cái cố gắng của trí tưởng tượng muốn dừng lại ở những đối tượng quan trọng. Nội dung của kịch là những dục vọng đấu tranh với nhau, những hành động, những khát vọng, những hành vi sự thực hiện những điều mong muốn, nội dung này của kịch không trình bày dưới hình thức những biến cố đã qua như sử thi vẫn làm mà cho phép ta có thể thấy chính các nhân vật và bắt họ nói lên những tình cảm của họ với cương vị những điều của chính họ, ở đấy nhà thơ không can thiệp với tính cách người trung gian.

Về mặt này, người ta có thể tưởng rằng thơ của kịch yêu cầu tính tự nhiên cao nhất ở trong sự bộc lộ các dục vọng và sự bùng nổ của dục vọng khi buồn bã, khi sợ hãi, khi vui mừng, không thể chấp nhận những so sánh mà không vi phạm tính tự nhiên ấy. Bắt những nhân vật nói nhiều bằng những ẩn dụ, những hình ảnh, những so sánh, khi họ bị lôi cuốn bởi cơn bão táp của những tình cảm và vươn tới hành động là hoàn toàn không tự nhiên theo cái nghĩa bình thường của từ này và cản trở người xem. Các so sánh kéo chúng ta ra khỏi tình thế của giây phút hữu quan, khỏi những hành động và những tình cảm của các nhân vật ở trong tình thế này, bắt ta chú ý tới một cái gì bên ngoài, xa lạ không gắn liền trực tiếp bằng cách vi phạm giọng đối thoại, nói chuyện, các so sánh gây nên những tình cảm đặc biệt nặng nề.

Vì vậy ở Đức vào thời kì những đầu óc trẻ cố gắng thóat li khỏi xiềng xích của năng khiếu thưởng thức có tính chất từ chương của người Pháp, người ta xem các tác giả Pháp, Ý và Tây Ban Nha là những nghệ sĩ đưa vào miệng các nhân vật của họ sự sáng tạo của trí tưởng tượng chủ quan của mình, cái óc hóm hỉnh của mình, những khái niệm ước lệ của mình về nghi lễ với cái lối hùng biện kiểu cách ngay cả trong những trường hợp đáng lí ra cái dục vọng mạnh mẽ nhất phải thống trị trong biểu hiện tự nhiên của nó. Tương ứng với nguyên lí này của tính tự nhiên, chúng ta thấy trong nhiều vở kịch đương

thời những tiếng kêu của tình cảm, những dấu than và những dấu ngang nối ở những nơi trước kia dành cho lối nói cao thượng, sang trọng, giàu hình ảnh và so sánh.

Xuất phát từ những nhận định như vậy các nhà phê bình Anh đã nhiều lần công kích Sêchxpia về chỗ Sêchxpia có nhiều so sánh đẹp đẽ, về chỗ ông thường bắt các nhân vật nói như vậy đúng vào lúc họ cảm thấy một nỗi buồn to lớn nhất, trong lúc đó thì sức mạnh của tình cảm dường như không để dành chỗ cho sự suy nghĩ bình thản cần thiết cho mọi so sánh. Kể ra, các hình ảnh và các so sánh ở Sêchxpia nhiều khi là vụng về và quá cồng kềnh. Song, nói chung, nên dành cho so sánh một vai trò quan trọng ngay cả trong các tác phẩm kịch.

Nếu như tình cảm dừng lại ở đối tượng của mình bởi vì nó vùi sâu vào đối tượng và không thể tách ra khỏi đối tượng, thì trong lĩnh vực của *thực tế*, lĩnh vực của hành động, các so sánh lại có mục đích nêu lên rằng cá nhân không những trực tiếp vùi mình vào tình thế, tình cảm, dục vọng của mình, nhưng mặt khác xem như một tính cách trác tuyệt và cao thượng, cá nhân còn đứng cao hơn các tình cảm ấy và có thể tự giải phóng mình khỏi các tình cảm ấy. Dục vọng bó hẹp và ràng buộc tâm hồn vào bản thân, thu hẹp tâm hồn, bắt tâm hồn phải tập trung vào một cái gì chật hẹp và khiến nó phải im lặng hay bộc lộ bằng những lời chỉ có một từ hay ở trong một tình trạng xáo động vô nghĩa và điên rồ. Nhưng một tâm hồn to lớn, mạnh mẽ vươn lên khỏi tình trạng hạn chế như vậy và thống trị cái khát vọng lay động nó bằng cách biểu lộ một thái độ bình thản đẹp đẽ.

Các so sánh, trước hết, biểu lộ sự giải phóng này của tình cảm, biểu lộ nó một cách hoàn toàn hình thức bởi vì chỉ có con người có năng lực tự chủ to lớn mới có thể biến đau buồn, đau khổ của mình thành một đối tượng, có thể so sánh mình với một cái gì khác và nhờ vậy mà nhìn thấy mình về mặt lí thuyết ở những đối tượng bên ngoài hay tự chế nhạo mình một

cách kinh khủng nhất, ngắm nhìn sự hủy diệt của mình với thái độ bình thản dường như đây là một biến cố không liên quan trực tiếp đến mình. Ở trong sử thi, như ta đã thấy, nhà thơ bằng cách dừng lại ở những so sánh đẹp đẽ, miêu tả tỉ mỉ, truyền cho người nghe cái thái độ bình thản về mặt lí thuyết mà nghệ thuật đòi hỏi. Trái lại trong kịch thì nhân vật đóng vai *các nhà thơ và các nghệ sĩ*: các nhân vật biến các cảm nghĩ bên trong thành những đối tượng được họ hình tượng hóa và biểu hiện ra ngoài và nhờ vậy mà nêu bật được tính chất cao thượng của tình cảm và sức mạnh của tâm hồn họ. Bởi vì thái độ vùi mình vào một cái khác, vào một cái bên ngoài ở đây là giải phóng đời sống nội tâm khỏi cái hứng thú thuần túy thực tiễn hoặc tình cảm trực tiếp mà chuyển sang những hình thức tự do về mặt lí thuyết. Nhờ vậy sự so sánh để so sánh như chúng ta bắt gặp nó ở giai đoạn đầu, được phục hồi dưới hình thức sâu sắc hơn bởi vì bây giờ nó chỉ có thể xuất hiện với tính cách một phương tiện khắc phục khó khăn do dục vọng gây nên và thóat li khỏi những xiềng xích của dục vọng.

Sự giải phóng này để hiện với những nét chủ yếu sau đây mà Sêchxpia, hơn ai hết, cấp cho ta những thí dụ để minh họa.

(aa) Nếu trước mắt ta là một con người gặp một bất hạnh to lớn, lay chuyển đến nơi sâu thẳm nhất của tâm hồn, và con người ấy thực tế đầy đau buồn vì cái số phận này không sao tránh khỏi, và nếu con người ấy trực tiếp để lộ tình cảm sợ hãi, buồn sầu, thất vọng và làm cho mình nhẹ bớt bằng cách ấy thì đó sẽ là dấu hiệu của một tính cách tầm thường. Một tâm hồn mạnh mẽ, cao thượng, trái lại kiềm chế việc than vãn, không để cho nỗi buồn tha hồ bộc lộ và do đó vẫn giữ được tự do, ngay cả trong lúc đau khổ vô ngần vẫn giữ được khả năng quan tâm đến những hiện tượng xa xôi ở trong biểu tượng của mình và nói lên được cái số phận của chính mình một cách hình ảnh bằng những hiện tượng ấy. Lúc bấy giờ con người cao hơn nỗi đau buồn của mình: anh ta không đồng

nhất hóa mình với nó, không hòa làm một với cái hoàn cảnh đặc biệt của mình, mà trái lại tách ra khỏi nó và vì vậy có thể phải dừng lại lâu ở một vật khác liên quan tới cái tình cảnh mà anh ta cảm thấy với tính cách một tồn tại khách quan có họ hàng với mình. Chẳng hạn trong *"Henri IV"* của Sêchxpia, ông già Noocthumbơn run sau khi hỏi người đưa thư đến để báo tin Pơxi đã chết, rằng ông ta và con ông ta như thế nào nhưng không nhận được câu trả lời, thốt lên trong nỗi đau buồn khốc liệt nhất:

"Người run bần bật và gò má tái nhợt. Điều đó nói lên cái tin của ngươi hơn là cái miệng của ngươi. Một con người như ngươi, mệt mỏi, kiệt sức, buồn bã như vậy, với cái nhìn tắt lụi như vậy, nặng trĩu đau khổ như vậy đã kéo cái màn của Priam giữa đêm tối dày đặc để báo cho ông ta biết rằng thành Troa đã cháy mất một nửa, nhưng Priam đã thấy ngọn lửa trước khi hắn nói... ta muốn nói rằng ta biết là đứa con Pơcxi của ta đã chết trước khi ngươi báo tin".

Nhưng đặc biệt Risa II khi chàng cần phải chuộc lỗi thời thanh niên trong những ngày sung sướng đã biểu lộ trước mắt ta một tâm hồn mặc dầu vùi mình ở trong niềm đau khổ nhưng vẫn giữ được cái khả năng khách thể hóa nỗi đau khổ này trong những so sánh luôn luôn mới mẻ. Có một cái gì cảm động và thơ dại trong nỗi buồn của Risa khi chàng nói lên một cách khách thể nỗi buồn ấy bằng những hình ảnh hợp chỗ, và do đó, càng biểu lộ sâu sắc nỗi buồn của mình, trong cái trò chơi khách thể hóa nỗi buồn ấy. Chẳng hạn khi Henri yêu cầu chàng trả lại ngai vàng, chàng thốt lên:

"Người anh họ của tôi ơi, hãy cầm lấy mũ miện, ở phía này là bàn tay của tôi, ở phía bên kia là bàn tay của anh. Chiếc mũ miện bằng vàng này bây giờ giống như một cái giếng sâu thăm thẳm trong đó người ta lấy nước bằng hai cái gầu thay đổi nhau, một cái gầu bao giờ cũng bay lượn trong không trong lúc chiếc gầu kia ở dưới đáy giếng đầy nước. Cái chiếc gầu ở

dưới sâu ấy đó chính là tôi, ràn rụa nước mắt, ngập tràn ưu tư, trong lúc đó thì anh bay lượn ở đây trong không trung tự do ở nơi cao vòi vọi".

(bb) Một mặt khác của hiện tượng này tóm lại ở chỗ một tính cách *đã đồng nhất hóa* với những quyền lợi, những đau thương và số phận của mình, dùng những so sánh để cố gắng thóat li khỏi tính thống nhất trực tiếp này và bộc lộ sự giải phóng của mình bằng khả năng sử dụng những so sánh. Trong Henri VI chẳng hạn, hoàng hậu Catơrin, sau khi bị chồng ruồng bỏ, thốt lên trong nỗi đau buồn sâu sắc nhất:

"Ta là người đàn bà bất hạnh nhất trên đời! (nói với các nữ tì Sác) Người bất hạnh... than ôi hạnh phúc của các ngươi cũng biến mất cùng với hạnh phúc của ta! Chiếc tàu của chúng ta đã bị dạt vào một bến bờ ở đấy không ai còn thương xót, không còn bè bạn, không còn hi vọng. Ở đấy ta không còn một người họ hàng khóc thương cho số phận của ta. Ở đấy thậm chí không còn một ngôi mộ nào dành cho ta. Như một bông huệ trước đây là nàng nữ hoàng ở trên cánh đồng, bây giờ ta phải cúi đầu và chết".

Còn tiêu biểu hơn là lời của Brutut nổi giận nói với Caxiut ở trong *"Giuliut Xêda"*, sau khi Brutut đã cố gắng thúc giục Catxiut hành động nhưng vô ích: "Ôi Caxiut! ngươi làm ta nghĩ đến một con cừu con ở đấy lòng căm giận cũng không mạnh hơn và không dài hơn tia lửa nảy ra từ một hòn sỏi: Khi chạm nhau nhiều lần nó tỏa ra một tia lửa ngắn ngủi để rồi nguội lạnh ngay".

Hiện tượng trong trường hợp này Brutut có thể chuyển sang so sánh đã chứng tỏ rằng chàng đã có thể kiềm chế được nỗi tức giận và tự giải phóng mình khỏi nó.

Sêchxpia chủ yếu làm cho các tính cách tội lỗi của ông vượt lên khỏi cái dục vọng xấu xa của họ bằng cách bắt họ biểu lộ một tâm hồn cao thượng trong khi phạm tội cũng như ở trong

bất hạnh, và ông làm điều đó không phải một cách trừu tượng như người Pháp ở đấy lần này lượt khác những người phạm tội nói rằng họ không muốn làm những người phạm tội. Trái lại, Sêchxpia cấp cho họ cái sức mạnh của trí tưởng tượng phóng túng, nhờ đó họ có thể đứng ngoài nhìn mình, ngắm mình như ngắm một hình tượng khác xa lạ. Chẳng hạn Mắcbét khi cái giờ cuối cùng của y đã điểm, nói lên những lời nổi tiếng: "Thôi chấm dứt, chấm dứt cái ánh sáng ngắn ngủi, cuộc đời chỉ là một bóng tối lang thang, nó là một diễn viên ở trên sân khấu trong một giờ rồi, sau đó người ta không nghe anh ta nói nữa. Đó là một chuyện kể do một thằng ngốc kể lại: chuyện kể đầy những lời ầm ĩ nhưng chẳng có ý nghĩa gì hết".

Và cũng hệt như vậy ở trong "*Henri VIII*", giám mục Vônxli sau khi thất bại tan tành, thét lên vào cuối bước đường hoạn lộ của mình: "Xin từ biệt, vĩnh viễn từ biệt tất cả cái thời huy hoàng của ta ngày xưa! Số phận con người là như thế đấy: hôm nay người ta thấy xuất hiện những bông hoa dịu dàng của hi vọng, hôm sau nó nở tưng bừng đầy vẻ trang sức đỏ rực; hôm thứ ba sương giá xuống và chính vào lúc con người tin chắc hạnh phúc của mình đang sắp chín mùi thì sương giá giết chết căn rễ và nó ngã gục như ta đây!"

(cc) Ở trong sự khách thể hóa và sự bộc lộ này của những tình cảm bằng những so sánh, chứa đựng thái độ thản nhiên và tự chủ của tính cách ở bản thân mình, một đặc tính khiến cho tính cách tìm thấy một sự yên tâm ở trong đau buồn và chết chóc. Chẳng hạn Clêôpat sau khi áp con rắn độc vào ngực của mình nói với Sacmian: "Im lặng, im lặng! Ngươi không thấy đứa bé đang bú bà nhũ mẫu đang ngủ đó sao? Êm dịu như nước thơm, mát mẻ như không khí và đáng yêu làm sao!"

Con rắc độc cắn làm chân tay nàng yếu đi, khiến cho cái chết tự lừa dối mình và cho mình là giấc mộng. Bản thân hình tượng này là một mẫu mực để nói lên cái bản chất làm dịu nỗi đau buồn của những so sánh này.

C. SỰ BIẾN MẤT CỦA HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT TƯỢNG TRƯNG.

Cách quan niệm của chúng tôi về hình thức tượng trưng về nghệ thuật nói chung qui về chỗ ở đấy ý nghĩa và sự biểu hiện vẫn chưa có thể đạt đến trình độ thâm nhập vào nhau hoàn toàn. Do đó sự *không tương ứng* nảy sinh giữa hình thức và nội dung vẫn dừng lại ở trong tính tượng trưng không có ý thức *ở bản thân nó*. Trái lại ở trong cái trác tuyệt thì tình trạng không tương ứng này biểu lộ *công khai* bởi vì cái ý nghĩa tuyệt đối, Thượng đế và hiện thực bên ngoài của mình, được miêu tả trong một quan hệ phủ định đối với nhau. Nhưng trong tất cả các hình thức này còn thống trị một mặt khác nữa của tính tượng trưng: *tính họ hàng* giữa ý nghĩa và cái hình thức bên ngoài ở đấy người ta nêu nó lên cho chúng ta. Nó thống trị *hoàn toàn* ở trong chủ nghĩa tượng trưng nguyên thủy là nơi sự độc lập giữa ý nghĩa với sự tồn tại cụ thể của nó vẫn chưa xuất hiện. Nó là quan hệ *chủ yếu* ở trong cái trác tuyệt là hình thức nghệ thuật trong khi miêu tả cần đến những hiện tượng của tự nhiên của những số phận và những việc làm của cái dân tộc đã được Chúa chọn lọc nhằm mục đích biểu hiện Thượng đế mặc dầu biểu hiện một cách không thích hợp dưới hình thức một quan hệ chủ quan, và do đó mà võ đoán, ở trong hình thức so sánh của nghệ thuật.

Mặc dầu tính võ đoán này hoàn toàn có mặt ở trong ẩn dụ, hình ảnh và so sánh, song ở đây nó dường như vẫn ẩn nấp đằng sau tính họ hàng giữa ý nghĩa với cái hình ảnh được sử dụng để diễn đạt nó. Ở đây, so sánh được dùng chính bởi vì ý nghĩa và hình tượng được so sánh là giống nhau và mặt chính của sự giống nhau này, không phải là những nét bên ngoài mà chính là mối quan hệ nảy sinh do hoạt động chủ quan giữa những tình cảm bên trong, những trực giác, những biểu tượng với cái hình thức họ hàng của chúng. Song nếu không phải khái niệm của bản thân đối tượng đã nối liền nội dung và hình thức của tác phẩm của nghệ thuật với nhau mà chỉ là sự võ

đoán mà thôi thì cái chúng ta thấy là hoàn toàn ở bên ngoài đối với nhau và mối liên hệ của chúng là một sự kết hợp máy móc và mặt này chẳng qua chỉ để tô điểm cho mặt kia. Vì vậy ở đây, dưới hình thức phụ lục, ta phải khảo sát những hình thức nghệ thuật thứ yếu nảy sinh từ chỗ chia tách hoàn toàn những yếu tố thuộc về nghệ thuật chân chính và chứng minh sự vi phạm hình thức nghệ thuật tượng trưng bằng tình trạng vắng mặt mối liên hệ giữa chúng.

Theo quan điểm chung, ở giai đoạn này người ta tìm thấy một bên là một ý nghĩa hoàn mĩ đâu vào đấy nhưng không có hình ảnh, hay đúng hơn hình ảnh đối với nó là một trang sức võ đoán thuần túy bên ngoài, và mặt khác chúng ta tìm thấy cái vẻ bên ngoài với tính cách của nó, cái này không được đồng nhất hóa với cái nghĩa bên trong chủ yếu của nó, trái lại chỉ có thể được quan niệm và được miêu tả như là một cái gì độc lập đối với cái ý nghĩa bên trong, và do đó, chỉ đóng vai trò một đặc điểm thuần túy bên ngoài của hiện tượng này mà thôi. Sự khác nhau trừu tượng giữa thơ giáo huấn và thơ miêu tả chính là ở đấy, một sự khác nhau, ít nhất về mặt nghệ thuật giáo huấn, chỉ có thơ là duy trì được nó, bởi vì chỉ có thơ mới có thể nêu lên được ý nghĩa ở trong tính khái quát trừu tượng mà thôi.

Nhưng bởi vì khái niệm nghệ thuật không phải nằm ở trong sự chia tách, mà nằm ở trong sự đồng nhất hóa giữa ý nghĩa với hình ảnh, cho nên ở giai đoạn này không những xẩy ra sự chia tách hoàn toàn giữa các mặt khác nhau mà còn xẩy ra cả sự tương liên của chúng đối với nhau. Song, sau khi nghệ thuật đã vượt ra khỏi phạm vi tượng trưng thì mối tương liên này không còn có thể giữ tính tượng trưng nữa và vì vậy người ta cố gắng loại trừ cái làm thành bản chất chủ yếu của tính tượng trưng (mà tất cả các hình thức trước đây đều không thể khắc phục được), tức là loại trừ tính chất không tương ứng giữa hình thức với nội dung ở trong tình trạng độc lập của chúng

đối với nhau. Bởi vì sự phân li giữa các mặt mà ta phải nối liền với nhau là có tính chất tiền đề, cho nên cố gắng này ở đây vẫn là một nhiệm vụ đơn thuần, còn việc thỏa mãn các yêu cầu đòi hỏi phải có một hình thức nghệ thuật hoàn mĩ hơn, đó là nghệ thuật cổ điển.

Bây giờ chúng ta hãy nhìn qua những hình thức này để có thể chuyển sang giai đoạn thứ hai của nghệ thuật một cách chặt chẽ hơn.

1. Trường ca giáo huấn.

Nếu như ý nghĩa mặc dầu làm thành một toàn thể cụ thể, gắn bó ở bản thân mình, vẫn chỉ được quan niệm như là một ý nghĩa vì bản thân nó, nếu như nó không được biểu hiện thành ý nghĩa mà chỉ là một trang sức nghệ thuật ở bên ngoài thì lúc đó nảy sinh trường ca giáo huấn. Thơ giáo huấn không thể được xếp vào loại hình thức nghệ thuật thực sự, bởi vì trong thơ giáo huấn, một mặt đã có sẵn một nội dung độc lập đã được xây dựng dưới hình thức *nôm na* xem như ý nghĩa, và mặt khác hình thức nghệ thuật là cái mà người ta đưa từ ngoài vào để khớp với cái nội dung ấy, bởi vì nội dung trước khi có được hình thức này đã tồn tại ở trong ý thức một cách toàn vẹn và mặt nôm na này (tức là mặt nội dung xét theo ý nghĩa trừu tượng phổ biến của nó và chỉ gắn liền với cái ý nghĩa ấy mà thôi) phải được thể hiện nhằm mục đích giáo dục để trở thành một đối tượng của tư duy lí tính.

Do mối quan hệ thuần túy bên ngoài như vậy, ở trong trường ca giáo huấn, nghệ thuật chỉ có thể xuất hiện ở những phương diện bên ngoài của nó, chẳng hạn bằng cách dùng một bộ thơ nào đấy, một ngôn ngữ sang trọng, những hoàn cảnh được đan chéo vào, những hình ảnh, những so sánh, những bộc lộ về tình cảm được thêm thắt vào, sự chuyển biến nhanh

chóng hơn của chủ đề, tốc độ vận động v.v. tóm lại, bằng tất cả những gì không thâm nhập vào nội dung để hòa làm một với nội dung mà chỉ đứng bên cạnh nội dung làm thành một phần thêm vào đặng dùng sức sống tương đối của nó cấp cho lời giáo huấn khô khan và nghiêm túc một tính tươi vui hơn nhằm khiến cho lời giáo huấn trở thành hấp dẫn hơn. Những cái mà tự bản thân mang tính chất thuần túy nôm na không được phép nhận một hình thức nên thơ mới mẻ, trái lại chỉ được phép khóac một cái áo mới chẳng khác gì nghệ thuật bố trí công viên phần lớn chẳng qua chỉ là tô điểm thuần túy bên ngoài của một nơi tự nhiên đã cấp cho nó chứ không phải tự thân nó là đẹp, hay chẳng khác gì kiến trúc dùng những tô điểm bên ngoài để trang sức cho một ngôi nhà dựng lên nhằm thỏa mãn những đòi hỏi có tính nôm na trở thành đẹp đẽ.

Triết học Hi Lạp chẳng hạn ở bước phát triển đầu tiên của nó đã mang hình thức một trường ca giáo huấn. Ta có thể dẫn cả trường hợp Hêxiôt làm thí dụ, mặc dầu cần phải nói rằng cách quan niệm thực sự nôm na chỉ biểu lộ rõ rệt ở đây ở những nơi lí tính làm chủ đối tượng bằng những suy diễn, những phân loại của nó v.v và muốn giáo dục chúng ta một cách thú vị và đẹp đẽ theo quan điểm này. Những thí dụ của cách quan niệm như vậy, ở đấy mặc dầu mọi khéo léo bên ngoài của nó vẫn không thể làm nảy sinh một tác phẩm nghệ thuật thực sự tự do đó là trường hợp của Lukrexơ khi trình bày cái triết lí của Epiquya về tự nhiên, trường hợp của Viêcgilơ với những lời giáo dục về nông nghiệp. Ở Đức trường ca giáo huấn ngày nay không hợp thị hiếu; trái lại ở Pháp Đơlin(*) ngoài các trường ca trước đây của ông ta là *"Các vườn hay nghệ thuật tô điểm tự nhiên"* và *"Con người của những cánh đồng"* ngay trong thế kỉ chúng ta cũng đã xuất bản một trường ca giáo huấn trong đó ông lần lượt trình bày từ học, điện học... tóm lại một quyển sách giáo khoa về vật lí.

2. Thơ miêu tả.

Hình thức thứ hai của loại thơ này là đối lập lại thơ giáo huấn. Điểm xuất phát ở đây không phải là một ý nghĩa tự nó đã có sẵn ở trong ý thức mà là bản thân cái bên ngoài, chẳng hạn phong cảnh ngôi nhà, thời tiết trong năm, sự phân chia thời gian của ngày và các nét bên ngoài của chúng. Nếu như nội dung ở trong trường ca giáo huấn về thực chất là khái quát không có hình thức, thì trái lại, ở đây tài liệu bên ngoài được nêu lên nguyên vẹn với cái vẻ thuần túy bên ngoài không thấm nhuần ý nghĩa tinh thần của cái cá biệt và là cái vẻ bên ngoài của hiện tượng trong tính chất như ý thức thông thường nhận thấy nó. Một nội dung cảm quan như thế chỉ hoàn toàn thuộc về một mặt duy nhất của nghệ thuật chân chính. Đó là cái lĩnh vực tồn tại bên ngoài và cái này chỉ có thể xuất hiện ở trong nghệ thuật xem như một hiện thực của *tinh thần*, của cá tính, của các hành động, các biến cố của nó diễn ra trên miếng đất của thế giới xung quanh chứ không phải tự nó làm thành cái tài liệu bên ngoài tách rời khỏi yếu tố tinh thần.

3. Thơ épigramme cổ đại.

Do chỗ không thể nào duy trì loại thơ giáo huấn và loại thơ miêu tả ở trong tính phiến diện của chúng (bởi vì nếu làm thế thì đã gạt bỏ nghệ thuật hoàn toàn) cho nên chúng ta thấy rằng hiện thực bên ngoài lại được nêu lên gắn liền với cái ý nghĩa thấm nhuần cái hiện thực ấy với tính cách hạt nhân bên trong của nghệ thuật và yếu tố khái quát trừu tượng lại gắn liền với hiện tượng cụ thể của nó.

a) Trường ca giáo huấn đã được chúng ta bàn đến về mặt này. Ở đây, khó lòng làm được nếu không miêu tả những tình trạng bên ngoài và những hiện tượng cá biệt, nếu không kể lại chi tiết những thí dụ của thần thoại và những đề tài khác. Song ở đây chỉ có một sự vận động song song của yếu tố khái

quát có tính tinh thần và cái cá biệt có tính bên ngoài mà thôi, chứ không phải là một sự kết hợp hoàn toàn phát triển của chúng. Ở đây, là một quan hệ qua lại hoàn toàn ngẫu nhiên, không những thế, quan hệ này chỉ đề cập tới những mặt và những nét cá biệt mà thôi chứ không đề cập tới toàn bộ nội dung và toàn bộ các hình thức nghệ thuật của nó.

b) Mối tương quan như vậy phần lớn đã xuất hiện ở trong thơ miêu tả, bởi vì ở đấy bên cạnh miêu tả còn kèm theo những tình cảm có thể gây nên trước cái cảnh tự nhiên thôn dã, cảnh ngày đêm, thời tiết thay đổi nhau, cảnh đồi um tùm, cảnh hồ ao hay suối reo róc rách, cảnh nghĩa địa, cảnh một cái làng bố trí đẹp đẽ, cảnh mái nhà êm đềm ấm cúng... Trong thơ miêu tả cũng như trong các trường ca giáo huấn cũng xuất hiện những sự việc ngẫu nhiên cốt làm cho trường ca trở thành sinh động: miêu tả những tình cảm cảm động chẳng hạn tình trạng u hoài êm ả, hay những biến cố vặt vãnh lấy trong đời sống con người trong các lĩnh vực thứ yếu của nó.

Mối liên hệ này giữa tình cảm tinh thần với hiện tượng bên ngoài của tự nhiên ở đây có thể hãy còn mang tính chất hoàn toàn bên ngoài. Bởi vì một phong cảnh, một nơi nào đấy giả thiết phải có một người nào đấy tồn tại độc lập, và mặc dầu con người nhìn cảnh này và cảm thấy một cảm giác nào đó, song cái hình thức bên ngoài và tình cảm bên trong khi nhìn cảnh sáng trăng, cảnh rừng và thung lũng vẫn là bên ngoài đối với nhau. Tôi không giải thích, không làm cho tự nhiên thấm nhuần tinh thần, trái lại tôi chỉ cảm thấy trong trường hợp này một sự hài hòa mơ hồ giữa một tâm trạng bên trong của tôi với những sự vật trước mắt. Đặc biệt đối với người Đức chúng ta thì đó là hình thức chúng ta yêu quí nhất: miêu tả tự nhiên, và sau đó miêu tả những tình cảm đẹp đẽ và những lời bộc lộ nội tâm có thể nảy sinh trong óc ta khi nhìn những phong cảnh như vậy. Đây là con đường chung rộng rãi mà người nào cũng có thể đi, ngay cả nhiều bài tụng thi

của Klôpxtôc cũng viết theo tinh thần ấy.

c) Vì vậy, nếu như chúng ta tìm một liên hệ sâu xa giữa cả hai mặt mà chúng ta đã giả thiết là tách rời nhau thì chúng ta sẽ tìm thấy nó ở trong thơ épigramme cổ đại.

(a) Ngay tên gọi của nó (épigramme)(*) đã biểu hiện bản chất đầu tiên của thơ épigramme: đó là một bài viết trên bia. Hiển nhiên ở đây còn có một mặt là đối tượng và mặt khác là điều nói về đối tượng ấy. Song trong các epigramme cổ xưa nhất mà Hôrôđôt đã giữ lại cho chúng ta một vài thí dụ thì chúng ta không bắt gặp sự miêu tả có một tình cảm nào đó đi kèm, trái lại chúng ta đứng trước bản thân đối tượng dưới hình thức hai mặt. Thứ nhất, một cái gì tồn tại bên ngoài và sau đó, ý nghĩa của nó và những lời giải thích được trình bày ngắn gọn ở trong épiramme bằng những nét nổi bật nhất và hợp chỗ nhất. Song ở những người Hi Lạp của thời kì sau, épigramme đã bỏ mất tính nguyên thủy này và ngày càng chuyển sang việc ghi lại những tư tưởng hóm hỉnh hay sôi động bất ngờ xảy ra về những trường hợp cá biệt, những cá nhân... những tư tưởng không phải biểu lộ bản thân đối tượng mà biểu lộ những tình cảm của chủ thể đối với đối tượng.

(b) Đối tượng càng ít hợp với loại miêu tả này thì nó càng trở thành kém hoàn mĩ. Về mặt này, ta có thể nói qua một vài chữ cả về những hình thức nghệ thuật hiện đại. Trong các truyện kí của Tichcơ chẳng hạn, chuyện kể thường thường quay xung quanh những tác phẩm nghệ thuật cá biệt, hay những nghệ sĩ nào đấy, xung quanh một loạt bức tranh nào đấy hay xung quanh âm nhạc, và thêm vào đấy, có một âm mưu nhỏ về tình yêu. Nhưng những bức tranh cụ thể như vậy mà người đọc không hề thấy, những bản nhạc này mà họ không hề nghe, nhà thơ không thể làm cho người ta thấy được chúng và nghe được chúng và tất cả thể loại nếu như nó quay xung quanh

(*) épigramme, do tiếng Hi Lạp epi "trên", gramme "viết" theo nghĩa đen là một bài văn viết trên mộ.

những đối tượng tương tự, thì về mặt này, nó vẫn không làm người ta thỏa mãn. Trong những tiểu thuyết lớn hơn, người ta đã thử lấy những loại nghệ thuật và những tác phẩm đẹp nhất của nó làm thành nội dung. Hainơ chẳng hạn đã lấy âm nhạc làm thành nội dung quyển tiểu thuyết *"Hinđơgơc phôn Hôhentan"* nhưng nếu như toàn bộ một tác phẩm nghệ thuật tỏ ra không sao miêu tả được cái đối tượng chủ yếu của nó thì về tính chất chủ yếu của nó chỉ có thể có một hình thức không thích hợp.

(c) *Yêu cầu* nảy sinh từ những thiếu sót đã nói trên đây chỉ là ở điều sau đây: hiện tượng bên ngoài và ý nghĩa của nó; đối tượng và sự giải thích có tính tinh thần của nó không được tách rời khỏi nhau hoàn toàn như điều xảy ra ở trong trường hợp vừa xét đến, cũng không được kết hợp với nhau theo lối mối liên hệ ở giữa chúng vẫn là có tính chất tượng trưng, trác tuyệt hay so sánh. Vì vậy, chỉ nên tìm sự miêu tả ở nơi nào đối tượng qua hiện tượng bên ngoài của nó và ở hiện tượng ấy đã cấp cho ta một nội dung tinh thần, và yếu tố tinh thần hoàn toàn bộc lộ ở trong hiện thực của nó, còn yếu tố bên ngoài, thể xác chẳng qua chỉ là một sự phát hiện thích hợp của yếu tố tinh thần ở bên trong.

Nhưng để khảo sát *sự thực hiện* hoàn toàn nhiệm vụ này chúng ta cần phải từ bỏ tinh thần *tượng trưng* của nghệ thuật bởi vì tính tượng trưng là tiêu biểu ở chỗ tinh thần của ý nghĩa và hình thức thể xác của nó chỉ có được một sự kết hợp *không hoàn toàn*.

II.

HÌNH THỨC CỔ ĐIỂN CỦA NGHỆ THUẬT

Lời nói đầu

BÀN VỀ TÍNH CHẤT CỔ ĐIỂN NÓI CHUNG

Trung tâm của nghệ thuật là sự thống nhất của cái thể hoàn chỉnh tự do và hoàn mỹ của nội dung với các hình thức hoàn toàn thích hợp với nội dung. Chỉ có *nghệ thuật cổ điển* là tạo ra được cái hiện thực phù hợp với khái niệm đẹp, điều mà hình thức tượng trưng của nghệ thuật đã cố gắng đạt tới nhưng không sao đạt được. Vì vậy trong sự khảo sát trên đây về ý niệm cái đẹp và ý niệm nghệ thuật, chúng tôi đã định nghĩa trước bản chất chung của tính chất cổ điển. *Lý tưởng* cấp nội dung và hình thức cho nghệ thuật cổ điển là nghệ thuật thể hiện được điều mà theo khái niệm của mình làm thành nghệ thuật chân chính ở trong một hình thức ăn khớp với mình.

Nhưng muốn đạt đến trình độ hoàn mĩ này cần phải có tất

cả những yếu tố chủ yếu mà chúng tôi đã điểm qua sự phát triển ở trong phần trên. Bởi vì cái đẹp cổ điển - với tính cách ý nghĩa bên trong của nó - có một ý nghĩa tự do, *độc lập* tức là không phải một ý nghĩa nào khác mà *một ý nghĩa tự thân*, và vì vậy là *bản thân sự giải thích của nó. Yếu tố tinh thần* này nói chung lấy bản thân nó làm đối tượng của mình. Không những thế, ở trong cái tính khách thể này yếu tố tinh thần có hình thức của một yếu tố bên ngoài, hình thức này về phần mình vì là đồng nhất với nội dung bên trong cho nên trực tiếp làm thành ý nghĩa riêng của mình với tính cách đối tượng của mình. Trong khi tự nhận thức mình nó cũng tự nêu rõ mình.

Kể ra, khi khảo sát hình thức tượng trưng của nghệ thuật, chúng tôi đã xuất phát từ sự thống nhất của ý nghĩa với phương thức biểu hiện cảm quan của ý nghĩa do nghệ thuật sản sinh ra. Song ở đây, sự thống nhất này chỉ là gián tiếp và vì vậy, mà không ăn khớp. Bởi vì nội dung, theo nghĩa đen, hoặc là làm thành bản thân yếu tố tự nhiên ở trong *bản chất* và *tính khái quát* trừu tượng của nó (và vì vậy sự tồn tại *tách rời* của yếu tố tự nhiên không có khả năng nêu lên cái khái quát một cách thích hợp mặc dầu yếu tố tự nhiên cũng được khảo sát với tính cách sự tồn tại thực tế có sẵn của nó). Hoặc là nội dung chỉ làm thành cái bên trong và chỉ cảm thụ được bằng tinh thần. Do đó nội dung vẫn không có được một sự thể hiện thích hợp ở trong một yếu tố cá biệt trực tiếp và cảm quan xa lạ với nó.

Ý nghĩa và hình thức chỉ ở trong mối quan hệ họ hàng, gợi lên nhau một cách bóng gió. Nếu như hai cái này cũng gắn liền với nhau ở một vài phương diện thì ở những phương diện khác chúng lại cách xa nhau. Sự thống nhất nguyên sơ bị tan vỡ: trong thế giới quan Ấn Độ, một mặt, là yếu tố bên trong và yếu tố lí tưởng trong tính đơn giản trừu tượng của mình, và mặt khác, là cái hiện thực đa dạng của tự nhiên và sự tồn tại của con người. Và cái trí tưởng tượng phóng túng lo lắng băn khoăn vì bị cái đà bên trong thúc đẩy cứ đi từ phía này sang phía khác

nhưng không sao cấp cho yếu tố lí tưởng một tính độc lập tuyệt đối. Đồng thời,trí tưởng tượng cũng không sao làm cho nó tràn đầy những tài liệu có sẵn và bị hoán cải của những hiện tượng để trình bày nó trong tài liệu này thành một sự thống nhất bình thản. Mặc dầu các điều lộn xộn và sự kì dặc ở trong việc pha trộn, các yếu tố đối lập với nhau cuối cùng đã biến mất, song chẳng qua chỉ để nhường chỗ cho một tính chất bí ẩn không làm người ta thỏa mãn chỉ có thể nêu lên được vấn đề mà không sao giải quyết được nó. Bởi vì ở đây vẫn còn thiếu tự do và tính độc lập của nội dung là những cái chỉ xuất hiện khi yếu tố bên trong được nhận thức là một toàn thể ở bản thân mình xem như một toàn thể bao gồm cả cái yếu tố ở bên ngoài là cái khác nó và xa lạ đối với nó. Tính độc lập tự mình và vì mình này với tính cách ý nghĩa tuyệt đối tự do là sự tự nhận thức, ở đấy nội dung là yếu tố tuyệt đối, còn hình thức là tính chủ thể có tính tinh thần.

So sánh với cái sức mạnh tự qui định mình, biết tư duy và mong muốn thì mọi cái khác đều chỉ là độc lập tương đối và chỉ tồn tại trong nháy mắt. Bởi vì các hiện tượng cảm quan của tự nhiên như mặt trời, sao, bầu trời, cây cỏ, động vật, đá, sông biển, đều chỉ có một quan hệ trừu tượng với bản thân chúng mà thôi và bị lôi cuốn cùng với các tồn tại khác vào một quá trình diễn ra không ngừng cho nên chỉ có một đầu óc hữu hạn thì mới có thể cho rằng chúng là độc lập. Ý nghĩa chân thực của đấng Tuyệt đối không phải bộc lộ ở đấng Tuyệt đối. Kể ra, tự nhiên chỉ xuất hiện trong sự tồn tại ở bên ngoài, còn cái nội dung bên trong của nó lại không biểu lộ thành một cái gì tồn tại độc lập ở bên trong, trái lại bị phân tán ở trong cái trình độ đa dạng sặc sỡ của các hiện tượng và vì vậy không phải là độc lập. Cái ý nghĩa tuyệt đối chân thực chỉ có thể tồn tại ở trong tinh thần với tính cách một quan hệ cụ thể, tự do, vô hạn, đối với bản thân và trở thành độc lập trong sự tồn tại của mình

Trên con đường đi tới chỗ giải phóng ý nghĩa tuyệt đối ra

khỏi yếu tố cảm quan trực tiếp để nêu bật tính độc lập của nó ở trong bản thân, chúng ta bắt gặp cái được trí tưởng tượng đề cao và cho là thiêng liêng. Cái tuyệt đối quan trọng trước hết là đấng Duy nhất biết tư duy, tuyệt đối, không có mọi đặc tính cảm quan, liên quan với bản thân với tính cách đấng Tuyệt đối và về mặt này giả thiết một cái khác do nó tạo ra, đó là tự nhiên, tự nhiên nói chung là một cái phủ định không có chỗ dựa ở bản thân.

Đấng Duy nhất này là khái quát "ở bản thân mình và vì mình." Độc lập đối với chỗ đấng Duy nhất được nhận thức và được miêu tả trong cái xu hướng phủ định rõ ràng của Người chống lại cái thế giới mà Người sáng tạo ra, hay ở trong tính cố hữu tích cực phiếm thần của Người đối với cái được sáng tạo ra, độc lập đối với điều này, Người làm thành một quyền lực khách quan thống trị tất cả những cái gì tồn tại. Quan niệm này về nghệ thuật chứa đựng hai khuyết điểm. *Thứ nhất* cái đấng Duy nhất và phổ biến này tuy làm thành ý nghĩa cơ bản nhưng vẫn chưa đạt tới một trình độ được qui định và được phân biệt chính xác ở bản thân, cũng chưa đạt đến một cá tính và một tính cách thực sự. Chữ cá tính ở đây có nghĩa là người ta có thể hiểu đấng Duy nhất là tinh thần và xuất hiện trước mắt trực giác dưới một hình thức cảm quan thích hợp với nội dung tinh thần cũng như thích hợp với cái khái niệm của nó. Còn ý niệm cụ thể về tinh thần lại đòi hỏi tinh thần phải tự qui định mình và tự khu biệt mình ở trong bản thân. Có như thế thì trong khi khách thể h ia thành một đối tượng, do sự phân đôi này tinh thần mới c được một biểu hiện bên ngoài tuy là mang tính cá thể và tồn tại trong giây phút trước mắt, song vẫn hoàn toàn thấm nhuần yếu tố tinh thần. Kết quả là nếu xét ở bản thân nó thì yếu tố bên ngoài sẽ không nói lên một cái gì khác mà chỉ cho phép người ta phát hiện tinh thần với tính cách nội dung bên trong của cái bên ngoài đồng thời nó lại còn là sự biểu hiện và là thực tại của tinh

thần. *Thứ hai*, theo quan điểm của cái thế giới khách quan (với cái thể trừu tượng của một đấng Tuyệt đối bản thân không được phân biệt) còn có khuyết điểm sau đây: bản thân một hiện thực không có bản chất là thực sự bất lực không thể bộc lộ được đấng Tuyệt đối dưới hình thức cụ thể. Đối lập lại các tụng ca, các thánh ca ca ngợi cái vĩ đại khái quát và trừu tượng của Thượng đế, khi chuyển sang một hình thức nghệ thuật cao hơn, ta phải nhắc tới việc nêu lên mặt phủ định, những biến đổi, những đau khổ, những bất hạnh của cuộc đời và cái chết, điều mà chúng ta đã bắt gặp ở phương Đông. Ở đây, tồn tại sự khác nhau ở bản thân nó, sự khác nhau này không bao giờ xuất hiện tập trung vào một mặt duy nhất,chẳng hạn vào đấng Duy nhất hay vào cái tính chủ thể độc lập. Chỉ có cái thể hoàn chỉnh cụ thể gián tiếp của cả hai mặt (cái thể duy nhất độc lập ở bản thân và sự khác nhau và sự thực hiện được qui định ở bản thân) mới cấp cho ta một tính độc lập thực sự tự do.

Bên cạnh cái trác tuyệt, chúng ta có thể nhắc tới một quan niệm khác đã bắt đầu phát triển ở phương Đông. Đối lập lại quan niệm về tính bản chất của một Thượng đế duy nhất, ở đây còn có cả quan niệm về tự do nội tâm, tính độc lập của cá nhân riêng lẻ trong chừng mực phương Đông cho phép hướng này phát triển. Chúng ta cần phải tìm thấy nó ở những người Ả Rập với tính cách quan niệm chủ yếu. Vì sống trong các sa mạc, trong các nơi vô tận gồm những cánh đồng, ở trên đầu chỉ có bầu trời trong vắt, người Ả Rập ở trong cái thiên nhiên ấy chỉ có thể nhờ vào tinh thần dũng cảm, sức mạnh của nắm tay mình, những phương tiện tự vệ: con lạc đà, con ngựa, mũi giáo và thanh kiếm của mình. Khác tính chất nhu nhược và lười biếng của Ấn Độ và khác chủ nghĩa phiếm thần sau này của thi ca Hồi giáo, ở đây bộc lộ tính độc lập của tính cách cá nhân một cách bướng bỉnh và cho phép những sự vật bên ngoài có một hiện thực trực tiếp được quy định rạch ròi và chặt chẽ. Gắn liền với tính độc lập này của cái cá nhân vừa mới xuất

hiện không những có tình bạn trung thành, lòng hiếu khách, thái độ cao thượng trong các cử chỉ mà còn có cả sự thỏa mãn vô hạn, lòng trả thù và cái hồi ức về một mối thù không sao nguôi được. Những điều đó cho phép họ tha hồ mà trả thù với một dục vọng tàn nhẫn và một thái độ tàn bạo hoàn toàn mất cả mọi trắc ẩn. Nhưng những điều diễn ra trên miếng đất này là thuần túy của con người ở trong phạm vi nhân tính. Đó là những hành động trả thù, những quan hệ yêu đương, những nét của tính cách cao thượng, lòng tận tụy hi sinh. Ở đây, mọi yếu tố quái đản và kì diệu đều biến mất đến nỗi tất cả đều diễn ra trước mắt ta theo một trật tự nhất định và chặt chẽ, phù hợp với mối liên hệ tất yếu của các sự vật.

Chúng ta đã tìm thấy trước đấy ở người Do Thái cổ đã có một quan niệm tương tự về những đối tượng hiện thực, được qui về cái kích thước vững chắc của chúng và được chiêm ngưỡng trực quan trong trạng thái tự do của chúng chứ không phải chỉ đơn thuần xuất phát từ lợi ích. Một thái độ độc lập kiên quyết hơn của tính cách, sự hung bạo trong việc trả thù và trong căm thù cũng là những nét cố hữu đối với các dân tộc Do Thái cổ xưa. Nhưng đồng thời, lại xuất hiện sự khác nhau. Ở đây, ngay cả những sức mạnh hùng mạnh nhất của tự nhiên cũng được miêu tả không phải ở bản thân, mà với tính cách quyền lực của Thượng đế; trước Thượng đế chúng đều bỏ mất tính độc lập của mình; lòng căm thù và việc trừng phạt ở đây không phải là những tình cảm cá nhân chống lại những cá nhân, trái lại nhằm phục vụ Thượng đế xem như lòng khát khao trả thù chống lại toàn bộ các dân tộc. Chẳng hạn các thánh thi của thời kỳ sau này và nhất là các sách của các tiên tri thường thường chỉ biết mong muốn và yêu cầu Thượng đế giáng tai họa và diệt vong cho các dân tộc khác và thường thường sức mạnh của chúng là ở trong những lời mắng nhiếc và nguyền rủa.

Trong những điểm xuất phát chúng tôi vừa nhắc tới đã

chứa đựng những yếu tố của cái đẹp thực sự và của nghệ thuật thực sự. Song các yếu tố ấy vẫn còn phân tán, tản mạn và bị nêu lên trong một quan hệ sai lầm chứ không làm thành một thể thống nhất thực sự. Vì vậy tính thống nhất trừu tượng và lý tưởng của yếu tố thần linh không thể nào thể hiện trong một biểu hiện nghệ thuật hết sức thích hợp dưới hình thức một cá tính hiện thực, trong khi mà tự nhiên và cá tính con người về mặt bên trong cũng như bên ngoài tỏ ra hoàn toàn không chứa đựng dồi dào đấng Tuyệt đối, hoặc là không thấm nhuần nó một cách tích cực. Cái *tính chất bên ngoài* này của ý nghĩa, là phải mang một nội dung chủ yếu ngay cả cái hiện tượng cụ thể trong đó ý nghĩa này cần được thể hiện, xuất hiện *thứ ba ở trong hoạt động so sánh của nghệ thuật.* Ở trong nghệ thuật, cả hai mặt đã trở thành hoàn toàn độc lập, trái lại cái thể duy nhất duy trì chúng chẳng qua chỉ là một tồn tại chủ quan vô hình có tác dụng so sánh.

Kết quả là tính kém cỏi của một mối liên hệ bên ngoài như vậy, càng lộ rõ và việc gạt bỏ nó lại càng hiển nhiên đối với sự thể hiện nghệ thuật chân chính. Nếu người ta gạt bỏ nó thì ý nghĩa sẽ không còn là một yếu tố lý tưởng trừu tượng nữa. Trái lại, người ta sẽ đứng trước một nội cảm chỉ do bản thân nó qui định, nội cảm này ở trong tính toàn vẹn cụ thể của nó, cụ thể là hình thức của một hiện tượng hoàn mỹ và xác định ở ngay chính mình, vì vậy nó nói lên và bộc lộ ở cái tồn tại bên ngoài như một tồn tại thuộc về mình và chỉ thuộc về mình mà thôi.

1. Tính độc lập của tính chất cổ điển với tính cách sự thâm nhập lẫn nhau giữa yếu tố tinh thần và diện mạo tự nhiên của nó.

Cái toàn thể tự do này (trong khi tự qui định mình ở trong một tồn tại khác của mình, vẫn cứ là nó) và cái nội cảm này (tuy khách thể hóa ra ngoài, nhưng vẫn cứ chỉ bản thân mình)

là yếu tố chân chính, tự do và độc lập "ở bản thân mình và vì mình" và thể hiện ở trong sự tồn tại của nó không phải một cái gì khác mà chính bản thân mình. Ở trong lĩnh vực nghệ thuật, nội dung này có mặt không phải dưới hình thức vô hạn, không phải với tính cách một tư duy qua tự suy nghĩ về mình, xem như một đấng Tuyệt đối, một tồn tại được khách thể hóa dưới hình thức tính chất tinh thần phổ biến, lý tưởng và tự bộc lộ mình vì chính mình" - mà còn có mặt cả trong tự nhiên trực tiếp và ở trong tồn tại cảm quan. Nhưng bởi vì ý nghĩa là độc lập, cho nên ở trong nghệ thuật nó cần phải có được một hình thức do bản thân nó và có được nguyên lý tự bộc lộ ra ngoài ở ngay chính mình. Vì vậy, mặc dầu ý nghĩa cần phải quay trở về yếu tố tự nhiên, nhưng nhằm thống trị cái bên ngoài. Bởi vì cái bên ngoài làm thành một mặt của một nội dung hoàn chỉnh bên trong cho nên cái bên ngoài không còn tồn tại thành một yếu tố khách quan tự nhiên, trái lại vì không có tính độc lập riêng cho nên nó chỉ là biểu hiện của tinh thần mà thôi.

Do đó, ở trong tình trạng thâm nhập vào nhau trực tiếp, cái mặt tự nhiên và lĩnh vực cái bên ngoài nói chung đều được tinh thần hoán cải và đều có được một ý nghĩa ở bản thân mình. Chúng không còn nhắc đến ý nghĩa này xem như một cái gì tách khỏi hiện tượng cơ thể và cái khác hiện tượng ấy. Tình trạng đồng nhất hóa thích hợp với tinh thần giữa yếu tố tinh thần và yếu tố tự nhiên không chỉ dừng lại ở mặt trung hòa hóa cả hai mặt đối lập. Trái lại, nó nâng yếu tố tinh thần lên một trình độ hoàn chỉnh cao hơn, ở đấy yếu tố tinh thần vẫn cứ là mình ở trong một tồn tại khác của nó, là nơi yếu tố tự nhiên bộc lộ mình một cách lí tưởng, tinh thần tự bộc lộ mình ở trong tự nhiên và ở trong quan hệ đối với tự nhiên. Khái niệm hình thức nghệ thuật cổ điển là dựa trên sự thống nhất này.

a) Sự thống nhất này giữa ý nghĩa với biểu hiện cảm quan ở đây cần được quan niệm như sau. Ở trong sự hợp nhất đã được

thực hiện, không có tình trạng chia tách giữa hai mặt, và vì vậy mặt bên trong, mặt *tinh thần bên trong* không phải chỉ là thoát thai từ cái hiện thực cụ thể của cơ thể bởi vì nếu quan niệm như thế thì hai mặt cơ thể và tinh thần cũng vẫn là khác nhau ở trong mối quan hệ đối với nhau. Bởi vì hình thức khách thể bên ngoài (là cái ở đấy cho tinh thần có thể tri giác được ở bên ngoài) do khái niệm của nó lại đồng thời là được qui định *cụ thể* và *đặc thù*, cho nên cái tinh thần tự do được nghệ thuật cấp một hiện thực *thích hợp* với nó chỉ có thể là một cá tính tinh thần cũng được qui định cụ thể, và bản thân cũng *độc lập* mặc dầu được biểu hiện dưới hình thức tự nhiên. Vì vậy yếu tố *nhân tính* làm thành trung tâm và nội dung của cái đẹp chân chính và của nghệ thuật chân chính, (nhưng với tính cách nội dung như chúng ta đã thấy ở trong khái niệm lí tưởng), yếu tố nhân tính phải xét ở trong hình thức chủ yếu của một cá tính cụ thể, phù hợp với hiện tượng bên ngoài của cá tính ấy, hiện tượng này ở trong tính khách quan của nó thoát khỏi những thiếu sót của lĩnh vực cái hữu hạn.

b) Về mặt này, lập tức ta thấy rõ ngay rằng về thực chất phương thức thể hiện cổ điển không còn có thể là tượng trưng theo cái nghĩa chính xác này nữa, mặc dầu đây đó một vài yếu tố tượng trưng vẫn còn đóng một vai trò thứ yếu. Thần thoại Hy Lạp chẳng hạn, trong chừng mực nghệ thuật chiếm lĩnh nó, là thuộc lĩnh vực của lí tưởng cổ điển. Nếu xét về thực chất, thì nó không cấp cho ta cái đẹp tượng trưng; trái lại nó được xây dựng theo tính chất của lý tưởng nghệ thuật thực sự, mặc dầu, như sau này chúng ta sẽ thấy, nó cũng có một vài dấu vết của tính tượng trưng. Nhưng chúng ta có thể hỏi hình thức cụ thể nào có khả năng tạo nên sự thống nhất này với tinh thần mà vẫn không trở thành một lời nói bóng gió đơn thuần về nội dung mà nó thể hiện! Để trả lời câu hỏi này chúng ta nói rằng bởi vì nghệ thuật cổ điển dựa trên sự ăn khớp giữa nội dung và hình thức cũng phải thỏa mãn cái đòi hỏi về tính toàn

vẹn và tính độc lập của toàn thể, - mà đặc trưng chủ yếu của nghệ thuật cổ điển chính là ở đấy - cho nên cần phải làm sao cho mỗi mặt (cả nội dung tinh thần cũng như hiện tượng bên ngoài của nó) tự bản thân nó đều là một thể toàn vẹn tạo nên khái niệm của toàn thể. Chỉ có làm thế thì mỗi mặt mới đồng nhất ở bản thân với mặt kia, và sự khác nhau giữa hai mặt mới bị hạ thấp xuống trình độ là sự khác nhau đơn thuần về hình thức của một yếu tố trước sau duy nhất. Nhờ vậy cái toàn thể mới làm thành tự do bởi vì các mặt của nó tỏ ra ăn khớp, khi nó tự thể hiện mình ở trong mỗi mặt và trước sau vẫn là một ở cả hai mặt.

Tình trạng thiếu sự phân đôi tự do của cái toàn thể ở trong một thể duy nhất nhất định đã kéo theo nó tình trạng không tự do của nội dung ở trong nghệ thuật tượng trưng và do đó của tình trạng không tự do về mặt hình thức nữa. Tinh thần không nhận thức được mình một cách rõ ràng và vì vậy không thấy rằng hiện thực bên ngoài của mình là một hiện thực của riêng nó, nằm trong bản thân nó, và phục vụ nó. Ngược lại, hình thức cần phải chứa đựng ý nghĩa, nhưng vì ý nghĩa chỉ có một phần là nằm trong hình thức theo một khía cạnh duy nhất nào đó, cho nên sự tồn tại bên ngoài (vì là bên ngoài trong mối quan hệ với nội dung bên trong) lúc đầu chỉ bộc lộ *bản thân mình* chứ không phải là cái ý nghĩa được thể hiện, và dường như ta phải gò ép nó nếu ta đòi hỏi nó phải nêu lên một cái gì khác. Trong tình trạng bị xuyên tạc như vậy, khi biểu hiện ra bên ngoài nó không còn là nó nữa, mà trở thành một cái khác, tức là trở thành nghĩa, nhưng chỉ bộc lộ một sự kết hợp bí ẩn và một sự pha trộn những yếu tố dị dạng. Hay với tính cách một trang sức thuần túy thứ yếu và một tô điểm bên ngoài, nó phải nâng cao giá trị cái ý nghĩa duy nhất tuyệt đối của mọi sự vật, hễ nó còn chưa bị rơi xuống tình trạng một so sánh thuần túy chủ quan và võ đoán với một ý nghĩa rất xa nó và bàng quan đối với nó.

Muốn cắt đứt cái quan hệ không tự do này, cần phải làm

sao cho tự thân hình thức đã có ý nghĩa, tức là có một ý nghĩa có tính tinh thần. Hình thức này, về thực chất, là một hình thức nhân tính, bởi vì chỉ có hình thức như thế mới có thể nêu bật yếu tố tinh thần dưới hình thức cảm quan. Sự biểu hiện của gương mặt, đôi mắt, dáng đi, cử chỉ là vật chất cả theo cái nghĩa nó không phải là tinh thần. Song ở trong bản thân cái tính xác thịt như vậy, không những diện mạo con người là sống động và tự nhiên, giống như động vật, mà nó còn là một cơ thể phản ảnh tinh thần. Trong đôi mắt chúng ta nhìn thấy tâm hồn cũng như tính cách tinh thần của con người biểu lộ ở tất cả hình dáng bên ngoài. Vì vậy, nếu như yếu tố thể xác là thuộc về tinh thần xem như sự tồn tại của nó thì tinh thần là một yếu tố bên trong thuộc về thể xác chứ không phải là một bản chất bên trong xa lạ với cái hình thức bên ngoài, bởi vì tự thân yếu tố vật chất không có ý nghĩa nào khác ngoài cái ý nghĩa nhắc đến tinh thần. Mặc dầu hình thức con người vẫn còn có nhiều nét chung với động vật, song toàn bộ sự khác nhau giữa thân thể con người so với thân thể động vật tóm lại là về cấu tạo của nó, thân thể con người là nơi trú ẩn của tinh thần và là hình thức tồn tại tự nhiên duy nhất tinh thần có thể có được. Vì vậy, tinh thần chỉ tồn tại trực tiếp đối với những người khác ở trong cơ thể mà thôi.

Ở đây, không phải là nơi nêu lên tính tất yếu của mối liên hệ này cũng như của sự tương ứng đặc biệt giữa tinh thần với cơ thể; chúng ta phải chấp nhận tính tất yếu này xem như một tiền đề. Trong dung mạo con người cũng có cái chết cứng, cái xấu xí, tức là những cái bị qui định bởi những ảnh hưởng khác và bởi những sự lệ thuộc khác. Nhưng chính nhiệm vụ của nghệ thuật lại là phải xóa bỏ sự khác nhau giữa yếu tố thuần túy tự nhiên với yếu tố tinh thần, cấp một hình thức đẹp đẽ cho cái yếu tố xác thịt bên ngoài, bằng một hình thức hoán cải hoàn toàn, thấm nhuần sự sống và tinh thần.

Còn về yếu tố bên ngoài thì ở trong phương thức thể hiện

này không còn có cái gì là tượng trưng nữa và tất cả mọi tìm tòi cố gắng, xuyên tạc và bóp méo đều bị loại trừ hết. Bởi vì khi tinh thần tự quan niệm mình là một cái tự thân đã hoàn toàn tất cả và rõ ràng, và liên hệ của nó với diện mạo thích hợp của mình là một cái đã xong xuôi trọn vẹn, thì nó không cần phải được thể hiện ở trong những điều do trí tưởng tượng phóng túng sản sinh ra đối lập với hiện thực. Hình thức cổ điển của nghệ thuật không phải chỉ được biểu hiện dưới hình thức thể xác bằng một sự nhân cách hoá hời hợt, bởi vì tinh thần (trong chừng mực nó phải làm thành nội dung của tác phẩm nghệ thuật) đã nhập vào lĩnh vực của yếu tố thể xác và có thể được đồng nhất hóa hoàn toàn với yếu tố ấy. Nếu theo quan điểm này ta có thể đánh giá cả cái quan niệm cho rằng nghệ thuật bắt chước diện mạo của con người. Theo quan điểm thông thường, việc tri giác và phản ánh này là một cái gì ngẫu nhiên, song chúng tôi khẳng định rằng nghệ thuật một khi đã đạt tới trình độ trưởng thành của mình,bắt buộc phải thể hiện các hiện tượng dưới hình thức bên ngoài của con người, bởi vì chỉ ở đấy tinh thần mới có được một tồn tại phù hợp với mình cả trong yếu tố cảm quan cũng như trong yếu tố tự nhiên.

Những điều chúng tôi nói về cơ thể con người và biểu hiện của nó cũng áp dụng cả cho những tình cảm, những xu hướng, những việc làm, những biến cố và những hành vi của con người. Sự biểu hiện bên ngoài của chúng ở trong nghệ thuật cổ điển được biểu minh không những bởi tính chất sinh động tự nhiên mà còn bởi yếu tố tinh thần nữa. Cái bên trong được nêu lên thành một thể đồng nhất ăn khớp với bên ngoài.

c) Bởi vì nghệ thuật cổ điển quan niệm tinh thần tự do là một cá tính xác định, và nó chiêm ngưỡng trực tiếp ở trong hiện tượng cơ thể của mình, cho nên người ta thường trách nó là theo chủ nghĩa nhân hình hóa. Trong số những người Hy Lạp chẳng hạn, Xênôphan đã phản đối chống lại cách biểu hiện như vậy về thần linh. Ông nói rằng nếu những con sư tử

là những nhà điêu khắc thì chúng sẽ cấp cho các thần linh của chúng hình dáng sư tử. Câu tục ngữ hóm hỉnh của Pháp cũng có tính tương tự. Nếu Thượng đế sáng tạo con người theo hình ảnh của Thượng đế thì con người đã trả lại cho Thượng đế bằng cách sáng tạo Thượng đế theo hình ảnh của mình. Nếu như chúng ta nói đến hình thức nghệ thuật kế tiếp theo sau nghệ thuật cổ điển là hình thức nghệ thuật lãng mạn thì ta phải nhận thấy rằng nội dung cái đẹp cổ điển ở trong nghệ thuật, cũng như tôn giáo của nghệ thuật chưa làm người ta thỏa mãn. Khuyết điểm của hình thức nghệ thuật này không phải ở trong bản thân chủ nghĩa nhân hình hóa, đáng lí ra chúng ta phải khẳng định điều ngược lại: nghệ thuật cổ điển mang tính nhân hình hóa đầy đủ đối với nghệ thuật, song vẫn không nhân hình hóa được đầy đủ nếu so với cái tôn giáo cao nhất. Đạo Thiên Chúa đã đẩy tính nhân hình hóa này đi xa hơn nhiều. Bởi vì theo học thuyết đạo Thiên Chúa thì Thượng đế không phải chỉ là một cá nhân được miêu tả dưới hình thức con người mà còn là một cá nhân thực sự đơn nhất, một con người thực tế hoàn toàn đã bước vào mọi điều kiện của tồn tại chứ không phải chỉ là lí tưởng của cái đẹp và của nghệ thuật được hình thức hóa theo hình ảnh con người.

Nếu như ta chỉ hình dung đấng Tuyệt đối là một bản chất trừu tượng không bị phân chia ở bản thân mình, thì lúc bấy giờ cố nhiên không thể nào cấp cho nó một hình thức nào hết. Nhưng muốn cho Thượng đế tồn tại với tính cách tinh thần, thì Thượng đế phải xuất hiện thành một con người, một chủ thể đơn nhất, song không phải xem như một tồn tại lí tưởng, mà trái lại sự thể hiện phải đạt tới trình độ bộc lộ được sự tồn tại trực tiếp và tự nhiên của nó ở trong thời gian. Thế giới quan Thiên Chúa giáo bao hàm cả sự vận động vô tận dẫn tới sự đối lập cực đoan, và sự vận động này chỉ quay trở về thể thống nhất tuyệt đối sau khi đã vượt bỏ được sự cô lập hóa này. Hiện tượng Chúa nhập thân vào con người (Giêxu-ND) là

ở giai đoạn này: lúc này, Chúa, cái chủ thể hiện thực duy nhất, là đối lập lại cái thực sự duy nhất và thực sự bản chất và khoác một tồn tại ở trong không gian và trong thời gian với những tình cảm, ý thức, nỗi đau khổ do sự phân đôi gây ra để rồi lại đạt đến sự hòa giải vô hạn khi đã vượt bỏ được mâu thuẫn này. Giai đoạn quá độ này theo quan niệm Thiên Chúa giáo chính là do bản chất của Thượng đế mà ra. Do đó, chúng ta cần phải quan niệm Thượng đế là cái tinh thần tuyệt đối tự do trong đó mặc dầu vẫn còn chứa đựng yếu tố tự nhiên và tính đơn nhất trực tiếp, song yếu tố này cũng phải được khắc phục một cách như vậy.

Trong nghệ thuật cổ điển thì khác: yếu tố cảm tính không chết cứng hay bị loại trừ, song cũng không được nâng lên tới tính tinh thần tuyệt đối. Vì vậy nghệ thuật cổ điển cũng như cái tôn giáo đẹp đẽ của nó đều không làm thỏa mãn những nơi sâu thẳm của tâm hồn. Mặc dầu tự thân là cụ thể đến đâu đi nữa, nó cũng vẫn là trừu tượng đối với tinh thần, bởi vì nghệ thuật cổ điển không phải bắt nguồn từ sự vận động và không phải là sản phẩm của một tính chủ thể vô hạn đã thực hiện được sự hòa giải những mặt đối lập. Trái lại, nó chỉ là trạng thái hài hòa yên ổn của một cá tính tự do nhất định ở trong một tồn tại ăn khớp với nó, là sự bình thản ở trong hiện thực, là hạnh phúc, là sự thỏa mãn và sự vĩ đại ở bản thân nó, sự sáng rõ vĩnh viễn và sự hoan lạc, tức là những cái mà ngay trong bất hạnh và khổ đau cũng không bỏ mất tình trạng điềm tĩnh tự tin của nó. Nghệ thuật cổ điển chưa đạt tới nơi sâu thẳm của tình trạng đối lập nằm ở trong đấng Tuyệt đối, cũng không hòa giải được những mặt đối lập. Nhưng chính vì vậy mà nó không biết đến những mặt gắn liền với sự đối lập này: đó là tình trạng gay gắt bên trong của chủ thể với tính cách một cá tính trừu tượng chống lại luân lí và đấng Tuyệt đối; nó không biết đến tội lỗi và cái ác cũng như tình trạng chủ thể tự bó hẹp vào những cảm nghĩ bên trong, nó không

biết tình trạng chia xẻ bấp bênh, và nói chung tất cả những sự phân đôi đã tạo nên mọi cái xấu xí, mọi cái thô kệch, một cái đáng ghét cả về mặt cảm quan cũng như về mặt tinh thần. Nghệ thuật cổ điển chưa bước quá giới hạn lĩnh vực thuần túy của lí tưởng chân thực.

2. Nghệ thuật Hy Lạp với tính cách sự thể hiện lí tưởng cổ điển.

Nói rằng chúng ta phải tìm sự thể hiện thực sự của lí tưởng cổ điển ở người Hy Lạp là một điều thừa. Cái đẹp cổ điển với cái nội dung có một dung lượng vô hạn, những đề tài và những hình thức của nó là một món quà dành cho nhân dân Hy Lạp và chúng ta cần phải ca ngợi nhân dân ấy vì nó đã sáng tạo được một nền nghệ thuật sinh động vô ngần. Hiện thực trực tiếp của người Hy Lạp là cái trung dung quí hóa giữa tự do chủ thể tự giác với bản chất đạo đức. Người Hy Lạp không dừng lại ở trình độ cái thể duy nhất không tự do của phương Đông, là cái đã dẫn tới kết quả, là chế độ độc tài về tôn giáo và chính trị, ở đấy chủ thể tan biến hẳn ở trong cái bản chất phổ biến duy nhất hay vào một mặt riêng nào đó của nó, bởi vì với tính cách cá nhân, chủ thể chẳng có quyền gì và vì vậy cũng chẳng có chỗ dựa nào hết. Đồng thời, họ cũng không bước sang cái giai đoạn đi sâu vào trạng thái chủ thể trong đó cái chủ thể cá biệt đã tách ra khỏi cái chung và cái toàn thể để tồn tại vì mình theo cuộc sống nội tâm của mình và chỉ đạt đến tình trạng kết hợp lại với cái chủ yếu và cái bản chất bằng cách quay trở về tính toàn vẹn nội tâm của cái thế giới thuần túy tinh thần.

Trong đời sống đạo đức của người Hy Lạp, cá nhân là độc lập và trong lòng tự do, song vẫn không tách rời khỏi những quyền lợi chung của một nhà nước thực tế cũng như không tách khỏi tính chất cố hữu tích cực của tự do tinh thần trong

sự tồn tại trong thời gian. Nội dung khái quát của đạo đức cũng như cái tự do trừu tượng của cá nhân ở bên trong và bên ngoài, theo nguyên lí của đời sống Hy Lạp vẫn tồn tại trong một hình thức hài hòa không bị phá vỡ, trong lúc đó ở trong đời sống hiện thực,nguyên lí này xuất hiện trong sự trong sáng chưa bị động chạm tới, tính độc lập về mặt chính trị vẫn không tách khỏi tính chất luân lí chủ quan. Bản chất đời sống nhà nước thấm nhuần sâu sắc trong các cá nhân đến nỗi các cá nhân chỉ tìm tự do của riêng mình trong những nhiệm vụ chung của cái toàn thể.

Tình cảm đẹp đẽ của tình trạng hài hòa quí báu này, tinh thần và ý nghĩa của nó thấm nhuần tất cả những tác phẩm trong đó tự do Hy Lạp nhận thức được chính mình và biểu hiện bản chất của mình. Vì vậy, cách nhìn thế giới của Hy Lạp là ở cái điểm trung dung ở đấy cái đẹp bắt đầu cuộc sống chân thực của mình và sáng tạo nên cái vương quốc rạng rỡ của mình. Đó là cái trung dung giữa sự sống tự do tồn tại không những trực tiếp và tự nhiên mà được sản sinh bởi một sự chiêm ngưỡng có tính tinh thần đã được nghệ thuật hoán cải. Đó là sự trung dung giữa cấu tạo của sự suy nghĩ với tình trạng vắng mặt mọi suy nghĩ; một quan niệm về thế giới không cô lập hoá cá nhân song vẫn không thể kéo cá nhân ra khỏi tính chất phủ định, ra khỏi những đau khổ, những bất hạnh để đưa y quay về tính thống nhất tích cực và sự hòa giải. Đó là điểm trung dung, đồng thời chỉ là một giai đoạn quá độ, cũng như đời sống nói chung, mặc dầu ở giai đoạn này nghệ thuật đã vươn lên tới đỉnh của cái đẹp cả trong hình thức cá tính tạo hình của nó với tính cách cụ thể và phong phú một cách tinh thần khiến cho tất cả các âm thanh ở đấy đều hòa lẫn với nhau. Ngay cả cái mà theo quan điểm của nó là quá khứ cũng vẫn được giữ lại ở đấy, chứ không đóng vai đấng Tuyệt đối và Vô điều kiện, trái lại vẫn làm thành một mặt thứ yếu và là nền tảng của nó.

Theo nghĩa này, dân tộc Hy Lạp đã nhận thức dưới hình

thức những vị thần mang hình thức cảm quan, biết chiêm ngưỡng và tri giác và đã dùng nghệ thuật cấp cho các vị thần này một tồn tại hoàn toàn ăn khớp với cái nội dung chân chính. Nhờ chỗ tình trạng ăn khớp này là nằm ở trong khái niệm của nghệ thuật Hy Lạp cũng như của thần thoại Hy Lạp, cho nên nghệ thuật Hy Lạp là biểu hiện cao nhất của đấng Tuyệt đối. Tôn giáo Hy Lạp đó là tôn giáo của bản thân nghệ thuật trong lúc đó thì nghệ thuật lãng mạn sau này tuy vẫn là nghệ thuật song đã nêu lên một hình thức cao hơn của ý thức so với cái hình thức mà nghệ thuật có thể biểu hiện.

3. Địa vị của nghệ sĩ sáng tạo trong hình thức nghệ thuật cổ điển.

Nếu như chúng ta đã xác lập rằng, một mặt nội dung nghệ thuật cổ điển là cái cá tính tự do ở bản thân nó, và mặt khác chúng ta cũng đã yêu cầu quyền tự do như vậy đối với hình thức nữa thì điều này đã nói lên rằng sự dung hợp hoàn toàn của cả hai yếu tố, dù cho chúng có là trực tiếp đến đâu đi nữa, cũng vẫn không thể là một sự thống nhất nguyên sơ và tự nhiên, trái lại nó phải là một kết hợp do tinh thần chủ thể thực hiện tạo ra. Nghệ thuật cổ điển trong chừng mực nội dung là một cái gì tự do, chỉ nảy sinh từ tính tự do của một tinh thần tự nhận thức được mình một cách rõ ràng. Nhờ vậy, nghệ sĩ giữ một địa vị khác trước. Công việc anh ta là hoạt động tự do của một con người có suy nghĩ, biết mình muốn gì và có thể thực hiện được điều mình muốn. Muốn vậy, ý nghĩa và cái nội dung có tính bản chất mà anh ta muốn nêu lên để người ta ngẫm nghía đều phải rõ ràng, và khi thực hiện ý nghĩa của mình anh ta không bắt gặp những khó khăn về kĩ thuật.

Nếu chúng ta nhìn kỹ hơn về chỗ địa vị của nghệ sĩ lúc này đã thay đổi thì ta sẽ thấy rằng tự do của nghệ sĩ được biểu hiện như sau:

a) Anh ta tự do đối với *nội dung* ở chỗ anh ta không tìm

nội dung với thái độ băn khoăn lo lắng tiêu biểu cho giai đoạn tượng trưng. Nghệ sĩ tượng trưng bị công việc của mình cầm tù trong khi lo sáng tác và làm cho nội dung của nó rõ ràng. Bản thân nội dung này một mặt chẳng qua chỉ là cái bản chất mang hình thức trực tiếp của tính tự nhiên, và mặt khác đó là cái thể trừu tượng bên trong của cái phổ biến, của cái duy nhất, của sự biến đổi, thay thế, hình thành, nảy sinh lại biến mất. Nhưng nghệ sĩ không thể tìm ngay được sự hòa giải giữa hai mặt. Vì vậy, cách miêu tả của nghệ thuật tượng trưng mặc dầu đáng lí phải nêu bật nội dung, song vẫn dừng lại ở những câu đố và những bài toán và chỉ chứng minh cuộc đấu tranh cho sự sáng rõ và sự cố gắng của cái tinh thần không ngừng tiếp tục sáng tạo. Đối lập lại lối tìm tòi lúng túng như vậy, đối với một nghệ sĩ cổ điển nội dung cần phải tồn tại thành một cố gắng đã có sẵn đâu đấy, thành ra bản thân nội dung chủ yếu đã được qui định đối với hư cấu như là một niềm tin, một tín ngưỡng của nhân dân hay như là một biến cố đã xảy ra mà từ thế hệ này sang thế hệ khác mà các chuyện kể và các truyền thuyết vẫn nhắc lại.

Nghệ sĩ đối xử với cái tài liệu đã được xác lập khách quan như vậy một cách càng tự do nếu anh ta không tham dự vào quá trình xây dựng và sản sinh cũng không dừng lại ở việc tìm tòi cái ý nghĩa chân thực thích hợp với nghệ thuật. Anh ta đứng trước một nội dung đã có sẵn mà anh ta vay mượn và tái hiện một cách tự do. Các nghệ sĩ Hy Lạp đã nhận được tài liệu ở tôn giáo của nhân dân trong đó những gì chuyển từ phương Đông tới người Hy Lạp đã bắt đầu được hoán cải. Phidiat vay mượn thần Dớt của mình ở Hômerơ, và các nhà bi kịch không sáng tác ra cơ sở của cái nội dung mà họ thể hiện. Các nhà nghệ sĩ Thiên Chúa giáo cũng làm thế: Đantê, Raphaen chỉ miêu tả những gì đã tồn tại trong các tín ngưỡng và các quan niệm tôn giáo. Cả trong nghệ thuật của cái trác tuyệt người ta cũng đã làm một cách tương tự, song vẫn có sự khác nhau ở chỗ, ở đây

quan hệ đối với nội dung xem như *cái bản chất duy nhất* không cho phép tính chủ thể có được một ý nghĩa thích hợp với nó cũng như đạt tới trình độ hoàn mĩ độc lập. Trái lại, hình thức nghệ thuật so sánh xuất phát từ chỗ lựa chọn ý nghĩa và cái hình ảnh được dùng, song sự lựa chọn này chỉ được giao cho thái độ võ đoán chủ quan và không có một cá tính bản chất là cái làm thành khái niệm của nghệ thuật cổ điển và vì vậy cần phải nằm ở trong chủ thể sáng tạo.

b) Nhưng nghệ sĩ càng đứng trước một nội dung tự do đã có sẵn ở trong tín ngưỡng nhân dân, trong các truyền thuyết và các hiện thực khác, thì nghệ sĩ càng cần phải cố gắng làm việc đặng tạo nên một *sự thể hiện nghệ thuật* bên ngoài trùng làm một với nội dung này. Trong khi nghệ thuật tượng trưng bị xô đẩy giữa hàng nghìn hình thức không sao tìm được một hình thức thực sự ăn khớp, và với một trí tưởng tượng buông thả nghệ sĩ không có mực thước nào hết và không có sự hạn chế nào về tất cả mọi mặt để các hình thức xa lạ thích nghi vào cái ý nghĩa có sẵn, thì nghệ sĩ cổ điển ở đây lại bị bó hẹp vào bản thân và bị hạn chế. Nếu như nội dung đã cho trước thì hình thức tự do ở đây cũng bị bản thân nội dung qui định và bản thân nó là thuộc nội dung này thành ra nghệ sĩ hình như chỉ thực hiện những điều tự thân nó đã có sẵn phù hợp với khái niệm của nó. Trong khi một nghệ sĩ tượng trưng ra sức cấp cho ý nghĩa một hình thức hay cấp cho hình thức một ý nghĩa, thì nghệ sĩ cổ điển *hoán cải* ý nghĩa thành hình thức bằng cách giải phóng các hiện tượng bên ngoài đã có sẵn ra khỏi các nét phụ thuộc đối với chúng. Hoạt động này không dựa trên tính võ đoán đơn thuần và nghệ sĩ không phải chỉ lo bắt chước hay bám lấy một loại hình cứng nhắc, trái lại đồng thời anh ta phát triển cái toàn thể. Lúc đầu, khi nghệ thuật cần phải tìm tòi và sáng tạo ra nội dung chân thực của nó, lúc bấy giờ nó còn coi thường hình thức. Nhưng ở nơi nào việc sáng tạo hình thức là hứng thú chủ yếu và là nhiệm vụ thực sự thì nội dung phát triển và ngày càng rõ ràng cùng với những

tiến bộ về cách biểu hiện, bởi vì nói chung, như chúng ta từ trước đến nay đã thấy, hình thức và nội dung cùng nhau tiến lên ở trong tình trạng hoàn mĩ. Về mặt này, nghệ sĩ cổ điển phục vụ cả cái tôn giáo của thế giới mình; những tài liệu của tôn giáo và những biểu tượng thần thoại được anh ta phát triển thành trò chơi tự do của nghệ thuật.

c) Những điều nói trên cũng áp dụng cả cho mặt kĩ thuật nữa. Mặt kĩ thuật phải là sẵn sàng đâu vào đấy đối với nhà nghệ sĩ cổ điển. Tài liệu cảm quan mà nhà nghệ sĩ sử dụng cần phải bị tước bỏ tính bướng bỉnh và thô bạo và phải trực tiếp vâng theo những ý định của nghệ sĩ, để cho, theo khái niệm cổ điển, nội dung có thể bộc lộ tự do và không bị cản trở qua cái thể xác bên ngoài. Nghệ thuật cổ điển đòi hỏi một trình độ sự thành thạo kỹ thuật cao làm cho chất liệu cảm quan phải phục tùng vâng theo ý định nghệ sĩ. Một trình độ hoàn mĩ về kĩ thuật như vậy, nếu như nó có nhiệm vụ phải thực hiện trực tiếp mọi điều mà tinh thần và các ý định của tinh thần đòi hỏi ở nó, giả thiết phải có một sự phát triển đầy đủ các biện pháp thủ công ở trong nghệ thuật và điều này chủ yếu được thực hiện ở trong một tôn giáo được xây dựng một cách tỉ mỉ. Thế giới tôn giáo của người Ai Cập chẳng hạn đã sáng tạo ra những hình thức bên ngoài nhất định để biểu hiện nó, những thần tượng, những kiến trúc khổng lồ, và loại hình của chúng vẫn được xác lập một cách vững chắc, sự phát triển sau này chỉ được thực hiện với điều kiện để nguyên vẹn tính đồng nhất cổ truyền của các hình thức và các hình tượng. Yếu tố thủ công này cần phải có mặt ở trong cái xấu xí và cái kì dặc trước khi thiên tài của cái đẹp cổ điển biến đổi sự khéo léo máy móc thành sự hoàn mĩ và kĩ thuật. Bởi vì chỉ khi nào phương diện máy móc xét tự thân nó không còn gây nên những khó khăn nữa thì nghệ thuật có thể tự do bắt tay vào việc xây dựng hình thức. Sự thực hiện hiện thực đồng thời lại là một sự hoàn mĩ hóa thêm nữa mối liên hệ chặt chẽ với sự tiến bộ của nội dung và của hình thức.

4. Sự phân chia.

Về sự phân chia nghệ thuật cổ điển thì theo một ý nghĩa khái quát hơn, người ta thường gọi mọi tác phẩm nghệ thuật hoàn mĩ là cổ điển dù cho nó thuộc tính chất gì, tượng trưng hay lãng mạn. Chúng tôi cũng đã dùng từ này theo nghĩa tính hoàn mĩ về nghệ thuật, song vẫn có sự khác nhau là tính hoàn mỹ này bị quy định bởi tình trạng hoàn toàn thâm nhập vào nhau của cái cá tính tự do bên trong và sự tồn tại bên ngoài ở đấy cá tính này xuất hiện trước mắt ta với tính cách của nó. Vì vậy, chúng tôi phân biệt rõ ràng hình thức nghệ thuật cổ điển lãng mạn là nơi nội dung và hình thức của cái đẹp mang tính chất khác hẳn. Ở đây chúng tôi không nói đến danh từ cổ điển xét theo cái ý nghĩa thông thường, mơ hồ, cũng như không nói đến những hình thức nghệ thuật đặc thù ở đấy cái lí tưởng cổ điển được thể hiện, chẳng hạn điêu khắc, sử thi, những thể loại nhất định của thơ trữ tình, cũng như các hình thức loại biệt của bi kịch và hài kịch. Mặc dầu các hình thức đặc thù này của nghệ thuật mang dấu ấn của nghệ thuật cổ điển, chúng tôi chỉ có thể khảo sát ở phần thứ ba ở đấy chúng tôi sẽ nói đến sự phát triển của từng nghệ thuật và các bộ phận của nó. Còn ở đây chúng tôi chỉ nhằm khảo sát chi tiết nghệ thuật cổ điển theo cái nghĩa của từ này mà chúng tôi đã xác lập, và vì vậy, với tính cách cơ sở để phân chia chúng tôi chỉ có thể chấp nhận những giai đoạn phát triển nảy sinh tự bản thân khái niệm này về lí tưởng cổ điển. Những yếu tố chủ yếu của sự phát triển này là những yếu tố sau đây.

Điểm thứ nhất mà chúng tôi cần phải chú ý tới đó là điểm sau đây: khác nghệ thuật tượng trưng, nghệ thuật cổ điển không phải là *khởi thủy* của nghệ thuật mà trái lại là *kết quả* của nó. Chúng ta đã đi đến nghệ thuật cổ điển từ sự phát triển những phương thức biểu hiện tượng trưng làm thành tiền đề của nghệ thuật cổ điển. Điểm chính xung quanh đó diễn ra sự

vận động đó là sự cụ thể hóa nội dung xung quanh cái cá tính tự giác rõ ràng ở bản thân. Để biểu hiện mình, cá tính không thể sử dụng hình thức tự nhiên thuần túy, dù hình thức ấy là vay mượn ở yếu tố tự nhiên hay ở giới động vật. Nó cũng không thể sử dụng sự nhân cách hóa và hình thức con người có pha lẫn yếu tố tự nhiên, mà bộc lộ ở trong tính sinh động của cái cơ thể người tràn ngập tinh thần. Bản chất của tự do tóm lại là nó phải là như nó xuất hiện do bản thân nó. Vì vậy, tất cả những gì lúc đầu đóng vai điều kiện và tiền đề làm nghệ thuật cổ điển nảy sinh ở phạm vi của lí tưởng cổ điển bây giờ cần phải đưa vào cái phạm vi này để nêu bật cái nội dung chân chính và hình thức chân thực bằng cách khắc phục tất cả những gì là phủ định và không thích hợp. Quá trình tạo nên hình thức cũng như ở trong nội dung vì vậy là cái điểm mà chúng ta phải xuất phát từ đấy và chúng ta phải khảo sát nó *ở chương thứ nhất.*

Ở *chương thứ hai*, sau khi đã khảo sát sự phát triển này, chúng ta đi đến cái lí tưởng chân thực của hình thức cổ điển. Ở đây trung tâm của nó là cái thế giới mới mẻ đẹp đẽ của các vị thần Hy Lạp do nghệ thuật thể hiện, mà chúng ta cần phải khảo sát chi tiết cả về mặt cá tính tinh thần cũng như về mặt hình thức cảm quan gắn liền trực tiếp với cá tính ấy.

Thứ ba, khái niệm nghệ thuật cổ điển chứa đựng không những sự hình thành độc lập cái đẹp của nó mà còn chứa đựng cả sự tan rã của cái đẹp ấy, sự tan rã này dẫn chúng ta tới một lĩnh vực khác là lĩnh vực hình thức nghệ thuật lãng mạn. Các thần linh và các con người có cá tính của cái đẹp cổ điển sau khi đã nảy sinh đối với nhận thức nghệ thuật, lại chết đi. Nhận thức này hoặc quay về cái mặt tự nhiên ở đấy nghệ thuật Hy Lạp đã nâng lên đến cái đẹp hoàn mĩ nhất, hoặc hướng về một hiện thực xấu xí, thấp hèn, không có yếu tố thần linh để phơi bày tính chất giả dối và phủ định của nó. Giai đoạn này của sự tan rã làm nảy sinh một hoạt động nghệ thuật mà

chúng ta sẽ xét *ở chương thứ ba*. Những yếu tố mà sự hài hòa làm thành bản chất của nghệ thuật cổ điển và nguồn gốc cái đẹp của nó bị chia tách. Ở một bên là bản thân nội cảm, còn ở bên kia là nội cảm tách rời khỏi tồn tại bên ngoài sau khi tính chủ thể đã quay trở về bản thân mình, bởi vì nó không thể tìm thấy trong các hình thức trước kia một hoạt động ăn khớp với nó. Nội cảm cần phải lấy cái thế giới tinh thần mới của tự do tuyệt đối và của cái vô hạn làm nội dung và chú ý tới những hình thức mới để biểu hiện cái nội dung sâu sắc này.

Chương thứ nhất

QUÁ TRÌNH HÌNH THÀNH HÌNH THỨC CỔ ĐIỂN

Ở trong khái niệm tinh thần tự do đã trực tiếp chứa đựng yếu tố quay vào bản thân, quay trở về mình, tồn tại cho chính mình và sống ở đấy, mặc dầu thái độ đi sâu vào thế giới nội tâm như chúng tôi đã nói ở trên không được chuyển thành thái độ chủ thể khẳng định tính độc lập của mình đối lập lại mọi cái gì cốt tử ở trong tinh thần và mọi cái gì tồn tại trong tự nhiên cũng như đối lập lại sự hòa giải tuyệt đối là cái làm thành tính tự do của một tính chủ thể thực sự vô hạn.

Nhưng tự do tinh thần dù xuất hiện dưới bất kì hình thức nào, nói chung cũng gắn liền với việc gạt bỏ tính tự nhiên thuần túy cho đó là một cái gì xa lạ đối với tinh thần. Tinh thần phải bắt đầu bằng cách rời bỏ tự nhiên để quay trở về mình, bằng cách vượt lên khỏi tự nhiên, khắc phục nó trước khi có khả năng thống trị tự nhiên một cách không bị cản trở,

xem đó là một yếu tố ngoan ngoãn phục tùng rồi hoán cải nó thành một tồn tại tích cực của tự do của mình.

Nhưng nếu chúng ta hỏi cái đối tượng cụ thể hơn (nhờ tinh thần ở trong nghệ thuật cổ điển đã có được tính độc lập của mình bằng cách gạt bỏ đối tượng ấy) là cái gì thì chúng ta sẽ thấy rằng đối tượng này không phải là cái tự nhiên đơn thuần mà là một tự nhiên đã thấm nhuần ý nghĩa tinh thần: tức là hình thức nghệ thuật tượng trưng. Để biểu hiện đấng Tuyệt đối, hình thức tượng trưng đã sử dụng những hình thức tự nhiên trực tiếp, ý thức nghệ thuật hoặc là đã nhận thấy ở trong súc vật biểu hiện thần linh, hoặc là nó cố gắng vươn tới một sự thống nhất thực sự giữa tinh thần với tự nhiên một cách giả tạo nhưng không thành công. Nhờ gạt bỏ và hoán cải sự hợp nhất giả dối này, lí tưởng nghệ thuật lần đầu tiên đã tạo ra mình với tính cách lí tưởng nghệ thuật và vì vậy nó phải phát triển ở mình những cái mà nó có nhiệm vụ khắc phục với tính cách một yếu tố thuộc về nó.

Điều này cho phép ta giải quyết câu hỏi: Người Hy Lạp có vay mượn tôn giáo của họ ở các dân tộc khác hay không? Chúng ta đã thấy rằng khái niệm cổ điển chứa đựng một số quan điểm một cách tất yếu với tính chất tiền đề. Các quan điểm này trong chừng mực chúng diễn ra và xuất hiện thực tế ở trong thời gian cho nên đối với các hình thức cao hơn mà chúng tìm cách tạo nên, chúng là một hiện thực từ đó xuất hiện một nền nghệ thuật trên đường phát triển. Kể ra, về thần thoại Hy Lạp, chúng ta không thể chứng minh điều đó hoàn toàn bằng những bằng chứng lịch sử. Tinh thần Hy Lạp đối xử với các tiền đề này một cách sáng tạo, bằng cách hoán cải chúng một cách phủ định. Nếu như không phải thế thì các biểu tượng, và các hình ảnh đáng lí ra phải là nguyên vẹn như cũ. Mặc dầu Hêrôđôt cũng nói về Hômerơ và Hêxiôt trong những đoạn chúng tôi đã dẫn, bảo rằng hai người này đã sáng tạo thần linh cho những người Hy Lạp, nhưng về từng vị thần một thì

Hêrôđôt khẳng định cụ thể rằng các thần ấy là nguồn gốc Ai Cập v.v... Sự sáng tạo nên thơ, do đó, không loại trừ việc vay mượn ở ngoài, mà chỉ bao hàm một sự hoán cải nó một cách cơ bản. Bởi vì người Hy Lạp đã có những biểu tượng thần thoại ngay từ trước cái thời mà theo Hêrôđôt, Hômerơ và Hêxiôt đã sống.

Không những thế, nếu như chúng ta hỏi sự hoán cải cần thiết này của tài liệu thuộc về lí tưởng là ở chỗ nào (bởi vì tài liệu này lúc đầu không phải là ăn khớp với lí tưởng) thì chúng ta tìm thấy một biểu tượng ngây thơ về điều đó ở ngay trong nội dung của thần thoại. Việc làm chủ yếu của các vị thần Hy Lạp là tự sản sinh ra mình và tự quy định mình xuất phát từ cái quá khứ thuộc về lịch sử ra đời và phát triển của dòng giống các thần. Muốn cho các thần tồn tại dưới hình thức những cá nhân có tính chất tinh thần, có một cơ thể của con người, tinh thần phải nhận thấy rằng bản chất của mình là không thích hợp với sự thể hiện ở trong động vật, và cho rằng cuộc sống ấy là không xứng đáng với thần, và điều bất hạnh và là cái chết của thần. Mặt khác, tinh thần cần phải chiến thắng yếu tố cơ bản ở trong tự nhiên và sự thể hiện lộn xộn ở trong yếu tố ấy. Và ngược lại còn một điều cũng cần thiết đối với lí tưởng các thần linh cổ điển: thần linh ở trong tình trạng phong bế trừu tượng của mình không những đối lập với tự nhiên và các yếu tố của tự nhiên mà còn phải có ở bản thân họ những yếu tố phù hợp với đời sống của tinh thần, chẳng khác gì một tinh thần cụ thể. Bởi vì các thần linh ở bản thân họ, về bản chất là phổ biến và ở trong tình trạng phổ biến này họ đồng thời là những cá nhân hoàn toàn cụ thể, cũng vậy về mặt cơ thể của họ, họ cần phải chứa đựng yếu tố tự nhiên với tính cách một sức mạnh có tầm rộng lớn và với tính cách một hoạt động gắn liền chặt chẽ với hoạt động tinh thần.

Chúng ta có thể phân chia quá trình hình thành của hình thức cổ điển như sau:

Điểm thứ nhất, điểm cơ bản, là yếu tố động vật bị hạ thấp

và bị loại trừ ra khỏi cái đẹp tự do, thuần túy.

Mặt thứ hai, quan trọng hơn, liên quan tới các sức mạnh cơ bản của tự nhiên mà lúc đầu vẫn còn được biểu hiện với tính cách những vị thần; chỉ có chiến thắng các sức mạnh ấy người ta mới có thể đạt tới sự thống trị tuyệt đối của dòng giống thần linh. Điểm này liên quan đến cuộc đấu tranh và cuộc chiến tranh giữa các vị thần cũ và các vị thần mới.

Thứ ba, xu hướng phủ định này sau khi đạt đến quyền tự do của mình bằng tinh thần, lại trở thành một xu hướng tích cực; yếu tố tự nhiên làm thành cái mặt tích cực của các thần thấm nhuần tinh thần cá biệt, bây giờ lại chấp nhận những yếu tố động vật nhưng các yếu tố sau chỉ làm thành thuộc tính và dấu hiệu bên ngoài mà thôi.

Xuất phát từ những quan điểm như vậy, bây giờ chúng ta hãy xác lập những nét cụ thể hơn của cái đối tượng mà chúng ta phải khảo sát.

1. Sự hạ thấp yếu tố súc vật.

Ở người Ấn Độ và người Ai Cập, ở các dân tộc châu Á nói chung, súc vật, hay ít nhất là một vài giống động vật nhất định được xem là thiêng liêng bởi vì bản thân thần linh thể hiện ở đấy như một đối tượng để chiêm ngưỡng. Vì vậy, hình thức súc vật làm thành một trong những yếu tố chính của sự miêu tả nghệ thuật, mặc dầu trong sự phát triển sau này, nó chỉ được sử dụng như một tượng trưng và gắn liền với những hình dáng người, và chỉ mãi về sau yếu tố nhân tính, và chỉ có nó mà thôi mới được nhận thức là cái chân thực duy nhất. Nhờ chỗ tự nhận thức được tính chất tinh thần, sự sùng bái gây nên do tính chất huyền bí tối tăm mơ hồ của đời sống động vật cũng biến mất. Sự thay đổi này đã xuất hiện ở người Do Thái cổ, bởi vì như chúng ta đã thấy ở trên, người Do Thái cổ không nhìn thấy ở trong tự nhiên một hình ảnh tượng trưng,

cũng như sự nhập thân của Thượng đế và chỉ cấp cho các sự vật bên ngoài cái sức mạnh và sức sống mà thực tế chúng có được. Song người ta vẫn tìm thấy ngay cả ở họ, mặc dầu là ngẫu nhiên, sự tôn thờ trước tất cả những cái gì có sức sống: chẳng hạn Môixơ cấm không được uống máu súc vật, bởi vì sự sống là nằm trong máu. Nhưng con người vẫn có quyền ăn tất cả những gì có ích cho mình. Bước tiến tiếp theo mà chúng ta cần phải nêu lên, dẫn tới nghệ thuật cổ điển tóm lại là làm cho động vật mất phẩm chất và địa vị cao quí và làm cho sự hạ thấp này thành nội dung của các biểu tượng tôn giáo và của các sáng tạo nghệ thuật. Trong tình trạng đa dạng những thí dụ thuộc loại này chúng ta chỉ chọn một vài trường hợp.

a. Sự dâng súc vật làm vật hiến tế.

Ở người Hy Lạp, một vài động vật được ưu đãi hơn các động vật khác, chẳng hạn ở Hômerơ con rắn vẫn là một vị thần yêu quí khi hiến tế (*"Iliat"*, II, 308; XII, 208) và người ta dâng cho mỗi vị thần một loại súc vật nào đó, còn dâng cho một vị thần khác một loại súc vật khác. Người Hy Lạp cổ đại chú ý xem con thỏ có chạy qua đường không, con chim bay về phía bên trái hay bên phải. Họ khảo sát sự phân bố ở trong bụng súc vật để đưa ra những lời tiên đoán. Ở đây vẫn còn một loại thờ phụng súc vật bởi vì các thần linh biểu lộ với người bằng những biện pháp này. Song về thực chất, đây chỉ là những khải phát hoàn toàn cá biệt. Cố nhiên đó là một điều mê tín chỉ nói lên một cách thoáng qua về yếu tố thần linh.

Việc dâng súc vật làm vật hiến tế và ăn thịt những vật hiến tế có một ý nghĩa quan trọng hơn. Đối lập với điều đó, người Ấn Độ vẫn giữ những động vật thiêng liêng và họ săn sóc các động vật ấy, còn người Ai Cập thì sau khi động vật chết họ còn giữ cho chúng khỏi bị hủy hoại. Người Hy Lạp cho rằng hành động dâng các vật hiến tế là thiêng liêng. Bằng cách dâng vật hiến tế, con người chứng tỏ rằng y sẵn sàng từ

bỏ cái vật mà y đã dành cho thần và không sử dụng nó. Đối với người Hy Lạp, một điều tiêu biểu là đối với họ dâng vật hiến tế đồng thời có nghĩa là tổ chức bữa tiệc (*"Odixê"*, XIV, 414, XXIV 215) bởi vì họ chỉ dành cho thần linh có một phần thôi, phần nào của súc vật mà không thể ăn được, trái lại họ giữ lấy thịt mà ăn. Một thần thoại đã nảy sinh gắn liền với điều đó. Người Hy Lạp cổ đại dâng cho thần trong những lễ hiến tế rất long trọng, và để cho những ngọn lửa đốt cháy tất cả các động vật. Song người nghèo không thể nào làm những điều hoang phí như thế. Bấy giờ Prômêtê cố gắng làm cho Dớt cho phép những người nghèo chỉ dâng làm vật hiến tế một phần của con vật mà thôi và ăn phần kia. Prômêtê giết chết hai con bò, đốt gan của chúng, để xương quấn trong một tấm da, còn thịt quấn một tấm da khác, và để cho Dớt lựa chọn. Dớt bị lừa, chọn xương bởi vì đống này to hơn, và như vậy thịt là dành cho người. Vì vậy, người Hy Lạp ăn thịt những vật hiến tế còn đốt những phần còn lại dành cho các thần ở trong ngọn lửa hiến tế.

Dớt lấy mất lửa của con người bởi vì không có lửa thì họ không thể dùng thịt vào việc gì. Nhưng điều này cũng không ăn thua. Prômêtê ăn trộm lửa và chạy như bay vì vui mừng. Vì vậy theo truyền thuyết ngay bây giờ những người mang tin vui đến cũng chạy rất nhanh. Người Hy Lạp như vậy đã chú ý tới mỗi thành công của văn hóa con người và sau khi khoác cho nó hình thức một thần thoại, họ đã giữ nguyên vẹn thần thoại ấy đối với ý thức của họ.

b. Săn bắn

Thuộc vào số này, với tính cách một thí dụ tương tự về tình trạng sa sút của yếu tố động vật còn rõ rệt hơn nữa, đó là những hồi tưởng về các cuộc săn bắn nổi tiếng mà người ta gán cho các anh hùng, và người ta giữ một kỉ niệm đầy vẻ biết ơn đối với họ. Đó là việc tiêu diệt những động vật, chẳng hạn chuyện Hêraklet bóp chết con sư tử Nêmê, giết chết con long

xà Lecnơ, săn đuổi con lợn lòi Calêđôn v.v... được thừa nhận là một chiến công cao nhất làm cho vị anh hùng được nâng lên hàng thần linh trong lúc đó thì người Ấn Độ trị tội tử hình việc giết những động vật nhất định. Cố nhiên, cơ sở những chiến công này là những tượng trưng khác, chẳng hạn mặt trời và sự vận hành của mặt trời trong thần thoại về Hêraklet. Những hành động anh hùng này cấp cho chúng ta tài liệu chủ yếu cho những sự giải thích có tính chất tượng trưng. Song các thần thoại này vẫn còn được hiểu theo một nghĩa nhất định là những cuộc săn bắn làm lợi cho con người và người Hy Lạp đã quan niệm như vậy.

Theo loại suy, ở đây chúng ta lại cần phải nhắc tới một vài ngụ ngôn của Edôp, nhất là ngụ ngôn về con bọ hung. Con bọ hung, đó là một tượng trưng của Ai Cập cổ đại. Những người Ai Cập hay những người giải thích các tín ngưỡng tôn giáo Ai Cập đã nhìn thấy ở trong cái đống phân hình cầu là hình cầu của thế giới. Ở Edôp, hình ảnh này cũng xuất hiện bên cạnh Giupite, nhưng với một mối liên hệ quan trọng là con diều hâu không tôn trọng sự che chở mà con bọ hung đã tỏ ra đối với con thỏ. Trái lại Arixtôphan đã biến con bọ hung thành một đối tượng để chế nhạo.

c. Những biến đổi.

Thứ ba, sự hạ thấp yếu tố động vật biểu lộ trực tiếp trong những chuyện kể về nhiều sự biến đổi mà Ovit đã miêu tả, bằng cách trình bày hấp dẫn, hóm hỉnh, biểu lộ một tình cảm tế nhị và một hiểu biết sâu sắc nhưng cũng dài dòng. Ông không thừa nhận ý nghĩa sâu sắc trong các thần thoại, không nhìn cái tinh thần to lớn bên trong thống trị ở đấy, trái lại trình bày thành những trò chơi thần thoại và những biến cố bên ngoài. Thực ra, chúng không phải không có ý nghĩa rất sâu sắc và chính vì vậy chúng tôi muốn nhắc đến chúng. Một phần lớn các chuyện kể này về mặt tài liệu là kì quặc và dã

man không phải do một nền văn hóa bị hư hỏng, mà là do một tình trạng bị hư hỏng của một bản chất hãy còn thô lỗ như trường hợp ta thấy trong *"Cái bài hát về các Nibelungen"* cho đến quyển thứ XIII thì những chuyện kể này thực chất là cổ hơn các chuyện kể của Hômerơ: ngoài ra, ở đây còn pha trộn những vũ trụ luận và những yếu tố tượng trưng nguồn gốc, Phorêgi, Phenigi, Ai Cập xa lạ và tuy những chuyện này được xử lí một cách con người, song cái cơ sở ngu xuẩn của chúng vẫn nguyên vẹn. Trái lại trong *"Những biến đổi"* trình bày những chuyện diễn ra của một thời kì sau chiến tranh Troa rất nhiều, mặc dầu có nhắc tới tên của Agiăc và Enê một cách không hợp chỗ.

(a) Nói chung, ta có thể nhìn thấy các biến đổi của Ovit là đối lập lại các quan niệm của người Ai Cập về động vật và việc thờ phụng động vật. Các biến đổi được khảo sát theo khía cạnh đạo đức của tinh thần chứa đựng một thái độ phủ định đối với tự nhiên: động vật và thế giới vô cơ được xem là một hình thức hạ thấp con người. Vì vậy nếu như ở những người Ai Cập thần linh của tự nhiên được nâng lên hàng động vật, thì ở đây trái lại, các tồn tại tự nhiên, như chúng tôi đã nói ở trên, xuất hiện trước mắt ta với tính cách một sự trừng phạt về một tội lỗi khủng khiếp và những hành vi ít nhiều nghiêm trọng; chúng được xem là một sự tồn tại của yếu tố không phải thần linh, của sự bất hạnh, là hình ảnh của sự đau buồn mà bản tính con người không sao chịu nổi. Không thể nào giải thích các biến đổi này là sự luân hồi theo nghĩa Ai Cập, bởi vì cái này không gắn liền với tội lỗi; hiện tượng con người biến thành một động vật được người Ai Cập xem là một sự đề cao.

Nói chung *"Những biến đổi"* không phải là một liên hoàn trọn vẹn những thần thoại, dù cho các đối tượng của tự nhiên trong đó yếu tố tinh thần được nêu lên có khác nhau đến đâu đi nữa. Đây là một vài thí dụ để soi sáng những điều đã nói.

Ở người Ai Cập, con chó sói giữ một vai trò quan trọng.

Chẳng hạn thần Oxirit đã xuất hiện trước con trai của mình là Hôrut dưới hình thức chó sói, xem như người cứu giúp cho con khi người con chiến đấu chống lại Tiphôn; trên một số tiền tệ Ai Cập. Oxirit được miêu tả đang giúp đỡ Horut. Nói chung, sự kết hợp giữa con chó sói với thần mặt trời là bắt nguồn từ thời cổ đại xa xưa. Trái lại, trong *"Các biến đổi"* của Ovit, hiện tượng Licaôn biến thành chó sói được biểu hiện thành một sự trừng phạt về tội không tôn trọng thần linh. Sau khi chiến thắng các khổng lồ và ném các thân hình của họ xuống đất, mặt đất (*"Các biến đổi"* I, câu 15 - 248) nóng lên do máu của những đứa con của nó đã làm cho dòng máu nóng bỏng ấy thấm nhuần sức sống để đừng để lại một dấu vết nào của giống nòi man rợ đã tạo ra giống người. Song vì thế hệ này vẫn coi thường thần linh, thiên về việc giết tróc hung bạo và bạo lực. Lúc bấy giờ Giupite triệu tập các thần để tiêu diệt giống người trần này. Giupite bảo các thần rằng Licaôn đã ranh mãnh lừa dối mình, vị chúa tể các thần và chủ của sấm sét như thế nào. Khi tin tức về những hành vi xấu xa của loài người đến tại Giupite, Giupite rời khỏi Olempơ và đến Accadi. Giupite nói: "Ta đã báo tin bằng những dấu hiệu cho biết rằng một vị thần linh sẽ đến và nhân dân bắt đầu cầu nguyện". Nhưng Licaôn lúc đầu chế nhạo những lời cầu nguyện sùng đạo và sau đó thốt lên: "Ta sẽ thử xem đó là thần hay là người trần và sự thực sẽ hiển nhiên". Giupite nói tiếp: "Hắn tìm cách làm cho ta chìm đắm trong giấc ngủ ban đêm; đó là cách hắn thích dùng để thí nghiệm sự thực. Và không chỉ hài lòng về việc đó, hắn dùng kiếm đâm vào cổ một người con tin nguồn gốc bộ lạc Môlôtxơ, và sau đó nấu và quay trên lửa những bộ phận đã chết một nửa và mời ta ăn. Ta đã biến ngôi nhà của hắn thành tro bụi bằng ngọn lửa trừng phạt của ta. Licaôn hoảng hốt bỏ chạy khỏi nhà và khi đã chạy đến những cánh đồng tĩnh mịch, hắn gào lên và cố gắng nói nhưng không

nói được. Miệng điên cuồng hắn lao vào đàn cừu với nỗi khao khát chém giết của hắn và bấy giờ hắn vui mừng khi nhìn thấy máu chảy. Áo quần của hắn biến thành lông, tay của hắn thành chân, hắn trở thành con chó sói trong khi vẫn giữ những dấu vết của hình thức trước đây".

Người ta cũng tìm thấy những điều dã man như vậy trong chuyện kể về tội ác mà Prôcnê (sau này biến thành chim sơn ca) đã phạm. Khi Prôcnê yêu cầu Têrêôt, chồng mình(*"Những biến đổi"* VI, câu 440 - 676), rằng nếu như chồng thực sự làm ơn cho nàng thì hãy cho phép nàng đến gặp em gái, hay cho phép em gái đến thăm nàng. Têrêôt vội vàng sắm sửa tầu bè, giương buồm chèo nhanh tới hải cảng Pirê. Nhưng vừa mới nhìn thấy Philômen, y đã say mê nàng với một tình yêu tội lỗi. Lúc hai người ra đi, Panđiôn, cha Philômen yêu cầu Têrêôt săn sóc nàng với tình yêu người cha và nhanh nhanh để cho niềm an ủi của tuổi già của ông được trở về với ông. Nhưng cuộc hành trình vừa kết thúc thì tên dã man đã giam giữ nàng, còn Prôcnê run sợ lẩy bẩy, mặt tái mét, lo sợ cho tất cả những tai họa có thể xảy ra với Philômen, nước mắt ràn rụa hỏi chồng em gái ở đâu. Trái lại người chồng dùng vũ lực bắt Philômen phải làm vợ hầu của mình trong khi vẫn lấy người chị. Căm giận sôi sục, Philômen đe dọa sẽ vứt bỏ mọi điều xấu hổ và sẽ phơi bày tội lỗi của y. Têrêôt tức giận tuốt kiếm, trói nàng, cắt lưỡi nàng và quỉ quyệt báo tin cho chị nàng rằng Philômen đã chết. Prôcnê khóc than kéo cái áo gấm vóc của mình khỏi vai, mặc đồ tang dựng lên một quan tài trống và khóc thương số phận của người em gái, nhưng số phận không phải như nàng tưởng. Nhưng Philômen làm gì? Bị giam giữ, mất lời nói và tiếng nói, nàng phải dùng mưu mô. Nàng lấy những sợi chỉ đỏ thêu cái tin về tội lỗi đã phạm trên một miếng vải trắng và ngầm gửi tấm vải cho Prôcnê. Người vợ của Têrêôt biết được câu chuyện đau thương của em mình; nhưng nàng không

nói gì hết, không khóc mà chỉ nghĩ đến việc trả thù. Đã đến ngày lễ thần Baccut. Bị nỗi đau khổ thúc đẩy, nàng đến chỗ giam giữ em, kéo em ra khỏi tù và đem về chỗ mình. Một khi về nhà, trong khi tự hỏi mình nên trả thù chồng bằng cách nào cho thực khủng khiếp, đứa con trai của nàng là Itit đến với mẹ. Nàng nhìn con với đôi mắt hung bạo: nó giống cha nó làm sao. Nàng không nói một lời nữa và thực hiện cái hành động bi thảm. Hai chị em giết chết đứa bé và dọn cho Têrêôt ăn và Têrêôt uống máu của mình. Têrêôt muốn nhìn con. Nhưng Prôcnê trả lời y: ngươimang ở chính mình cái mà ngươi đòi hỏi. Trong khi y bắt đầu nhìn quanh và tìm con ở đâu, không ngừng hỏi và gọi tên con, thì Philômen mang đến trước mặt y cái đầu đứa con máu me đầm đìa. Têrêôt kêu lên một tiếng kinh hoàng đẩy bàn, khóc, tự nói mình là nấm mồ chôn con mình, tuốt kiếm đuổi theo hai cô con gái của Pandiôn. Nhưng hai người này mang đầy lông bay đi, một người bay vào rừng, một người bay lên mái. Têrêôt vì đau khổ và khao khát trừng phạt cũng biến thành chim. Nó có một cái mào ở trên đỉnh đầu và cái mỏ nhô dài ra phía trước. Con chim này gọi là chim chào mào.

Những biến đổi khác là do những tội lỗi nhỏ hơn, chẳng hạn Xicnut đã biến thành tiên nga và Đapnê người Apôlông yêu đầu tiên (*"Những biến đổi"* I, câu 451 - 567) biến thành cây nguyệt quế. Kliti biến thành hoa quì; Nacxit, người coi khinh các cô gái tự ngắm hình ảnh mình ở dưới nước và Biblit ("Những biến đổi" IX, câu 454 - 664) yêu anh mình là Capnê sau khi bị người anh cự tuyệt biến thành một dòng suối hiện nay vẫn còn mang tên nàng, chảy dưới một gốc sồi um tùm.

Song chúng tôi không muốn đi lạc vào các chi tiết, và vì vậy tôi chỉ nhắc tới sự biến đổi của Piêrit, theo Ovit họ là con gái của Piêrôt (*"Những biến đổi"* V, câu 302) và đã thách thức các nữ thần văn nghệ đọ tài với mình. Đối với chúng ta, điều

quan trọng chỉ là sự khác nhau giữa những bài ca của Piêrit so với những bài ca của các nữ thần văn nghệ. Các Piêrit (câu 319 - 331) ca ngợi những cuộc chiến đấu của các thần linh, đề cao các người khổng lồ một cách quá đáng và hạ thấp các kì công của các vị thần vĩ đại. Tiphê bị đày xuống dưới lòng đất làm cho các thần linh hốt hoảng; tất cả bỏ chạy mãi cho đến khi mệt lử họ đến đất Ai Cập. Nhưng ở đây nữa, các Piêrit kể lại, Tiphê cũng đuổi kịp và các thần cao cả tự che giấu mình bằng cách mang những hình thức dối trá. Theo bài ca của các Piêrit thì người chăn cừu là Giupite, chính vì vậy mà thần Amon ở Libi bây giờ vẫn còn mang cặp sừng cong. Thần Apôlông thành Đêlôt biến thành con quạ, người con của Xêmêlê biến thành con dê và em gái Phêbut biến thành mèo, Junô biết thành con bò trắng như tuyết, Vênut biến thành cá và Mecquya mang lông chim...

Như vậy ở đây, việc biến thành súc vật lại được xem là một điều nhục nhã đối với thần linh, và mặc dầu sự biến đổi này không phải vì tội lỗi hay vì tội ác, tuy vậy nguyên nhân việc họ tự nguyện biến đổi mình là sự hèn nhát. Trái lại, Caliôp ca ngợi những ân đức và những trường hợp trong cuộc đời của Xêret. Chính Xêret, nàng nói, là người đầu tiên đã cày đất đai với một cái cày cong, chính nàng là người đầu tiên đã làm cho mặt đất sinh ra quả và các phương tiện sinh sống khác, là người đầu tiên đã ban hành pháp luật, tất cả chúng ta đều là những quà tặng của Xêret. Tôi phải ca ngợi nàng, tôi biết dùng những lời ca nào xứng đáng với nữ thần, nữ thần thực đáng cho ta ca ngợi. Khi Caliôp hát xong, các Piêrit bắt đầu cho mình đã thắng trong cuộc đọ tài. Song Ovit nói (câu 670) khi họ cố gắng nói, và giơ tay lên kêu lên những tiếng lảnh lói, họ thấy rằng móng tay của họ đã biến thành lông, những cánh tay của họ phủ đầy lông con. Mỗi người nhìn miệng người kia thì thấy miệng đã dài ra biến thành cái mỏ cứng.

Và khi họ muốn khóc than, họ vỗ cánh bay lên không, họ đã biến thành những con ác là làm cho bầu không khí của núi rừng đầy những tiếng kêu lanh lảnh. Ovit còn nói thêm, ngay bây giờ nữa họ vẫn còn giữ cái vẻ huênh hoang ngày xưa, cái giọng lảnh lói và sự ham muốn quá đáng muốn nói nhảm.

Ở đây nữa, sự biến đổi được biểu hiện thành một sự trừng phạt, và đó là trường hợp xảy ra trong nhiều chuyện kể như vậy, một sự trừng phạt báng bổ đối với thần linh.

(b) Còn về những sự biến đổi khác trong đó người và thần linh biến thành động vật mà chúng ta đã biết được thì mặc dầu cơ sở của chúng không phải là do một lỗi lầm của những người đã bị biến đổi - (chẳng hạn Xiêcxê có khả năng biến người thành súc vật) nhưng dẫu sao trạng thái súc vật cũng là một sự bất hạnh và tủi nhục, điều này cũng không làm vinh dự cho con người đã thực hiện sự biến đổi này nhằm mục đích riêng của mình. Xiêcxê chỉ là một nữ thần thứ yếu, tối tăm, quyền lực của nàng chỉ được miêu tả với tính cách một pháp thuật. Và Mecquya giúp đỡ Ođixê khi Ođixê chuẩn bị giải phóng các bạn đồng hành đã bị pháp thuật làm hại.

Cũng thuộc loại như vậy là cái hình dáng đa dạng mà Dơt đã biến thành, chẳng hạn Dớt đã biến thành con bò mộng để cướp nàng Orôp, đã biến thành con thiên nga để đến gần nàng Lêđa hay đã biến thành hạt mưa vàng để làm thành nàng Đanaê có mang,Dơt bao giờ cũng làm điều đó nhằm mục đích lừa dối để đạt đến những mục đích không đẹp đẽ - không có tính tinh thần, trái lại bị tự nhiên qui định - và sự ghen tuông của Giunô đối với Dớt là có căn cứ. Biểu tượng về sự sống chung của tự nhiên và cái tác dụng làm sự vật sinh sôi nẩy nở của nó là một đặc trưng chủ yếu của nhiều thần thoại cổ ở đây đã được trí tưởng tượng nên thơ biến đổi thành những chuyện kể về hành động phóng đãng của người cha, của các vị thần và của loài người. Song Dơt làm những hành động này không

phải với hình dáng thần linh của mình, thậm chí phần lớn không phải dưới hình dáng con người, mà chủ yếu dưới hình dáng động vật hay một hình dáng khác nào đó của tự nhiên.

(c) Thuộc vào loại này, còn có cả những hình tượng lai tạp, nửa động vật nửa người, mà chúng ta cũng thấy cả trong nghệ thuật Hy Lạp nữa. Song yếu tố động vật ở đây là một yếu tố thấp hèn và không có tính tinh thần. Ở những người Ai Cập chẳng hạn,con dê Mendet được tôn thờ như là một vị thần (Hêrôđôt quyển III chương 46 và theo Iablônxki (Friđơrich Kroixơ: *Tính chất tượng trưng và thần thoại của các dân tộc cổ đại, nhất là của người Hy Lạp* tập I, trang 477) thì điều này có nghĩa là sùng bái cái sức mạnh sản sinh của tự nhiên, chủ yếu là của mặt trời và có tính chất xấu hổ: như Pinđarơ nhận xét, sự sùng bái này đi xa đến nỗi đàn bà ăn nằm với dê. Trái lại ở những người Hy Lạp thì Pan biểu hiện sự sợ hãi mà sự có mặt của thần linh gây nên. Sau này ở các nhân dương, các dương thần, các Pan, hình tượng dê chỉ biểu lộ ở những chi tiết thứ yếu, ở đôi chân, và ở những giống đẹp nhất thì chỉ biểu lộ ở đôi tai nhọn và ở đôi sừng con. Còn phần còn lại ở trong diện mạo đều mang những nét của con người, trái lại những nét của súc vật bị rút xuống những dấu vết không đáng kể; song các dương thần ở người Hy Lạp không được xem là những thần linh cao đẳng và những sức mạnh tinh thần; tính chất của họ chỉ tóm lại ở tính vui vẻ, ở tính nhục dục buông thả. Kể ra người ta miêu tả họ với một biểu hiện sâu sắc hơn, chẳng hạn vị dương thần xinh đẹp ở Munich, tay bế thần Baccut trẻ tuổi và nhìn Baccut với nụ cười đầy yêu thương và dịu dàng. Ông ta không phải là bố của Baccut mà chỉ là người nuôi dưỡng Baccut. Và nghệ sĩ đã cấp cho ông ta cái tình cảm vui sướng đẹp đẽ trước vẻ ngây thơ của đứa bé, một tình cảm đã được nghệ thuật lãng mạn nâng lên đến trình độ một đối tượng tinh thần cao quý với tính cách tình thương của người

của yếu tố tự nhiên với yếu tố tinh thần. Cả hai mặt đều thuộc về cái Tuyệt đối và chỉ có sự khác nhau giữa những cách mà sự hài hòa này được biểu hiện mới qui định tôn ti của các hình thức nghệ thuật và các tôn giáo. Theo quan niệm Thiên Chúa giáo của chúng ta thì Thượng đế là người sáng tạo và là vị chúa tể của thế giới. Thượng đế đứng cao hơn sự tồn tại trực tiếp trong tự nhiên bởi vì chỉ có việc quay trở lại bản thân với tính cách "cái tồn tại cho nó" tuyệt đối có tính chất tinh thần thì mới là Thượng đế thực sự. Con người hữu hạn đối lập với tự nhiên với tính cách một giới hạn nào đấy và một hạn chế nào đấy. Trong sự tồn tại của nó, tinh thần con người khắc phục nó và vươn lên đến tính vô hạn ở trong bản thân bằng cách đạt đến tự nhiên ở trong tư tưởng một cách lí thuyết và thực hiện ở trong thực tiễn sự hài hòa giữa ý niệm tinh thần, lí trí, cái thiện với tự nhiên. Hoạt động vô hạn này chính là Thượng đế bởi vì Thượng đế có quyền thống trị tự nhiên: Thượng đế là cái hoạt động vô hạn bởi vì Người có quyền thống trị tự nhiên. Thượng đế là hoạt động vô hạn này vì chính Người là hiểu biết và ý chí của nó.

Trái lại, trong những tôn giáo nào nêu bật yếu tố tượng trưng, thì tính thống nhất của cái bên trong và của lí tưởng với tự nhiên, như chúng ta đã thấy, là một liên hệ trực tiếp, và đặc trưng chủ yếu của nó vì vậy làm thành một yếu tố tự nhiên cả về hình thức cũng như về nội dung. Chính vì vậy mà mặt trời, sông Nin, biển cả, mặt đất, quá trình tự nhiên của sự xuất hiện, tiêu vong, ra đời và hồi sinh, sự thay thế nhau của các hiện tượng của đời sống tự nhiên đều được xem là những sự vật, những quá trình, những hiện tượng có tính thần linh. Song các sức mạnh này của tự nhiên cũng đã được nhân cách hóa ngay ở trong nghệ thuật tượng trưng và, do đó, đã được nâng lên tới tính chất tinh thần. Nhưng nếu như thần linh, như nghệ thuật cổ điển đòi hỏi, cần phải là những cá nhân có tính tinh thần, và ở trong sự hài hòa với tự nhiên thì sự nhân cách hóa đơn

thuần ở đây vẫn chưa đủ. Bởi vì sự nhân cách hóa - nếu như nội dung của nó chỉ là một sức mạnh phổ biến và là một hoạt động của tự nhiên thì vẫn là hoàn toàn hình thức, không mở rộng đến nội dung, vẫn không thể đưa vào nội dung yếu tố tinh thần cũng như cá tính của nó.

Vì vậy, chúng ta thấy ở trong nghệ thuật cổ điển không những tính chất súc vật mà cả các sức mạnh tự nhiên nói chung bị hạ thấp, và thay thế vào đấy các sức mạnh tinh thần lại được đề cao. Nhưng lúc bấy giờ, đặc trưng chủ yếu không phải là sự nhân cách hóa mà là *tính chủ thể*. Song mặt khác, các thần linh của nghệ thuật cổ điển vẫn cứ phải là những sức mạnh tự nhiên bởi vì nghệ thuật này vẫn còn chưa có thể biểu hiện Thượng đế xem như một yếu tố tinh thần tự do và tuyệt đối.

Song tự nhiên chỉ đóng vai một sự sáng tạo được tạo ra và nhằm phục vụ một đấng sáng tạo cô lập thống trị nó trong trường hợp Thượng đế được quan niệm là một bản chất *duy nhất* thống trị một cách trừu tượng và có tính ý niệm như trong nghệ thuật của cái trác tuyệt, hay như trong Thiên Chúa giáo, ở đấy Thượng đế là một tinh thần cụ thể được hưởng quyền tự do hoàn toàn trong một tồn tại thuần túy tinh thần và trong một tồn tại cá nhân vì bản thân mình. Hai cách quan niệm này về thần linh đều không có trong các quan niệm của nghệ thuật cổ điển. Thượng đế của nghệ thuật cổ điển vẫn chưa phải là vị chúa tể của tự nhiên, bởi vì nó vẫn chưa có tính tinh thần tuyệt đối về nội dung và về hình thức. Nó cũng không còn là vị chúa tể của tự nhiên nữa bởi vì các quan hệ giữa cái tự nhiên đã bị tước bỏ yếu tố thần linh với cá nhân con người đã chấm dứt và đã chết đi sau khi đã biến thành cái đẹp, ở đấy cả hai mặt, mặt phổ biến và mặt cá biệt, mặt tinh thần và mặt tự nhiên đều nhận được cái phần dành cho mình và giữ một địa vị như nhau ở trong sự biểu hiện nghệ thuật. Như vậy, Thượng đế trong nghệ thuật cổ điển vẫn còn là một sức mạnh tự nhiên phổ biến biểu lộ khắp nơi nhưng

sức mạnh này không phải như là một hoạt động xác định và do đó hạn chế của mặt trời, biển v.v... nói chung với tính cách một sức mạnh đặc biệt của tự nhiên xuất hiện với tính cách một cá tính tinh thần và bản chất thực sự của nó chính là cái cá tính tinh thần ấy.

Bởi vì, như chúng ta đã thấy ở trên, lí tưởng cổ điển không tồn tại trực tiếp, mà chỉ có thể xuất hiện nhờ cái quá trình vượt bỏ yếu tố phủ định dưới hình thức người ta biểu lộ tinh thần, cho nên sự hoán cải và sự biến đổi cái mặt thô lỗ, xấu xí, dã man kì quặc thuần túy tự nhiên hay tính chất quái đản cần phải làm thành hứng thú chủ yếu trong thần thoại Hy Lạp và vì vậy nó cần phải làm thành điểm xuất phát để phát hiện những ý nghĩa mới.

Bây giờ, khi bước sang khảo sát điểm chủ yếu này chi tiết hơn, chúng tôi cần phải báo trước điều nhận xét sau đây, đó là việc khảo sát lịch sử những biểu tượng sặc sỡ và đa dạng của thần thoại Hy Lạp không thuộc nhiệm vụ chúng tôi. Điều chúng tôi chú ý ở đây đó là những yếu tố chủ yếu của sự chuyển hóa mà chúng tôi đã nói, trong chừng mực chúng làm thành những yếu tố chung của sự xây dựng hình thức nghệ thuật cũng như của nội dung của nó. Trái lại, số lượng vô hạn các thần thoại, các chuyện kể, các lịch sử, về tất cả những cái gì liên quan tới các nơi chốn, các tượng trưng mà chúng ta còn bắt gặp cả trong những vị thần linh mới và cũng xuất hiện trong những hình tượng nghệ thuật nhưng không đề cập tới cái chủ đề chính mà chúng tôi bàn đến ở đây, ở đây chúng tôi cần phải gác lại cái tài liệu rộng lớn này và sẽ chỉ nói đến nó với tính cách minh họa mà thôi.

Nói chung, chúng ta có thể so sánh con đường mà ở đây chúng ta theo với con đường phát triển của lịch sử điêu khắc. Bởi vì điêu khắc, trong khi cấp một biểu tượng có thể tri giác được của các vị thần bằng cách khoác cho họ một hình thức

chính xác, đã làm thành cái trung tâm thực sự của nghệ thuật cổ điển. Mặc dầu nó biểu hiện các thần linh trong cái vẻ khách quan thản nhiên và trong sáng, có thể nói nên thơ làm thành phần bổ sung cho nó bằng cách nói về các thần linh và người đời hay bằng cách làm chúng ta chứng kiến cái thế giới thần linh và cái thế giới người đời đang hoạt động và đang vận động. Cũng như điêu khắc đã bắt đầu bằng sự chuyển hóa cái khối đá hay cái khúc gỗ không có hình thù từ trên trời rơi xuống (nữ thần Petxinôt (ở Tiểu Á) mà những người La Mã đã chuyển về La Mã một cách long trọng), cũng vậy, chúng ta cần phải bắt đầu bằng những sức mạnh tự nhiên hãy còn không có hình thù, thô bạo, nguyên thủy và chỉ nêu lên những giai đoạn phát triển trong quá trình ấy các sức mạnh này vươn lên tới tính chất tinh thần cá biệt và mang những hình thức cố định.

Về mặt này chúng ta có thể phân biệt ba điểm quan trọng nhất sau đây.

Điều *thứ nhất* mà chúng ta chú ý tới, đó là những lời tiên tri qua đó sự hiểu biết và ý chí của thần linh bộc lộ một cách hãy còn không có hình thù và bằng những phương tiện tự nhiên.

Điểm *thứ hai* chúng ta phải xét đến, đó là những sức mạnh tự nhiên phổ biến như là những khái niệm trừu tượng về quyền lợi v.v... vốn là nguồn gốc của những cá tính thần linh thực sự có tính chất tinh thần và làm thành tiền đề cần thiết của sự xuất hiện và hoạt động của họ: các vị thần cổ xưa khác các vị thần mới.

Cuối cùng *thứ ba*, sự vận động tiến lên tự nó là tất yếu tiến tới lí tưởng biểu hiện ở chỗ những sự nhân cách hóa lúc đầu còn hời hợt của những hiện tượng tự nhiên và của những khái niệm trừu tượng có tính tinh thần đều bị bác bỏ và chống đối, xem như là có tính phụ thuộc và phủ định. Những sự nhân cách hóa này và những quan hệ này bị gạt bỏ. Kết quả là, cái cá tính tinh thần độc lập của chúng bị hạ thấp, và diện mạo

và hành vi con người của chúng có khả năng đạt tới sự thống trị không thể chối cãi. Sự chuyển hóa này vốn làm thành trung tâm của điêu khắc cổ điển và là điểm xuất phát của sự diễn biến của nó đã tìm thấy ở trong thần thoại Hy Lạp một biểu hiện vừa ngây thơ lại vừa hấp dẫn trong câu chuyện kể lại cuộc đấu tranh giữa những vị thần cũ và những vị thần mới, chuyện các Titan bị lật đổ và cuộc chiến thắng mà những thần mới do Dớt cầm đầu đã dành được.

a. Các lời tiên tri.

Trước hết, về các lời tiên tri, thì về điểm này chúng ta không cần dừng lại lâu. Yếu tố chủ yếu cần phải nêu lên ở đây đó là trong nghệ thuật cổ điển, người ta không thờ phụng những hiện tượng tự nhiên với tính cách tự nhiên nữa. Người Pacxơ chẳng hạn đã tôn thờ lửa và cho rằng những nguồn ở đấy chất dầu thạch não xuất hiện đều là thiêng liêng, hay người Ai Cập cho Thượng đế là những câu đố bí ẩn không giải quyết được, câm lặng và huyền bí. Trái lại, bây giờ những vị thần nhận thức được mình và biểu lộ ý chí của mình, nêu rõ cho người đời thấy sự sáng suốt của họ thông qua những hiện tượng của tự nhiên. Chẳng hạn khi các người Henlen cổ (*Hêrôđôt* II, 52) hỏi vị tiên tri ở Đôđôn xem có nên chấp nhận tên những vị thần mà những người dị tộc đưa đến hay không thì vị tiên tri trả lời: cứ sử dụng.

(a) Các dấu hiệu qua đó các thần linh tự bộc lộ mình phần lớn là hết sức đơn giản: ở Đôđôn đó là tiếng xào xạc của những chiếc lá của cây sồi linh thiêng, tiếng róc rách của suối, tiếng động gây nên bởi một cái vại bằng thanh đồng bị gió đập. Ở Đêlôt, tiếng rì rào của cây nguyệt quế và ở Đenphơ, tiếng gió thổi trên một cái bàn ba chân bằng đồng đều là những dấu hiệu quyết định. Ngoài những âm thanh trực tiếp này của tự nhiên, bản thân con người cũng nói lên những lời tiên tri khi nó bị kích thích, tê mê, bỏ mất lí trí và vùi mình vào trạng

thái cảm hứng, cũng như vào tình trạng say sưa hòa mình với tự nhiên. Chẳng hạn tiên tri Phithi ở Đenphơ bị hơi nước làm mê mẩn, nói ra những lời tiên tri, hay ở trong hang đá Tơnôphôniut, người nào hỏi vị tiên tri thì có những giấc mơ mà người ta phải giải thích để có được câu trả lời.

(b) Nhưng còn có một điều khác nữa trong những dấu hiệu bên ngoài. Trong các tiên tri thực vậy, thần linh đóng vai một người biết tất cả và vì vậy vị tiên tri quan trọng nhất là được dành cho Apôlông, vị thần biết tất cả. Song hình thức qua đó vị thần biểu lộ ý muốn của mình vẫn có tính chất mơ hồ. Lời khuyên và mệnh lệnh của thần mà vị tiên tri bộc lộ cho người đời phải là như vậy. Nó là những lời của tự nhiên hay là những âm thanh của những từ không liên hệ gì với nhau. Dưới hình thức mơ hồ và không chính xác như vậy, bản thân nội dung tinh thần cũng trở thành tối tăm vì vậy cần phải được giải thích và cắt nghĩa.

(c) Lời giải thích này mặc dầu làm cho điều báo hiệu của vị thần có tính tinh thần (lời báo hiệu này lúc đầu chỉ tồn tại dưới hình thức tự nhiên mà thôi) nhưng vẫn tối tăm và có hai nghĩa. Bởi vì Thượng đế về mặt hiểu biết và mặt ý chí là một thể phổ biến cụ thể; cho nên các lời khuyên và các mệnh lệnh của thần được vị tiên tri giải thích cũng có tính chất như vậy. Nhưng cái phổ biến không phải là cái phiến diện và trừu tượng. Trái lại, nó bao gồm với tính cách cụ thể cả hai nghĩa có thể có. Bởi vì con người đối lập với vị thần toàn trí, là một kẻ không biết gì hết, chấp nhận những lời tiên tri không hiểu nó nói gì, nghĩa là tính phổ biến cụ thể của lời tiên tri này không bộc lộ ra với anh ta. Nếu như anh ta quyết định hành động phù hợp với lời tiên tri này thì anh ta có thể chọn chỉ một trong hai nghĩa của lời nói của thần bởi vì mỗi hành động trong những hoàn cảnh cá biệt bao giờ cũng phải cụ thể, bao giờ cũng chỉ được thừa nhận một mặt còn phải loại trừ mặt

kia. Nhưng khi anh ta hành động và, do đó, hành động trở thành hành động của anh ta, nghĩa là một hành động mà anh ta chịu trách nhiệm, thì lúc đó anh ta rơi vào một sự va chạm: anh ta thấy xuất hiện trước mắt mình cái nghĩa thứ hai của lời tiên tri cũng nằm ở đấy ở trạng thái ẩn ngầm, và lúc bấy giờ trước hành động cái anh ta vừa mới làm anh ta cảm thấy rằng không phải anh ta làm và muốn hành động này, mà đó là các thần linh đã muốn như vậy. Và ngược lại, bởi vì thần linh là những sức mạnh cụ thể, và những lời nói của thần nếu như cũng mang tính chất cụ thể như chẳng hạn mệnh lệnh của Apôlông thúc đẩy Orextơ trả thù, thì mệnh lệnh ấy, do tính chất cụ thể này, cũng dẫn tới một sự va chạm.

Bởi vì hình thức ở trong lời tiên tri mang sự hiểu biết thâm trầm của thần linh, có tính chất bên ngoài hoàn toàn mơ hồ, hay nói khác đi, có tính chất bên trong trừu tượng của từ, và bản thân nội dung do chỗ có hai nghĩa và chứa đựng khả năng có sự xung đột cho nên ở trong nghệ thuật cổ điển không phải kiến trúc mà đó là thơ và nhất là kịch đã dành cho những lời tiên tri một phương diện quan trọng của nội dung. Về thực chất, sở dĩ những lời tiên tri là hợp chỗ là vì ở đấy tính cá biệt của con người vẫn chưa đạt tới trình độ nội cảm cao nhất, ở đấy chủ thể tìm thấy ở mình quyết định về phương thức hành động bằng cách chỉ dựa vào mình mà thôi. Cái điều mà theo cách hiểu chúng ta về danh từ này, chúng ta gọi là lương tâm, ở đây vẫn chưa tồn tại. Kể ra, con người Hy Lạp thường hành động vâng theo dục vọng tốt đẹp hay xấu xa của mình, song cái khát vọng thực sự phải làm cho con người hoạt động, và trong thực tế đã làm như vậy, là bắt nguồn từ cái thần linh và nội dung cũng như quyền lực của thần linh làm thành tính phổ biến của khát vọng này. Các anh hùng hoặc là trực tiếp cảm thấy hoặc là hỏi ý kiến của những vị tiên tri trừ phi các vị thần xuất hiện trước mắt

họ để ra lệnh cho họ làm những hành động nhất định.

b. Các vị thần cũ khác các vị thần mới ở chỗ nào

Nếu như trong các lời nói của các tiên tri, *nội dung* là do các thần linh (là *những kẻ biết và biểu lộ ý chí của mình*) nói ra, thì trái lại hình thức của hiện tượng bên ngoài lại có tính chất bên ngoài một cách trừu tượng và *tự nhiên*; cũng vậy, mặt khác yếu tố tự nhiên ở trong các sức mạnh khái quát và các biểu hiện tích cực của chúng đã trở thành một nội dung từ đó cái cá tính độc lập sẽ phải xuất hiện. Hình thức gần nhất của nó chỉ là một sự nhân cách hóa hình thức và hời hợt. Sự gạt bỏ các sức mạnh thuần túy tự nhiên này, tình trạng đối lập và cuộc đấu tranh qua đó các sức mạnh này bị đánh bại, làm thành cái điểm quan trọng mà nghệ thuật cổ điển đã đem đến cho ta, và chính vì vậy chúng ta phải khảo sát nó một cách kĩ lưỡng hơn.

(a) Điều đầu tiên mà chúng ta phải chú ý đó là trường hợp sau đây: giờ đây chúng ta không phải bàn tới một vị thần mất hẳn mọi tính cảm quan với tính cách yếu tố của mọi sự vật (như điều xảy ra ở trong cái thế giới quan có đối tượng là cái trác tuyệt hay một phần ngay cả trong thế giới quan Ấn Độ). Trong nghệ thuật cổ điển, điểm xuất phát đó là các vị thần của tự nhiên, trước hết là những lực lượng phổ biến của tự nhiên, như Hỗn mang cổ xưa, Tacta, Eret, tất cả những tồn tại dã man ở dưới đất; rồi sau đến Uranôt, Gaia, Erôt, Crônôt v.v.... có tính chất Titan. Từ những vị thần này nảy sinh những sức mạnh cụ thể hơn, thí dụ Hêliôt, Oxêanôt v.v... Những vị thần này, trở thành cái cơ sở tự nhiên cho sự xuất hiện những vị thần sau này, được cá tính hóa một cách tinh thần. Do đó đã xuất hiện một vũ trụ luận và một thần phổ do trí tưởng tượng sáng tạo ra, và được nghệ thuật phát triển, trong đó những vị thần đầu tiên hãy còn chưa được quy định đối với sự chiêm ngưỡng, hoặc là được mở rộng đến vô hạn, và mặt khác

hãy còn nhiều nét tượng trưng.

(b) Còn về những sự khác nhau cụ thể hơn trong phạm vi những sức mạnh khổng lồ này thì chúng tóm lại như sau:

(aa) Trước hết, đó là những sức mạnh của địa cầu, của tinh tú không có nội dung tinh thần và đạo đức. Chúng là thô lỗ, hung hãn, man rợ, không có hình thù, đồ sộ như những điều mà trí tưởng tượng Ấn Độ hay Ai Cập đã sáng tạo nên. Lúc đầu, họ đều phục tùng quyền lực của Uranôt cùng với các quái vật khác của tự nhiên chẳng hạn Pôntơ, Xtêrôp cũng như những con quỉ trăm tay Crôtôt, Briarê và Giget, những người Khổng lồ v.v... sau đó họ phục tùng Krônốt là người khổng lồ chính. Krônôt hiển nhiên đại diện cho thời gian, ông ta nuốt tất cả các con chẳng khác gì thời gian tiêu hủy tất cả những cái gì nó sản sinh ra. Thần thoại này không có ý nghĩa tượng trưng, bởi vì sự sống tự nhiên thực ra là phục tùng thời gian và chỉ tạo ra những cái chốc lát, cũng như trong thời kì tiền sử của nó, một dân tộc chỉ mới là một bộ tộc, một bộ lạc nhưng chưa làm thành cái nhà nước và chưa theo đuổi những mục đích nhất định, trong khi vẫn chịu sức mạnh của thời gian là cái diễn ra ở ngoài lịch sử. Chỉ có pháp luật, đạo đức, nhà nước là chứa đựng một cái gì vững chắc, tồn tại qua các thế hệ qua nhanh; cũng vậy các nữ thần văn nghệ cấp tính chất lâu dài và vững chắc cho tất cả những cái gì với tính cách đời sống tự nhiên và hành động thực tiễn chỉ là nhất thời và chịu đựng số phận của mọi cái nhất thời.

(bb) Trong phạm vi những vị thần cổ xưa này, không những có những sức mạnh của tự nhiên mà còn có những sức mạnh thống trị và làm chủ các yếu tố. Đặc biệt quan trọng là việc biến đổi kim khí bởi vì các sức mạnh của tự nhiên vẫn còn đơn giản, thô bạo: không khí, nước, lửa. Ở đây chúng ta có thể nói đến các Côribantơ, các Tenkhin, những con quỉ vừa làm việc tốt lại làm việc ác, các Pêtắc, các Pichmê, các người lùn là những thợ mỏ khéo léo, bụng to.

Nhưng chúng ta phải nhắc đến Prômêtê với tính cách hình tượng quá độ nổi bật. Prômêtê là một chàng khổng lồ độc đáo và lịch sử của chàng đáng được chú ý đặc biệt. Cùng với người anh của chàng là Epimêtê, lúc đầu chàng gần với các vị thần mới. Sau đó, chàng đóng vai một ân nhân của loài người là những kẻ ngoài chuyện này thì không đóng một vai trò nào trong những quan hệ giữa các vị thần mới và các Titan. Chàng đem lửa đến cho người đời và, do đó, làm cho người đời có thể quan tâm tới việc thỏa mãn các đòi hỏi của họ, có thể phát triển những nghệ thuật có tính chất kĩ thuật song những nghệ thuật này không có cái gì là tự nhiên cả và vì vậy không có liên hệ rõ rệt với tính chất Titan. Dớt trừng phạt Prômêtê vì hành động này cho đến khi cuối cùng Hêraklet giải phóng chàng khỏi mọi đau khổ. Mới thoạt nhìn, hình như trong tất cả những điều đó chẳng có điều gì có tính chất Titan cả, và thậm chí người ta có thể cho câu chuyện này không nhất quán bởi vì một mặt chàng là một kẻ làm ơn cho người đời chẳng khác gì Xêret. Nhưng mặt khác, chàng vẫn bị xếp vào những sức mạnh cổ xưa có tính chất Titan. Song nếu chúng ta nhìn kỹ hơn, thì chúng ta sẽ thấy rằng tính chất không nhất quán này biến mất. Một vài đoạn của Platông đã cấp cho ta một lời giải thích đầy đủ. Một người khách kể lại cho Xôkrat trẻ tuổi chuyện thần thoại rằng ở đời Krônôt trị vì thì con người là do đất sinh ra và chính vị thần đã săn sóc tới tất cả. Nhưng sự vận động đã diễn ra sau đó theo chiều ngược lại: mặt đất bị phó mặc cho bản thân nó, thành ra thú vật quay trở lại trạng thái hoang dã và con người từ trước đến nay vẫn tìm thấy thức ăn và tất cả những cái gì nó cần đến ở dưới tầm tay của mình thì bây giờ lại bị phó thác cho tình trạng vô đoán của số phận. Người kể chuyện nói tiếp (*"Chính trị"* II, 2) rằng chính vì thế mà Prômêtê đã đem lửa đến cho người đời. Nhưng những kĩ thuật trong các ngành thủ công thì lại do thần Hêphaixtôt và

người bạn của thần về mặt nghệ thuật là Athêna đem đến.

Người ta tìm thấy ở đây một sự phân biệt rành rọt giữa lửa và cái do sự khéo léo trong việc chế tác các nguyên liệu. Prômêtê chỉ tặng lửa cho người đời, Platông nói kĩ hơn về thần thoại Prômêtê trong *Prôtagôrat*, ở đấy ("*Prôtagôrat*" I,1) nói: "Ngày xưa có một thời có các thần nhưng không có người trần. Nhưng khi đến thời kì đã định là người trần sẽ xuất hiện, thì các thần linh đã tạo ra người ở trong lòng đất bằng cách lẫn lộn đất lửa với các vật do đất và lửa sinh ra. Sau đó, khi các thần muốn đưa người trần từ trong lòng đất ra ánh sáng, họ sai Prômêtê và Epimêtê phân phối và cấp những sức mạnh cho từng tạo vật. Nhưng Epimêtê yêu cầu Prômêtê để mặc cho một mình anh ta phân phát "Nếu như tôi làm điều gì thiếu sót thì anh sẽ kiểm tra lại". Nhưng Epimêtê đã phân phối một cách không hợp lí, cấp tất cả mọi khả năng cho súc vật, thành ra con người chẳng còn gì nữa. Khi Prômêtê kiểm tra lại, chàng nhận thấy rằng tất cả các sinh vật khác đều được cung cấp một cách khôn ngoan mọi điều quí báu, trái lại con người thì trần truồng, không biết lấy gì che chở, tự vệ, và không có vũ khí. Nhưng cái ngày đã qui định từ trước rằng con người sẽ phải xuất hiện từ lòng đất ra ánh sáng đã đến. Ở trong tình trạng khó khăn này, vì không biết giúp đỡ người trần như thế nào, Prômêtê đã ăn trộm sự khôn ngoan của Hêphaixtôt và Athêna cùng với lửa (bởi vì nếu không có lửa thì không thể nào có được sự khôn ngoan này hay không thể làm cho sự khôn ngoan thành hữu ích) và tặng những cái ấy cho con người. Nhờ vậy con người nhận được sự khôn ngoan cần thiết cho đời sống, nhưng vẫn không có được sự khôn ngoan về mặt chính trị bởi vì cái đó vẫn còn bị Dơt giữ, và Prômêtê không còn được phép vào nhà của Dơt nữa, xung quanh nhà có những người canh giữ dữ tợn. Song Prômêtê lén lút lọt vào nhà chung của Hêphaixtôt và Athêna, ở đây hai vị thần đang thực hiện cái nghệ thuật của họ, và sau khi đã ăn trộm được cái nghệ thuật

dùng lửa của Hêphaixtôt và nghệ thuật dệt của Athêna, chàng đem tặng cho người đời. Nhờ vậy, con người có khả năng thỏa mãn những nhu cầu sinh hoạt của mình. Nhưng như người ta kể lại, sau đó Prômêtê, do lỗi Epimêtê đã bị trừng phạt về tội ăn trộm.

Ở đoạn sau đó của quyển sách, Platông kể lại rằng muốn bảo vệ dòng giống của mình con người vẫn còn thiếu nghệ thuật chiến đấu chống lại súc vật, nghệ thuật này chỉ là một bộ phận của nghệ thuật chính trị, vì vậy họ tập trung ở các thành phố. Nhưng bởi vì họ vẫn chưa có tổ chức nhà nước cho nên họ lại đánh lẫn nhau, rồi lại phân tán đi bốn phương thành ra Dơt bắt buộc phải nhờ Hecmet đưa đến cho họ sự xấu hổ và công lí.

Trong những đoạn đã trình bày ở đây lấy ở *"Prôtagôrat"* sự khác nhau giữa các mục đích trực tiếp của đời sống liên quan tới những tiện nghi về mặt cơ thể, với việc thỏa mãn những đòi hỏi gần nhất, và tổ chức nhà nước có nhiệm vụ thực hiện những đòi hỏi có tính chất tinh thần, đạo đức, quyền sở hữu, tự do đời sống xã hội. Prômêtê không đem đến cho con người đạo đức, quyền lợi mà chỉ dạy cho họ sự ranh mãnh cần thiết để chinh phục các đối tượng của tự nhiên và sử dụng chúng như là những phương tiện để thỏa mãn những đòi hỏi của con người. Lửa và thói quen sử dụng lửa, tự bản thân nó vẫn là một cái gì không có tính đạo đức và nghề dệt cũng không có gì là đạo đức hết mà chỉ phục vụ tính ích kỉ và ích lợi cá nhân, chẳng liên quan gì tới những hứng thú chung của sự tồn tại con người cũng như chẳng liên quan tới đời sống xã hội. Bởi vì Prômêtê không dạy cho con người cái gì có tính tinh thần và đạo đức cho nên chàng không được xếp vào loại thần mới, mà được xếp vào loại Titan. Mặc dù cơ sở các hoạt động của Hêphaixtôt là lửa và các ngành thủ công gắn liền với nó nhưng Hêphaixtôt là một vị thần mới. Dơt ném Hêphaixtôt từ Olempơ xuống và Hêphaixtôt trở thành một vị

thần thọt chân. Không có điều gì không nhất quán cả về chỗ Xêret được xếp vào loại những vị thần mới, mặc dầu Xêret cũng là một ân nhân của loài người như Prômêtê, bởi vì nữ thần đã dạy cho loài người nông nghiệp nhưng cùng với nông nghiệp gắn liền trực tiếp, hôn nhân, tài sản và pháp luật.

(cc) Phạm vi thứ ba những vị thần này, kể ra, không bao gồm những sức mạnh tự nhiên đã được nhân cách hóa với tính chất dã man của họ hay với tính chất ranh mãnh của họ cũng như cái quyền lực gần nhất đối với các yếu tố tự nhiên phục vụ những nhu cầu thứ yếu của tinh thần. Nó liên quan tới những thần tự bản thân đã có tính chất lí tưởng, phổ biến và tinh thần. Nhưng mặc dầu thế, những sức mạnh cần được xếp vào đấy vẫn không có cái cá tính tinh thần cũng như một diện mạo và một biểu hiện ăn khớp với nó, thành ra ở trong hoạt động ít nhiều họ cũng giữ một quan hệ gần gũi với cái tất yếu, cái cần thiết và cái cốt tử ở trong tự nhiên. Thuộc vào loại này có thể nêu lên những biểu tượng về Nêmêdit, Đikê, các Erini, các Ômênit và các Moarơ. Kể ra, ở đây đã tồn tại những đặc trưng liên quan tới quyền lợi và công lý. Song cái quyền lợi ấy không được quan niệm và không được thể hiện xem như một nội dung có tính tinh thần và có tính bản chất của đạo đức, trái lại hoặc là vẫn dừng lại ở những khái niệm trừu tượng phổ biến nhất, hoặc chỉ là cái quyền lợi đen tối của yếu tố tự nhiên trong lĩnh vực những quan hệ tinh thần. Chẳng hạn, thuộc về loại này là tình yêu đối với những người cùng máu mủ và quyền lợi của nó, quyền lợi này không thuộc vào lĩnh vực của một tinh thần tự nhận thức mình trong tình trạng tự do rõ ràng và vì vậy không xuất hiện dưới hình thức một quyền lợi được pháp luật xác lập, trái lại đối lập với pháp luật với tính cách quyền trả thù một cách khốc liệt.

Còn về những chi tiết khác thì tôi chỉ muốn nhắc tới một vài biểu tượng. Nêmêdit chẳng hạn là cái sức mạnh nhằm hạ thấp những kẻ được nâng cao, lật nhào những kẻ hưởng một

hạnh phúc quá đáng để phục hồi lại quyền bình đẳng. Nhưng quyền bình đẳng là một quyền hoàn toàn trừu tượng và ở bên ngoài, mặc dầu nó tỏ ra có hiệu lực trong lĩnh vực những hoàn cảnh và những quan hệ tinh thần song vẫn không làm cho cái thể hữu cơ có tính chất đạo đức của chúng thành nội dung của công lí.

Một mặt chủ yếu khác tóm lại là ở chỗ người ta gán cho các thần cổ xưa việc tuân thủ quyền lợi của những quan hệ gia đình bởi vì các quan hệ này là dựa trên một cơ sở tự nhiên và, do đó, đối lập lại cái quyền lợi công khai và pháp luật của thể cộng đồng. Với tính cách một thí dụ nổi bật chúng ta có thể dẫn "*Các Ômênit*" của Etsilơ. Những vị thần trinh bạch khủng khiếp đã đuổi theo Orextơ về tội giết mẹ, nhưng hành động này là do Apôlông, vị thần mới ra lệnh cho chàng để cho Agamemnôn là người chồng và vị vua đã bị giết được trả thù. Tất cả tấn kịch do đó mang tính chất một cuộc đấu tranh giữa hai sức mạnh thần linh trực tiếp can thiệp, chống đối nhau. Một mặt, các Ômênit là các nữ thần trả thù, nhưng mặt khác người ta gọi họ là những thần xét đoán đúng đắn. Quan niệm thông thường của chúng ta về các nữ thần căm giận trong số đó chúng ta xếp các Ômênit là một quan niệm thô bạo và dã man. Bởi vì các Ômênit, về thực chất, có quyền trừng phạt và vì vậy họ không phải chỉ là đáng ghét, dã man và tàn nhẫn trong những sự giày vò mà họ gây nên. Nhưng cái quyền mà họ nêu lên chống lại Orextơ chỉ là cái quyền lợi gia đình mà thôi, bởi vì quyền lợi này xây dựng trên những liên hệ về huyết thống. Vì Orextơ đã phá vỡ mối liên hệ chặt chẽ nhất giữa mẹ và con, cho nên họ can thiệp để bảo vệ cái yếu tố cốt tử ấy. Apôlông dùng cái quyền lợi sâu xa hơn, quyền lợi của người chồng và của vị vua đã bị giết, để chống lại cái đạo đức tự nhiên dựa trên những liên hệ về huyết thống và được cảm thấy một cách tự nhiên.

Mới thoạt nhìn, sự khác nhau này có vẻ là ở bên ngoài, bởi vì cả hai bên đều bảo vệ quyền lợi trong phạm vi một lĩnh

vực duy nhất tức là lĩnh vực gia đình. Song cái hư cấu có tư tưởng sâu sắc của Etsilơ (và đây là một lý do khiến cho ta phải đánh giá cao cái hư cấu ấy) đã nhìn thấy ở đây một sự đối lập hết sức cơ bản, chứ không phải là hời hợt. Quan hệ của con cái đối với cha mẹ là dựa trên một sự thống nhất tự nhiên; trái lại, mối liên hệ giữa vợ chồng là do hôn nhân qui định, cái này không phải bị qui định bởi một tình yêu thuần túy tự nhiên, bởi sự gần nhau về máu mủ theo tự nhiên, trái lại xuất phát từ một thiên hướng tự giác và, do đó, thuộc về cái đạo đức tự do của cái ý chí tự nhận thức được mình. Trong khi hôn nhân gắn liền với tình yêu và tình cảm, nó vẫn khác cái tình yêu tự nhiên bởi vì độc lập đối với tình cảm này, nó thừa nhận những nhiệm vụ được qui định một cách cụ thể mặc dầu tình yêu đã mất đi.

Quan niệm về sự nhận thức tính bản chất của đời sống vợ chồng là một quan niệm xuất hiện sau này và nó là sâu sắc hơn mối liên hệ tự nhiên giữa mẹ và con và làm thành giai đoạn đầu của nhà nước với tính cách sự thể hiện cái ý chí tự do và hợp lí. Cũng vậy, các quan hệ giữa nhà vua với các công dân cũng chứa đựng những mối liên hệ chính trị: mọi người đều có quyền lợi như nhau, pháp luật là chung cho mọi người, các mục đích tinh thần được mọi người chấp nhận một cách tự do và tự giác. Chính đó là cơ sở khiến cho các Ơmênit (các nữ thần cũ) muốn trừng trị Orextơ, trong lúc đó thì Apôlông (vị thần của sự minh bạch rõ ràng của hiểu biết, và của cái đạo đức tự nhận thức mình) lại bênh vực quyền lợi của người chồng và của ông vua. Apôlông đã nói rất đúng khi trả lời các Ơmênit (*"Các Ơmênit"* câu 213 - 216): "Nếu như tội ác của Klitemnet không được trả thù thì thực ra tôi mất hết cả vinh dự vì đã cho rằng những liên hệ mà Hêra và Dơt đã xác lập là không có giá trị gì hết".

Sự đối lập này (mặc dầu đã hoàn toàn chuyển sang lĩnh vực tình cảm con người và những hành động của con người)

còn biểu lộ thú vị hơn nữa ở "*Antigôn*", một tác phẩm trác tuyệt về tất cả mọi mặt, hoàn mĩ nhất trong mọi thời đại. Trong bi kịch này có đủ tất cả: cái pháp luật chung của quốc gia đối lập với tình yêu gia đình có tính chất nội tâm và nhiệm vụ đối với người anh; quyền lợi gia đình mà người bảo vệ là một người đàn bà, nàng Antigôn đối lập lại Krêôn, người bảo vệ quyền lợi của thể cộng đồng. Pôlinic kẻ đánh lại thành bang quê hương của mình đã ngã gục trước cổng thành Thebơ, và Krêôn người trị vì thành bang ban hành đạo luật dọa xử tử bất kì ai chôn cất kẻ thù này của đô thị. Nhưng Antigôn không hề chú ý tới mệnh lệnh, chỉ nghĩ đến phúc lợi chung của quốc gia. Với tính cách một người em gái, nàng thực hiện nhiệm vụ thiêng liêng là chôn cất anh, và chỉ vâng theo tình yêu cao quí đối với người anh. Khi làm thế, nàng dựa vào pháp luật của thần linh, nhưng những thần linh mà nàng tôn quí đó là những thần linh dưới đất của Hađet (Xôphôklơ "*Antigôn*" câu 451: "Đạo luật chung của những vị thần dưới đất"), đó là những vị thần của tình cảm nội tâm, của tình yêu, của quan hệ máu mủ, chứ không phải những vị thần ban ngày của đời sống tự giác của nhân dân và quốc gia.

(c) Điểm thứ ba mà chúng ta có thể nhấn mạnh đó là sự phân biệt ở trong thần phổ về quan niệm nghệ thuật cổ điển giữa các vị thần cổ với các vị thần mới về quyền lực và thời gian thống trị của họ.

(aa) Trước hết về các vị thần cổ, sự xuất hiện của họ là lần lượt. Theo Hêxiôt, từ cõi hỗn mang nảy sinh Gaia, Uranôt, rồi sau đó Krônôt và dòng dõi của thần và cuối cùng Dơt và dòng dõi của mình. Sự kế tiếp nhau này một mặt làm thành sự vươn lên từ những sức mạnh trừu tượng và không có hình thù của tự nhiên tới những sức mạnh cụ thể hơn và đã có một hình thức rõ ràng hơn, và mặt khác yếu tố tinh thần bắt buộc vượt lên khỏi yếu tố tự nhiên. Chẳng hạn trong "*Các Ơmênit*", Etsilơ bắt người tăng lữ trong điện thờ thành Đenphơ mở đầu

bằng những lời sau đây: "Với lời cầu nguyện này tôi tỏ thái độ tôn kính trước hết đối với Gaia là người đầu tiên đưa ra những lời tiên tri, rồi sau đó đối với Thêmit là người thứ hai sau mẹ mình đã nói những lời tiên tri ở chỗ này". Pauxaniat trái lại, tuy nói rằng nhà tiên tri đầu tiên là thần Đất (Gaia) nhưng lại nói thêm rằng thần Đất đã trao nhiệm vụ này cho Đapnê. Còn Pindarơ thì lại theo một thứ tự khác, ông cho nhà tiên tri đầu tiên là Đêm tối, sau đó Thêmit kế tiếp, sau đó là Phêbê và cuối cùng là Phêbut. Khảo sát chi tiết thêm những lí do của sự khác nhau này giữa ba tác giả sẽ thú vị nhưng không phải ở chỗ làm ở đây.

(bb) Ngoài ra, bởi vì cái thứ tự kế tiếp nhau phải có ý nghĩa là một sự vận động tuần tự tiến tới những vị thần sâu hơn và phong phú hơn về mặt nội dung, chỗ nên thứ tự kế tiếp nhau cũng là thứ tự loại trừ dần dần tất cả những gì là cổ lỗ và trừu tượng ở trong cái thế hệ những vị thần cũ, những vị chúa tể đầu tiên, cổ xưa hơn đã bị tước mất quyền thống trị và bị thay thế bởi những vị thần sau này hơn: Krônôt lật đổ Uranôt.

(cc) Vì vậy cái tính chất phủ định của sự biến đổi, mà như ta thấy là cố hữu ngay từ đầu ở trong bản chất giai đoạn đầu của hình thức cổ điển của nghệ thuật, bây giờ đã trở thành một trung tâm thực sự của giai đoạn này. Bởi vì ở đây sự nhân cách hóa là hình thức khái quát trong đó các vị thần trở thành một đối tượng biểu hiện và sự vận động diễn ra hướng về cái cá tính nhân tính có tính chất tinh thần (mặc dầu cá tính này ngay từ đầu hãy còn mang diện mạo mơ hồ và không chính xác) cho nên sự phủ định này ở trong trí tưởng tượng lại mang hình thức cuộc đấu tranh giữa các vị thần mới với các vị thần cũ. Nhưng sự tiến triển chủ yếu là sự vận động đi từ tự nhiên tới tinh thần cả với tính cách nội dung thực sự cũng như với tính cách hình thức chân chính của nghệ thuật cổ điển. Sự tiến triển này, và cuộc đấu tranh nhờ đó nó được thực hiện,

hông còn chỉ dành riêng cho các vị thần cổ mà là một bộ hận của cuộc đấu tranh qua đó các vị thần mới xác lập sự hống trị lâu dài của họ đối với các vị thần cũ.

c) Sự thất bại của các vị thần cũ.

Sự đối lập giữa tự nhiên và tinh thần là một sự đối lập ần thiết. Bởi vì, như chúng ta đã thấy, khái niệm tinh thần rong khi là một toàn thể thực sự, vẫn bao hàm một sự phân hia nội tại giữa tính khách quan ở bản thân nó và tính chủ hể ở bản thân nó, hoặc một sự đối lập cho phép nó vượt ra khỏi tự nhiên để sau đó đối lập lại tự nhiên và trở thành kẻ chiến thắng tự nhiên một cách tự do và oanh liệt và thành kẻ thống trị tự nhiên. Yếu tố chủ yếu này của bản chất tinh thần vì vậy cũng là một trong những yếu tố chủ yếu ở trong biểu tượng mà tinh thần tự cấp cho mình. Thực vậy, trong lịch sử, bước chuyển này là một sự chuyển hóa tiến lên của con người từ trạng thái tự nhiên được nâng lên tới một tình trạng dựa trên công lí, tài sản, pháp luật, sự tổ chức nhà nước, đời sống chính trị. Trong lịch sử, các thần, dưới những hình tượng vĩnh viễn, đây là biểu tượng về chỗ những vị thần cá nhân, có tính chất tinh thần chiến thắng các sức mạnh của tự nhiên.

(a) Cuộc đấu tranh này miêu tả sự sụp đổ tuyệt đối và làm thành hành động chủ yếu của các thần nhờ đó họ nêu bật sự khác nhau chính giữa các vị thần cũ và các vị thần mới. Vì vậy, chúng ta không nên xem cuộc đấu tranh nêu bật sự khác nhau này chỉ là một thần thoại đã tạo nên một bước ngoặt giải thích sự xuất hiện vị thần mới.

(b) Kết quả của cuộc đấu tranh bằng võ lực này là các Titan bị lật đổ, các vị thần mới hoàn toàn chiến thắng. Trí tưởng tượng đã cấp cho họ mọi ưu điểm có thể có trong sự thống trị của họ. Trái lại các Titan đều bị đày và phải ở trong lòng đất, hoặc như Oxêanôt ở cái nơi tối tăm của cái thế giới vui tươi rạng rỡ, hay phải chịu những trừng phạt đa dạng: Prômêtê chẳng hạn bị xích vào ngọn núi Xithi ở đấy một con chim ưng

ăn cái gan của chàng ngày nào cũng mọc lại. Tăngtan ở dưới đất phải chịu một nỗi khát không bao giờ thỏa mãn được và Xidiphơ cứ hoài công đẩy lên núi cái tảng đá không ngừng lăn xuống dưới. Những trừng phạt này, cũng như bản thân cái sức mạnh có tính chất Titan của tự nhiên, nói lên một bản chất quá mức độ, cái vô hạn kém cỏi, nỗi ham muốn khát khao muốn được sung sướng hay tình trạng không thỏa mãn của những đòi hỏi chủ quan có tính chất tự nhiên, những đòi hỏi này vì cứ lặp lại không ngừng cho nên không đạt đến sự nghỉ ngơi và sự thỏa mãn. Đối với tình cảm tôn giáo thực sự của người Hy Lạp khao khát muốn vươn tới cái xa xôi không đạt tới được và cái mơ hồ, không phải là một điều cao quí đối với con người, và đối lập lại với sự đánh giá ngày nay của chúng ta cho cái khao khát này là một cái gì cao quí đối với con người thì người Hy Lạp lại xem đó là một điều nguyền rủa và dành cho nó chỗ đứng dưới địa ngục.

(c) Các yếu tố của tự nhiên ở trong nghệ thuật cổ điển bây giờ phải lùi về phía sau và không còn được xem là chính thức hoàn mĩ và là một nội dung thích hợp. Do đó, đối với cái thế giới của những vị thần mới, tất cả những cái gì mơ hồ, quái đản, không rõ ràng, sự pha trộn dã man của tinh thần và tự nhiên, mọi sự pha trộn của những ý nghĩa có tính bản chất và những nét bên ngoài ngẫu nhiên đều bị gạt bỏ. Ở trong cái thế giới này các sản phẩm của một trí tưởng tượng phóng túng chưa biết đến những ràng buộc của yếu tố tinh thần đều không còn thích hợp nữa; thực vậy, chúng cần phải tránh ánh sáng lồ lộ của ban ngày. Người ta có thể tha hồ tô điểm các Cabia lớn, các Côribantơ, các hình tượng của cái sức mạnh sản sinh v.v... nhưng tất cả những cách nhìn như vậy về tính chất của nó đã thuộc về một ý thức hãy còn mờ tối. Chỉ có yếu tố tinh thần là phát triển dưới ánh sáng ban ngày rõ rệt, trái lại tất cả những gì không biểu lộ và không mang ở bản thân nó sự giải thích của chính mình, không có tính chất tinh thần đều chìm vào bóng đêm và tăm tối. Song yếu tố tinh thần biểu lộ

ở chỗ tự nó qui định cái hình thức bên ngoài của mình, tự nó gạt bỏ tính chất võ đoán của hư cấu, những hình ảnh mơ hồ lẫn lộn cũng như các điều thứ yếu khác của một tính chất tượng trưng mơ hồ.

Cũng tương tự như vậy, hoạt động của con người nếu chỉ bó hẹp vào việc thỏa mãn những đòi hỏi tự nhiên mà thôi thì sẽ bị đẩy lùi ra phía sau. Pháp luật cổ, thần Thêmit, thần Đikê v.v... vốn không phải là những pháp luật bắt nguồn từ tinh thần tự giác, đã bỏ mất cái sức mạnh vô hạn của nó; trái lại những nét thuần túy địa phương, mặc dầu vẫn còn đóng một vai trò nào đấy, đã biến thành những hình tượng phổ biến của những vị thần, ở đấy dấu vết quá khứ của họ vẫn chưa hoàn toàn biến mất. Bởi vì cũng giống như trong chiến tranh Troa, người Hy Lạp đã chiến đấu và đã chiến thắng với tính cách một nhân dân duy nhất, cũng vậy các vị thần của Hômerơ trước đây đã đấu tranh chống lại các Titan làm thành một thế giới thần linh cố định và chính xác, ngày càng thêm cố định và chính xác ở trong thơ ca và nghệ thuật tạo hình sau này. Cái tính vững chắc không thể phá vỡ trong nội dung các vị thần Hy Lạp chỉ là tinh thần nhưng đây không phải là cái tinh thần với tính chất trừu tượng nội tại mà là cái tinh thần đồng nhất với cái vẻ bên ngoài, ăn khớp với sự tồn tại của nó chẳng khác gì thân thể và linh hồn ở Platông, linh hồn là hợp nhất với cái vẻ bên ngoài của nó và dường như chỉ làm một khối ở trong sự hợp nhất được biểu hiện bởi yếu tố thần linh và yếu tố vĩnh viễn.

3. Sự duy trì tích cực những yếu tố tích cực được quan niệm một cách phủ định.

Mặc dầu ở trong hình thức nghệ thuật cổ điển các vị thần mới đã chiến thắng, cái cũ vẫn còn và được tôn sùng - một phần dưới hình thức nguyên sơ chúng tôi đã khảo sát, một phần dưới một hình thức đã hoán cải. Chỉ có vị chúa chật hẹp của những người Do Thái là không thể chịu đựng có những vị

thần khác ở bên cạnh bởi vì Chúa muốn là đấng Duy nhất ở trong tất cả, mặc dầu về thuộc tính Chúa vẫn là một vị thần hạn chế, vị thần của riêng dân tộc của Chúa, vị Chúa tể của bầu trời và mặt đất chỉ chứng minh tính phổ biến của mình bằng cách tạo nên tự nhiên. Ngoài ra, Chúa là Thượng đế của Abraham, Chúa đã dẫn những đứa con của Ixraen ra khỏi Ai Cập, đã ban hành những đạo luật từ đỉnh núi Xinai và đã cấp cho người Do Thái xứ xở Canaan. Do chỗ Chúa được đồng nhất hóa chặt chẽ với dân tộc Do Thái, cho nên Chúa là một vị Thượng đế hoàn toàn riêng biệt, vị Thượng đế chỉ của dân tộc mình mà thôi. Kết quả là, với tính cách tinh thần, Chúa không ở trong tình trạng hài hòa tích cực với tự nhiên, và không phải là cái tinh thần tuyệt đối đã thoát ly khỏi đặc trưng và tính khách thể của mình để quay về tính phổ biến. Vì vậy cái Thượng đế tàn nhẫn có tính chất dân tộc này rất là nghiêm khắc và ra lệnh chỉ được nhìn thấy trong các vị thần khác là những tượng giả dối mà thôi. Trái lại người Hy Lạp tìm thấy những vị thần của họ ở các dân tộc khác và dễ dàng tiếp thu những vị thần xa lạ. Vì vị thần của nghệ thuật cổ điển có một cá tính về mặt tinh thần và về mặt cơ thể cho nên ông ta không phải là vị thần duy nhất và độc nhất, mà là một vị thần đặc thù. Cũng như mọi cái gì đặc thù, vị thần đặc thù này có xung quanh mình những điều đặc thù khác đối lập với những đặc thù khác trong đó ông ta nảy sinh và vẫn giữ được giá trị và ý nghĩa của nó. Đối với các vị thần này vấn đề cũng xảy ra như với các phạm vi riêng biệt của tự nhiên. Mặc dầu giới thảo mộc là sự thực của những cấu tạo tự nhiên có tính chất địa chất, và động vật là một sự thực cao hơn giới thực vật, nhưng núi non và đất nổi vẫn là cái đất của những cái cây, những bụi cỏ và những bông hoa, và những cái này vẫn tiếp tục tồn tại bên cạnh giới động vật.

a. Những điều huyền bí.

Hình thức gần nhất trong đó những người Hy Lạp đã giữ lại cái truyền thống cổ đó là những điều huyền bí. Những điều

huyền bí Hy Lạp không phải là một cái gì bí ẩn theo cái nghĩa tất cả nhân dân Hy Lạp không hiểu được nội dung của nó. Trái lại, đa số những người Aten và nhiều người ngoại quốc là thuộc vào số những người am hiểu các bí ẩn Eloxit; song họ không có quyền nói về điều đó, người ta đã dạy cho họ như vậy khi họ thụ giáo. Ngày nay người ta đã mất nhiều công sức để tìm hiểu chính xác hơn cái biểu tượng nằm trong các điều huyền bí và trong những hành động thờ cúng đã được thực hiện trong những cuộc lễ như vậy. Song nói chung hình như ta có thể khẳng định rằng các điều huyền bí không chứa đựng một sự khôn ngoan to lớn cũng như một hiểu biết sâu sắc, chúng chỉ duy trì những truyền thống cũ làm thành cơ sở các biểu hiện sau này đã được cái nghệ thuật chân chính hoán cải. Vì vậy người ta có thể nói rằng nội dung của chúng không phải là cái chân thực, cái cao quý hơn, cái ưu tú hơn mà trái lại cái không quan trọng và thấp hèn.

Cái điều được xem là thiêng liêng không được bộc lộ ở trong các điều huyền bí một cách rõ ràng, trái lại chỉ được biểu hiện với những nét tượng trưng. Thực vậy, những điều cổ xưa thuộc trái đất, thuộc các ngôi sao, thuộc các Titan mang tính chất những điều không bộc lộ, không được nói ra, bởi vì tinh thần là sự tự bộc lộ mình, tự phát hiện mình. Trong mối quan hệ này, phương thức tượng trưng biểu hiện ý nghĩa vẫn là tối tăm và chứa đựng ở nó một cái gì khác so với cái hình thức bên ngoài trong đó nó phải được thể hiện. Chẳng hạn, mặc dầu cái điều huyền bí của Đêmête và Baccut đã được giải thích một cách tinh thần, và vì vậy có được một ý nghĩa sâu sắc hơn, song đối với nội dung thì hình thức này vẫn là không thích hợp bởi vì nó không thể toát ra rõ ràng từ cái hình thức ấy. Các điều huyền bí ít có ảnh hưởng tới nghệ thuật và mặc dầu người ta nói về Etsilơ rằng nhà thơ đã cố ý để lộ những bí ẩn huyền bí của Đêmête song những điều nhà thơ kể lại chỉ thu hẹp vào chỗ nói rằng Actêmit là con gái của Xêret và điều đó

không phải là một sự sáng suốt to lớn gì.

b. Sự duy trì các vị thần cũ trong các biểu hiện nghệ thuật.

Thứ hai, sự sùng bái và duy trì các vị thần cũ bộc lộ rõ rệt hơn ở trong những thể hiện nghệ thuật. Trong khi khảo sát các giai đoạn trước đây, chúng tôi đã nói về Prômêtê với tính cách nói về một Titan bị trừng phạt. Nhưng chúng ta lại thấy chàng được giải phóng. Bởi vì cũng giống như quả đất và mặt trời, lửa, mà Prôtêmê đem đến cho người đời, việc sử dụng thịt để ăn mà chàng dạy cho họ đều là những yếu tố quan trọng của sự tồn tại của con người, những điều kiện cần thiết để thỏa mãn các đòi hỏi. Như vậy, người ta đã sùng bái Prômêtê trong một thời gian dài. Trong bi kịch của Xôphôklơ *"Ơđip ở Côlôn"* chúng ta đọc (câu 54-56): "Nơi này là những nơi thiêng liêng. Pôxâyđôn vị Chúa tể là người chủ ở đây và Titan Prômêtê vị thần mang lửa đến". Và người chú giải nói thêm rằng Prômêtê cũng giống như Hêphaixtốt, cùng với Athêna được thờ phụng ở Du viên (Academia), và bây giờ người ta vẫn còn thấy điện thờ ở trong cái rừng cây thiêng liêng của nữ thần, và một điện thờ đã cổ xưa ở chỗ ra vào ở đấy có những hình ảnh của Prômêtê cũng như của Hêphaixtôt. Song, như Liximakhit kể lại, Prômêtê được miêu tả là người thứ nhất già hơn, tay cầm quyền trượng, còn Hêphaixtôt trẻ hơn và đứng hàng thứ hai. Điện thờ ở trên đài là chung cho cả hai.

Theo thần thoại, Prômêtê không phải bị kết án vĩnh viễn phải chịu hình phạt: chàng được Hêraklet giải phóng khỏi các xiềng xích. Trong chuyện kể này về sự giải phóng, chúng ta lại bắt gặp một vài chi tiết đáng chú ý bởi vì Prômêtê không phải chịu hình phạt nữa bởi vì chàng đã báo cho Dơt biết cái nguy cơ đe dọa vương quốc của Dơt do đứa cháu mười ba đời của Dơt. Đứa cháu ấy là Hêraklet, Pôxâyđôn trong *"Những con chim"* của Arixtôphan (câu 1645-1648) nói rằng Hêraklet đã làm cho mình bị thiệt hại nếu như chàng đồng ý ký kết một

giao ước với Dơt về việc từ chối không thống trị các thần linh bởi vì tất cả những cái gì mà Dơt để lại sau khi rời khỏi quyền lực đều sẽ thuộc về Hêraklet. Và thực thế, Hêraklet là con người duy nhất đã bước vào Olempơ và từ chỗ người trần chàng đã trở thành một vị thần. Chàng đứng cao hơn Prômêtê vì Prôtêmê vẫn còn là một Titan. Bước ngoặt trong sự đảo lộn các dòng giống cai trị cổ xưa gắn liền với tên của Hêraklet và của các Hêraklit. Con cháu của Hêraklet đã lật đổ quyền thống trị của các triều đại cổ và của những vương triều chỉ lo chạy theo những mục đích cá nhân, tha hồ phó mặc thái độ võ đoán và không thừa nhận một luật pháp nào hết trong các quan hệ đối với các thần dân và vì vậy đã phạm những hành động khủng khiếp. Hêraklet, mặc dầu không phải tự do, mà phải phục vụ một trong những ông vua như vậy, đã chiến thắng tính chất dã man của cái ý chí hung bạo này. Ở đây nữa, chúng ta có thể bó hẹp vào cái thí dụ chúng tôi đã dẫn trên đây, bằng cách nhắc lại một lần nữa "Các *Ômênit*" của Etsilơ. Cuộc đấu tranh giữa Apôlông và các Ômênit cần phải được quyết định bởi tòa án cao nhất. Một tòa án của con người với tính cách một tổng thể do Athêna cầm đầu, biểu hiện cụ thể của tinh thần toàn dân cần phải giải quyết sự va chạm này. Số các quan tòa kết án và tha bổng đều ngang nhau bởi vì họ đều tôn trọng các Ômênit cũng như Apôlông, nhưng hòn sỏi trắng của Athêna giải quyết sự tranh cãi có lợi cho Apôlông. Các Ômênit tức tối trước lời phán xử này của Athêna bắt đầu cất tiếng, nhưng Athêna làm cho họ nguôi giận bằng cách hứa với họ rằng người ta sẽ dựng điện thờ và thờ họ trong khu rừng nổi tiếng ở Côlôn. Để thưởng điều đó, các Ômênit phải bảo vệ nhân dân (câu 901 và tiếp theo) chống lại những tai họa do các yếu tố tự nhiên gây nên (đất đai, bầu trời, biển cả và gió), làm cho đồng ruộng tránh được tình trạng khô cằn, giữ cho các hạt giống, các trái cây khỏi bị hư hỏng và chống lại mọi

bất hạnh. Về phía mình, Athêna chú ý tới những cuộc xung đột quân sự và tôn giáo ở Aten. Cũng vậy trong *"Antigôn"* Xôphôklơ không chỉ bắt Antigôn phải đau khổ và phải chết. Trái lại, ta thấy rằng Krêôn bị trừng phạt: ông ta đau khổ vì vợ và Hêmôn đều chết, hai người chết vì cái chết của Antigôn.

c. Cơ sở tự nhiên của những vị thần mới.

Cuối cùng, thứ ba, các vị thần cũ không những giữ địa vị của họ bên cạnh các vị thần mới, mà một điều còn quan trọng hơn, đó là cái cơ sở tự nhiên vẫn còn lại ở trong chính những vị thần mới. Tương ứng với cá tính tinh thần của lý tưởng cổ điển, cơ sở này được phản ánh ở họ và được hưởng một sự phụng thờ lâu dài.

(a) Hoàn cảnh này thường thường gây nên điều sai lầm khiến người ta cho các vị thần Hy Lạp chỉ là những phúng dụ thuần túy của những yếu tố tự nhiên tương tự bởi vì họ mang hình dáng và hình thức con người. Song họ không phải như vậy. Chẳng hạn ta thường nghe nói rằng Hêliôt là vị thần mặt trời, Đian là vị thần mặt trăng, và Neptun là vị thần biển. Nhưng ở trong các biểu tượng Hy Lạp, chúng ta không nên tách rời yếu tố tự nhiên làm thành nội dung và cái hình thức nhân cách hóa giống như con người làm thành hình thức, rồi hợp nhất cả hai yếu tố ở bên ngoài này làm thành sự thống trị đơn thuần của Thượng đế đối với các đối tượng của tự nhiên, như điều chúng ta vẫn quen hình dung theo *Cựu ước* bởi vì không có ở nơi nào chúng ta tìm thấy ở người Hy Lạp một cách nói như "vị thần mặt trời và biển" v.v... mà thế nào họ cũng sẽ dùng nếu như những quan niệm này là quen thuộc đối với họ. Hêliôt là mặt trời với tính cách một vị thần.

(b) Đồng thời, chúng ta cần phải nhớ rằng người Hy Lạp không thấy yếu tố thần linh ở trong yếu tố tự nhiên với tính cách yếu tố tự nhiên. Trái lại, họ có một quan niệm nhất định cho rằng tự nhiên không phải là thần linh, điều này một phần

toát ra ở trong cách họ quan niệm các vị thần, một phần được người Hy Lạp khẳng định một cách rõ ràng. Plutac chẳng hạn trong tác phẩm *"Bàn về Ixit và Oxirit"* nói về các phương thức khác nhau để giải thích các thần thoại và các thần. Ixit và Oxirit là thuộc phạm vi những thế giới quan Ai Cập và nội dung của họ được tạo nên bởi những yếu tố tự nhiên với một tỉ lệ lớn hơn nhiều so với các vị thần Hy Lạp tương ứng, bởi vì họ chỉ biểu hiện cái khao khát muốn vượt ra khỏi lĩnh vực tự nhiên để vươn lên đến tính chất tinh thần. Sau này ở La Mã họ được người ta phụng thờ rất tôn kính và làm thành một trong những điều huyền bí chủ yếu. Song, như Plutac giả thiết, nếu giải thích họ là mặt trời, đất, và nước thì sẽ là sai. Tất cả những cái gì ở trong mặt trời, đất v.v... mà hỗn độn và quá mức, tất cả những gì ở trạng thái không đầy đủ hay thừa thãi quá đáng đều phải dành cho những yếu tố của tự nhiên, chỉ có cái gì tốt đẹp và trật tự thì mới là tác phẩm của Ixit, còn trí tuệ, cái logos là tác phẩm của Oxirit. Như vậy với tính cách yếu tố bản chất của các vị thần này ta thấy không phải yếu tố tự nhiên với tính cách tự nhiên làm thành bản chất mà trái lại yếu tố tinh thần, cái phổ biến, cái logos, trí tuệ, cái hợp quy luật mới là bản chất của các vị thần này.

Do họ quan niệm về bản chất tinh thần của thần linh như vậy cho nên người Hy Lạp thực tế đã vạch được giới hạn phân biệt giữa các yếu tố tự nhiên cụ thể và các vị thần mới. Kể ra, chúng ta vẫn quen lẫn lộn Hêliôt và Xêlênê với Apôlông và Đian. Song ở Homerơ chúng ta bắt gặp họ với tính cách những vị thần khác hẳn nhau. Điều này cũng đúng cả đối với Oxêanôt, Pôxâyđôn và các vị thần khác.

(c) Thứ ba, trong các vị thần mới vẫn còn một tàn dư nào đó của những sức mạnh của tự nhiên mà hoạt động của nó nhập vào cá tính tinh thần của bản thân các thần linh. Ở trên, chúng tôi đã nêu bật cơ sở của sự kết hợp tích cực yếu tố tinh thần và yếu tố tự nhiên ở trong lý tưởng của nghệ thuật cổ điển. Ở

đây chúng tôi chỉ bó hẹp vào việc đưa ra một vài thí dụ.

(aa) Trong Pôxâyđôn, cũng như trong Pôntut và Oxêanôt, chứa đựng sức mạnh của cái biển cả bao quanh mặt đất, nhưng quyền lực và hoạt động của ông ta mở rộng nhiều hơn. Pôxâyđôn đã xây dựng nên thành Iliôn và là vị thần che chở thành Aten. Nói chung, người ta tôn thờ ông với tính cách kẻ xây dựng những thành phố bởi vì biển cả là nơi người ta đi lại bằng tàu bè buôn bán và là cái nối liền loài người. Cũng vậy Apôlông - vị thần mới - là ánh sáng của hiểu biết, là kẻ đưa ra những lời với tính cách ánh sáng tự nhiên của mặt trời. Kể ra, những nhà bác học, chẳng hạn Phôtxơ và Kroixơ đã tranh cãi về chỗ có nên giải thích Apôlông là mặt trời hay không, nhưng chúng tôi có thể khẳng định chắc chắn rằng Apôlông vừa là mặt trời lại vừa không phải là mặt trời, bởi vì vị thần này không chỉ bó hẹp vào yếu tố tự nhiên mà thôi mà còn được nâng lên đến ý nghĩa của một yếu tố tinh thần.

Hiện tượng sự hiểu biết và ánh sáng, ánh sáng tự nhiên và ánh sáng tinh thần là ở trong một liên hệ bản chất theo đặc trưng của nó, tự thân nó phải đập vào mắt chúng ta. Ánh sáng với tính cách yếu tố tự nhiên, đó là một cái biểu lộ ra ngoài; mặc dầu chúng ta không nhìn thấy nó, nó làm những vật được chiếu sáng thành rõ ràng. Nhờ ánh sáng, mọi vật đều trở thành đối tượng của trực giác, đều trở thành khác về mặt lý thuyết. Tinh thần, ánh sáng tự do của ý thức, hiểu biết và nhận thức cũng có tính chất được biểu hiện như vậy. Ngoài sự khác nhau giữa những lĩnh vực trong đó hoạt động của hai loại biểu hiện này là khác nhau, sự khác nhau giữa chúng còn là ở chỗ tinh thần tự bộc lộ mình, và mặc dầu những điều đó nó cấp cho chúng ta và những điều là cho nó, trước sau nó vẫn là một; trái lại ánh sáng của tự nhiên làm cho ta tri giác không phải bản thân nó, mà tri giác một cái ở bên ngoài nó; kể ra trong quan hệ này ánh sáng xuất phát từ chính mình, nhưng không quay trở về bản thân như điều vẫn làm và vì vậy không

có được sự thống nhất cao hơn: vừa là mình lại vừa ở trong một cái khác.

Bởi vì ánh sáng và hiểu biết là gắn liền chặt chẽ với nhau, cho nên chúng ta lại bắt gặp ở Apôlông, vị thần có tính chất tinh thần, những nét nhắc tới ánh sáng mặt trời. Chẳng hạn Hômerơ cho rằng bệnh dịch xảy ra trong doanh trại người Hy Lạp là do Apôlông gây nên, ở Apôlông là hiện thân hoạt động của mặt trời ở trong sự nóng nực của mùa hạ. Những mũi tên giết người của Apôlông hiển nhiên là có một mối liên hệ có tính chất tượng trưng với ánh sáng của mặt trời. Trong khi phục hồi lại bức tranh, ta nên quy định cái ý nghĩa cần phải cấp cho vị thần căn cứ vào những dấu hiệu bên ngoài.

Đặc biệt, khi chúng ta khảo sát lịch sử xuất hiện của những vị thần mới, ta có thể nhận ra yếu tố tự nhiên mà các vị thần của lý tưởng cổ điển chứa đựng ở trong bản thân như điều Kroixơ nhấn mạnh. Chẳng hạn, chúng ta tìm thấy ở Giupite những lời nói bóng gió về mặt trời; mười hai công trình của Hêraklet là liên quan tới mặt trời cũng như tới mười hai tháng. Đặc trưng chủ yếu của Đian là đặc trưng làm cho nàng thành bà mẹ phổ biến của tự nhiên, thần Đian ở Ephedơ băn khoăn giữa những vị thần mới và những vị thần cũ có nội dung cơ bản ở trong tự nhiên nói chung, với khả năng sản sinh và nuôi dưỡng; hình dáng bên ngoài của nàng cũng nói lên cái ý nghĩa này, nàng có nhiều vú v.v... Trái lại ở trong nàng Actêmit Hy Lạp, một nàng săn bắn súc vật, thì cái mặt tự nhiên đã bị xóa nhòa, đã bị đẩy về phía sau, mặt chủ yếu ở đây là dành cho vẻ đẹp của một nàng trinh nữ mang tính chất con người và tính độc lập của nàng, mặc dầu với vành trăng lưỡi liềm và những mũi tên vẫn còn nhắc tới Xêlênê. Trường hợp Aphơrôđit cũng vậy, ta càng theo dõi sâu sự xuất hiện của nữ thần từ châu Á thì ta cảm thấy nữ thần trở thành một sức mạnh của tự nhiên; nhưng khi biểu tượng này đến đất Hy Lạp thì nó mang một hình thức cá nhân có tính chất tinh thần, đầy hấp dẫn, thành sự nhân cách hóa của tình

yêu tuy vẫn không phải không có một cơ sở tự nhiên.

Ngay cả biểu tượng về Xêret cũng bắt nguồn từ sức sản xuất của tự nhiên, nhưng sau đó cái này có được một nội dung có tính chất tinh thần, nhờ đó nàng trở thành vị thần của nông nghiệp, tài sản v.v... Các nữ thần văn nghệ về cơ sở tự nhiên là gắn liền với tiếng suối róc rách. Chúng ta cũng phải quan niệm Dơt với tính cách vị thần sấm. Ở Hômerơ sấm đã là dấu hiệu của thái độ bất bình hay tán thành, là một cái điềm và do đó tiếng sấm có được một quan hệ nào đó với tinh thần và với con người. Trong biểu tượng về Giuno vẫn còn có một dấu vết nào của tự nhiên, một nhắc gợi tới vòm trời và cái bầu không khí trong đó các thần linh bay lượn. Chẳng hạn người ta nói rằng Dơt đã áp Hêraklet vào ngực Giunô và sữa tung tóe ra làm thành sông Ngân hà.

(bb) Cũng như các yếu tố phổ biến của tự nhiên một mặt đã bị hạ thấp ở trong các vị thần mới và mặt khác vẫn được giữ ở đấy; hiện tượng này cũng xảy ra cả với yếu tố động vật mà chúng ta đã khảo sát quá trình hạ thấp ở trên. Bây giờ chúng ta phải nhấn mạnh tới vai trò tích cực mà thế giới động vật đóng. Song bởi vì các vị thần cổ điển đã vứt bỏ phương thức biểu hiện tượng trưng và đã nhận được với tính cách nội dung của họ, cái tinh thần có ý thức về bản thân, cho nên ý nghĩa tượng trưng của động vật bây giờ phải biến mất trong chừng mực người ta chấp nhận cho diện mạo của động vật có quyền tạo nên những kết hợp khá kỳ quặc với diện mạo con người.

Bây giờ ta chỉ bắt gặp những nét của động vật với tính cách những thuộc tính khu biệt được thêm vào bên cạnh diện mạo con người của các thần, chẳng hạn chúng ta thấy con chim ưng bên cạnh Giupite, con công bên cạnh Giunô, con bồ câu đi theo Vênut, và con chó Anubit làm kẻ canh cổng cho vương quốc âm ty.

Vì vậy, mặc dầu ở trong các lý tưởng của những thần linh có tính chất tinh thần, vẫn còn giữ lại cái gì có tính chất tượng

trưng song về mặt ý nghĩa đầu tiên của nó, nó đã trở thành một cái không nhận thấy được. Ý nghĩa tự nhiên thực sự trước đây làm thành nội dung cốt tử, bây giờ chỉ còn được giữ lại với tính cách tàn dư và một nét cá biệt bên ngoài, nét này bây giờ có vẻ kỳ quặc bởi vì nó là ngẫu nhiên vì nó không còn có cái ý nghĩa trước đây của nó. Bởi vì nội dung bên trong của các vị thần này là yếu tố tinh thần và yếu tố con người, cho nên cái bên ngoài ở họ trở thành tính chất ngẫu nhiên và sự yếu đuối của con người.

Ở đây chúng tôi một lần nữa có thể nhắc tới những chuyện yêu đương rất đa dạng của Giupite. Về ý nghĩa tượng trưng nguyên thủy của chúng, như chúng ta thấy, chúng liên quan tới những khả năng sản sinh phổ biến, sức sống của tự nhiên. Nhưng với tính cách những chuyện yêu đương của Giupite bởi vì ta phải xem cuộc hôn nhân của Giupite và Hêra là một quan hệ bản chất vững chắc cho nên chúng là những hành vi phụ tình đối với vợ, chúng mang tính chất những cuộc phiêu lưu ngẫu nhiên một khi đã bỏ mất cái ý nghĩa tượng trưng của nó và có được ý nghĩa của những chuyện kể tự do, sáng tạo một cách võ đoán.

Sự hạ thấp các sức mạnh thuần túy tự nhiên và yếu tố động vật cũng như tính chất phổ biến trừu tượng của những quan hệ tinh thần và việc chấp nhận các yếu tố này vào cái cá tính tinh thần, có tính độc lập cao hơn thấm nhuần tự nhiên và thâm nhập vào tự nhiên - đó là lịch sử tất yếu của sự xuất hiện của bản chất của lý tưởng cổ điển với tính cách tiền đề thực sự của nó, bởi vì đó là con đường lý tưởng trở thành lý tưởng theo đúng quan niệm của nó. Tính hiện thực này của các thần linh có tính chất tinh thần tương ứng với khái niệm của nó đưa chúng ta tới những lý tưởng thực sự của hình thức cổ điển của nghệ thuật, những lý tưởng này - đối lập lại cái cũ đã bị đánh bại - biểu hiện cái vĩnh viễn bởi vì tính chất nhất thời nói chung là do tình trạng không ăn khớp giữa khái niệm và sự thực hiện của nó mà ra.

Chương thứ hai

LÝ TƯỞNG CỦA HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT CỔ ĐIỂN

Ở trên, khi khảo sát cái đẹp nói chung ở trong nghệ thuật, chúng ta đã thấy bản chất thực sự của lí tưởng là ở đâu. Ở đây chúng ta phải xét lí tưởng theo cái nghĩa chuyên môn là lí tưởng *cổ điển*, một khái niệm mà chúng ta bây giờ phải nói tới chỉ tóm lại ở chỗ nghệ thuật cổ điển thực tế đạt được và nêu bật được cái làm thành khái niệm sâu xa nhất của nó. Nghệ thuật cổ điển tự cấp cho mình một nội dung bằng cách sáp nhập tự nhiên và các sức mạnh của tự nhiên vào lĩnh vực của mình và, do đó, thể hiện mình không phải như là một cái gì thuần túy nội cảm và thống trị yếu tố tự nhiên. Nó lấy diện mạo con người, việc làm và những hành động của con người làm *hình thức*, qua những điều đó nó bộc lộ rõ rệt yếu tố tinh thần bằng cách duy trì quyền tự do hoàn toàn của mình, và bằng cách thể hiện ở trong cái mặt cảm quan của diện mạo không chỉ với tính cách một cái bên ngoài chỉ nhắc đến tinh thần một cách tượng trưng, mà còn với tính cách một sự tồn tại ăn khớp của tinh thần. Bây giờ ta có thể đưa ra một sự phân chia sau đây cụ thể hơn của chương này.

Thứ nhất, chúng ta phải khảo sát tính chất chung của lí tưởng cổ điển trong đó nội dung cũng như hình thức của nó đều thuộc về cái thế giới nhân tính, và tìm cách thực hiện một sự tương ứng và một sự dung hợp giữa hai mặt.

Thứ hai, bởi vì ở đây, mặt nhân tính biểu lộ hoàn toàn ở trong hình dáng con người cũng trong hình tượng bên ngoài nên nó trở thành một diện mạo bên ngoài *nhất định* chỉ ăn khớp với một nội dung nhất định. Vì vậy lí tưởng xuất hiện trước mắt ta đồng thời dưới hình thức cái đặc thù và làm nảy

sinh một tập hợp những vị thần cá biệt và những sức mạnh của sự tồn tại của con người.

Thứ ba, cái cá biệt không chỉ dừng lại ở trạng thái một đặc trưng trừu tượng *duy nhất*, mà tính chất chủ yếu của nó sẽ làm thành tất cả nội dung và cái nguyên lí phiến diện của sự miêu tả. Nhưng đồng thời, nó lại làm thành một *tổng thể* ở bản thân mình cũng như làm thành sự thống nhất và sự nhất trí *cá biệt* của tổng thể này. Nếu không có một nội dung phong phú như vậy thì cái cá biệt sẽ trở thành nghèo nàn và trống rỗng và sẽ không có sức sống mà nếu thế thì sẽ không thể có lí tưởng.

Bây giờ chúng ta phải khảo sát lí tưởng nghệ thuật cổ điển chi tiết hơn ở ba phương diện sau đây: theo phương diện tính khái quát, tính đặc thù và tính đơn nhất cá biệt.

1. Lý tưởng của nghệ thuật cổ điển nói chung

Ở trên, chúng ta đã đề cập tới vấn đề nguồn gốc các vị thần Hy Lạp trong chừng mực họ làm thành cái trung tâm thực sự của sự miêu tả có tính chất lí tưởng và chúng ta đã thấy rằng những vị thần này là lấy ở trong lĩnh vực của cái truyền thống đã được nghệ thuật hoán cải. Sự hoán cải này chỉ có thể thực hiện bằng cách hạ thấp về hai mặt: một mặt, hạ thấp những sức mạnh phổ biến của tự nhiên cũng như nhân cách hóa chúng, và mặt khác hạ thấp động vật, ý nghĩa tượng trưng và hình thức của chúng, để nhờ vậy có được một nội dung thực sự tinh thần và có được diện mạo con người với tính cách hình thức thực sự.

a. Lí tưởng với tính cách sản phẩm của hoạt động nghệ thuật tự do.

Bởi vì lí tưởng cổ điển chỉ có thể tồn tại bằng cách hoán cải cái cũ, cho nên cái mặt gần nhất của lí tưởng mà chúng ta phải nêu lên đó là lí tưởng nảy sinh từ tinh thần và, do đó,

xuất hiện từ những cảm nghĩ thâm trầm nhất và độc đáo nhất của các nhà thơ và các nghệ sĩ. Họ đã sáng tác điều đó trong khi nhận thức mục đích của sự sáng tạo nghệ thuật với một năng lực xét đoán rõ ràng và tự do. Hiện tượng thần thoại Hy Lạp xây dựng trên những truyền thống cổ xưa hơn và có những yếu tố vay mượn ở bên ngoài, ở phương Đông, có vẻ chống lại sự kiện này. Hêrôđôt chẳng hạn, mặc dầu trong đoạn chúng tôi đã dẫn, nói rằng Hômerơ và Hêxiôt đã sáng tạo các vị thần cho người Hy Lạp, nhưng trong những đoạn khác của quyển *Sử ký* thì lại nối liền chặt chẽ những vị thần Hy Lạp này với các vị thần Ai Cập và các vị thần khác. Bởi vì trong quyển sách thứ hai (chương 49) ông nói trực tiếp rằng Mêlămpơ đã mang đến cho những người Hêlen tên gọi Điônixôt, ông ta đã đưa việc thờ sinh thực khí vào trong tất cả các lễ hiến tế, song với một vài điều sửa đổi bởi vì Mêlămpơ chắc hẳn đã biết được việc thờ Điônixôt nhờ người thành Tia là Catmut và nhờ những người Phênixi cũng đến Bêôxi với Catmut. Những lời nói mâu thuẫn nhau như vậy gần đây đã gây nên một hứng thú to lớn nhất là nhờ những khảo sát của Kroixơ. Kroixơ muốn tìm ở Hômerơ những điều huyền bí cổ xưa cũng như tất cả các yếu tố đã nhập vào Hy Lạp: tất cả những yếu tố Á châu, Pêlagiơ, Đôđôn, Traxơ, Xamôtraxơ, Frigi, Ấn Độ, Phật giáo, Phênixi, Ai Cập, Ocphê, đó là không nói đến vô số những việc thờ phụng có tính chất địa phương và các ảnh hưởng riêng biệt khác.

Điều mới nhìn có vẻ mâu thuẫn với quan điểm xuất phát cho rằng người Hy Lạp đã thừa kế từ nhiều nguồn gốc như vậy đó là lời khẳng định cho rằng Hômerơ và Hêxiôt đã cấp tên gọi và diện mạo cho các vị thần. Song truyền thống và sự sáng tạo độc lập hoàn toàn có thể hợp nhất với nhau. Truyền thống làm thành điểm xuất phát; nó truyền lại những yếu tố tạo thành nhưng không truyền lại nội dung thực sự và hình thức chân thực của các vị thần này. Nội dung này các nhà thơ nói trên đã lấy từ tinh thần của họ, và bằng một công trình hoán

cải tự do, họ đã tìm thấy cái hình thức tương ứng với nội dung này, và nhờ vậy, họ đã trở thành những người sáng tạo cái thần thoại trong nghệ thuật Hy Lạp làm chúng ta thán phục. Song các thần của Hômerơ không phải vì thế mà trở thành những sáng tạo thuần túy chủ quan, hay trở thành một sự xây dựng giả tạo. Họ bắt rễ từ trong tinh thần và tín ngưỡng của nhân dân Hy Lạp và từ những cơ sở tôn giáo dân tộc của họ. Họ làm thành những quyền lực và những sức mạnh tuyệt đối, làm thành cái cao nhất trong biểu tượng Hy Lạp, điểm tập trung của cái đẹp nói chung, một cái mà chính nữ thần văn nghệ đã đem đến cho nhà thơ.

Ở trong sự sáng tạo tự do này, nghệ sĩ giữ một địa vị khác hẳn địa vị của nhà nghệ sĩ phương Đông. Các nhà thơ và các triết nhân Ấn Độ cũng xuất phát từ truyền thống: các yếu tố tự nhiên, bầu trời, động vật, sông ngòi v.v... hay cái khái niệm trừu tượng thuần túy của một Braman không có nội dung cũng không có hình thức. Song cảm hứng của họ là sự phá hủy mặt nội cảm của tính chủ thể, mặt này nhận được một nhiệm vụ vất vả là thay đổi cái đối tượng ở bên ngoài nó. Do chỗ hư cấu của họ không có mức độ, không có một xu hướng vững chắc và tuyệt đối,cho nên một cảm hứng như vậy không thể thực sự tự do và đẹp đẽ trong những sáng tác của nó mà vẫn là một sự sáng tạo lộn xộn và một sự lầm lạc ở trong tài liệu. Họ cũng giống như một nhà kiến trúc không có được một miếng đất tự do. Những di tích cổ để lại, những bức tường, những ngọn đồi, những tảng đá nhô ra không hài hòa với những mục đích riêng mà họ phải căn cứ vào đấy để dựng lên những kiến trúc của họ, những điều đó đã cản trở họ và họ bắt buộc phải sáng tạo ra một tác phẩm dã man, thiếu hài hòa, quái đản. Điều họ sáng tạo ra không phải là một sáng tạo của trí tưởng tượng tự do do tinh thần làm chủ.

Mặt khác, các nhà thơ Do thái cổ cho ta biết những khải phát mà họ đã nhận được của Chúa, thành ra ở đây nữa, nguồn

gốc sáng tạo là một cảm hứng không tự giác, cô lập, tách rời khỏi cá nhân và tinh thần sáng tạo của nghệ sĩ. Nói chung, ở giai đoạn cái trác tuyệt, thì yếu tố trừu tượng và vĩnh viễn được trực giác và được nhận thức như một cái gì gắn liền với những cái khác và ở bên ngoài nó.

Trong nghệ thuật cổ điển, các nghệ sĩ và các nhà thơ cố nhiên cũng là những người tiên tri, những thầy giáo dạy dỗ và phát hiện cho loài người thấy cái Tuyệt đối và cái thần linh. Nhưng họ khác ở những điểm sau đây:

(a) *Thứ nhất,* nội dung các vị thần của họ không chỉ gồm những yếu tố vay mượn ở tự nhiên ở ngoài tinh thần con người hay những khái niệm trừu tượng của một Thượng đế duy nhất, trong lúc đó công việc của nghệ sĩ chỉ là một sự sáng tạo hời hợt hay một cảm nghĩ bên trong không có hình thù. Trái lại, nội dung của họ là vay mượn ở tinh thần của con người và ở những điều kiện tồn tại của nó; nhờ đó, nó là một sáng tạo của trái tim con người, một nội dung gắn liền với con người, làm thành một bộ phận của con người, thành ra cái con người sáng tạo là biểu hiện đẹp đẽ nhất của chính y.

(b) *Thứ hai,* các nghệ sĩ đồng thời lại là những người sáng tạo, những người xây dựng cái chất liệu và cái nội dung để cấp cho nó một hình thức tự do chỉ dựa vào bản thân. Về mặt này các nghệ sĩ Hy Lạp đã tỏ ra là những nhà thơ thực sự sáng tạo. Họ đã đúc lại vào một lò tất cả những bộ phận tạo thành từ những nguồn gốc xa lạ, song họ không tạo thành một sự pha trộn như trong cái nồi của những mụ phù thủy. Trái lại, họ đã tiêu huỷ ở trong ngọn lửa tinh khiết của một tinh thần cao quí tất cả những gì mơ hồ, tự nhiên, vẩn đục, xa lạ, quá kích thước. Trong khi đúc tất cả những cái này với nhau, họ đã làm nổi bật cái hình thức thuần túy bằng cách chỉ giữ lại những điều nhắc gợi yếu ớt tới cái chất liệu đã được sử dụng để tạo nên. Về mặt này, công việc của họ một phần là nhằm loại trừ cái xấu xí, cái không có hình thù, và cái mơ hồ mà họ

bắt gặp ở trong tài liệu của truyền thống, một phần là nhằm nêu bật cái yếu tố thực sự tinh thần mà họ phải cá tính hóa và tìm kiếm hay sáng tạo cho nó một hiện tượng bên ngoài ăn khớp với nó. Ở đây, diện mạo con người và hình thức những hành vi và những biến cố của con người (cái này không còn làm thành một sự nhân cách hóa đơn thuần) lần đầu tiên cần phải xuất hiện, như chúng ta đã thấy, với tính cách hiện thực duy nhất thích hợp. Kể ra, những hình thức này đã được nghệ sĩ tìm thấy trước ở trong hiện thực. Song nghệ sĩ cần phải loại trừ ở đấy tất cả những yếu tố ngẫu nhiên và không thích hợp; chỉ sau khi làm như vậy chúng mới có thể tỏ ra ăn khớp với cái nội dung có tính chất tinh thần của bản chất con người, bản chất này vì được biểu hiện đúng với thực chất của nó cho nên trở thành một biểu tượng về những sức mạnh vĩnh viễn và về những thần linh.

Đó là sự sáng tạo tự do, có tính chất tinh thần, không phải là một sáng tạo võ đoán của nghệ sĩ.

(c) *Thứ ba,* bởi vì các vị thần không phải tồn tại một mình mà họ hoạt động ở trong cái hiện thực cụ thể của tự nhiên và của những biến cố của con người, cho nên nhiệm vụ của nhà thơ lại còn là cốt nhận ra được sự có mặt và hoạt động của các thần trong những công việc của con người, giải thích những nét độc đáo trong các biến cố của tự nhiên, trong các hành động và các số phận của con người trong đó các sức mạnh của thần linh hình như can thiệp vào và, do đó, làm một phần nhiệm vụ của người tăng lữ, nhiệm vụ của một *mantis*. Theo quan điểm của sự suy nghĩ nôm na của chúng ta ngày nay, chúng ta giải thích các hiện tượng của tự nhiên bằng những qui luật chung và những sức mạnh chung và giải thích các hành động của con người bằng những ý định bên trong và những mục đích được nhận thức. Còn các nhà thơ Hy Lạp tìm ở khắp nơi sự can thiệp của thần. Trong khi biến đổi các hành động của con người thành những hành vi của thần, đồng thời

họ đã tạo nên những lĩnh vực khác nhau trong đó bộc lộ ý muốn của thần linh. Từ một số lớn những giải thích như vậy, ta có nhiều hành vi trong đó bộc lộ một vị thần nào đó là gì.

Chẳng hạn, khi đọc qua các trường ca của Hômerơ chúng ta không tìm thấy ở đấy có thể nói một biến cố nào quan trọng mà không được cắt nghĩa bằng ý muốn hay bằng sự giúp đỡ thực sự của thần. Những cách giải thích này biểu hiện cách nhìn các nhà thơ, niềm tin tưởng họ tạo nên, thế giới quan của họ dưới cái hình thức mà Hômerơ thường nêu lên nhân danh tác giả hay một phần đưa vào miệng các nhân vật của mình, tức là các tăng lữ hay các anh hùng. Chẳng hạn ngay từ đầu tác phẩm *"Iliat"* (I, câu 9 - 12), ông đã giải thích bệnh dịch hoành hành ở trong doanh trại Hy Lạp bằng lòng giận dữ của Apôlông và chỗ Agamemnôn không muốn trả con gái của Kridet cho Kridet, và sau đó Hômerơ khiến Cancat giải thích điều đó cho những người Hy Lạp (I, câu 94 - 100)

Hômerơ trong ca khúc cuối cùng của *"Ođixê"* ở chỗ Hecmet đi theo những người cầu hôn đã bị giết chết tới cánh đồng hoa nhật quang lan. Ở đấy họ bắt gặp Asin và các vị anh hùng khác đã từng chiến đấu dưới chân thành Troa và cuối cùng, (Agamemnôn cũng đến đây) nói rằng Agamemnôn miêu tả cái chết của Asin như sau (*"Ođixê"* XXIV, câu 41- 63):

"Những người Hy Lạp đã chiến đấu suốt ngày và chỉ sau khi Dơt đã tách các chiến sĩ, họ mới mang cái thi hài cao quí tới các chiến thuyền, tắm cho nó, vừa tắm vừa chảy nước mắt và lấy mỡ xức cho nó. Đột nhiên ở trên mặt biển nổi lên một tiếng động thần linh, và những người Akêen hoảng hốt đáng lí đã nhảy lên những chiếc tàu nếu như Nexto một ông già biết nhiều điều và trước đây những lời khuyên đã tỏ ra là những lời quí báu nhất, không giữ họ lại". Nexto giải thích cho họ hiện tượng này và nói: "Đó là bà mẹ Asin xuất hiện từ đáy biển với các tiên nữ bất tử ở ngoài biển để nhìn đứa con trai đã chết". Bây giờ, họ hiểu tại sao lại như vậy. Họ đoán biết

một điều có tính chất con người: bà mẹ trong tình trạng tang tóc đến đón Asin là con trai của bà, bà khóc thương; chính mắt họ thấy và chính tai họ nghe bản thân họ là gì. Và Agamemnôn tiếp tục câu chuyện, quay về phía Asin, miêu tả nỗi buồn của mọi người: "Xung quanh anh, là những cô gái của ông già dưới biển khóc than mặc những quần áo thấm nhuần thần tửu. Các nữ thần văn nghệ, tất cả chín người thay thế nhau than thở và ca hát và tiếng hát của họ hay và cảm động đến nỗi không một người Akêen nào có thể cầm được nước mắt. Nhưng trong " *Ođixê*" có một sự xuất hiện khác của thần linh đã làm tôi chú ý nhất. Chàng Ôđixê đi lưu lạc đến với những người Phêaxi ("*Ođixê*" VIII, câu 159 - 200), dự những trò chơi của họ và khi Ơrialôt mắng nhiếc chàng về chỗ chàng không tham dự vào trò chơi ném đĩa, Ođixê trả lời bằng những lời nhát gừng bực bội, đôi mắt sa sầm ủ dột. Đoạn chàng nắm lấy cái đĩa lớn nhất và nặng nhất và ném nó đi xa hơn mục tiêu rất nhiều. Một người Phêaxi đánh dấu chỗ rơi và bảo chàng: "Ngay một người mù cũng có thể thấy hòn đá; nó nằm xa vượt quá những hòn khác; trong cuộc đọ tài này anh không còn phải sợ gì nữa: không một người Phêaxi nào ném được xa như anh và không ai có thể thắng anh". Anh ta nói như vậy và chàng Ođixê thần linh đã đau khổ nhiều mừng rỡ về chỗ nhìn thấy một người bạn ân cần trong số những người có mặt ở cuộc chơi.

Hômerơ giải thích những lời nói ân cần cổ vũ này của người Phêaxi là một sự biểu hiện thân mật của Athêna.

b. Những vị thần mới của lí tưởng cổ điển.

Chúng ta còn có thể hỏi những sản phẩm của phương thức hoạt động này của nghệ thuật cổ điển là những gì và bản chất các vị thần mới của nghệ thuật Hy Lạp là gì.

(a) Biểu tượng khái quát nhất, đồng thời hoàn mĩ nhất về bản chất của họ là cái cá tính tập trung của họ, trong chừng

mực cá tính này là gồm nhiều hiện tượng thứ yếu, nhiều hành vi và biến cố cá biệt tập trung vào một tiêu điểm làm thành một thể thống nhất đơn giản với chính mình.

(aa) Trong các vị thần này, trước hết chúng ta chú ý tới cá tính tinh thần *cốt tử* của họ, cái này sau khi quay trở về bản thân từ cái ngoại hiện đa dạng của những nhu cầu riêng biệt và của sự theo đuổi nhiều mục đích, đã yên ổn dựa trên một cơ sở sáng rõ và vĩnh viễn, là cơ sở được tạo nên bởi tính phổ biến của họ. Chỉ có nhờ thế các vị thần mới xuất hiện trước mắt ta thành những sức mạnh vĩnh viễn, cái quyền lực không thể phá vỡ được của họ trở thành hiển nhiên không phải trong cái lĩnh vực đặc thù bên ngoài đan chéo với họ mà ở trong tính bất biến và tính vững chắc của chính họ.

(bb) Nhưng mặt khác, các vị thần này không phải là một điều trừu tượng đơn thuần của tính phổ biến có tính tinh thần và, do đó, không làm thành những cái gọi là những lí tưởng phổ biến. Bởi vì các vị thần là những cá nhân nên họ đóng vai một lí tưởng có sự tồn tại ở bản thân và vì vậy có một đặc tính cụ thể tức là có tính cách tinh thần. Nếu không có tính cách thì không xuất hiện một cá tính nào hết. Về mặt này, cơ sở những vị thần có tính tinh thần, như đã nhìn thấy ở trên, là một sức mạnh nào đó của tự nhiên và tinh thần hòa hợp với nó để tạo nên một bản chất đạo đức rồi bản chất này cấp cho mỗi vị thần một phạm vi hoạt động cụ thể làm thành lĩnh vực riêng của mình. Những mặt và những nét đa dạng xuất hiện với đặc điểm này, vì được qui về thể thống nhất giản đơn với bản thân, làm thành tính cách của các vị thần.

(cc) Song ở trong lí tưởng chân chính, sự qui định này không được bó hẹp gắt gao và chuyển thành tính phiến diện của tính cách, trái lại cần phải xuất hiện một cách đều đặn, bằng cách quay trở về tính phổ biến của yếu tố thần linh. Như vậy, mỗi vị thần trong khi mang ở mình một đặc trưng có tính thần linh, đồng thời lại là một cá tính phổ biến, một phần đây là một tính

cách nhất định, và một phần đây là một toàn thể ở trong cái toàn thể và chiếm địa vị trung gian giữa cái phổ biến thuần tuý với cái đặc thù cũng trừu tượng như vậy. Điều này cấp cho cái lí tưởng chân thực của nghệ thuật cổ điển một tình trạng vô cùng yên ổn và tình trạng nghỉ ngơi vô hạn, vẻ hạnh phúc tuyệt vời, và tính chất tự do không bị cái gì cản trở.

(b) Với tính cách cái đẹp của nghệ thuật cổ điển, tính cách của thần linh, tự bản thân nó là chính xác và cụ thể không những là có tính tinh thần: nó còn xuất hiện với con mắt và với tinh thần dưới một hình thức bên ngoài có thể nhìn thấy ở trong cơ thể.

(aa) Cái đẹp này mà nội dung không những là cái yếu tố vay mượn ở tự nhiên và ở thế giới động vật đã được cá tính hóa một cách tinh thần, mà là bản thân yếu tố tinh thần, trong sự tồn tại ăn khớp của nó, chỉ có thể chấp nhận tính tượng trưng và chỉ liên quan tới yếu tố tự nhiên với tính cách một điều phụ thuộc. Sự biểu hiện thực sự của nó được đại diện bởi cái hình thức bên ngoài tiêu biểu đối với tinh thần và chỉ đối với tinh thần mà thôi, còn cái hình thức bên ngoài tự nó biểu lộ sự tồn tại trong nội dung và khi đạt đến tính toàn vẹn thì hòa nhập với nội dung.

(bb) Mặt khác, cái đẹp cổ điển không được tự thỏa mãn bằng việc biểu hiện *cái trác tuyệt*. Bởi vì chỉ có cái tự bản thân phổ biến trừu tượng không có gì chính xác, chỉ có quan hệ phủ định với cái cá biệt nói chung và, do đó, với sự thể hiện thì mới cấp cho ta một ấn tượng của nghệ thuật trác tuyệt. Cái đẹp cổ điển trái lại đưa cái cá biệt có tính chất tinh thần vào trung tâm của sự tồn tại tự nhiên của nó và dùng yếu tố của hiện tượng bên ngoài để bộc lộ nội cảm.

(cc) Song hình thức bên ngoài (cũng như nội dung tinh thần có được sự tồn tại ở trong hình thức) cần phải được giải phóng khỏi mọi đặc trưng ngẫu nhiên bên ngoài, khỏi mọi lệ thuộc vào tự nhiên, khỏi mọi tính hữu hạn, khỏi cái nhất thời,

khỏi mọi điều lo lắng về cái cảm quan thuần túy. Nó cần phải làm cho đặc trưng của nó (vốn là họ hàng với tính tinh thần nhất định của thần linh) được trong sáng và nâng nó lên tới sự hòa hợp tự do với những hình thức phổ biến của diện mạo con người. Chỉ có cái tài liệu bên ngoài đã được gạn lọc, trong đó mọi dấu vết về sự yếu đuối và về tính tương đối đều bị xóa bỏ, trong đó mọi nét cá biệt võ đoán đều bị loại trừ thì mới tương ứng với cái nội dung bên trong có tinh chất tinh thần là cái phải vùi mình vào hình thức và nhập thân ở đấy.

(c) Nhưng bởi vì các thần linh trong khi có một tính cách chính xác, đồng thời lại được nâng lên tính phổ biến, cho nên, ở họ, hiện tượng cần phải đồng thời thể hiện một tinh thần dựa vào bản thân mình ở trong hình thức bên ngoài của nó, với tính cách một tinh thần thanh thản tự tin vào mình.

(aa) Vì vậy, khi chúng ta đề cập tới lí tưởng cổ điển thực sự, chúng ta nhìn thấy cái cá tính cụ thể của các vị thần mang tính chất cao thượng và một tâm hồn cao quí, chứng tỏ rằng nó đã thoát khỏi mọi hạn chế và mọi thiếu sót của một tồn tại hữu hạn, mặc dầu nó đã nhập thân hoàn toàn vào cái hình thức cơ thể và cảm quan. Sự tồn tại thuần tuý ở bản thân và sự giải phóng trừu tượng khỏi mọi đặc tính, đáng lí ra sẽ dẫn tới cái trác tuyệt. Nhưng bởi vì lí tưởng cổ điển chỉ tồn tại vì bản thân mình, chỉ biểu hiện phương thức tồn tại của tinh thần, cho nên tính trác tuyệt của nó tỏ ra dung hợp làm một với cái đẹp và trực tiếp chuyển hóa thành cái đẹp. Điều này tất yếu làm cho hình tượng của các vị thần mang tính cao cả, tính trác tuyệt của cái đẹp cổ điển. Một cái vẻ nghiêm trang vĩnh viễn, một vẻ bình thản bất tuyệt in lên trán các vị thần và bừng sáng trong tất cả diện mạo của họ.

(bb) Nhờ cái đẹp ấy, họ hình như làm chủ được mặt thể xác và điều đó dẫn tới một sự phân hóa dưới cái vẻ cao cả hạnh phúc với tính cách một tồn tại tinh thần ở bản thân mình và cái đẹp thể xác, bên ngoài của họ. Tinh thần dường

như hoàn toàn vùi mình vào hình thức bên ngoài của mình, đồng thời lại vượt khỏi hình thức ấy chỉ để vùi mình vào bản thân mà thôi. Điều đó làm cho dường như họ là một vị thần bất tử bước vào giữa những con người trần tục. Về mặt này, các vị thần Hy Lạp gây cho ta một ấn tượng mặc dầu mọi sự khác nhau,vẫn giống ấn tượng mà tôi bắt gặp khi đứng trước bức tượng bán thân của Gơtơ do Raokhơ tạc khi tôi nhìn nó lần đầu. Các bạn cũng đã nhìn thấy nó: một cái trán cao, một cái mũi oai nghiêm, mạnh mẽ, cái nhìn mở rộng, cái cằm tròn, đôi môi của một con người có học thức và hùng biện, cái đầu quay nghiêng đầy tính tinh thần, cái nhìn hướng về một bên đồng thời ngước lên; đồng thời tất cả đầy vẻ trầm tư, vẻ nhân tính ân cần. Thêm vào đấy, là những cái cơ phát triển mạnh mẽ ở trán, gương mặt chứng tỏ những tình cảm, những dục vọng và bên cạnh toàn bộ một cuộc sống trọn vẹn là thái độ bình thản, thái bình, cái vẻ cao cả trong tuổi già, và sau đó bên cạnh là đôi môi lõm che đậy cái miệng không có răng, cái cổ mềm, đôi má làm cho cái mũi càng có vẻ là một cái tháp mạnh mẽ và cái trán là một bức tường cao.

Sức mạnh của cái diện mạo không lay chuyển này chủ yếu là qui về cái cơ sở bất biến của nó, ở chỗ hình ảnh được đóng khung bởi một cái đầu oai nghiêm như ta thấy ở những người phương Đông chít khăn lớn, nhưng lại mặc áo khoác dài và đi giầy. Ở đây trước mắt ta là một tinh thần vững chắc, hùng mạnh, ở ngoài thời gian mặc dầu mang mặt nạ của một người trần che đậy nó, đã có ý định vứt bỏ cái vỏ ấy nhưng bây giờ còn cho phép nó tự do vận động.

Các vị thần mà chúng ta khảo sát xuất hiện trước mắt ta với cái vẻ tự do cao quí và tinh thần bình thản vượt lên khỏi thể xác của họ. Vì vậy mặc dầu tất cả vẻ đẹp và vẻ hoàn mĩ của diện mạo; tay chân của các thần vẫn có vẻ là một cái gì thừa ra. Song toàn bộ diện mạo cơ thể của họ là tràn đầy sự sống, tinh thần, đồng nhất hóa với sự tồn tại có tính tinh thần

gắn liền khăng khít với nó. Cái cơ sở bản thân vững chắc không bị phân tán ra thành những bộ phận mềm yếu hơn - cả tinh thần lẫn cơ thể - làm thành một toàn thể duy nhất vững chắc từ đó cái tinh thần tồn tại ở bản thân mình toát ra với thái độ tự tin kì diệu.

(cc) Nhưng bởi vì mâu thuẫn nói trên không đóng vai một sự khác nhau và một sự phân chia giữa tinh thần bên trong với biểu hiện bên ngoài của nó, cho nên mặt phủ định mà nó chứa đựng chính vì vậy mà nằm trong *cái toàn thể* không thể phân chia và biểu lộ trong cái toàn thể ấy - nó biểu lộ bởi cái sắc thái buồn bã ở trong cái vẻ cao cả có tính tinh thần mà những con người thông minh đã cảm thấy trong những hình tượng cổ xưa bên cạnh tất cả cái vẻ hoàn mĩ của nó.

Cái vẻ bình thản rạng rỡ không nên thu hẹp thành trạng thái vui vẻ, thích thú hài lòng, và trạng thái hòa bình của cái vĩnh viễn không được hạ thấp xuống thành nụ cười tự đắc và thích chí về mặt tinh thần. Trạng thái hài lòng là tình cảm ở đấy tình trạng chủ thể cá nhân của chúng ta hòa hợp với cái tình trạng cụ thể được cấp cho chúng ta hay do chúng ta tạo ra. Napôlêông, chẳng hạn, không bao giờ biểu lộ sự hài lòng của mình một cách mạnh mẽ bằng khi ông ta thực hiện được một điều làm cho tất cả thế giới bất bình. Bởi vì sự hài lòng chẳng qua chỉ là tán thành sự tồn tại của chính mình, trình độ cực đoan của nó biểu lộ ở một tình cảm có tính chất philitxtanh mà mọi người chật hẹp bao giờ cũng đạt tới. Nhưng tình cảm này và sự biểu hiện của nó không phải là biểu hiện của những thần linh vĩnh viễn có tính chất tạo hình. Cái đẹp tự do và hoàn mĩ không thể tự hài lòng với một sự tồn tại hữu hạn nhất định, cá tính của nó cả về mặt tinh thần cũng như về mặt hình thức mặc dầu là tiêu biểu và được qui định ở bản thân, nhưng về mặt tinh thần và hình thức vẫn chỉ dung hợp với bản thân cả về tính phổ biến tự do cũng như về tính tinh thần dựa vào bản thân.

Vì tính phổ biến này mà một vài người đã trách các vị thần Hy Lạp có vẻ lạnh lùng. Song họ chỉ lạnh lùng so với chúng ta, bởi vì đời sống nội tâm của chúng ta bị giam hãm vào lĩnh vực của sự tồn tại hữu hạn. Còn nếu như ta khảo sát họ ở bản thân thì ta sẽ thấy ở đấy có sự sống và nhiệt tình. Cái thế giới rạng rỡ được phản ánh ở hình thức cơ thể của họ về thực chất là sự thoát li khỏi cái đặc thù, thái độ bàng quan đối với mọi cái nhất thời, thái độ từ bỏ cái vẻ bên ngoài, một thái độ từ bỏ nhưng không chứa đựng tình cảm thất vọng hay buồn bã mà chỉ là từ bỏ những điều bóng chớp và trần thế cũng như sự sáng rõ có tính chất tinh thần sẽ vượt lên khỏi cái chết, nấm mộ, sự tổn thất của những người thân cũng như mọi điều nhất thời và vì vậy mà thành sâu sắc và chứa đựng yếu tố phủ định này ở trong bản thân mình. Nhưng tính nghiêm túc và tự do tinh thần càng biểu lộ trong các hình ảnh của thần linh thì càng nổi bật sự tương phản giữa một bên là cái vẻ vĩ đại của họ và một bên là tính chính xác và tính cơ thể của họ. Dường như các vị thần hạnh phúc bất tuyệt cảm thấy buồn về hạnh phúc của họ hay về chỗ họ có một thần hình. Ta nhìn thấy ở trong những hiện tượng của họ cái số phận đang chờ đợi trong tương lai. Sự phát triển cái số phận này nhằm nêu bật thực tế điều mâu thuẫn đã nói giữa cái vĩ đại với cái đặc thù, giữa tính tinh thần với tồn tại cảm quan dẫn tới cái chết của bản thân nghệ thuật cổ điển.

c) *Thứ ba*, nếu như chúng ta nêu lên câu hỏi sự thể hiện ra ngoài tương ứng với cái khái niệm lý tưởng cổ điển vừa nêu là như thế nào lên thì về mặt này chúng tôi đã nói những điều chủ yếu một cách chi tiết hơn ở trên khi khảo sát lý tưởng nói chung. Ở đây, chúng tôi chỉ nên bó hẹp vào việc nói rằng trong lí tưởng cổ điển thực sự cá tính tinh thần các vị thần không phải được quan niệm ở trong quan hệ của nó với một cái khác. Do tính đặc thù của mình nó không bị thu hút vào xung đột và đấu tranh mà bộc lộ ở trong cái vẻ an nhàn vĩnh viễn, trong

nỗi buồn của thế giới thần linh. Vì vậy tính chính xác không phải bộc lộ ở chỗ nó thúc đẩy các thần đi tới những tình cảm và những dục vọng cá biệt hay bắt buộc họ phải thực hiện những mục tiêu nhất định. Trái lại họ đều vượt ra khỏi mọi va chạm và rắc rối, ra khỏi mọi quan hệ với cái hữu hạn và cái chia tách ở bản thân mình để quay trở về tình trạng tập trung đơn thuần vào bản thân.

Cái vẻ nghỉ ngơi nghiêm mật nhất, nhưng không phải là im lìm bất động, lạnh lùng, chết cứng, mà là trầm tư, bất biến, làm thành phương thức thể hiện cao nhất và thích hợp nhất đối với nghệ thuật cổ điển. Nếu như các thần rơi vào những tình huống nhất định, thì những hoàn cảnh hay những hành động như vậy không phải thuộc loại gây nên những xung đột, và bởi vì bản thân các thần không bị xúc phạm cho nên nó khiến cho các vị thần luôn luôn bình thản.

Chính vì vậy trong tất cả các nghệ thuật thì điêu khắc là thích hợp nhất với việc thể hiện lí tưởng trong sự tồn tại đơn thuần ở bản thân ở đấy phải bộc lộ tính thần linh nói chung hơn là tính cá biệt cụ thể của một vị thần nào đấy. Mặt này của lí tưởng biểu lộ chủ yếu ở trong điêu khắc cổ xưa, nghiêm khắc; trái lại, trong điêu khắc của thời kì sau bắt đầu chuyển sang tính chất sinh động đầy kịch tính của những tình huống và những tính cách. Trái lại, thơ bắt các thần linh hành động, tức là có thái độ phủ định đối với cái tồn tại và do đó đưa họ tới đấu tranh và xung đột. Vẻ bình thản của các tác phẩm tạo hình trong đó các thần dừng lại trong lĩnh vực thích hợp nhất đối với họ, có thể nói lên yếu tố phủ định của tinh thần chống lại những điều cá biệt chỉ ở trong một nỗi buồn nghiêm nghị mang tính chất như chúng tôi đã nói.

2. Phạm vi những vị thần cá biệt.

Với tính cách một cá tính có thể tri giác được, được thể hiện trong tồn tại trực tiếp và do đó chính xác và đặc thù, thần linh

oắt buộc phải mang nhiều diện mạo. Chủ nghĩa đa thần là cố hữu đối với nghệ thuật cổ điển. Muốn dùng hình thức cái đẹp tạo hình để miêu tả vị Thượng đế duy nhất của cái trác tuyệt hay của chủ nghĩa phiếm thần hay của cái tôn giáo tuyệt đối (tôn giáo quan niệm Thượng đế là một cá tính tinh thần hoàn toàn nội tâm) sẽ là một việc lẫm vô nghĩa lí. Nếu cho rằng người Do thái, người Hồi giáo và người Thiên chúa giáo có thể dùng hình thức cổ điển do trực giác trực tiếp gây nên chẳng khác gì người Hy Lạp để thể hiện nội dung những tín ngưỡng tôn giáo cũng sẽ là một điều vô nghĩa lý như vậy.

a. Tình trạng có nhiều vị thần cá biệt.

Ở trong tình trạng có nhiều vị thần, vũ trụ thần linh ở giai đoạn này được chia nhỏ ra thành những vị thần cá biệt trong đó mỗi vị là một cá nhân độc lập và đối lập với các vị khác. Song các cá tính này không phải là loại cho phép ta có thể cho họ chỉ là những biểu tượng đơn thuần mang tính phúng dụ của những đặc tính chung, tức là chẳng hạn cho rằng Apôlông là vị thần của hiểu biết, Dơt là vị thần của quyền lực v.v...Trái lại Dơt cũng là vị thần của hiểu biết hoàn toàn chẳng khác gì Apôlông và Apôlông trong *Các Ômênit* bênh vực cho người con là Orextơ, không những thế chính thần đã thúc giục người con của một vị vua phải trả thù cha. Thế giới các vị thần Hy Lạp là gồm nhiều cá nhân, tuy mỗi vị thần có được một tính chất chính xác của một cá nhân cá biệt, song vẫn biểu hiện một tổng thể có cả những đặc tính của một vị thần khác nữa, bởi vì mỗi hình tượng cá biệt với tính cách thần linh lại còn là một tổng thể. Chỉ có như thế các vị thần cá biệt mới có được nhiều nét. Mặc dầu hạnh phúc của họ là xuất phát từ cái vẻ bình thản có tính tinh thần chung cho tất cả và mặc dầu họ thoát khỏi cái tính chất muôn hình muôn vẻ của những sự vật trực tiếp và hữu hạn, họ vẫn dùng cái năng lực thực hiện hoạt động của họ theo những hướng đa dạng nhất. Họ

không phải là cái đặc thù trừu tượng, cũng không phải là cái phổ biến trừu tượng mà là một cái phổ biến nhưng đồng thời lại là nguồn gốc của cái cá biệt.

b. Tình trạng thiếu một sự phân loại có hệ thống.

Do chỗ cá tính của vị thần Hy Lạp là như thế, chủ nghĩa đa thần của người Hy Lạp không thể nào xây dựng được một toàn thể được phân chia có hệ thống. Kể ra, mới thoạt nhìn muốn cho vô số các vị thần tập hợp ở Olempơ biểu hiện được tính toàn vẹn của ý niệm ở trong bản thân nó (với điều kiện tính cá biệt của họ phải là chân thực và nội dung của họ phải là cổ điển) thì họ phải được hệ thống hóa nghĩa là biểu lộ tính chất tất yếu của mình. Nhưng lập tức ta phải hạn chế đòi hỏi này bởi vì: các sức mạnh của tinh thần cũng như của cái nội cảm tinh thần tuyệt đối nói chung (những sức mạnh chỉ trở thành tích cực và có hiệu lực trong những tôn giáo cao hơn của các thời kì sau) đều đã bị loại trừ ra khỏi lĩnh vực của tôn giáo cổ điển. Kết quả là, cái nội dung, mà các bộ phận riêng biệt của nó có thể được chấp nhận và được thể hiện bởi thần thoại Hy Lạp lại có một dung lượng thu hẹp hơn. Ngoài ra, một mặt cái cá tính đa dạng ở trong bản thân nó tất yếu kéo theo một tính chất chính xác thay đổi tùy theo trường hợp và vượt ra khỏi một sự phân loại gắt gao những sự khác nhau có tính khái niệm bởi vì nó không cho phép các thần tự bó hẹp mình vào một đặc trưng trừu tượng duy nhất. Mặt khác, tính phổ biến ở đấy các vị thần sống cuộc sống hạnh phúc của họ là không phù hợp với tính đặc thù. Kết quả là, cái sức mạnh vĩnh viễn vẫn giữ tính chất thản nhiên của họ và thống trị cái vẻ nghiêm túc lạnh lùng của cái hữu hạn lại cần đến tình trạng không nhất quán này bởi vì không như thế thì các hình tượng thần linh sẽ bị lẫn lộn do tính hạn chế của họ.

c. Tính chất cơ bản của các vị thần.

Vì vậy mặc dầu ở trong thần thoại Hy Lạp các sức mạnh

chính của thế giới làm thành toàn bộ tự nhiên và tinh thần được biểu hiện, về tính chất chung của các vị thần này cũng như về tính chất riêng của họ nhưng cái tổng thể này không thể đóng vai một toàn thể có hệ thống. Sở dĩ thế là trong trường hợp trái lại, các vị thần sẽ không còn là những cá tính cá biệt mà sẽ biến thành những tồn tại phúng dụ; họ sẽ không còn là những cá nhân có tính thần linh mà sẽ biến thành những tính cách trừu tượng, hạn chế, hữu hạn.

Nếu ta khảo sát các vị thần Hy Lạp kĩ hơn, tức là khảo sát nhóm các vị thần vẫn được gọi là nhóm thần chính ở tính cách chủ yếu đơn giản của họ như họ đã được điêu khắc ghi lại dưới hình thức vừa khái quát nhất lại vừa là biểu tượng cảm quan cụ thể, thì ta sẽ thấy những điểm sau đây. Mặc dầu chúng ta thấy có những sự khác nhau chủ yếu được xác lập ở trong tính toàn vẹn của họ, nhưng trong các trường hợp riêng các sự khác nhau ấy lại bị xóa nhòa và tính chặt chẽ của sự thực hiện nhường chỗ cho tính không nhất quán của cái đẹp và của cá tính. Chẳng hạn, Dơt bao giờ cũng nắm quyền lực đối với các thần và người trần. Song quyền lực này vẫn không làm thiệt hại tới tính độc lập tự do của các vị thần khác. Dơt là vị thần cao nhất, song quyền lực của ông vẫn không nuốt mất quyền lực của những người khác. Kể ra, ông gắn liền với bầu trời, với sự sống và cái chết, với tự nhiên là cái sản sinh ra sự sống. Song ông còn biểu hiện ở một chừng mực cao hơn và phù hợp với sự tồn tại của ông hơn, sức mạnh của nhà nước, trật tự hợp pháp của sự vật, sức mạnh bắt buộc của các giao kèo, các lời thề, lòng hiếu khách và nói chung mối liên hệ mà trong những công việc thực tiễn, đạo đức của con người đại diện tính bản chất của họ cũng như sức mạnh của hiểu biết và của tinh thần.

Những người anh của ông thi hành quyền lực đối với biển cả hay đối với thế giới dưới đất. Apôlông đóng vai vị thần của hiểu biết, là biểu hiện và hiện thân đẹp đẽ những hứng thú của tinh thần, là người thầy của các nữ thần văn nghệ: "Người

hãy tự biết mình" đó là lời khắc ở trên điện thờ của thần Apôlông ở Đenphơ. Đây là một mệnh lệnh không phải liên quan đến những điều yếu đuối và thiếu sót mà là bản chất của tinh thần, của nghệ thuật và của mọi hiểu biết chân chính. Một trong những lĩnh vực chính của Hecmet là tính ranh mãnh và hùng biện, sự can thiệp nói chung, như nó xuất hiện trong những lĩnh vực thứ yếu vẫn còn thuộc phạm vi của cái tinh thần chưa hoàn mĩ, mặc dầu có cả những yếu tố không đạo đức xen vào đấy nữa. Hecmet cũng đưa các bóng ma của những người chết xuống thế giới âm ty. Sức mạnh quân sự là một trong những nét chính của Aret. Hêphaixtôt là vị thần của những sự khéo léo về kĩ thuật. Sức mạnh tự nhiên của rượu, của trò chơi, những cách diễn kịch v.v... là dành cho Điônixôt.

Một phạm vi tương tự của nội dung bao gồm cả các nữ thần. Một trong những đặc trưng chủ yếu của Giunô là những liên hệ đạo đức của hôn nhân. Xêret dạy cho người đời biết nông nghiệp và góp phần vào việc phổ biến nông nghiệp. Do đó, nữ thần xác lập hai quan hệ gắn liền với nông nghiệp. Sự chăm sóc tới việc thu hoạch các sản phẩm tự nhiên, nhằm mục đích thỏa mãn đòi hỏi trực tiếp nhất, và sau đó yếu tố tinh thần của tài sản, hôn nhân, pháp luật những mầm mống của văn minh và của một trật tự dựa trên đạo đức. Cũng vậy, Athêna biểu hiện sự ôn hòa, sự suy nghĩ, tính hợp pháp sức mạnh của sự khôn ngoan, giá trị của sự khéo léo về kĩ thuật ở trong thủ công nghiệp và tinh thần dũng cảm. Nữ thần kết hợp ở trong diện mạo trinh bạch và oai vũ của mình tinh thần tự do chủ yếu của thành Aten, cũng như tinh thần cụ thể của dân tộc và là hiện thân khách quan của thành bang này với tính cách một sức mạnh thống trị đáng được hưởng những vinh dự dành cho các thần linh. Trái lại, Đian hoàn toàn khác. Đian ở Ephedơ, có nét tiêu biểu nhất là tính độc lập bướng bỉnh của một cô gái trinh bạch. Nàng thích săn bắn, nói chung không phải là một cô gái suy nghĩ im lặng mà là một cô gái

nghiêm khắc hướng về cái bên ngoài. Aphrôđit với Amua xinh xắn, là vị thần từ chàng Titan, Erôt biến thành một cậu bé nêu lên cho chúng ta cái tình cảm về sự lôi cuốn của tình yêu, của tính dục v. v... Đó là nội dung tinh thần mà các vị thần cá biệt thể hiện. Còn về sự thể hiện bên ngoài của họ thì một lần nữa chúng ta lại phải dẫn tới điêu khắc vì điêu khắc là nghệ thuật có khả năng thể hiện những điều cá biệt ở trong cái đặc trưng tiêu biểu của nó. Điêu khắc đã vượt ra khỏi phạm vi tính cao cả nghiêm khắc nguyên sơ của nó, mặc dầu nó vẫn còn hợp nhất được tính đa dạng và sự phong phú của tính cá biệt vào một đặc trưng duy nhất, vào cái mà chúng ta gọi là tính cách. Nó cố định hóa tính cách này trong tính rõ ràng đơn giản của nó cho tri giác cảm quan, tức là cho cái đặc trưng bên ngoài. Cuối cùng, bởi vì về mặt tồn tại bên ngoài và thực tế, biểu tượng bao giờ cũng mơ hồ, ngay cả nếu như cũng như thơ, nội dung bị hoán cải dưới hình thức mọi thứ chuyện kể và lịch sử nhằm kể lại những cuộc phiêu lưu và tất cả những biến cố trong đời sống của các thần. Do đó, một mặt, điêu khắc có tính lý tưởng hơn, và mặt khác, nó cá tính hóa tính cách của các thần đến trình độ hoàn mỹ. Với tính cách một biểu hiện như vậy của lý tưởng ở một yếu tố bên ngoài hoàn toàn ăn khớp với nội dung chủ yếu bên trong, các hình tượng của điêu khắc Hy Lạp là những lý tưởng ở nó và vì nó, cái trung tâm cốt tử, những hình ảnh vĩnh viễn, trung tâm của cái đẹp tạo hình và cổ điển, mà điển hình của nó vẫn là cơ sở, ngay cả khi các hình ảnh này bắt đầu làm những hành động nhất định hay bị lôi cuốn vào những biến cố cá biệt.

3. *Cá tính đơn nhất của các vị thần.*

Nhưng cá tính và sự thể hiện của nó lúc này không phải tự hài lòng về một tính độc đáo của tính cách hãy còn có tính chất trừu tượng. Ngôi sao trên trời vâng theo một qui luật rất

đơn giản, được thể hiện hoàn toàn ở trong những biểu hiện của nó. Giới khoáng vật hãy còn có rất ít nét cá biệt biểu lộ ở hình thức bên ngoài, nhưng trong giới thực vật ta đã thấy vô số những hình thức quá độ, những sự pha trộn và những điều kỳ quặc, và các thể hữu cơ của các động vật lại còn biểu lộ những sự khác nhau to lớn hơn cũng như những ảnh hưởng qua lại với ngoại giới mà chúng gắn liền.

Nếu chúng ta vươn lên tới lĩnh vực của thế giới tinh thần và các biểu hiện của nó thì ta sẽ tìm thấy một trình độ đa dạng vô cùng rộng lớn của các biểu hiện bên ngoài và bên trong. Bởi vì lý tưởng cổ điển không dừng lại ở sự thể hiện cá tính bằng cách chỉ dựa vào mình mà nó phải làm cho cá tính vận động và gắn liền với những cái khác và nêu bật đặc trưng của cá tính, cho nên tính cách của các vị thần cũng không dừng lại ở cái đặc trưng cốt tử ở bản thân mà chuyển sang những đặc điểm chi tiết hơn.

Sự vận động diễn ra trước mắt ta với cái hiện thực bên ngoài và tính chất biến đổi gắn liền với vận động ấy, cho ta những nét chi tiết hơn nói lên tính đơn nhất của mỗi vị thần, nhưng nét này thích hợp như thế nào và cần thiết như thế nào với một cá tính sinh động. Nhưng một sự cá tính hóa như vậy lại kết hợp cả với tính chất ngẫu nhiên của những nét đặc thù là những nét vẫn chưa qui về cái yếu tố phổ biến làm thành ý nghĩa cốt tử. Nhờ đó, cái mặt riêng biệt nhất định của mỗi vị thần biến thành một cái gì tích cực, cái này hình như không còn làm thành một thuộc tính bổ sung ở bên ngoài và một dấu vết của quá khứ bao quanh các vị thần.

a. Chất liệu của sự cá tính hóa.

Ở đây, lập tức xuất hiện câu hỏi: cái *chất liệu* tạo nên phương thức biểu hiện đơn nhất này của thần linh do đâu mà có, họ phát triển như thế nào trong quá trình cá biệt hóa.

Trong trường hợp một cá nhân con người thực tế thì tính cách làm thành nguồn gốc những hành động của anh ta, những biến cố trong đó anh ta xen vào, cái số phận anh ta phải chịu, đều bị qui định bởi những hoàn cảnh bên ngoài, bởi ngày sinh, bởi những năng khiếu bẩm sinh, bởi ảnh hưởng của cha mẹ, bởi giáo dục, bởi môi trường, bởi tinh thần của thời đại, tóm lại bởi cả một tập hợp rộng lớn những hoàn cảnh liên quan tới các điều kiện bên ngoài và bên trong. Toàn bộ cái chất liệu này là nằm trong thế giới khách quan và các tiểu sử cá nhân xét theo quan điểm này bao giờ cũng sẽ tiêu biểu ở chỗ có những sự khác nhau cá biệt sâu xa nhất.

Về các hình tượng tự do của những vị thần không tồn tại ở trong cái hiện thực cụ thể mà nảy sinh do hư cấu, câu chuyện lại khác hẳn. Dường như ta có thể cho rằng các nhà thơ và các nghệ sĩ sáng tạo lý tưởng bằng cách lấy tài liệu từ những điều chi tiết ngẫu nhiên chỉ xuất phát từ trí tưởng tượng chủ quan của họ. Nhưng, nói chung, biểu tượng này là sai lầm, bởi vì như chúng ta đã nói, nghệ thuật cổ điển chỉ tiến tới tình trạng của cái lý tưởng chân thực bằng cách chống lại những tiền đề tất yếu thuộc về lĩnh vực của nó. Chính xuất phát từ những tiền đề này mà nảy sinh những đặc điểm đặc thù đã cấp cho các thần một tính sinh động có cá tính hơn. Chúng tôi đã nêu lên những yếu tố chủ yếu của các tiền đề này và ở đây chúng tôi chỉ phải nhắc lại tóm tắt những điều đã nói:

(a) Nguồn gốc thứ nhất phong phú tài liệu là các tôn giáo tượng trưng của tự nhiên, vốn làm thành cái cơ sở mà thần thoại Hy Lạp đã sử dụng sau khi đã hoán cải nó. Bởi vì các nét vay mượn như vậy ở đây được cấp cho những vị thần là những cá nhân về mặt tinh thần nên về thực chất cần phải bỏ mất tính chất tượng trưng của nó, bởi vì bây giờ chúng không còn có thể giữ một ý nghĩa khác với điều cá nhân tồn tại và xuất hiện. Vì vậy, cái nội dung tượng trưng trước đây

trở thành nội dung của một chủ thể thần linh, và bởi vì nội dung ấy không hề đụng chạm tới mặt bản chất của thần mà chỉ đề cập tới những nét thứ yếu thôi, cho nên chất liệu này rơi xuống hàng một câu chuyện bên ngoài, một hành động hay một biến cố được gán cho ý chí của các vị thần và bộc lộ trong những hoàn cảnh nhất định.

Như vậy, ở đây lại xuất hiện tất cả những truyền thuyết tượng trưng của các trường ca thần thánh ngày xưa. Một khi đã bị hoán cải thành những hành vi của một cá tính có tính chủ thể, chúng mang hình thức những biến cố và những lịch sử của con người là những điều dường như đã xảy ra với các thần và không nên xem đó là được sáng tạo bởi tính võ đoán của trí tưởng tượng nên thơ. Khi Hômerơ kể lại rằng các vị thần đã đến những người Ethiôpi trung thực và đã ăn tiệc ở đấy suốt mười hai ngày thì đây sẽ là một bịa đặt thảm hại nếu như nó chỉ là do hư cấu của nhà thơ. Điều này cũng đúng cả về câu chuyện Dớt ra đời. Theo câu chuyện này thì Krônôt đã nuốt tất cả các con ông ta sinh ra, thành ra khi Rêa, vợ của ông ta có mang một lần nữa, bà đến đảo Krét ở đấy bà sinh hạ Dớt và bà dùng một hòn đá quấn trong một tấm da để đánh tráo trao cho Krônôt nuốt và làm cho Krônôt tưởng rằng đó chính là con mình. Sau này Krônôt đã trả lại những đứa con ông ta đã nuốt cả những cô gái và Pôxâyđôn. Nếu xét như một sáng tạo chủ quan thì câu chuyện này sẽ là vớ vẩn, nhưng qua đó bộc lộ dấu vết của những ý nghĩa tượng trưng: điều này sau khi đã bỏ mất yếu tố tượng trưng của nó, đóng vai những biến cố hoàn toàn bên ngoài. Về chuyện kể về Xêret và Prôdecpin câu chuyện cũng tương tự. Ở đây nói về ý nghĩa tượng trưng cổ xưa về chuyện các hạt lúa mì biến mất và mọc mầm; thần thoại trình bày nó như sau. Prôdecpin đùa chơi, hái hoa ở trong thung lũng, nàng hái một bông thủy tiên thơm phức, ở đấy chỉ một cái rễ đã cho một trăm bông hoa. Đột nhiên mặt đất chuyển động. Plutôn từ lòng đất xuất hiện mang

Prôdecpin khóc than trên cỗ xe vàng và đưa nàng về cái thế giới dưới đất. Xêret, người mẹ mất con đau khổ trong một thời gian dài đi lang thang trên mặt đất tìm con nhưng không tìm được. Nhưng cuối cùng Prôdecpin lại trở về trần thế; song Dơt đưa ra một điều kiện mà nàng phải thực hiện để được lên trần. Prôdecpin không được ăn những thức ăn của thần linh. Không may có một lần ở vườn Elidê nàng đã ăn một quả lựu, cho nên nàng chỉ được phép xuất hiện trên trần vào mùa xuân và mùa hạ mà thôi. Ở đây, ý nghĩa phổ biến vẫn còn giữ cái hình thức tượng trưng của nó, song nó đã bị biến đổi thành một biến cố của con người và ý nghĩa phổ biến chỉ bộc lộ từ xa qua những nét bên ngoài.

Các biệt hiệu thường xuyên dành cho thần linh cũng thường nêu lên một cơ sở tượng trưng như vậy. Song các tính ngữ này đã vứt bỏ hình thức tượng trưng và chỉ dùng để cấp cho cá tính thần linh một tính chất chính xác đầy đủ hơn.

(b) Cội nguồn thứ hai của những nét tích cực của từng thần linh đó là những điều kiện có tính chất địa phương. Những điều kiện này liên quan tới cội nguồn về mặt nguồn gốc các biểu tượng về thần linh cũng như tới hoàn cảnh thờ phụng các thần được đưa vào hay xuất hiện, cũng như tới những địa điểm ở đó một vị thần nào đó là một đối tượng được tôn thờ đặc biệt.

(aa) Mặc dầu sự thể hiện lý tưởng và cái đẹp khái quát của nó vượt ra khỏi những giới hạn của một địa phương nhất định và những điểm đặc thù có tính chất địa phương đã được hợp nhất lại trong tính phổ biến của hư cấu nghệ thuật và những nét cá biệt bên ngoài thuộc nguồn gốc khác nhau đã hợp nhất lại (nhờ những xu hướng khái quát hóa của trí tưởng tượng nghệ thuật) thành một tổng thể tương ứng với các ý nghĩa bản chất. Nhưng các nét cá biệt và các màu sắc địa phương của họ vẫn xuất hiện để cấp cho cá tính một trình độ bên ngoài cao hơn, khi điêu khắc muốn thể hiện một thần linh trong những quan hệ của thần với các điều kiện và các hoàn cảnh cá biệt.

Chẳng hạn Pauxaniat kể lại nhiều biểu tượng, nhiều hình ảnh, nhiều bức tranh và truyền thuyết có tính địa phương mà ông ta đã thấy trong các điện thờ, ở những nơi công cộng, trong các kho tàng của các điện thờ, ở những nơi đã xảy ra những biến cố ít nhiều quan trọng, hay những điều ông ta nghe người khác nói.

Người ta cũng thấy trong các thần thoại Hy Lạp được khảo sát về mặt này, các truyền thống cổ xưa vay mượn từ nước ngoài và những nét địa phương xen lẫn với những truyền thuyết Hy Lạp. Mỗi truyền thuyết như vậy, và mỗi nước này đều gắn liền với lịch sử, với sự ra đời, sự xây dựng những nhà nước, nhất là sự thành lập những thuộc địa. Nhưng bởi vì mọi chủ đề loại biệt này khi được hợp nhất ở trong tính phổ biến của các thần linh đều đã bỏ mất cái ý nghĩa nguyên sơ của chúng, cho nên những câu chuyện liên quan về các thần đối với chúng ta có lẽ là những câu chuyện bịa đặt, sặc sỡ không có ý nghĩa gì. Chẳng hạn Etsilơ trong *"Prômêtê"* kể lại cho chúng ta nhưng cuộc phiêu lưu của nàng Iô với mọi chi tiết theo nhiều bức tranh và truyền thuyết có tính địa phương mà ông ta đã thấy trong các điện thờ, ở những nơi công cộng, trong các kho tàng của các điện thờ, ở những nơi đã xảy ra những biến cố ít nhiều quan trọng, hay những điều ông ta nghe người khác nói.

Người ta cũng thấy trong các thần thoại Hy Lạp được khảo sát về mặt này, các truyền thống cổ xưa vay mượn từ nước ngoài và những nét địa phương xen lẫn với những truyền thuyết Hy Lạp. Mỗi truyền thuyết như vậy, và mỗi nước này đều gắn liền với lịch sử, với sự ra đời, sự xây dựng những nhà nước, nhất là sự thành lập những thuộc địa. Nhưng bởi vì mọi chủ đề loại biệt này khi được hợp nhất ở trong tính phổ biến của các thần linh đều đã bỏ mất cái ý nghĩa nguyên sơ của chúng, cho nên những câu chuyện liên quan về các thần đối với chúng ta có lẽ là những câu chuyện bịa đặt, sặc sỡ không

có ý nghĩa gì. Chẳng hạn Etsilơ trong "*Prômêtê*" kể lại cho chúng ta những cuộc phiêu lưu của nàng Iô với mọi chi tiết thô bạo bên ngoài như một phù điêu trên đá, mà không nói bóng gió gì đến một lời giải thích có tính đạo đức, lịch sử hay tự nhiên. Điều này cũng xảy ra với Pecxê, Điônixôt và những người khác, nhất là với Dớt, với những thần thoại về các bà nhũ mẫu của thần, về những hành động phụ bạc của thần đối với Hêra (thần trói chân Hêra vào một cái đe và để cho Hêra lơ lửng giữa bầu trời và mặt đất). Trong các thần thoại về Hêraklet cũng kết hợp một tài liệu đa dạng và hết sức sặc sỡ, và như bao giờ cũng thế, trong những câu chuyện này tài liệu sau đó mang tính chất hoàn toàn con người dưới hình thức những biến cố ngẫu nhiên, những việc làm, những dục vọng, những trường hợp bất hạnh và các điều khác tương tự.

(bb) Những sức mạnh vĩnh viễn của nghệ thuật cổ điển biểu hiện những bản chất phổ biến dưới hình thức hiện thực của đời sống và của những hoạt động của con người Hy Lạp. Như ta thấy họ ở bước đầu của lịch sử dân tộc, do đó bắt nguồn từ những thời kỳ anh hùng và những truyền thuyết khác, ở đấy nhiều tàn dư của quá khứ vẫn còn kết hợp với các thần Hy Lạp. Nhiều nét trong những chuyện kể đẹp đẽ về các thần dĩ nhiên nói lên những nhân vật lịch sử, những anh hùng, những bộ lạc cổ của nhân dân Hy Lạp, những biến cố trong tự nhiên và trong những trường hợp liên quan tới những cuộc chiến tranh đã xảy ra, tới cuộc đấu tranh và tới những cái khác. Và bởi vì nhà nước là xuất phát từ gia đình, từ sự phân chia bộ lạc, cho nên người Hy Lạp cũng có cả những vị thần gia đình, những thần bếp (Pénates) những thần của bộ lạc và những thần che chở từng thành phố và từng nhà nước. Do cái cố gắng vươn tới sự nhận thức như vậy, đã nảy sinh khẳng định rằng nói chung chúng ta nên giải thích sự xuất hiện các thần Hy Lạp bằng những biến cố lịch sử tương tự, bằng những anh hùng, những vị vua ngày xưa v.v... Đó là một quan điểm

có thể có lý nhưng tẻ nhạt, và gần đây đã được Hainơ chú ý tới. Về phía mình, tác giả Pháp Nicôla Frêrê(*) đã nêu lên thành một nguyên tắc chung sự giải thích những thần thoại về cuộc chiến tranh giữa các thần bằng sự tranh cãi giữa các phường hội tăng lữ khác nhau. Cố nhiên chúng ta phải thừa nhận rằng yếu tố lịch sử này đóng một vai trò nhất định, rằng những bộ lạc nhất định đã nêu lên thế giới quan của họ về thần linh, rằng những nơi khác nhau đã cung cấp những nét cá biệt nhất định của các thần. Song nguồn gốc thực sự của các thần không thể giải thích bằng cái lịch sử bên ngoài này, mà bằng những sức mạnh tinh thần của đời sống, bởi vì các thần đã được quan niệm như vậy, thành ra các yếu tố tích cực, lịch sử, địa phương mà các thần bao hàm chỉ nhằm mục đích cấp cho cá tính mỗi vị thần tính chất chính xác lớn nhất.

(cc) Không những thế, bởi vì thần linh đã trở thành đối tượng biểu hiện của điêu khắc là cái miêu tả thần dưới hình dáng thể xác, hiện thực mà con người tôn thờ bằng những nghi lễ thờ cúng, cho nên mặt tích cực và mặt ngẫu nhiên nhờ vậy mà phong phú thêm những tài liệu mới. Loại động vật và loại trái cây dâng lên làm vật hiến tế cho mỗi vị thần, các áo quần mà các tăng lữ và nhân dân mang trong cuộc hành lễ, trật tự thực hiện việc thờ cúng, tất cả những cái đó làm nảy sinh những chi tiết cá biệt đa dạng nhất. Bởi vì mỗi hành động như vậy có một số lượng vô hạn những mặt và những yếu tố bên ngoài mà xét ở bản thân nó có thể là thế này hay thế khác tùy theo trường hợp. Nhưng một khi đã nhập vào một nghi lễ thiêng liêng, thì các yếu tố bên ngoài này không phải là vô đoán nữa, mà đều được qui định chặt chẽ và cần phải chuyển sang lĩnh vực của tượng trưng. Điều này áp dụng cho màu của áo quần, màu của rượu nho khi thờ thần Baccut, cũng như tấm da dê mà người ta khoác vào mình những người được giáo dục để biết những điều thần bí. Quần áo và các thuộc tính của các thần,

* *Nicolas Fréret*

cái cung của thần Apôlông, cái roi, cái gậy và vô số chi tiết khác bên ngoài cũng đều có tính chất như vậy.

Song những vật này dần dần thành thói quen và không còn ai nghĩ đến cái lý do đầu tiên khi thực hiện việc thờ phụng. Những điều mà bằng con đường khảo sát bác học, chúng ta có thể phát hiện làm thành ý nghĩa thì chỉ là một hành động thuần túy bên ngoài. Nhưng đối với con người đương thời thì đó là những hành vi mà họ làm bởi vì họ tìm thấy một hứng thú trực tiếp, để chơi, giải trí, hưởng giây phút hiện tại, vì lòng mộ đạo, vì thói quen và phong tục và vì những người khác cũng làm như vậy. Chẳng hạn, khi ở ta thanh niên nam nữ vào mùa hạ, đêm thánh Giăng đốt lửa hay nhảy, v.v... thì họ làm theo những phong tục thuần túy bên ngoài, còn ý nghĩa thực sự của những hành động này đã bị đẩy lùi ra phía sau. Cũng vậy, thanh niên nam nữ Hy Lạp không hiểu ý nghĩa của những điệu vũ rắc rối trong những ngày lễ trong đó mỗi vòng đi bắt chước sự vận động của tinh tú, và những cách đan chéo của chúng giống như lối đi quanh co trong các mê cung. Họ nhảy không phải để nghĩ tới điều đó, toàn bộ hứng thú của họ đều tập trung vào việc vũ, vào cái vận động đẹp đẽ và cái vẻ duyên dáng trang nghiêm đầy tế nhị của nó. Tất cả ý nghĩa trước đây vốn làm thành cơ sở nguyên thủy mà sự thể hiện cảm quan là có tính tượng trưng đã trở thành một biểu hiện chỉ nói với trí tưởng tượng. Các chi tiết của nó được chúng ta xem như một chuyện cổ tích, hay như điều xảy ra trong những chuyện kể lịch sử, do hứng thú mà chúng ta cảm thấy với tính cách những biến cố chính xác bên ngoài diễn ra trong không gian và thời gian. Tất cả điều chúng ta có thể nói về nó là: cái đó như thế đấy hay là "người ta kể lại" v.v... Cái hứng thú có thể lôi cuốn nghệ thuật chỉ là ở chỗ rút ra từ những tài liệu đã trở thành tích cực như vậy, những gì có khả năng khiến cho chúng ta tri giác thực tế các thần xem như những cá nhân cụ thể và sinh động và đem đến cho chúng ta một hồi tưởng

mơ hồ về cái ý nghĩa sâu sắc hơn của những tài liệu này.

Chính nội dung tích cực được trí tưởng tượng xây dựng lại đã cấp cho các vị thần Hy Lạp sức quyến rũ của cái nhân tính sinh động. Nhờ đó, yếu tố bản chất và mạnh mẽ làm thành cái tồn tại có tính cá nhân, chứa đựng cả cái chân thực "ở bản thân nó và vì nó" cũng như cái ở bên ngoài và ngẫu nhiên. Mặt mơ hồ vẫn còn ở trong biểu tượng về thần linh được quy định chính xác hơn và ngập tràn một nội dung phong phú hơn.

Nhưng chúng ta không nên cấp một giá trị to lớn cho những lịch sử chuyên môn này và cho những nét riêng biệt. Bởi vì những cái mà theo nguồn gốc nguyên sơ của chúng trước đây là ý nghĩa tượng trưng thì bây giờ chỉ có mục đích duy nhất là hoàn thành cá tính tinh thần của các thần bằng cách nhân tính hóa họ hơn nữa, và cấp cho họ một trình độ chính xác cảm quan hết sức cao. Và để đạt được kết quả này, người ta chỉ cần phải thêm vào đấy những yếu tố về nội dung và về mặt biểu hiện, không phải của thần linh tức là cái mặt võ đoán và ngẫu nhiên, cái mặt liên quan tới một cá nhân cụ thể. Vì có nhiệm vụ làm cho các lý tưởng thuần túy của các thần trở thành đối tượng ngắm nghía, cho nên điêu khắc bắt buộc phải biểu hiện các tính cách và các biểu hiện như là của những cơ thể sống, nhưng điêu khắc không dẫn tới việc cá tính hóa ra ngoài tới trình độ cực đoan. Chẳng hạn nó sẽ biểu hiện mỗi vị thần không những với một đầu tóc khác nhau cho phép ta phân biệt Apôlông với Dớt, Vênut với Đian, Palat mang trên mũ trụ con Goocgôn; những sự khác nhau này còn xuất hiện cả trong võ khí, thắt lưng, băng trên mũ, các nhẫn và các trang sức khác ở bên ngoài.

(c) Cuối cùng, nguồn gốc thứ ba của đặc trưng chi tiết của thần là do quan hệ của họ với cái thế giới cụ thể, các hiện tượng đa dạng của tự nhiên, các hành động và các yếu tố của con người. Bởi vì cá tính tinh thần một phần là do bản chất chung của nó, một phần là do tính cá biệt đặc thù của nó là

xuất phát từ cái cơ sở tự nhiên và hoạt động của con người là những cái đã được giải thích một cách tượng trưng cho nên cá tính ấy xem như một cá nhân có tính tinh thần lại còn tiếp xúc với tự nhiên và với đời sống con người trong một quan hệ sinh động. Như chúng tôi đã nói, ở đây là nguồn gốc của trí tưởng tượng nhà thơ, là cái cội nguồn bất tận của những chuyện kể cá biệt, của những nét về tính cách và về các hành động người ta nói về các thần.

Giá trị nghệ thuật của giai đoạn này tóm lại là nghệ thuật biểu hiện một cách sinh động các vị thần cá biệt với những hành động của con người và đưa những chi tiết của các biến cố vào tính phổ biến có tính thần linh. Chúng ta vẫn nói, mặc dầu theo một nghĩa khác, rằng số phận là do thần linh. Ngay trong hiện thực hàng ngày - trong những điều rắc rối của cuộc đời, trong những đòi hỏi, những lo sợ, những hy vọng - người Hy Lạp đã tìm chỗ ẩn ở thần linh. Ở đây, trước hết những điều ngẫu nhiên bên ngoài mà các tăng lữ cho là những điềm may rủi và giải thích cho là có quan hệ với những mục đích và những tình huống của con người đã đóng vai trò quan trọng. Nếu như một điều bất hạnh và một tai họa xảy ra thì người tăng lữ cần phải giải thích cơ sở của nó, nhận thấy nguyên nhân là do các thần căm giận, là do ý muốn của các thần và tìm những cách tránh các tai họa này.

Các nhà thơ còn đi xa hơn nữa trong các giải thích của họ bằng cách gán cho các thần và cho hành động của các thần mọi cái gì liên quan tới cái khát vọng phổ biến và cốt tử, tới động lực ở trong các quyết định và các hành động của con người. Họ nói chính các vị thần sử dụng con người để thực hiện các ý muốn, các quyết định, các ý định của mình. Tài liệu của những sự giải thích nên thơ này là vay mượn ở các hoàn cảnh của đời sống hàng ngày. Nhà thơ chỉ lo giải thích vị thần nào biểu lộ ý muốn của mình và nêu bật hoạt động của mình về những biến cố ấy. Bằng cách ấy, thơ đã làm tăng lên số những câu chuyện đặc biệt về các thần và các kỳ công của họ.

Có thể nhắc tới một vài thí dụ gắn liền mặt khác với những lời giải thích chúng tôi đã đưa ra khi khảo sát các quan hệ giữa các sức mạnh phổ biến và các nhân những con người hoạt động (*"Mỹ học"* tập I). Hômerơ miêu tả Asin với tính cách con người anh dũng nhất trong số những người ở trước thành Troa. Ông giải thích tinh thần anh dũng vô song này của Asin bằng cách nói rằng toàn thân Asin không thể bị thương trừ gót chân bởi vì bà mẹ của chàng đã nắm lấy gót chân chàng để nhúng xuống sông Xtic. Câu chuyện này là một sản phẩm của trí tưởng tượng nhà thơ, người giải thích một sự kiện bên ngoài. Nhưng nếu như ta quan niệm này theo ý nghĩa một biến cố thực tế xảy ra, và tưởng rằng người Hy Lạp tin vào cái tri giác cảm quan như chúng ta thì đó sẽ là một biểu tượng hết sức thô bạo. Như thế, hóa ra cho rằng Hômerơ, và nói chung tất cả những người Hy Lạp đều là những người thiển cận, trong số này có cả Alêchxan là người say mê Asin về chỗ chàng có được diễm phúc đã được Hômerơ ca ngợi. Chẳng hạn Ađelung đã làm như vậy khi nói rằng Asin dũng cảm thì cũng chẳng khó khăn gì bởi vì chàng biết trước rằng mình không thể bị thương. Tinh thần dũng cảm thực sự của Asin không phải vì thế mà bị giảm bớt vì mặc dầu chàng biết rằng chàng chết trẻ, chàng cũng không bao giờ trốn tránh điều nguy hiểm. *"Các bài ca Nibơlung"* miêu tả một trường hợp tương tự một cách hơn hẳn. Dichfrit, với lớp da bằng sừng cũng không thể bị thương, đã thế chàng lại đội một cái mũ trụ làm cho chàng thành vô hình. Khi ở trong tình trạng vô hình như vậy, chàng giúp đỡ vua Guntơ trong trận chiến đấu với Brunơhin, chàng được hưởng một điều lợi nhờ một pháp thuật thô bạo và dã man, thì điều đó không thể cấp cho ta một quan niệm cao về tinh thần anh dũng của Dichfrit cũng như của vua Guntơ. Kể ra, ở Hômerơ các vị thần cũng thường hành động để giúp đỡ một vị anh hùng nào đó. Song các vị thần ở Hômerơ chỉ là cái mặt phổ biến của con người với tính cách một cá nhân hoạt

động và của những hành động mà cá nhân ấy thực hiện, song con người phải dốc hết nghị lực của tinh thần anh dũng của mình. Nếu không thế thì các thần linh rất có thể giúp đỡ người Hy Lạp, giết chết tất cả những người Troa trong các trận chiến đấu. Trái lại, Hômerơ khi miêu tả trận chiến đấu chính, kể lại chi tiết cuộc chiến đấu của từng vị anh hùng. Chỉ sau khi cuộc chiến đấu đã bao quát tất cả, khi hai đạo quân chiến đấu bừng bừng sát khí biểu lộ tinh thần anh dũng của họ thì lúc đó đích thân Aret mới xuất hiện trên chiến trường và các vị thần mới bắt đầu đánh lại các vị thần. Và điều này là đẹp đẽ và hùng vĩ không những do chỗ nêu lên cố gắng căng thẳng mà còn có một ý nghĩa sâu sắc: Hômerơ nhận ra từng vị anh hùng ở từng biến cố và từng cuộc chiến đấu. Ông cấp những hành động phổ biến và chung cho sự can thiệp của những sức mạnh phổ biến.

Trong một liên hệ khác, Hômerơ cũng bắt Apôlông can thiệp khi phải giết Patrôklơ là người mang những vũ khí của Asin vô địch. (*"Iliat"* XVI, câu 783 - 849). Đã ba lần, chẳng khác gì Aret, Patrôklơ lao vào những đám người Troa và đã giết mỗi lần chín người. Khi chàng định tấn công lần thứ tư, thì vị thần quấn mình trong bóng tối đen ngòm, tiến về phía chàng qua đám đông, đánh vào lưng, vào vai, làm cho chàng ngã lăn xuống đất, ở đấy chàng ngã sầm xuống dưới vó ngựa, trong khi tóc của chàng đẫm máu và bụi, một điều trước đây không bao giờ nghe nói đến. Vị thần cũng bẻ gẫy cái giáo bằng sắt mà chàng cầm trong tay, làm cho cái khiên của chàng rơi xuống và cởi cả áo giáp.

Kể ra, người ta có thể nhìn thấy sự can thiệp này của Apôlông là một cách giải thích nên thơ tình trạng mệt mỏi xâm chiếm lấy Patrôklơ. Patrôklơ cố gắng một lần nữa để tránh, nhưng Hecto đã lao tới và lấy giáo đâm thủng bụng. Hecto, đắc chí chế nhạo con người đã ngã gục nhưng Patrôklơ trả lời chàng giọng yếu ớt, gần như không thể nghe được: Dơt

và Apôlông đã thắng ta, các thần đã thắng ta một cách dễ dàng, bởi vì họ đã giật mất võ khí ra khỏi vai, ta có thể dùng mũi giáo của ta đánh gục hai mươi tên như nhà ngươi, nhưng cái số phận bi thảm và Apôlông đã giết ta, còn ngươi Ophocbơ sẽ là vật hi sinh thứ hai, và ngươi Hecto, sẽ là người thứ ba." Ở đây nữa, sự xuất hiện của thần linh cũng dành để giải thích sự kiện Patrôklơ mặc dầu được võ khí của Asin che chở cũng vẫn bị mệt nhoài đờ đẫn và bị giết. Đây không phải chỉ là một điều mê tín hay một trò chơi vô vị của trí tưởng tượng. Nếu cho rằng sự can thiệp của Apôlông là ở chỗ Apôlông muốn hạ thấp vinh quang của Hecto, và kết luận rằng trong tất cả công việc này Apôlông đã đóng một vai không xứng đáng với danh dự của mình, thì đó sẽ là một sáng tạo vô ích của một đầu óc nôm na và mê tín. Bởi vì trong tất cả những trường hợp, Hômerơ giải thích những biến cố đặc biệt bằng sự xuất hiện của thần linh như vậy thì thần linh chỉ là một yếu tố của bản chất bên trong của con người, là sức mạnh của những dục vọng và của những quyết định của y, hay của hoàn cảnh trong đó y tồn tại, là sức mạnh và cơ sở của điều xảy ra với con người do tình trạng này. Nếu như đôi khi những nét thuần túy ngẫu nhiên, hoàn toàn bên ngoài cũng biểu lộ trong sự xuất hiện của các thần linh thì những điều này lại biến thành trò bông đùa: chẳng hạn khi Hêphaixtôt khập khiễng đi rót rượu trong bữa tiệc của các vị thần. Nói chung, Hômerơ ít quan tâm tới chỗ tìm hiểu xem các sự kiện có thực hay không. Đôi khi các thần linh hành động, đôi khi họ không biểu lộ hoạt động nào hết. Người Hy Lạp biết rất rõ rằng chính các nhà thơ gây nên sự xuất hiện của các thần linh và nếu như họ tin vào thần linh thì lòng tin của người Hy Lạp là liên quan tới nội dung tinh thần, là cái yếu tố tinh thần ở trong con người và làm thành cái phổ biến ở trong những biến cố cụ thể và khách quan thực sự tác động làm các biến cố vận động. Chúng ta hoàn toàn không cần phải là những người mê tín để thưởng thức sự miêu

tả nên thơ của các nhà thơ.

b. Sự duy trì cơ sở đạo đức.

Tính chất chung của lý tưởng cổ điển là như vậy và chúng ta sẽ khảo sát chi tiết hơn sự phát triển sau này của nó khi chúng ta phân tích từng ngành nghệ thuật. Ở đây, chúng tôi chỉ có thể nêu lên một nhận xét: thần linh và người trần dù cho phát triển về hướng cái cá biệt và cái bên ngoài, vẫn phải giữ một cơ sở đạo đức tích cực. Tính chủ thể vẫn còn thống nhất với cái nội dung cốt tử của quyền lực họ. Cũng như yếu tố tự nhiên ở trong nghệ thuật Hy Lạp vẫn giữ sự hài hòa với yếu tố tinh thần và phục tùng yếu tố bên trong với tính cách một hình thức tồn tại phù hợp; cũng vậy bản chất chủ thể, bên trong của con người bao giờ cũng được miêu tả ở trong thể đồng nhất vững chắc với tính khách thể thực sự của tinh thần, tức là đồng nhất với nội dung cốt tử của đạo đức và của cái chân thực.

Về mặt này, lý tưởng cổ điển không biết đến sự chia tách giữa nội cảm với hình thức bên ngoài cũng không biết tình trạng đoạn tuyệt này khi ở một phía là yếu tố chủ thể và, do đó, yếu tố võ đoán trừu tượng ở trong các mục đích và các dục vọng và ở bên kia là yếu tố phổ biến, do đó đã trở thành trừu tượng. Cơ sở của tính cách này bao giờ cũng là cái yếu tố cốt tử, còn cái ác, tội lỗi, cái hèn hạ và cái xấu xa, những nét của tính chất chủ thể bó hẹp vào bản thân nó đều bị loại trừ ra khỏi nghệ thuật cổ điển. Trước hết, ở đây nghệ thuật hoàn toàn không biết tới sự tàn nhẫn, cái hèn hạ và cái xấu xa là những cái có một địa vị quan trọng ở trong nghệ thuật lãng mạn. Kể ra, chúng ta thấy rằng nghệ thuật Hy Lạp cũng nói nhiều tới tội lỗi, chẳng hạn hành động giết mẹ, giết cha, cũng như những tội lỗi khác chống lại tình yêu gia đình và lòng mộ đạo. Song nó không miêu tả các tội lỗi này như là những hành động khủng khiếp, hay giải thích (gần đây chúng ta đã có một cái mốt như vậy, cho là do cái định mệnh mù quáng và phi lý

gây nên, với cái vẻ bên ngoài giả dối của sự tất yếu). Nếu như con người phạm những tội ác này thì những hành động này bao giờ cũng được miêu tả dưới góc độ mang sự biện hộ ở ngay trong bản thân hành động.

c. Sự diễn biến chuyển sang duyên dáng và hấp dẫn.

Mặc dầu cái cơ sở cốt tử này, chúng ta vẫn thấy sự hình thành nghệ thuật chung của các vị thần cổ điển ngày càng tách xa tình trạng im lìm và trong lặng của lý tưởng để xuất hiện trong những cá nhân đa dạng và những hiện tượng bên ngoài; họ được chi tiết hóa với tính cách những biến cố, những điều xảy ra và những hành động trong khi ngày càng mang tính chất con người. Do đó, nghệ thuật cổ điển cuối cùng chuyển sang việc cô lập hóa sự cá tính hóa ngẫu nhiên về mặt nội dung và về mặt hình thức, nó chuyển sang một hình thức dễ thương, hấp dẫn. Cái cảm giác thú vị ở chỗ người ta cảm thấy đứng trước một hiện tượng cô lập, cá biệt của thế giới bên ngoài, được trau chuốt trong tất cả các chi tiết của nó, làm cho tác phẩm không chỉ nói với cái nội dung bên trong có tính chất chủ yếu mà còn liên quan đa dạng tới tính chủ thể của các mặt hữu hạn của nó. Bởi vì ở trong tính hữu hạn này của sự tồn tại nghệ thuật, có một mối liên hệ chặt chẽ hơn với chủ thể, bản thân chủ thể cũng hữu hạn và bây giờ ở trong tác phẩm nghệ thuật lại quan hệ chặt chẽ với tác phẩm, và thấy mình trực tiếp tồn tại ở đấy và hài lòng về trường hợp này. Vẻ nghiêm trang của các thần đã trở thành vẻ duyên dáng và dịu dàng, những đặc điểm này không làm cho con người sửng sốt và nâng con người lên khỏi sự tồn tại riêng rẽ của y nhưng cho phép con người vẫn cứ là mình một các thản nhiên và chỉ có một tham vọng là làm cho chúng ta thích thú. Cũng như nói chung khi trí tưởng tượng chiếm hữu những biểu tượng tôn giáo và xây dựng chúng một cách tự do, nhằm mục đích đạt đến cái đẹp, thì nó sẽ loại trừ tính nghiêm trang của sự mộ

đạo nghĩa là làm hư hỏng tôn giáo, cũng vậy ở giai đoạn này sự xuyên tạc này được thực hiện phần lớn bằng cái thú vị và là yếu tố đem đến hứng thú. Vì vậy, sức quyến rũ của sự tồn tại được miêu tả càng làm chủ ở trong cái đẹp thì tính hấp dẫn càng đưa cái yếu tố suy sụp vào và làm cho nghệ thuật càng sa sút nhanh. Chính vì vậy khi vẻ duyên dáng của các đồ vật được miêu tả trở thành yếu tố chủ đạo của cái đẹp thì cái hố ngăn cách sự thú vị ra khỏi cái phổ biến lại càng sâu, và người ta càng tách xa cái nội dung sâu sắc là cội nguồn duy nhất của những hứng thú trong sáng và chân thực.

Bước chuyển sang một lĩnh vực hình thức nghệ thuật khác là gắn liền với tính bên ngoài này và sự chính xác chi tiết của các hình tượng thần linh. Bởi vì tính bên ngoài của các hình tượng này giả thiết tính đa đạng ở trong sự tồn tại hữu hạn: sự tồn tại này khi có được một sự phát triển thì đối lập với ý niệm bên trong, với tính phổ biến và tính chân thực của nó và bắt đầu thức tỉnh tình cảm không hài lòng của một tư tưởng không còn phù hợp với thực tế của nó.

Chương thứ ba

SỰ TAN RÃ CỦA HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT CỔ ĐIỂN

Các vị thần cổ điển mang ở bản thân họ những mầm mống của sự tiêu diệt. Vì vậy, khi sự phát triển của nghệ thuật đã làm cho ý thức nhận thấy điều đó cũng như thấy tính thiếu sót của các thần thì điều đó dẫn tới sự tan rã của lý tưởng cổ điển. Chúng ta đã thấy rằng nguyên lý của lý tưởng này được

tạo nên bởi cái cá tính có tính tinh thần được thể hiện ít nhiều thích hợp trong cái hiện thực cảm quan, dưới hình thức của một tồn tại bên ngoài và có tính cơ thể trực tiếp. Song cá tính này lại tan ra thành những vị thần cá biệt, mà sự qui định không phải là tất yếu ở bản thân nó. Nói khác đi, các vị thần có những nét và những tính cách thuần túy ngẫu nhiên; các tính chất này lại vâng theo những điều ngẫu nhiên. Kết quả là cả đối với ý thức cũng như đối với sự thể hiện nghệ thuật của các vị thần thống trị mang dấu vết của sự tan rã.

1.Định mệnh.

Kể ra, điêu khắc ở thời kỳ phát triển hoàn toàn, quan niệm các thần là những sức mạnh bản chất và cấp cho họ một hình ảnh ở đấy lần đầu tiên họ dựa vào bản thân, bởi vì trong cái đẹp không biểu lộ những nét ngẫu nhiên bên ngoài. Song *tính đa thần* và tính đa dạng của các vị thần là tính ngẫu nhiên của họ, và tư duy kéo họ về đặc trưng của một yếu tố thần linh duy nhất và các vị thần đấu tranh với nhau và tranh giành nhau là do tính tất yếu của vị thần duy nhất này. Bởi vì dù cho quyền lực của mỗi vị thần cá biệt là to lớn đến đâu đi nữa, bao giờ nó cũng hạn chế bởi vì nó là quyền lực của mỗi cá tính cá biệt. Ngoài ra, các vị thần không ở trong tình trạng nghỉ ngơi vĩnh viễn. Trong khi theo đuổi những mục đích riêng, họ bị lôi vào sự vận động, bị thu hút về nhiều phía khác nhau bởi những hoàn cảnh và những xung đột đã có từ trước của cái thực tế cụ thể, khi thì để giúp đỡ, khi thì để cản trở. Những quan hệ cá biệt này trong đó các vị thần đóng vai những cá nhân hoạt động, mang một tính chất ngẫu nhiên nào đấy, đã che mờ tính bản chất của vị thần, tuy bản chất này vẫn là cái cơ bản chủ yếu, để kéo họ vào những sự đối lập và những cuộc đấu tranh tiêu biểu cho cái hiện thực hữu hạn và hạn chế. Do tình trạng hữu hạn cố hữu đối với các thần, họ rơi vào tình

trạng đối lập với vẻ oai nghiêm, vĩ đại đẹp đẽ của họ và trở thành nạn nhân của tình trạng vô đoán và ngẫu nhiên.

Sự biểu hiện đầy đủ mâu thuẫn này sở dĩ không biểu lộ trong lý tưởng theo nghĩa đen chỉ vì (như điều ta thấy ở trong điêu khắc thực sự và trong các hình tượng cá biệt của những điện thờ) các cá nhân có tính chất thần linh được miêu tả là những người cô độc, chìm đắm trong trạng thái hạnh phúc hồn nhiên, xa lạ đối với cuộc đời, không biết cảm xúc, và giữ những nét bình thản của nỗi buồn mà chúng tôi vừa nhắc đến. Nỗi buồn này đã làm ta đoán được, cảm thấy trước định mệnh của họ bởi vì nó chứng tỏ rằng có một cái gì cao hơn, vượt lên khỏi họ, thống trị họ làm cho sự chuyển biến từ trạng thái cá biệt sang trạng thái thống nhất chung của họ. Nhưng khi ta khảo sát cẩn thận hình thức và tính chất của tính thống nhất cao đẳng này, chúng ta sẽ nhận thấy rằng đối lập lại tính cá biệt và tính chính xác tương đối của các thần, nó biểu hiện một điều trừu tượng không có hình thức. Sự tất yếu, định mệnh ở trong tình trạng trừu tượng như vậy chỉ là yếu tố cao nhất nói chung bắt các thần và loài người phải phục tùng nó, nhưng bản thân nó là không thể hiểu được và không thể qui về một khái niệm nào cả.

Định mệnh vẫn chưa phải là cái mục đích tuyệt đối "tồn tại cho nó" tương đương với một quyết định chủ quan và cá nhân của thần linh, mà chỉ là cái quyền lực phổ biến và duy nhất vượt ra ngoài những điều cá biệt của các vị thần và vì vậy không thể miêu tả định mệnh thành một cá nhân bởi vì lúc đó nó sẽ đóng vai một cá tính trong số những cá tính khác và, do đó, không thể đứng cao hơn họ. Vì vậy, định mệnh không có hình thức, cũng không có cá tính mà chỉ là một tính tất yếu trừu tượng: khi người đời và thần linh bị chia tách nhau bởi những điều đặc thù của họ, đấu tranh với nhau, mỗi người tìm cách chiến thắng theo sức mạnh của cá nhân mình

và vượt qua cái giới hạn dành cho các tài năng và sở nguyện của họ, thì họ chỉ có việc vâng theo định mệnh, nếu không thế họ sẽ ngã gục bởi vì không có cái gì thoát khỏi định mệnh cả.

2. Tính nhân hình, nguyên nhân của tình trạng các thần bị tan rã.

Bởi vì tính tất yếu ở bản thân nó không phải là một thuộc tính của những thần linh cá biệt, không làm thành nội dung của hiện tượng các thần tự mình qui định mình, mà vượt khỏi họ như một điều trừu tượng không có đặc trưng gì hết, cho nên mặt cá biệt và mặt đơn nhất do đó được giải phóng. Về mặt này cái này tất yếu là mang những nét bên ngoài của con người, những nét hữu hạn của chủ nghĩa nhân hình là những cái làm cho các vị thần đối lập lại điều làm thành khái niệm tính bản chất và tính thần linh. Cái chết của những vị thần đẹp đẽ này của nghệ thuật là bị qui định tất yếu bởi bản chất của họ, bởi vì ý thức không thể nào tìm thấy ở họ cái tình cảm nghỉ ngơi mà các vị thần phải đem đến cho nó: ý thức rời bỏ các vị thần để đi vào bản thân. Nhưng hơn tất cả những cái khác, tính chất nhân hình Hy Lạp đã dẫn tới tình trạng các thần linh tan rã đối với tôn giáo cũng như đối với niềm tin tưởng nên thơ.

a. Tình trạng thiếu tính chủ thể bên trong.

Nếu như các tính tinh thần mang hình tượng con người với tính cách lý tưởng, thì điều đó là một hành động trực tiếp: tức là có tính cơ thể, chứ không phải là tính chất con người ở bản thân nó, cái này mặc dầu trong thế giới nội tâm chủ quan nhận thức rằng nó là tách rời khỏi Thượng đế nhưng đồng thời cũng gạt bỏ sự khác nhau này và làm thành một tính chủ thể tuyệt đối vô hạn thống nhất với Thượng đế.

(a) Lý tưởng tạo hình thiếu cái nội cảm tự biết rằng nó là vô hạn. Các hình tượng tạo hình đẹp đẽ đó không chỉ là đá

và đồng, mà trong nội dung và trong sự biểu hiện của họ, còn thiếu cái tính chủ thể vô hạn. Người ta có thể tha hồ say sưa về cái đẹp và về nghệ thuật nhưng sự say mê này vẫn thuần túy thuộc chủ thể bởi vì nó không nằm trong cái đối tượng được chiêm ngưỡng tức là trong các thần. Song một tổng thể thực sự còn đòi hỏi phải có tính thống nhất và tính vô hạn của cái chủ thể tự nhận thức được mình, bởi vì chỉ có nó mới tạo nên một vị thần, và một con người thực sự sinh động và có hiểu biết. Nếu như tính thống nhất và tính vô hạn không được biểu hiện với tính cách liên quan với nội dung và với bản chất của đấng Tuyệt đối thì đấng Tuyệt đối không đóng vai một chủ thể có tính tinh thần mà xuất hiện trước sự chiêm ngưỡng chỉ dưới phương diện khách quan không mang cái tinh thần tự nhận thức được mình. Cố nhiên cá tính của các thần cũng có cả nội dung chủ thể nữa, nhưng với tính ngẫu nhiên ở trong một sự vận động tự thân, không có tính yên tĩnh cốt tử và không có cái vẻ hạnh phúc của các thần linh.

(b) Mặt khác, tính chủ thể là cái đối lập lại các thần có tính chất tạo hình không phải là một tính chủ thể vô hạn và chân thực ở trong bản thân nó. Điều sau này như chúng ta sẽ thấy khi khảo sát về nghệ thuật lãng mạn, có trước mặt nó tính khách thể tương ứng với nó với tính cách Thượng đế vô hạn ở trong bản thân mình. Bởi vì ở trong hình ảnh một vẻ đẹp hoàn mỹ của Thượng đế, chủ thể không nhận thức được và không trực giác được sự có mặt cụ thể và khách quan của Thượng đế, cho nên chủ thể vẫn còn tách rời và bị chia tách khỏi đối tượng của mình và do đó làm thành một tính chủ thể thuần túy ngẫu nhiên và hữu hạn.

(c) Người ta dường như có thể giả thiết rằng hư cấu ở trong nghệ thuật có thể chuyển sang một lĩnh vực cao hơn dưới hình thức một cuộc đấu tranh mới của các thần, tức là giống như là trường hợp khi chuyển từ chủ nghĩa tượng trưng của những vị thần tự nhiên sang những lý tưởng tinh thần của nghệ thuật

cổ điển. Song vấn đề không phải thế. Việc chuyển này diễn ra trên một lĩnh vực khác hẳn. Đây là một cuộc đấu tranh có ý thức giữa bản thân hiện thực và hiện tại. Nhờ đó, nghệ thuật chiếm một địa vị khác hẳn cái nội dung cao hơn mà nó có nhiệm vụ thể hiện dưới hình thức mới mẻ.

Nội dung này không đóng vai một sự phát hiện ở trong *nghệ thuật* mà là một sự bộc lộ ở tự bản thân, độc lập đối với nghệ thuật. Nó thâm nhập vào ý thức chủ thể sau khi đã trải qua giai đoạn nôm na với những lời bác bỏ bằng những luận cứ và sau đó thâm nhập vào tâm hồn, vào tình cảm tôn giáo của nó bằng những phép màu, những hành động tử vì đạo v. v... Nó xuất hiện với ý thức về sự đối lập tồn tại giữa tất cả những tồn tại hữu hạn và cái tuyệt đối, một sự đối lập biểu hiện trong lịch sử thực tế dưới hình thức những biến cố kế tiếp nhau và một hiện tại không những được nêu lên mà còn tồn tại trong *thực tế*. Yếu tố thần linh, bản thân Thượng đế đã mang hình thức thể xác, đã ra đời, đã sống, đã đau khổ, đã chết và đã tái sinh. Đó là một nội dung không phải do nghệ thuật sáng tạo ra, trái lại ở ngoài nghệ thuật. Nghệ thuật không phải lấy nội dung ấy từ bản thân mình mà nội dung này đã có sẵn đối với nghệ thuật với tính cách một chất liệu để nghệ thuật thể hiện.

Bước chuyển thứ nhất và cuộc đấu tranh của các thần bắt nguồn từ *trực giác nghệ thuật* và từ hư cấu là cái lấy những lời giáo huấn và những hình tượng từ thế giới bên trong và cấp những vị thần mới của nó cho con người. Các vị thần cổ điển chỉ có thể tồn tại ở trong biểu tượng, hoặc nảy sinh ở trong đá, trong kim loại hay trong trực giác chứ không thể tồn tại bằng xương bằng thịt hay ở trong tinh thần thực sự. Do đó, chủ nghĩa nhân hình của các vị thần Hy Lạp còn thiếu một sự tồn tại nhân tính hiện thực cả về mặt xác thịt, cả về mặt tinh thần. Chính đạo Thiên Chúa đã đem đến cho thế giới sự tồn tại này bằng thể xác và bằng tinh thần được thể hiện bởi

đời sống và những hành vi ngay của Chúa. Chính vì vậy mà thể xác, được thừa nhận là đáng tôn trọng và chủ nghĩa nhân hình được thánh hóa, mặc dầu người ta biết rất rõ yếu tố thuần túy tự nhiên và cảm quan là một cái gì tiêu cực. Cũng như con người ở thời nguyên sơ đã là một hình ảnh giống như Thượng đế, cũng vậy bây giờ Thượng đế là một hình ảnh giống như con người, kẻ nào thấy đức Chúa Con thì kẻ ấy cũng thấy được Chúa Cha: kẻ nào yêu đức Chúa Con thì kẻ ấy cũng yêu đức Chúa Cha: sự có mặt của Thượng đế cần được nhận thức ở trong sự tồn tại hiện thực.

Cái nội dung mới này được nhận thức không những nhờ có nghệ thuật mà là do một cái gì bên ngoài, với tính cách một biến cố thực tế, với tính cách cội nguồn của Chúa bằng xương bằng thịt. Nghệ thuật không làm thành xuất phát điểm của bước chuyển này, bởi vì nếu thế thì sự đối lập giữa cái cũ và cái mới sẽ quá gay gắt. Vị Thượng đế của cái tôn giáo được khái quát, về nội dung cũng như về hình thức là một Thượng đế thực sự hiện thực và các đối thủ của Người chỉ là những thực thể tồn tại ở trong biểu tượng mà ta không thể đối lập trên cùng một cơ sở với nó. Trái lại các vị thần của nghệ thuật cổ điển, các vị thần cũ cũng như các vị thần mới đều thuộc về lĩnh vực của biểu tượng; họ chỉ có thể tồn tại do chỗ cái tinh thần hữu hạn quan niệm và hình dung họ là những sức mạnh của tự nhiên và của tinh thần và sự đối lập cùng sự cạnh tranh của họ được xem là rất quan trọng. Nếu như bước chuyển từ các thần Hy Lạp tới Thượng đế của đạo Thiên Chúa là bắt nguồn từ nghệ thuật, thì sự biểu hiện một cuộc đấu tranh giữa các thần sẽ hoàn toàn mất mọi tính chất nghiêm túc.

b. Bước chuyển sang Thiên Chúa giáo với tính cách đối tượng của nền nghệ thuật mới.

Cuộc đấu tranh này và bước chuyển này chỉ cấp cho thời cận đại một đề tài ngẫu nhiên, cô lập, không thể có ảnh hưởng to lớn và còn xa mới có thể làm thành những biến cố nổi bật

trong sự phát triển của toàn bộ nghệ thuật. Về điểm này, tôi chỉ nhắc qua một vài biểu hiện người ta biết rõ nhất. Ngày nay, ta thường nghe những lời than phiền về cái chết của nghệ thuật cổ điển. Các nhà thơ đã nhiều lần bày tỏ nỗi buồn của họ về sự biến mất của những vị thần và những anh hùng Hy Lạp. Những lời than phiền và những lời nuối tiếc này được nêu lên chủ yếu để đối lập lại đạo Thiên Chúa. Mặc dầu người ta cũng thừa nhận rằng đạo Thiên Chúa chứa đựng ở nó cái chân lý cao nhất, song người ta vẫn rào đón rằng xét về mặt nghệ thuật sự diệt vong của thời cổ điển thực là đáng tiếc. Đó là nội dung tác phẩm *"Những vị thần Hy Lạp"* của Sinle và ta cũng nên xem trường ca này không những như một bản trường ca, nghĩa là theo quan điểm hình thức đẹp đẽ, nhịp điệu âm vang, những bức tranh đầy sự sống hay nỗi buồn bã đẹp đẽ của tâm hồn bộc lộ ở đấy mà còn cả về mặt nội dung nữa bởi vì khát vọng của Sinle bao giờ cũng thấm nhuần ý nghĩ chân thực và sâu sắc.

Cố nhiên, đạo Thiên Chúa cũng chứa đựng ở mình yếu tố nghệ thuật; song trong quá trình phát triển, lý trí gạt bỏ cái yếu tố mà nghệ thuật thế nào cũng cần đến: một hình thức thực sự có tính chất người và biểu hiện của thần. Bởi vì hình tượng con người cũng như cái mà nó thể hiện, dưới hình thức những biến cố, những hành động và những tình cảm nhân tính, đó là cái mà nghệ thuật cần phải lý giải và biểu hiện nội dung của tinh thần. Nhưng kể từ lúc lý tính đã biến Thượng đế chỉ thành một bản chất do tư duy tạo nên, kể từ lúc người ta đã thôi không tin vào sự biểu hiện của tinh thần ở trong hiện thực cụ thể, tóm lại, kể từ lúc một cái hố đã được đào sâu giữa Thượng đế của tư duy và hiện thực - thì nghệ thuật của cái tôn giáo được soi sáng này chỉ có thể dẫn tới những biểu hiện và những đòi hỏi không phù hợp với nghệ thuật. Nhưng khi lý tính rời khỏi những điều trừu tượng này để vươn lên tới ý trí, thì cái nhu cầu đòi hỏi tính cụ thể, nhất là cái tính cụ thể mà nghệ thuật biểu hiện lại xuất hiện.

Cố nhiên, nghệ thuật không phải bị bỏ quên hoàn toàn ngay trong thời kỳ Ánh sáng, nhưng đó là một nghệ thuật nôm na như ta có thể nhìn thấy dựa trên thí dụ của chính Sinle. Điểm xuất phát của nhà thơ là thời kỳ này nhưng sau đó nhà thơ cảm thấy cần phải rời bỏ chính bởi vì lý tính thôi không làm những tình cảm và những dục vọng thỏa mãn và nhà thơ thể hiện nỗi u hoài nhớ tiếc cái nghệ thuật sinh động, nhất là nghệ thuật Hy Lạp, những vị thần và cái thế giới quan của những người Hy Lạp. Do nỗi mong muốn thiết tha này, một mong muốn nảy sinh do chỗ phản ánh lại cái lối suy nghĩ trừu tượng của thời đại, bản trường ca mà chúng ta vừa nói đã ra đời. Nếu xét theo cái bản cuối cùng thì thái độ của Sinle đối với đạo Thiên Chúa là hoàn toàn có tính chất bút chiến; nhưng sau đó ông đã giảm bớt thái độ nghiêm khắc của thơ và chống lại thái độ lí tính của thời kỳ Ánh sáng khi thời kì này đã bắt đầu mất uy tín và ảnh hưởng của mình. Sinle trước hết ca ngợi cái nhãn giới Hy Lạp, đối với nhãn giới này toàn thể tự nhiên là sinh động đầy những thần. Sau đó ông chuyển sang hiện tại, sang cái quan niệm nôm na của ông về các qui luật tự nhiên và về thái độ của con Người đối với Thượng đế. Ông nói: "Vẻ im lặng buồn bã này chẳng phải là báo cho ta biết đấng sáng tạo của ta đó sao. Vẻ bề ngoài của người cũng u ám như Người vậy bởi vì ta chỉ có thể ca ngợi Người bằng cách *từ bỏ mình* mà thôi".

Cố nhiên việc từ bỏ sẽ làm thành một yếu tố chủ yếu của đạo Thiên Chúa. Song chỉ có các tu sĩ mới hình dung rằng đạo Thiên Chúa yêu cầu con người phải bóp nghẹt, đẩy lùi các ham muốn và các bản năng gọi là tự nhiên, đứng tách ra ngoài cái thế giới hợp lý và hiện thực, không chịu dấn thân vào gia đình và nhà nước. Về những mặt này, quan điểm này là gần với quan điểm của thời ánh sáng với chủ nghĩa duy thần của nó do chỗ khẳng định rằng Thượng đế là không thể biết được cho nên yêu cầu con người phải từ bỏ điều quan trọng nhất, từ bỏ việc nhận thức, quan niệm Thượng đế, trong lúc đó, theo một

quan niệm thực sự Thiên Chúa giáo, thì sự từ bỏ chỉ là một yếu tố của sự môi giới, một giai đoạn quá độ trong đó yếu tố thuần túy tự nhiên, cảm quan và hữu hạn vứt bỏ tính chất không thích hợp của nó để bắt tinh thần vươn tới cái tự do cao nhất và thỏa hiệp bởi chính mình, tới một tự do và một hạnh phúc mà người Hy Lạp không thể biết được. Ở trong đạo Thiên Chúa không thể nói đến việc ca ngợi một Thượng đế cô độc, không thể nói đến tình trạng Thượng đế thoát ly khỏi thế giới và từ bỏ thế giới không có yếu tố thần linh bởi vì Thượng đế là cố hữu ở trong tự do tinh thần và trong sự hòa giải của tinh thần. Vì vậy những câu nổi tiếng của Sinle: "Khi các thần linh giống con người hơn, thì lúc đó con người cũng gần thần linh hơn" là sai. Trái lại, chúng ta nhận thấy phần cuối của bản cuối cùng trong đó ông nói về các vị thần Hy Lạp là quan trọng:

"Thoát khỏi cái dòng thời gian, họ bay lượn, hạnh phúc trên những đỉnh núi Pinda: cái gì phải sống bất tử ở trong ca khúc thì phải chết ở trong cuộc đời".

Câu này chỉ khẳng định điều chúng tôi đã nói ở trên, đó là họ không có chỗ đứng ở trong đời sống hiện thực cũng không thể nào làm thành nguồn thỏa mãn cao nhất đối với tinh thần.

Pacni, người được gọi là Tibulơ của Pháp, nhờ những oán thi đã thành công của ông, đấu tranh chống lại đạo Thiên Chúa một cách khác. Trong bản trường ca lớn gồm mười ca khúc, một thứ sử thi mang tên *"Cuộc chiến tranh của các thần"* một cách khá phóng đãng nhưng không phải không hóm hỉnh và rất suồng sã, ông đã công kích đạo Thiên Chúa. Nhưng tất cả những lời bông đùa mà người ta có thể nêu lên về vấn đề này để chỉ là những điều thảm hại vụng về và không có thể biến tình trạng bừa bãi thành một điều thiêng liêng và thành ưu điểm to lớn nhất như ở thời của Phridrich phôn Slêghen trong *"Luxindơ"*. Trong bản trường ca của Pacni, Maria kể ra không phải hoàn toàn không đáng ngờ, các tu sĩ, những người dòng Đaminh,

dòng Phơrăngxoa bị rượu và các thần rượu quyến rũ. Còn các nữ tu sĩ thì bị các tửu thần lôi cuốn. Tóm lại xảy ra những điều rất tệ nhưng cuối cùng các vị thần của thế giới cổ đại bị thua và rút lui về núi Olempơ, trên đỉnh Pacnat.

Cuối cùng, Gơt trong *"Người vợ chưa cưới thành Corinhthơ"* đã cấp cho ta một bức tranh sinh động hơn, sâu sắc hơn, miêu tả việc xua đuổi tình yêu không những đã không phù hợp với nguyên lý xuất phát của đạo Thiên Chúa mà còn vì lý giải sai nguyên tắc này đã đi đến chỗ hi sinh mình. Ông đem đến cái tình cảm tự nhiên của con người đối lập lại cái chủ nghĩa khổ hạnh này là cái không thừa nhận sứ mạng của người đàn bà là phải trở thành người vợ và thấy trong việc từ bỏ hôn nhân là một cái gì thiêng liêng hơn hôn nhân, hơn những tình cảm tự nhiên của con người. Cũng như tạ thấy Sinle đem trí tưởng tượng Hy Lạp ra đối lập lại những điều trừu tượng có tính chất trí tuệ mới mẻ nhất của thời kỳ ánh sáng, cũng vậy ta thấy Gơt đem lý do bào chữa về mặt luân lý và tình cảm cho hôn nhân của những người Hy Lạp ra đối lập lại những tư tưởng và những xu hướng xuất phát từ một quan niệm sai lầm và chật hẹp của đạo Thiên Chúa. Với một nghệ thuật rất cao Gơt đã cấp cho bản trường ca của mình cái không khí dễ sợ chủ yếu bằng cách không cho chúng ta biết rằng đây là nói đến một cô gái sống thực sự hay là nói đến một người chết, nói đến một người sống hay nói đến một bóng ma; ở đây với một tài nghệ đặc biệt, ông đã chọn một loại bộ thơ cho phép ông xen lẫn khéo léo hình thức bông đùa với hình thức trang nghiêm và điều đó lại càng làm tăng thêm cái tình trạng lo âu toát ra từ tác phẩm.

c. Sự tan rã của nghệ thuật cổ điển trong lĩnh vực riêng của nó.

Trước khi tìm cách nhận thức trong tất cả trình độ sâu sắc của nó, cái hình thức nghệ thuật mới, mà sự đối lập với hình

thức cũ không nhập vào sự diễn biến của nghệ thuật (về những giai đoạn chủ yếu của sự diễn biến này chúng ta còn phải bàn tới), trước hết chúng ta phải giải thích cái hình thức gần nhất của bước chuyển hãy còn thuộc về nghệ thuật cũ. Nguyên tắc của bước chuyển này tóm lại ở chỗ từ trước đến nay tinh thần, các cá tính mà vẫn được nhìn trong tính nhất trí với các bản chất thực sự của tự nhiên và của sự tồn tại của con người, và thấy mình ở trong cuộc đời của mình và ở trong tính chất nhất trí này, nhận thức được ý chí và hành động của mình. Cái tinh thần ấy bây giờ bắt đầu trở về tính vô hạn của đời sống nội tâm. Song nó không tìm được cái vô hạn chân thực mà chỉ có thể quay trở về bản thân một cách thuần túy hình thức và hữu hạn.

Nếu như chúng ta nhìn kỹ hơn vào những tình huống cụ thể tương ứng với cái nguyên lý đã được nêu lên, thì chúng ta sẽ thấy, như điều nói ở trên, rằng các vị thần Hy Lạp lấy đời sống hiện thực và hành động của con người làm nội dung của họ. Bên cạnh việc chiêm ngưỡng các thần, vẫn có một nhiệm vụ cao hơn, cái hứng thú phổ biến và những mục đích của đời sống. Bởi vì một trong những nét chủ yếu của Hy Lạp là nêu lên cái hình thức tinh thần xem như gắn liền vào hiện thực bên ngoài, cho nên đặc trưng tinh thần tuyệt đối của con người cuối cùng đã đóng vai tồn tại khách quan; cá nhân đòi hỏi sự nhất trí với bản chất và tính phổ biến của đặc trưng này. Mục đích tối cao này ở Hy Lạp là ở sự nhất trí với những quyền lợi của nhà nước, với những nhiệm vụ của người công dân và với tinh thần yêu nước đầy sức sống. Ở ngoài hứng thú này, không còn hứng thú nào cao hơn và chân thực hơn. Nhưng nói chung cuộc sống nhà nước với tính cách một biểu hiện trần thế và bên ngoài, cũng như với tính cách một hiện thực trần gian nói chung đã thuộc về quá khứ. Một nhà nước ở đấy một quyền tự do như vậy thống trị, một nhà nước đồng nhất trực tiếp với mọi công dân là những người tích cực trong mọi công

việc xã hội chỉ có thể là một quốc gia nhỏ bé và yếu đuối và thế nào nó cũng phải biến mất, một phần do những nguyên nhân bên trong, một phần do những nguyên nhân bên ngoài, trong quá trình diễn biến của lịch sử thế giới.

Bởi vì trong tình trạng cá nhân đan chéo trực tiếp như vậy với tính chất chung của đời sống nhà nước, một mặt, tính độc đáo có tính chủ thể, tính đặc thù cá biệt của cá nhân vẫn chưa có được cách tự khẳng định mình, vẫn chưa tìm được chỗ phát triển mà không làm thiệt hại tới những quyền lợi của quốc gia. Tính đặc thù này một khi tách rời khỏi cái cốt tử, không hoàn toàn bị cái cốt tử tước mất, thì sẽ bó hẹp vào tính ích kỷ tự nhiên, cái này sẽ đi theo con đường riêng của nó, sẽ chạy theo những quyền lợi không liên quan gì tới những quyền lợi của toàn thể và, do đó nó sẽ trở thành một nguyên nhân làm cho nhà nước tan rã, sau khi đã giành được cái sức mạnh có tính chất chủ thể để đối lập lại nhà nước. Mặt khác, trong phạm vi cái tự do này của nhà nước, chủ thể cảm thấy cần một tự do cao hơn ở ngay mình. Nó cảm thấy cần được tự do không những ở trong nhà nước xem như một toàn thể bản chất, không những trong khuôn khổ những đạo đức hiện hành mà cả trong đời sống nội tâm của mình, chủ thể ra sức rút cái đẹp và cái chính đáng từ chính mình và làm cho chúng được thừa nhận do sức mạnh của mình. Chủ thể muốn nhận thức rằng bản thân anh ta là một chủ thể cốt tử, và vì vậy ở trong tính tự do này nẩy sinh một sự chia rẽ mới giữa mục đích của nhà nước với mục đích của cái cá nhân tự do ở bản thân mình. Sự đối lập này về nguồn gốc bắt nguồn từ thời Xôkrat. Lòng ham danh lợi, tính ích kỷ và sự quá đáng của chế độ dân chủ và của chế độ mị dân đã làm cho nhà nước lay chuyển đến nỗi những con người như Platông và Xênôphôn tỏ ra chán ghét tình trạng xảy ra ở trong thành bang quê hương của họ, là nơi việc chăm lo những công việc chung bị trao vào tay những kẻ ích kỷ và không biết lo xa.

Tinh thần của bước chuyển là căn cứ trên tình trạng đoạn tuyệt giữa cái tinh thần độc lập ở bản thân nó với sự tồn tại bên ngoài. Yếu tố tinh thần trong tình trạng thoát ly khỏi tính thực tại của nó, ở đấy nó không nhận thấy mình nữa, đã trở thành một tinh thần trừu tượng, nhưng cái này vẫn không phải là một Thượng đế phương Đông, chẳng hạn. Trái lại, nó là một chủ thể hiện thực tự nhận thức mình, phát hiện ở trong nội cảm có tính chủ thể của mình tất cả tính phổ biến của tư tưởng, cái đẹp, cái chân, cái thiện. Anh ta chỉ nhìn thấy ở đấy những tư tưởng và những tin tưởng của mình chứ không phải là một hiểu biết về hiện thực khách quan.

Quan hệ này trong chừng mực nó dừng lại ở tình thế đối kháng mà chúng tôi vừa nêu lên, và nếu như các mặt đối lập phải ở trong tình trạng không thể hòa giải thì có thể mang tính chất thuần túy nôm na. Song ở giai đoạn này, tình hình vẫn chưa đi đến chỗ đó. Mặt khác, người ta cảm thấy một nhận thức vững chắc muốn cải thiện và hình dung rằng việc thực hiện mong muốn này, tính hiện thực của khái niệm này là lệ thuộc vào con người làm việc thiện, vào tâm hồn anh ta và sự tôn thờ những vị thần, những đạo đức và những pháp luật xưa. Đồng thời, họ lại bất mãn với sự tồn tại bên ngoài đương thời với họ, với đời sống chính trị thực tế của thời đại họ. Họ bực mình về cách suy nghĩ ngày xưa, về chủ nghĩa yêu nước trước đây và sự khôn ngoan về chính trị và quá khứ và điều đó tạo nên một thế đối lập giữa cái nội cảm chủ quan với hiện thực bên ngoài. Ở trong nội tâm của họ, họ không cảm thấy hoàn toàn thỏa mãn chỉ với những quan niệm đạo đức mà truyền thống để lại và vì vậy để chống đối lại cái thế giới bên ngoài, họ có thái độ phủ định, thù địch đối với nó, muốn thay đổi nó.

Như vậy, như chúng ta đã nói, một mặt, có một nhu cầu bên trong, trong khi bộc lộ một cách vững chắc và xác định, bắt gặp trước mắt nó một thế giới đối lập với nó, và nó có nhiệm vụ miêu tả cái hiện thực này trong trạng thái hư hỏng đối lập lại cái thiện và cái chân. Mặt khác, sự đối lập này còn

được phản ánh ở trong bản thân nghệ thuật. Nảy sinh một hình thức nghệ thuật mới trong đó cuộc đấu tranh chống lại tình trạng đối kháng diễn ra không phải bằng tư tưởng và để cho tư tưởng vẫn nguyên vẹn. Trái lại bản thân hiện thực được nêu lên trong tất cả tính vô nghĩa lý, trong tất cả tính hủ bại của nó, thành một cái gì tự hủy hoại mình. Người ta cố gắng nêu bật ở trong tình trạng tự hủy hoại này, cái chân thực như là một sức mạnh vững chắc và thường xuyên nhằm gạt bỏ cái sức mạnh đối lập trực tiếp với những gì có nội dung chân thực khỏi tính ngu xuẩn và vô nghĩa lý. Đó là nhiệm vụ của loại hài kịch mà Arixtôphan đã sáng tạo, bằng cách chọn làm những mặt quan trọng nhất của hiện thực thời đại mình, đối tượng của mình, nhưng lại sử dụng nó không phải với thái độ giận dữ mà với thái độ tươi vui rạng rỡ.

3. Châm biếm.

Song chúng ta thấy rằng quyết định này về nghệ thuật cũng mất giá trị bởi vì sự đối lập vẫn dừng lại ở hình thức *đối kháng*, và thay thế vào sự hòa giải nên thơ, nó dẫn tới một quan hệ nôm na của cả hai mặt. Do đó, hình thức cổ điển của nghệ thuật bị gạt bỏ bởi vì cái quan hệ nôm na này dẫn tới sự tiêu diệt các thần có tính tạo hình cũng như cái thế giới đẹp đẽ của con người. Ở đây, chúng ta cần phải tìm kiếm ngay một hình thức nghệ thuật mà ở giai đoạn quá độ này vẫn còn có thể dành chỗ cho cái phương thức xây dựng hình tượng cao nhất và thực hiện phương thức ấy. Khi khảo sát nghệ thuật tượng trưng, chúng ta đã nêu lên rằng điểm cuối cùng của nghệ thuật tượng trưng là tình trạng hình tượng bị tách ra khỏi ý nghĩa của nó thành những hình thức khác nhau, trong ngụ ngôn, tỉ dụ, câu đố v.v... Nếu như ở đây một sự phân chia tương tự làm thành cơ sở của tình trạng lý tưởng bị tan rã thì lại nảy sinh câu hỏi: bước chuyển này khác bước chuyển trước đây ở chỗ nào. Sự khác nhau là ở những điểm sau đây:

a. Sự khác nhau giữa nghệ thuật cổ điển và sự tan rã ở trong nghệ thuật tượng trưng.

Ở trong hình thức nghệ thuật tượng trưng và so sánh, ngay từ đầu, giữa ý nghĩa và hình thức đã có sự chia cách. Mặc dầu hai cái này là họ hàng với nhau, hai cái vẫn ở trong một quan hệ không phải là tiêu cực đối với nhau mà là thân mật, bởi vì tính gần gũi của chúng, sự giống nhau giữa các nét và các phẩm chất của chúng làm thành cơ sở cho sự kết hợp và so sánh của chúng. Sự tồn tại của tình trạng chia rẽ ở trong sự kết hợp này không phải là một biểu hiện của tình trạng thù địch đối với nhau cũng không phải là do sự tan rã tàn nhẫn của một thể thống nhất tự thân nó là thâm trầm. Trái lại, lý tưởng của nghệ thuật cổ điển là xuất phát từ sự thâm nhập vào nhau hoàn toàn của ý nghĩa và hình tượng, của cá tính tinh thần bên trong và tính chất cơ thể của nó. Vì vậy khi hai mặt khác nhau được tập hợp lại ở trong một thể thống nhất hoàn mỹ, tách rời với nhau thì điều đó chỉ xảy ra bởi vì hai mặt không còn có thể cùng nhau sống và bắt buộc phải chuyển từ tình trạng thỏa hiệp hòa bình sang tình trạng thù địch không thể thỏa hiệp.

b. Châm biếm.

Cùng với cái hình thức này của mối quan hệ khác với nghệ thuật tượng trưng, nội dung của những mặt từ trước đến nay đối lập với nhau đã thay đổi. Trong hình thức tượng trưng, thực vậy những điều trừu tượng, những ý niệm phổ biến hay những qui tắc và những điều lệ làm thành những điều khái quát trừu tượng tạo nên nội dung của các biểu tượng cảm quan. Dưới hình thức xuất hiện ở trong giai đoạn từ nghệ thuật cổ điển sang giai đoạn lãng mạn, nội dung vẫn còn được tạo nên bởi những tư tưởng phổ biến, những quan niệm và những lập luận có tính chất lý tính, nhưng nội dung của vế đối lập không phải là do bản thân các điều trừu tượng này tạo thành mà là

do sự tồn tại của chúng ở trong nhận thức của chủ thể và dựa vào việc tự nhận thức mình. Yêu cầu đầu tiên của giai đoạn trung gian này tóm lại là yếu tố tinh thần mà lý tưởng đã đạt được, xuất hiện một cách độc lập vì bản thân nó.

Ngay trong nghệ thuật cổ điển, cá tính tinh thần đã đóng vai trò chính, mặc dầu nó vẫn không tách khỏi sự tồn tại trực tiếp của mình. Bây giờ người ta nói đến chuyện thể hiện một tính chủ thể vươn tới sự thống trị cái hiện thực bên ngoài và cái diện mạo không còn thích hợp với nó nữa. Do đó, thế giới tinh thần trở thành tự do đối với bản thân mình, thoát khỏi yếu tố cảm quan và đóng vai một chủ thể tự ý thức được mình chỉ tìm thấy sự thỏa mãn ở trong nội cảm của mình bằng cách quay trở về bản thân mình. Nhưng về mặt tinh thần,một chủ thể gạt bỏ yếu tố bên ngoài vẫn chưa phải là một tổng thể thực sự: tuy nội dung của nó là cái tuyệt đối dưới hình thức một tính tinh thần có ý thức, nhưng mới chỉ là một tính chủ thể trừu tượng, hữu hạn nên không làm người ta thỏa mãn ở trong sự đối lập của nó với hiện thực. Nó đối lập lại một hiện thực hữu hạn là cái về phía mình cũng trở thành tự do. Song bởi vì yếu tố tinh thần thực sự đã rời khỏi hiện thực hữu hạn để đi vào cuộc sống nội tâm mà chẳng bao giờ quay trở lại cuộc sống hữu hạn nữa cho nên hiện thực trở thành không có yếu tố thần linh, thành một tồn tại bị hư hỏng.

Như vậy ở giai đoạn này, nghệ thuật tạo nên một quan hệ thù địch giữa một tinh thần chủ thể biết tư duy dựa vào bản thân mình với tính cách chủ thể với sự khôn ngoan, sự hiểu biết và ý muốn trừu tượng làm cái thiện và đạo đức đối lập lại cuộc sống đương thời bị sa đọa. Tính chất không thể giải quyết được của sự đối lập này trong đó mặt bên trong và mặt bên ngoài vẫn ở trong tình trạng mất hài hòa, đã làm cho cái quan hệ ở giữa hai mặt này mang tính chất nôm na. Một đầu óc cao thượng, một tâm hồn đạo đức, không được phép thực hiện những mong muốn có ý thức của mình trong một thế giới đầy

những tội lỗi và những điều ngu ngốc nên tỏ ra phẫn nộ. Với thái độ giận dữ lạnh lùng, với những lời châm biếm hóm hỉnh, hay với những điều chế nhạo gay gắt, nó chống lại cuộc sống đang diễn ra trước mắt để mạt sát hay chế nhạo cái thế giới đối lập trực tiếp với cái ý niệm trừu tượng của nó về đạo đức và chân lý.

Hình thức nghệ thuật mang hình thức một sự đối lập rõ rệt giữa tính chủ thể hữu hạn với cái thế giới bên ngoài bị sa đọa đó là hình thức châm biếm. Những lý thuyết thông thường không hiểu bản chất thực sự của châm biếm và không biết nên xếp nó vào loại nào. Bởi vì trong loại văn châm biếm chẳng có gì là sử thi, nó cũng không thuộc thơ trữ tình. Ở đây thể hiện không phải tình cảm của tâm hồn mà một biểu tượng chung về cái thiện và sự tất yếu bên trong. Mặc dầu tính đặc thù của chủ thể vẫn xen lẫn vào và đóng vai đặc biệt một chủ thể nào đó có đạo đức, song chủ thể không sống trong cái bầu không khí của cái đẹp thoải mái làm thành một cội nguồn thưởng thức mỹ học. Trái lại châm biếm duy trì tình trạng chia rẽ giữa tính chủ thể thực sự với những khẳng định trừu tượng của nó với cái hiện thực bên ngoài, và vì vậy nó không phải là một tác phẩm thơ thực sự, cũng không phải là một tác phẩm nghệ thuật chân chính. Vì vậy nếu như ta muốn hiểu quan điểm của châm biếm, thì chúng ta đừng xem nó như một thể loại thơ mà nên xếp nó vào cái vị trí duy nhất thích hợp với nó xem như một hình thức quá độ của lý tưởng cổ điển.

c. Thế giới La Mã, địa hạt của loại văn châm biếm.

Bởi vì ở trong văn châm biếm xuất hiện tính chất nôm na về nội dung bên trong của nó, sự tan rã của lý tưởng, cho nên chúng ta không nên tìm địa hạt thực sự của văn châm biếm ở Hy Lạp, xứ sở của cái đẹp. Văn châm biếm, như chúng tôi vừa miêu tả, chủ yếu là một thể loại thích hợp với người La Mã.

Điều tiêu biểu cho cho tinh thần của thế giới La Mã đó là vai trò thống trị của những khái niệm trừu tượng, của luật pháp chết cứng, sự vi phạm cái đẹp và những thói quen vui vẻ, thái độ ít tôn trọng đối với gia đình xem như đạo đức tự nhiên trực tiếp. Nói chung nó yêu cầu hi sinh cá nhân, cá nhân phải hoàn toàn hi sinh mình cho quốc gia và tìm thấy một sự thỏa mãn có tính chất trí tuệ trong việc phục tùng cái pháp luật trừu tượng. Nguyên lý của đạo đức chính trị này, của tính chất tàn nhẫn lạnh lùng mà mọi cá tính của các dân tộc đều phải phục tùng bên ngoài trong lúc đó thì ở trong quốc gia cái pháp luật có tính chất hình thức phát triển nhất quán đến mức hoàn toàn triệt để chính là một nguyên lý đối lập lại nghệ thuật chân chính.

Thực vậy, ở La Mã chúng ta không tìm thấy một nghệ thuật vĩ đại, đẹp đẽ, tự do. Người La Mã đều học điêu khắc, hội họa, thơ sử thi, thơ trữ tình và kịch ở người Hy Lạp. Một điều tiêu biểu là chỉ những vở hề hài hước, của Fescennines và các Stellanes là có thể xem là những sáng tạo thực sự La Mã; trái lại những hài kịch phức tạp hơn, những hài kịch của Plautut và của Têrenxơ đều là sản phẩm bắt chước hơn là những sản phẩm thực sự La Mã. Enniut đã lấy từ của cội nguồn Hy Lạp và làm cho thần thoại trở thành nôm na. Hình thức nghệ thuật độc đáo đối với những người La Mã là những bản chất nôm na: chẳng hạn thơ giáo huấn, nhất là khi loại thơ này thấm nhuần nội dung đạo đức; những suy nghĩ ở đây chỉ là những tô điểm bên ngoài bằng các bộ thơ, các hình tượng, các so sánh và một từ chương đẹp đẽ.

Thuộc loại này, trước hết cần phải nói đến văn châm biếm. Ở đây, trong những lời hô hào trống rỗng các tác giả cố gắng bộc lộ thái độ căm phẫn có tính chất đạo đức chống lại cái thế giới xung quanh. Hình thức nghệ thuật này - tự thân nó là nôm na - chỉ có thể mang một cái vẻ nên thơ bằng cách trình bày cái thế giới hư hỏng như là đang giãy giụa chống lại tình

trạng hư hỏng của mình, tình trạng này biến mất do tính chất vô nghĩa lý ở bản thân nó. Chẳng hạn Horaxơ, người mà trong thơ trữ tình đã hoàn toàn tiếp thu hình thức và cách diễn đạt nghệ thuật của Hy Lạp, trong các bức thư và các bài thơ châm biếm ở đấy ông tỏ ra độc đáo hơn, đã phác họa một hình ảnh sinh động những phong tục đương thời, bằng cách nêu lên tình trạng ngu xuẩn tự phá hủy mình do chỗ các phương tiện sử dụng là không ăn khớp. Nhưng đây là một lời bông đùa tế nhị và có tính chất văn hóa chứ hoàn toàn không phải một niềm hân hoan nên thơ, cảm thấy hài lòng về chỗ chế nhạo cái xấu. Các nhà thơ khác, trái lại, trực tiếp đối lập cái ý niệm trừu tượng về công lý và đạo đức với những tật xấu. Ở đây sự phẫn nộ, tức tối, giận dữ, căm thù, khi thì biểu lộ thành những lời nói trừu tượng dài dòng về đạo đức về sự khôn ngoan, khi thì mang hình thức một sự chống đối của một tâm hồn cao thượng bị xúc phạm tàn nhẫn, đả kích vào những tật xấu và cái tinh thần nô lệ của thời đại, hay đem các bức tranh những phong tục của thời xưa, của cái tự do ngày xưa, của những đạo đức của một thời đã qua ra đối lập lại những tội lỗi của ngày hôm nay song vẫn không hi vọng và không tin tưởng thực sự rằng có thể quay trở lại những thời xa xưa ấy. Tính chất bấp bênh, thay đổi, những khó khăn và những nguy hiểm của một thời đại, của cái hiện tại xấu xa không thể dùng một cái gì khác để đối lập lại ngoài thái độ thản nhiên khắc kỷ, và tinh thần cứng rắn bên trong của một tâm hồn tin tưởng vào đạo đức.

Tình trạng bất mãn này cũng phản ảnh một cách tương tự ở trong sử ký và triết học La Mã. Xalutxtơ cho rằng mình phải lên tiếng chống lại tình trạng hư hỏng về đạo đức mà chính tác giả cũng không thoát khỏi. Titut Liviut, mặc dầu khoác cái vẻ lịch sử có tính chất từ chương, tìm an ủi và thỏa

mãn trong việc miêu tả quá khứ; nhưng quan trọng hơn cả là Taxit với thái độ bất bình vừa cao thượng lại vừa sâu sắc, phơi bầy tình trạng thối nát của thời đại mình, và làm điều đó một cách rất trực quan không cần đến mọi lời hô hào trống rỗng.

Trong số các nhà văn châm biếm thì Pecxơ tỏ ra kịch liệt nhất. Ông còn gay gắt hơn Giuvênan. Sau này người Hy Lạp ở Xiri là Luxiêng lên tiếng với thái độ vui vẻ suồng sã chống lại tất cả mọi thứ trên đời: chống lại các triết gia, các anh hùng, các thần, chủ yếu ông lấy các vị thần của Hy Lạp cổ đại làm đối tượng để chế nhạo, bằng cách nêu bật khía cạnh con người và cá nhân của họ. Nhưng ông thường nói nhảm về những nét thuần túy bên ngoài của hình tượng các thần và cái hành động của họ. Điều đó làm cho việc đọc ông trở thành chán ngấy, nhất là đối với những người hiện đại chúng ta. Bởi vì những điều ông muốn tiêu diệt từ lâu đã thôi không tồn tại đối với chúng ta, và mặt khác chúng ta biết rằng những nét của các thần mà ông tìm cách chế nhạo, vẫn giữ một giá trị vĩnh viễn xét theo quan điểm cái đẹp.

Ở thời đại chúng ta, loại văn châm biếm cũng không thành công. Côtta và Gơt đã nêu giải thưởng để thưởng những tác phẩm châm biếm, nhưng vẫn không có những tác phẩm thơ về loại này. Muốn làm tác phẩm châm biếm thì cần phải có những nguyên lý vững chắc, nhưng những nguyên lý này lại mâu thuẫn với thời hiện đại, bởi vì sự khôn ngoan vẫn là trừu tượng. Đạo đức trong khi bướng bỉnh chỉ vâng theo mình, mặc dầu có thể xung đột với hiện thực vẫn không thể nào dùng những phương tiện thực sự nên thơ thực hiện việc tiêu diệt mặt giả dối và đáng ghét của đời sống cũng không thể thỏa hiệp thực sự với sự chân thực.

Nhưng nghệ thuật không thể dừng lại ở sự chia rẽ này giữa sự suy nghĩ trừu tượng bên trong với cái hiện thực bên ngoài mà không từ bỏ cái nguyên lý của mình. Mặt chủ thể

cần phải được quan niệm là vô tận ở bản thân mình, là tồn tại vì mình và cho mình. Mặc dầu nó không thể để cho hiện thực hữu hạn tồn tại như một cái gì chân thực, nhưng nó cũng không được có một thái độ thuần túy tiêu cực đối với cái hiện thực ấy. Trái lại, phải tìm mọi cách thực hiện một sự tổng hợp của hiện thực và cái chân thực. Và chỉ bằng cái hoạt động này, lần đầu tiên nghệ thuật mới có thể đóng vai một tính chủ thể tuyệt đối đối lập lại các cá nhân lý tưởng của hình thức nghệ thuật cổ điển.

III.

HÌNH THỨC LÃNG MẠN CỦA NGHỆ THUẬT

Lời nói đầu

BÀN VỀ TÍNH LÃNG MẠN NÓI CHUNG

Hình thức của nghệ thuật lãng mạn, như chúng ta đã thấy qua tất cả sự trình bày của chúng tôi, là bị qui định bởi cái khái niệm bên trong của một nội dung mà nghệ thuật có nhiệm vụ phải thể hiện. Trước hết, chúng ta phải thấy rõ nguyên lý độc đáo của cái nội dung mới mẻ này là cái bây giờ được nhận thức xem như nội dung tuyệt đối của chân lý và xây dựng nên một cách nhìn mới về thế giới và một hình thức nghệ thuật mới.

Ở giai đoạn *đầu* của nghệ thuật, xu hướng của hư cấu là muốn thoát ra khỏi tự nhiên để hướng về tính tinh thần. Nhưng cố gắng này vẫn chỉ mới là những tìm tòi của tinh thần. Bởi vì tinh thần vẫn còn chưa có thể cấp cho nghệ thuật một nội dung thực sự, cho nên nó bắt buộc phải đóng vai một hình thức bên ngoài đối với cái ý nghĩa có tính chất tự nhiên, hay đối với

những điều trừu tượng không có tính chủ thể, và tinh thần lấy các hình thức bên ngoài và các điều trừu tượng này làm thành trung tâm của bản thân nghệ thuật.

Ở trong nghệ thuật cổ điển chúng ta thấy một điều ngược lại. Ở đây, tính tinh thần mặc dầu lần đầu tiên đạt đến trình độ độc lập nhờ chỗ vượt bỏ ý nghĩa tự nhiên, nhưng vẫn làm thành cơ sở và nguyên lý của nội dung còn các hiện tượng tự nhiên với tính chất cụ thể cảm quan và thể xác của nó làm thành hình thức bên ngoài. Nhưng hình thức này không phải vẫn cứ hời hợt, mơ hồ và không thấm nhuần nội dung của tinh thần như ở giai đoạn thứ nhất. Ở đây tính hoàn mỹ của nghệ thuật đã đạt đến cái đỉnh khiến cho yếu tố tinh thần hoàn toàn thâm nhập vào biểu hiện bên ngoài, bằng cách lý tưởng hóa yếu tố tự nhiên ở trong sự thống nhất đẹp đẽ này và làm cho tự nhiên thành một hiện thực ăn khớp với tinh thần mang hình thức một cá tính có tính bản chất. Do đó, nghệ thuật cổ điển đã trở thành một sự thể hiện của lý tưởng tương ứng với khái niệm, thành sự thiết lập vương quốc của cái đẹp. Không thể có và sẽ không thể có cái gì đẹp hơn.

Song vẫn còn có một cái gì cao hơn là sự thể hiện cái đẹp của tinh thần dưới một hình thức cảm quan, trực tiếp, ngay dù cho hình thức này là do tinh thần tạo ra xem như thích hợp với tinh thần. Bởi vì sự thống nhất này (được thể hiện ở trong yếu tố bên ngoài và làm cho hiện thực cảm quan có một tồn tại ăn khớp) đến lượt nó, vẫn đối lập lại cái khái niệm chân chính của tinh thần cũng do sự hòa giải của tinh thần với chính mình ở trong yếu tố cơ thể tính thống nhất đẩy tinh thần đến sự hòa giải ở trong bản thân mình. Tính toàn vẹn đơn thuần, tích cực của lý tưởng bị tan rã và trở thành một chỉnh thể có hai mặt: mặt chủ thể ở trong bản thân mình và mặt hiện tượng bên ngoài. Sự phân đôi này khiến cho tinh thần có thể đạt đến một sự hòa giải sâu sắc hơn trong yếu tố riêng của mình, trong yếu tố đời sống nội tâm. Tinh thần (là

cái vẫn dựa trên nguyên lý sự ăn khớp với bản thân, tính thống nhất của khái niệm với thực tại) chỉ có thể tìm thấy một thực tại tương ứng với mình ở trong cái thế giới của mình, trong cái thế giới tinh thần của tình cảm, con tim v.v... và của đời sống nội tâm nói chung. Nhờ đó, tinh thần nhận thức được rằng, với tính cách tinh thần, nó có một tồn tại khác, *sự tồn tại* của nó ở bản thân và trong bản thân và chỉ nhờ vậy mà nó có thể hưởng tính chất vô hạn của mình.

1. Nguyên lý tính chủ thể bên trong.

Trong khi quay trở về *mình*, tinh thần có được ở trong bản thân nó cái tính khách quan mà nó vẫn hoài công tìm kiếm ở trong thế giới cảm quan và bên ngoài. Nó cảm thấy mình và nhận thức được rằng mình thống nhất với bản thân mình. Sự nâng cao này làm thành nguyên lý cơ bản của nghệ thuật lãng mạn. Gắn liền với nguyên lý này có một đặc trưng tất yếu, đó là ở giai đoạn này của nghệ thuật, cái đẹp của lý tưởng cổ điển, và, do đó, cái đẹp dưới hình thức ăn khớp nhất với cái nội dung được thể hiện, không làm thành mục đích cao nhất, mục tiêu cuối cùng của nghệ thuật lãng mạn. Bởi vì, ở giai đoạn nghệ thuật lãng mạn, tinh thần biết được rằng tính chân thực của nó không phải là lo vùi mình vào yếu tố thể xác; trái lại nó chỉ nhận thức được tính chân thực của mình bằng cách rời khỏi cái bên ngoài để vùi mình vào cái bên trong, bằng cách từ bỏ cái thế giới bên ngoài, bởi vì nó không tìm thấy ở đây những yếu tố ăn khớp với sự tồn tại của mình. Vì vậy, mặc dầu nội dung mới này nêu lên nhiệm vụ là phải làm cho nội dung ấy thành đẹp đẽ, song đối với nó, cái đẹp - theo ý nghĩa trước đây, - vẫn chỉ là một cái gì thứ yếu, và biến thành cái đẹp *tinh thần*, cái nội cảm vì bản thân nó, tức là trở thành tính chủ thể vô hạn và có tính chất tinh thần ở trong bản thân mình.

Nhưng, để có thể vươn lên tới tính vô hạn, tinh thần cần

phải vượt ra khỏi cái cá tính thuần túy hình thức và *hữu hạn*, vươn lên tới cái *tuyệt đối*. Nói khác đi, yếu tố tinh thần cần phải được biểu hiện thành một chủ thể thấm nhuần hoàn toàn yếu tố cốt tử, một chủ thể có được sự hiểu biết và ý muốn ở bản thân mình. Và ngược lại, cái yếu tố chân thực và cốt tử không được quan niệm chỉ là vượt quá cái nhân tính. Cần phải vứt bỏ chủ nghĩa nhân hình Hy Lạp tiêu biểu cho trực giác Hy Lạp và phải xem nhân tính như là chủ thể hiện thực làm nguyên tắc; chỉ có như vậy chủ nghĩa nhân hình như chúng ta đã thấy ở trên mới đạt đến trình độ hoàn mỹ.

2. Các yếu tố chính của nội dung và hình thức trong nghệ thuật lãng mạn.

Trong số các thành tố gần nhất nằm ở trong đặc trưng cơ bản này, chúng ta phải phát triển dưới những nét khái quát của toàn bộ các đối tượng cũng như cái hình thức, cái hình tượng đã bị thay đổi do cái nội dung mới của nghệ thuật lãng mạn qui định.

Nội dung thực sự của nghệ thuật, đó là đời sống nội tâm tuyệt đối, và hình thức tương ứng, đó là một tính chủ thể tinh thần nhận thức được tính độc lập và tự do của mình. Yếu tố vô hạn ở trong bản thân mình và yếu tố phổ biến "tự nó và vì nó" là một sự phủ định tuyệt đối đối với tất cả mọi điều riêng biệt, một tính thống nhất đơn giản với bản thân, là cái không biết đến mọi chia tách, mọi quá trình của tự nhiên (với quá trình ra đời, xuất hiện, tiêu diệt và tái sinh của chúng) mọi điều hạn chế sự tồn tại có tính tinh thần. Nó đã kéo tất cả các vị thần cá biệt về một sự đồng nhất thuần túy và vô hạn với bản thân. Ở trong cái thiên đình này tất cả các vị thần đều bị lật đổ khỏi ngai vàng, đều bị ngọn lửa của tính chủ thể thiêu đốt, và thay thế cho chủ nghĩa đa thần có tính chất tạo hình, từ nay nghệ thuật chỉ biết có một Thượng đế *duy nhất*, một tinh thần *duy nhất*, một tính độc lập tuyệt đối

duy nhất vẫn ở trong một thể duy nhất tự do với mình với tính cách hiểu biết tuyệt đối và ý chí tuyệt đối chứ không bị phân ra thành những tính chất và những chức năng riêng biệt, chỉ được hợp nhất bởi cái tất yếu mù quáng.

Nhưng tính chủ thể tuyệt đối xem như bản chất sẽ vượt ra ngoài lĩnh vực nghệ thuật và chỉ có thể tiếp cận bằng tư duy nếu như nó không nhập vào cái tồn tại bên ngoài và không rời khỏi cái thực tế này, vùi vào chính mình để làm thành một *hiện thực* phù hợp với khái niệm tính chủ thể của mình. Yếu tố này của hiện thực là thuộc vào đấng Tuyệt đối, bởi vì đấng Tuyệt đối vốn là sự phủ định vô hạn tạo nên kết quả của hoạt động của mình dưới hình thức sự thống nhất đơn thuần của hiểu biết với chính mình và dưới hình thức *cái trực tiếp*. Nhờ sự tồn tại trực tiếp này mà cơ sở là cái Tuyệt đối, cái Tuyệt đối không đóng vai một Thượng đế (mà tất cả hoạt động tóm lại là nhằm hạ thấp, đến chỗ hủy bỏ tự nhiên cũng như tồn tại của con người), không biểu lộ ở đây thành một tính chủ thể hiện thực, và thực sự có tính chất thần linh, trái lại tỏ ra là cái Tuyệt đối chân chính thực sự và do đó có thể tiếp cận được và có thể thể hiện một cách nghệ thuật.

Nhưng sự tồn tại của Thượng đế không phải là một hiện tượng tự nhiên và cảm quan về thực chất, mà là một hiện tượng vượt quá cái cảm quan: đây là một cảm quan đã trở thành một tính chủ thể tinh thần, cái này chẳng những không bỏ mất tính tuyệt đối của mình ở trong biểu hiện bên ngoài, trái lại còn có được sự tin tưởng chắc chắn vào mình với tính cách cái Tuyệt đối. Chúa trong bản chất chân thực của mình không phải là một lý tưởng do trí tưởng tượng tạo ra. Và mặc dầu Chúa nhập vào lĩnh vực cái hữu hạn và sự tồn tại bên ngoài có tính chất ngẫu nhiên, Chúa vẫn nhận thức được mình ở trong cái chủ thể có tính thần linh bằng cách vẫn là vô hạn ở trong bản thân và tạo nên tính vô hạn này cho bản thân mình. Chính vì thế mà chủ thể hiện thực là một hiện tượng

của Chúa cho nên nghệ thuật bây giờ có được cái quyền cao nhất là sử dụng hình dáng con người cũng như phương thức biểu hiện bên ngoài của nó để thể hiện cái Tuyệt đối.

Song hình thức mới của nghệ thuật có thể chỉ tóm lại ở chỗ lấy diện mạo con người làm thành đối tượng của trực giác, không phải bằng cách chuyển tất cả nội tâm vào hình thức bên ngoài của cơ thể, mà trái lại bằng cách bảo vệ tính độc lập của nội cảm, làm cho chủ thể nhận thức được cái ý thức tinh thần của Chúa. Những thành tố khác nhau tạo nên toàn bộ cái nhãn tượng này về thế giới, với tính cách toàn bộ cái chân thực, từ nay đóng vai những biểu hiện của con người, không liên quan gì tới các biểu hiện của các giai đoạn trước đây, ở đấy hình thức và nội dung được nêu lên, hoặc bởi những đối tượng tự nhiên thực sự như mặt trời, bầu trời, các ngôi sao v.v... cũng không phải bởi những vị thần Hy Lạp đẹp đẽ, bởi những anh hùng và những kỳ công bên ngoài liên quan tới những nhiệm vụ mà đạo đức gia đình hay đời sống chính trị yêu cầu. Bây giờ cái chủ thể cá nhân, hiện thực, có một sức sống bên trong có một giá trị vô hạn, làm thành cái trung tâm duy nhất và những yếu tố vĩnh viễn của cái chân lý tuyệt đối được thực hiện với tính cách tinh thần được tập trung và tỏa ra ở đấy.

Nếu như chúng ta so sánh đặc trưng này của nghệ thuật lãng mạn với nhiệm vụ của nghệ thuật cổ điển là nghệ thuật đã tìm thấy sự thể hiện hoàn mỹ nhất ở trong điêu khắc Hy Lạp, thì chúng ta nhận thấy rằng các hình tượng tạo hình của các thần linh không biểu hiện những vận động và hoạt động của tinh thần của một tinh thần đã rời khỏi lĩnh vực biểu hiện bên ngoài của nó để quay trở về bản thân, quay trở về sự tồn tại vì mình ở trong nội tâm. Kể ra, các nét thay đổi và ngẫu nhiên của cái cá tính có tính chất kinh nghiệm vẫn không bị thủ tiêu ở trong những hình tượng đẹp đẽ này của các thần song nó vẫn thiếu một tồn tại thực sự của một tính chủ thể

tồn tại vì mình, tuy biết rằng nó là cái gì và nó muốn gì. Thiếu sót này ở bên ngoài bộc lộ ở chỗ trong các hình tượng của điêu khắc đều thiếu biểu hiện của tâm hồn bộc lộ một cách đơn giản bằng ánh sáng của đôi mắt. Những tác phẩm cao nhất của nghệ thuật Hy Lạp cũng thiếu cái nhìn, nội cảm của chúng không bộc lộ thành một đời sống nội tâm nhận thức được mình ở trong tình trạng tập trung về tinh thần mà chỉ có con mắt là nói lên được. Ánh sáng này của tâm hồn là ở ngoài tác phẩm nghệ thuật và thuộc về người xem, người xem không nhìn tác phẩm theo lối một tâm hồn nhìn một tâm hồn bằng cái nhìn hướng về cái nhìn.

Nhưng vị thần của nghệ thuật lãng mạn lại là một Thượng đế biết nhìn, biết rằng mình là Thượng đế, có một tính chủ thể bên trong, và bộc lộ nội cảm của mình cho nội tâm người xem. Bởi vì tính phủ định vô hạn, hiện tượng yếu tố tinh thần quay trở về mình đã xóa bỏ sự dung hợp với lĩnh vực cơ thể. Tính chủ thể đó là một ánh sáng tinh thần tự soi sáng mình, ánh sáng này chiếu ở nơi mà trước đây là không gian tối tăm, trong khi ánh sáng tự nhiên thì chỉ có thể chiếu vào một vật duy nhất. Ánh sáng tinh thần này lấy chính mình làm địa hạt và đối tượng, nghĩa là nó chiếu sáng ở trong sự vật mà nó biết, và nó biết rằng nó chính là sự vật này. Nhưng bởi vì cái nội cảm tuyệt đối này bộc lộ ở trong tồn tại hiện thực của mình với tính cách một phương thức biểu hiện nhân tính, và yếu tố nhân tính lại gắn liền với toàn bộ thế giới mà nó là một bộ phận, cho nên kết quả là có một trình độ đa dạng rộng lớn cả về yếu tố tinh thần có tính chất chủ thể cũng như về yếu tố khách quan cụ thể bên ngoài mà tinh thần cho đó là thuộc về mình.

Tính hiện thực của cái chủ thể tuyệt đối có thể biểu hiện về hình thức và về nội dung theo ba cách.

a) Điểm xuất phát của chúng ta sẽ là bản thân cái Tuyệt đối. Cái Tuyệt đối tự thể hiện mình, tự khẳng định và tự biết mình là tinh thần. Ở đây hình dáng con người được nêu lên

tạo cho người ta nhận thấy trực tiếp rằng nó chứa đựng yếu tố thần linh. Con người không phải chỉ là con người đơn thuần với cái tính cách thuần túy con người của y, với những dục vọng chật hẹp, những mục đích hữu hạn và sự thực hiện những mục đích này dưới hình thức chỉ nhận thức được Thượng đế. Trái lại, y biết rằng y là vị Thượng đế duy nhất và phổ biến; ở trong cuộc đời và trong những đau khổ của người, ở trong sự ra đời, cái chết và sự tái sinh của người nói lên với cái ý thức hữu hạn rằng tinh thần là gì, cái vĩnh viễn và cái vô hạn theo chân lý của mình là gì.

Nghệ thuật lãng mạn biểu hiện nội dung này ở trong lịch sử cuộc đời của Giêxu, của mẹ ông, của các môn đồ của ông cũng như của tất cả những người chịu ảnh hưởng của Chúa thánh thần và tràn ngập tính thần linh của Chúa. Bởi vì ở trong sự tồn tại của con người ta thấy Thượng đế là kẻ có một nội dung phổ biến ở bản thân mình, thì hiện thực này không bó hẹp vào sự tồn tại trực tiếp, duy nhất, ở trong hình ảnh của Giêxu mà bộc lộ trong tất cả tính chất nhân loại ở đấy tinh thần của Thượng đế biểu lộ sự có mặt của mình trong khi vẫn nhất trí với bản thân trong sự thống nhất ấy. Sự mở rộng tình trạng tự chiêm ngưỡng này của cái tồn tại của tinh thần "tự nó và cho nó" đó là thế giới, sự hòa giải về tinh thần với chính mình trong tính khách quan của nó, là cái thế giới thần linh, cái vương quốc của Thượng đế ở đấy yếu tố thần linh là cố hữu ở trong nguyên lý hòa giải với cái thực tại của mình đã thực hiện được sự hòa giải này và nhờ vậy mà thực hiện được cả sự đồng nhất hóa với bản thân.

b) Mặc dầu sự đồng nhất hóa này là căn cứ vào bản chất của cái Tuyệt đối, song với tính cách là tự do tinh thần và tính vô hạn, nó vẫn không phải là sự hòa giải xảy ra trực tiếp ở trong hiện thực tự nhiên cũng như ở trong hiện thực trần tục và tinh thần. Trái lại, sự đồng nhất hóa này được thực hiện chỉ với tính cách tinh thần vươn lên từ sự tồn tại trực tiếp hữu

hạn tới chân lý của mình. Muốn cho tinh thần có thể đạt tới tính hoàn chỉnh và tự do thì trước hết nó phải tự tách mình ra khỏi bản thân và đối lập lại cái vô hạn xem như một tồn tại hữu hạn có tính tự nhiên và tinh thần. Và ngược lại, gắn liền với sự chia tách này là tính tất yếu phải vượt ra khỏi tình trạng chia rẽ với bản thân, trong đó lĩnh vực cái hữu hạn và cái tự nhiên, tính trực tiếp của sự tồn tại cụ thể, những tình cảm tự nhiên đều được xem là một sự phủ định xấu xa và tội lỗi; chỉ có khắc phục sự tồn tại không hiện thực này người ta mới có thể bước vào lĩnh vực của cái chân thực và sự thỏa mãn.

Vì vậy, chúng ta cần phải hiểu và miêu tả sự hòa giải về tinh thần với tính cách chỉ là một hoạt động, một vận động của tinh thần, một quá trình trong đó nảy sinh những cố gắng, cuộc đấu tranh và những yếu tố chủ yếu của nó là đau khổ, cái chết, tình cảm đau đớn về tình trạng vô nghĩa của mình, những đau khổ của tinh thần và của thể xác. Đầu tiên, Thượng đế tách mình ra khỏi cái hiện thực hữu hạn. Con người hữu hạn, trong khi sống ở ngoài vương quốc của Thượng đế, nhận được mục đích là vươn lên tới Thượng đế, là tách mình ra khỏi cái hữu hạn, ra khỏi cái không có giá trị và nhờ việc thủ tiêu cái hiện thực trực tiếp của mình mà trở thành cái hiện thực chân chính mà Thượng đế đã biến thành khách quan, trong khi xuất hiện với hình dáng một con người. Nỗi đau khổ vô hạn đi kèm theo sự hy sinh tính chủ thể, sự đau đớn và cái chết ít nhiều bị loại trừ ra khỏi lĩnh vực miêu tả của nghệ thuật cổ điển hay chỉ biểu lộ ở đấy như một đau khổ của thể xác, và chỉ ở trong nghệ thuật lãng mạn thì những điều này mới trở thành một điều thực sự cần thiết.

Không thể nào nói rằng người Hy Lạp đã hiểu được ý nghĩa chủ yếu của cái chết. Vì họ không cho tự nhiên ở bản thân nó cũng như tính trực tiếp của tinh thần trong sự thống nhất của nó với cơ thể là một cái gì phủ định ở bản thân, cho nên họ chỉ xem cái chết là một sự biến mất trừu tượng diễn ra không làm người ta sợ hãi và hoảng hốt: đây là sự sống

chấm dứt mà không gây những hậu quả sau này không thể lường được đối với con người đã chết. Nhưng khi tính chủ thể (đã đạt đến sự tồn tại ở bản thân mình có tính chất tinh thần) đã có được một giá trị vô hạn, thì lúc bấy giờ sự phủ định nằm ở trong bản thân cái chết là sự phủ định cao nhất và quan trọng nhất bởi vì nó là đáng sợ. Nó trở thành cái chết của linh hồn, linh hồn về thực chất có thể xem mình là bị phủ định, vĩnh viễn không được hưởng hạnh phúc, dứt khoát chịu bất hạnh, bị lâm vào sự bất hạnh tuyệt đối, những khổ ải vĩnh viễn. Trái lại, cá tính Hy Lạp nếu xét như là một tính chủ thể tinh thần thì lại không tự cấp cho mình một giá trị như vậy. Đương nhiên là nó nhìn cái chết một cách thanh thản bởi vì con người chỉ cảm thấy sợ trước những vật mà anh ta cho là có giá trị to lớn. Nhưng cuộc sống chỉ có giá trị vô hạn đối với ý thức trong trường hợp chủ thể tinh thần, tự nhận thức mình là cái hiện thực duy nhất: anh ta cần phải sự hãi một cách chính đáng khi nghĩ rằng cái chết là một sự phủ định mình.

Mặt khác, cái chết đối với nghệ thuật cổ điển không có cái ý nghĩa *tích cực* mà nó đã có ở trong nghệ thuật lãng mạn. Người Hy Lạp không cho cái chúng ta gọi là sự bất tử là điều quan trọng. Chỉ với sự phát triển của sự suy nghĩ và của ý thức của chủ thể sau này, chẳng hạn ở Xôkrat thì tính bất tử mới mang một ý nghĩa sâu sắc hơn và trở thành sự thỏa mãn một đòi hỏi phát triển hơn. Chẳng hạn Ôđixê (*"Ôđixê"* XI câu 482-491) sau khi đến thăm thế giới âm ty, đã tuyên bố rằng Asin là người sung sướng nhất trong số tất cả những người đã sống trước chàng và sống sau chàng, bởi vì trước kia chàng được tôn trọng ngang với các thần linh, bây giờ chàng trị vì những người chết. Để đáp lại, Asin lại tỏ ra không đánh giá cao cái hạnh phúc này cho lắm. Chàng trả lời, yêu cầu Ôđixê đừng nói một lời để an ủi chàng về cái chết. Chàng thà sống làm một người đầy tớ lĩnh lương của một người nghèo còn hơn là ở đây trị vì những người chết.

Trái lại, trong nghệ thuật lãng mạn, cái chết chỉ là cái chết của cái linh hồn tự nhiên và của tính chủ thể hữu hạn, một cái chết chỉ có thái độ tiêu cực đối với cái gì bản thân là tiêu cực. Cái chết gạt bỏ cái không có giá trị, và do đó góp phần giải phóng tinh thần ra khỏi tình trạng hữu hạn và phân đôi cũng như sự tìm hòa giải tinh thần của chủ thể với đấng Tuyệt đối. Đối với người Hy Lạp, chỉ có một cuộc sống gắn liền với sự tồn tại tự nhiên, bên ngoài, trần tục là tích cực. Cho nên họ cho cái chết là thuần túy tiêu cực, là sự hủy bỏ cái hiện thực trực tiếp. Nhưng ở trong thế giới quan lãng mạn thì cái chết lại có ý nghĩa tính phủ định, tức là phủ định của phủ định và, do đó, tức là chuyển thành khẳng định với tính cách tái sinh của tinh thần khỏi tính tự nhiên thuần túy và tính hữu hạn không tương ứng của nó. Chính vì vậy đau khổ và cái chết của tính chủ thể đang hấp hối nói lên việc quay trở về bản thân, sự thỏa mãn hạnh phúc, và một tồn tại tích cực thanh thản mà tinh thần chỉ có thể đạt tới bằng cách xóa bỏ cái bầu không khí tiêu cực đã tách nó ra khỏi cái chân lý thực sự và cuộc sống chân thực.

Đặc tính chủ yếu này không chỉ liên quan tới cái chết xem như một hiện tượng tự nhiên xảy ra với con người: có một quá trình nào đấy mà tinh thần cần phải thực hiện ở bản thân mình, độc lập đối với sự phủ định bên ngoài để chân thực.

c) Phương diện *thứ ba* liên quan tới cái thế giới tuyệt đối này của tinh thần tạo nên con người bởi vì con người trong chừng mực y không biểu hiện trực tiếp cái Tuyệt đối và yếu tố thần linh và thực hiện cái quá trình vươn lên tới Thượng đế, và hòa giải với Người, trái lại vẫn bị giam hãm trong những giới hạn của cái nhân tính của mình. Do đó ở đây nội dung là cái hữu hạn với tính cách hữu hạn, danh từ này áp dụng cho những mục đích tinh thần, cho những hứng thú trần tục, cho những dục vọng, những va chạm, những đau khổ và vui sướng, những hi vọng và thỏa mãn cũng như cho cái lĩnh vực bên

ngoài là tự nhiên và các hiện tượng cá biệt của tự nhiên.

Song có *hai cách* đạt đến nội dung này. Một mặt, tinh thần sau khi tự khẳng định mình, dường như sống yên ổn trong cái lĩnh vực chính đáng của mình và thỏa mãn được nó mọi điều nó có thể đòi hỏi. Nó làm điều đó bằng cách chỉ chú ý tới tính chất tích cực này mà thôi để rồi sau đó lại biểu hiện ở trong tình trạng thỏa mãn và trong cái nội cảm có tính chất khẳng định. Mặt khác, cũng cái nội dung này có thể bị tinh thần hạ thấp xuống trình độ tính ngẫu nhiên thuần túy, không có thể đòi hỏi có một giá trị độc lập, bởi vì tinh thần không tìm thấy ở đấy sự tồn tại chân thực của mình. Vì vậy tinh thần chỉ thực hiện được sự thống nhất với bản thân khi nó phá vỡ sự tồn tại hữu hạn này của tinh thần và của tự nhiên xem như một yếu tố hạn chế và tiêu cực.

3. Quan hệ của nội dung đối với phương thức thể hiện.

Cuối cùng, về mối quan hệ của nội dung này đối với phương thức thể hiện của nó, thì tương ứng với những điều đã nói, trước hết ta nhận thấy rằng:

a) Nội dung nghệ thuật lãng mạn là rất hẹp nếu nói về yếu tố thần linh. Bởi vì, như chúng tôi đã nêu lên, tự nhiên ở đây đã mất hẳn cái hào quang thần linh. Biển cả, núi non, sông ngòi, thung lũng, ngọn suối, thời gian và đêm tối cũng như các quá trình chung của tự nhiên đều đã bỏ mất ý nghĩa của nó với tính cách phương thức biểu hiện của cái Tuyệt đối và nội dung của cái Tuyệt đối. Những sáng tạo của tự nhiên không có được sự mở rộng có tính chất tượng trưng nữa; các hình thức và các biểu hiện của nó không còn được xem là có thể phản ảnh những nét của thần linh. Bởi vì tất cả những vấn đề to lớn về sự ra đời của thế giới, những vấn đề về nguồn gốc của sự ra đời, cứu cánh của thế giới, vấn đề cái tự nhiên được sáng tạo, và nhân loại sẽ đi đến đâu, cũng như tất cả

những cố gắng tượng trưng và tạo hình để giải quyết và miêu tả những vấn đề này đều đã biến mất do chỗ thần linh được khải phát ở trong tinh thần.

Còn ở trong lĩnh vực tinh thần thì cái thế giới sinh động, muôn màu ngàn sắc với các tính chất, các hành động và các biến cố của nó đã từng được thể hiện một cách cổ điển nay đều tập trung vào một tiêu điểm *duy nhất* của cái Tuyệt đối với câu chuyện vĩnh viễn của nó là việc chuộc tội. Như vậy, toàn bộ nội dung tập trung vào đời sống bên trong của tâm hồn, vào tình cảm, vào biểu hiện, vào cái tâm hồn, khao khát hợp nhất với chân lý và tìm cách gợi lên và duy trì yếu tố thần linh ở trong chủ thể. Những mục đích và việc làm mà tâm hồn phải thực hiện ở *thế giới* này không phải là của thế giới này, mà đúng hơn nhiệm vụ duy nhất nó phải làm là ở trong cuộc đấu tranh nội tâm của con người với chính mình để tìm cách hòa giải với Thượng đế. Ở đây chỉ nói đến việc miêu tả cá tính và gìn giữ nó để biểu hiện cá tính cũng như nói đến các phương tiện cần thiết nhằm đạt đến mục đích này dưới hình thức của yếu tố thần linh. Cái tinh thần anh dũng có thể xuất hiện hàng đầu ở đây không phải là tinh thần anh dũng tạo ra những thể chế luật pháp theo sáng kiến của nó, tạo ra và thay đổi các hoàn cảnh mà là tinh thần anh dũng của sự phục tùng. Đối với nó mọi việc đều đã được qui định đâu đấy xong xuôi rồi và đã được xác lập bởi cái quyền lực tối cao. Vì vậy nó chỉ còn một cách là xếp đặt gọn gàng những điều trần thế và áp dụng cái quyền lực tối cao tồn tại tự nó và vì nó này, tự nó có giá trị và cho nó cho cái thế giới hiện tại và khẳng định ý nghĩa của nó trong những việc làm ở trần thế.

Nhưng do chỗ nội dung tuyệt đối này lại tập trung vào tâm hồn của *chủ thể* và tất cả các quá trình đều nằm ở trong đời sống nội tâm của con người, cho nên lĩnh vực của nội dung lại *được mở rộng* vô hạn và lần này mang tính chất vô cùng đa dạng. Mặc dầu lịch sử khách quan nói trên làm thành mặt cốt

tử của linh hồn, nhưng chủ thể lại hoàn toàn thâm nhập vào nó, miêu tả từng yếu tố khác nhau của nó hay thêm vào đấy những nét nhân tính ngày càng mới mẻ. Ngoài ra, nó có thể thu hút vào bản thân tất cả tự nhiên của môi trường xung quanh và của địa điểm ở đấy tinh thần có thể biểu hiện và sử dụng nó để phục vụ cái mục đích vĩ đại này. Nhờ vậy, lịch sử của đời sống tâm hồn trở thành vô cùng phong phú và có thể biểu hiện hết sức đa dạng tùy theo những hoàn cảnh và những tình huống không ngừng thay đổi.

Còn nếu như con người bước ra khỏi cái phạm vi tuyệt đối này và bắt đầu chú ý tới những việc làm trần tục thì nội dung các hứng thú và các mục đích cũng như những tình cảm càng trở thành vô tận, nếu tinh thần càng có thâm nhập sâu sắc hơn, tương ứng với tất cả cái nguyên lý này. Do đó, con người bộc lộ mình ở trong cái tình trạng toàn vẹn vô cùng sôi nổi của những xung đột bên trong và bên ngoài, của những sự chia xé của tâm hồn, của các trình độ phát triển của dục vọng, và của những giai đoạn thỏa mãn vô cùng đa dạng. Nội dung bên trong của nghệ thuật lãng mạn đó là cái Tuyệt đối, cái này ở bản thân nó là cái phổ biến tuyệt đối tự nhận thức được mình ở trong loài người. Như vậy nhân loại và tất cả sự phát triển của nó là tài liệu vô tận của nghệ thuật lãng mạn.

b) Nhưng nội dung này không phải được sáng tạo ra bởi nghệ thuật lãng mạn với *tính cách nghệ thuật*, như điều đã xảy ra một phần đáng kể ở trong nghệ thuật tượng trưng và nhất là ở trong nghệ thuật cổ điển với các thần linh lý tưởng của nó. Như ta đã thấy trên đây, nghệ thuật lãng mạn không phải là một giáo huấn *được bộc lộ với tính cách nghệ thuật* và được nêu lên một cách trực quan bằng hình thức nghệ thuật. Nội dung đã tồn tại độc lập ở ngoài phạm vi của nghệ thuật trong biểu tượng và trong tình cảm. Ở đây *tôn giáo* xem như ý thức phổ biến của chân lý, làm thành cái *tiền đề* cốt tử của nghệ thuật ở một trình độ khác hẳn. Ngay cả xét về mặt biểu

hiện bên ngoài thì tiền đề này tồn tại đối với ý thức hiện thực ở trong cái thực tại cảm quan như là cái tính thời sự nôm na. Bởi vì nội dung của sự khải phát đối với tâm hồn đó là bản chất tuyệt đối và vĩnh viễn của *tinh thần* (là cái tách rời khỏi tự nhiên với tính cách tự nhiên và làm cho tự nhiên bị *hạ thấp*), cho nên hiện tượng ở trong tính trực tiếp bên ngoài lại có được cái ý nghĩa như sau: cái bên ngoài này trong chừng mực nó tồn tại và có được một tồn tại bên ngoài chỉ làm thành một thế giới ngẫu nhiên, ở đấy cái Tuyệt đối đã rời khỏi để tập trung vào yếu tố tinh thần và yếu tố bên trong, và chỉ có như vậy cái bên ngoài mới trở thành cái chân lý "tự nó và cho nó". Do đó, cái bên ngoài chỉ được xem là một yếu tố bàng quan không được tinh thần hoàn toàn tin cậy và tinh thần cũng không dừng lại ở đấy. Tinh thần càng cho hình thức của hiện thực bên ngoài là không xứng với mình thì nó càng ít có thể tìm sự thỏa mãn ở đấy và không thể tìm thấy sự hòa giải với chính mình ở trong sự thống nhất với hiện thực bên ngoài.

c) Tương ứng với nguyên lý này, phương thức biểu hiện hiện thực ở trong nghệ thuật lãng mạn xét về mặt biểu hiện bên ngoài, về thực chất, không vượt ra ngoài hiện thực hàng ngày và không sợ việc tiếp thu sự tồn tại hiện thực ở trong tính hạn chế hữu hạn và tính chính xác của nó. Do đó, ở đây không còn cái đẹp lý tưởng là cái làm cho sự chiêm ngưỡng bên ngoài vượt ra khỏi sự tồn tại trong thời gian và xóa bỏ những dấu vết của tính nhất thời để nêu lên cái đẹp tưng bừng là cái thay thế sự biểu hiện bình thường và méo mó của hiện thực. Nghệ thuật lãng mạn không còn nhằm mục đích miêu tả tính sinh động tự do của tồn tại trong cái vẻ thanh thản vô ngần và dùng cơ thể để bộc lộ tâm hồn. Nghệ thuật không nhằm mục đích miêu tả *cuộc sống* này như bản thân nó trong cái bản chất của nó mà quay lưng với cái đỉnh cao vút này của cái đẹp. Nó làm cho nội dung bên trong đan chéo với tính ngẫu nhiên của những hình tượng bên ngoài và dành một phạm vi

rộng rãi cho cái xấu ở trong những nét tiêu biểu của nó.

Như vậy, trong nghệ thuật lãng mạn, chúng ta đứng trước hai thế giới: một bên là thế giới tinh thần, tự nó là hoàn mỹ, của cái tâm hồn tìm được sự hòa giải ở trong lòng nó. Tâm hồn phá vỡ sự lặp lại bình thường, thẳng tắp của hiện tượng sinh tử, và tái sinh, những cái này đã dẫn tinh thần tới tình trạng quay trở về mình, tái sinh ở chính mình tới một cuộc sống chân thực của tinh thần chẳng khác gì con phượng hoàng trong thần thoại. Mặt khác, trước mắt ta, là cái ngoại giới với tính cách ngoại giới, được giải phóng khỏi sự thống nhất với tính chất tinh thần, bây giờ cái bên ngoài trở thành một hiện thực hoàn toàn có tính chất kinh nghiệm, hình thức của nó không có gì là thú vị đối với tinh thần. Ở trong nghệ thuật cổ điển, tinh thần thống trị cái hiện tượng có tính chất kinh nghiệm và thấm nhuần toàn bộ hiện tượng ấy bởi vì nó phải tìm thấy cái hiện thực hoàn mỹ của nó ở trong hiện tượng này. Còn giờ đây yếu tố bên trong đã tỏ ra bàng quan đối với phương thức biểu hiện của thế giới bên ngoài bởi vì yếu tố trực tiếp là không xứng đáng với việc gây hạnh phúc nội tâm cho tâm hồn. Cái bên ngoài thôi không còn có thể nói lên cái bên trong, và khi người ta vẫn còn thừa nhận phương thức thể hiện này thì người ta cấp cho nó nhiệm vụ chứng minh rằng cái bên ngoài không phải là một sự tồn tại có thể đem đến sự thỏa mãn: nghệ thuật cần phải nêu lên yếu tố bên trong, nhấn mạnh tới tâm hồn và tình cảm với tính cách yếu tố cốt tử. Nhưng chính vì vậy mà nghệ thuật lãng mạn cho phép thế giới bên ngoài được diễn ra tự do, cho phép bất kỳ tài liệu nào, đến cả màu sắc, cây cối, và những đồ vật bình thường nhất trong gia đình cũng đều được tự do biểu hiện, thậm chí dưới hình thức tồn tại tự nhiên và ngẫu nhiên. Song nội dung này lại gắn liền khăng khít với đặc tính sau đây: với tính cách tài liệu thuần túy bên ngoài, nội dung mang tính thấp hèn, bàng

quan và chỉ có một giá trị thực sự trong trường hợp nó mang dấu ấn của tinh thần; nó phải biểu hiện không những cái nội dung bên trong mà cả những mặt sâu kín nhất của tâm hồn là cái không dung hợp với cái bên ngoài mà tìm sự hòa giải chỉ ở bản thân mình với chính mình. Cái bên trong trong hoàn cảnh này, khi được đẩy đến trình độ cuối cùng sẽ chẳng qua chỉ là một biểu hiện không có yếu tố bên ngoài. Nó dường như trở thành vô hình và mất hẳn tính khách quan; nó là một âm hưởng không có sự vật và hình ảnh, một sự bay lượn trên mặt nước, một âm nhạc vang lên trên cái thế giới với những hiện tượng dị dạng của nó, cho nên thế giới này chỉ có thể tiếp nhận và phản ảnh một hồi quang của tâm hồn tồn tại ở trong bản thân mình.

Nếu như chúng ta tóm tắt bằng một chữ quan hệ giữa nội dung và hình thức ở trong nghệ thuật lãng mạn ở chỗ nó thực độc đáo, thì chúng ta có thể nói rằng nghệ thuật này *có tính âm nhạc*, (bởi vì nguyên lý cơ bản của nó là tính phổ biến được đẩy lên trình độ cao nhất và trình độ sâu sắc tích cực không ngừng của tâm hồn) và *có tính trữ tình* bởi vì nó tràn ngập một nội dung chính xác của biểu tượng. Tính trữ tình dường như là cái nét cơ bản tự nhiên của nghệ thuật lãng mạn, cái sắc thái tiêu biểu cả đối với sử thi và kịch, sắc thái này như một thứ hương thơm của tâm hồn tràn ngập tất cả nó, ngập tràn các tác phẩm của nghệ thuật tạo hình bởi vì ở đây tâm hồn và linh hồn trong mỗi tác phẩm nghệ thuật muốn nói với tâm hồn và linh hồn.

4. Sự phân chia.

Còn về *sự phân chia* mà chúng tôi cần phải xác lập để khảo sát chi tiết và kỹ càng hơn trong lĩnh vực to lớn thứ ba này của nghệ thuật, thì khái niệm cơ bản của tính chất lãng mạn ở trong sự phân chia bên trong của nó gồm ba yếu tố sau đây.

Phạm vi *thứ nhất* đó là yếu tố tôn giáo với tính cách tôn giáo, mà trung tâm là lịch sử chuộc tội, đời sống, cái chết và sự tái sinh của Giêxu. Về điểm này, đặc trưng chủ yếu là ở chỗ tinh thần có thái độ phủ định đối với tính trực tiếp và tính hữu hạn của mình, và tinh thần khắc phục được tình trạng này và từ đó tự khẳng định mình thành vô hạn và tuyệt đối độc lập ở trong lĩnh vực của mình.

Thứ hai, tính độc lập này nảy sinh từ tính chất thần linh của tinh thần và từ chỗ nâng con người hữu hạn lên phía Thượng đế, nó biểu lộ ở trong *thế giới trần tục*. Ở đây trước hết, chủ thể với tính cách của mình đã trở thành tích cực đối với chính mình, bản chất của ý thức và ý nghĩa của sự tồn tại của chủ thể là những người đạo đức của cái tính chủ thể này đang lo tự khẳng định mình: danh dự, tình yêu, lòng trung thành, tinh thần dũng cảm, tức là những mục đích và những nhiệm vụ của tinh thần hiệp sĩ lãng mạn.

Nội dung và hình thức của chương *thứ ba*, nói chung có thể miêu tả dưới nhan đề *tính độc lập có tính hình thức của tính cách*. Sau khi tính chủ thể đã đạt tới một tính độc lập tinh thần quan trọng đối với mình, cái *nội dung cá biệt* mà y kết hợp với, cũng nhận được một tính chất độc lập như vậy. Song tính độc lập này chỉ có thể mang tính hình thức bởi vì nó không bắt rễ vào tính bản chất của đời sống của chủ thể. Cái chân lý tôn giáo cơ bản chỉ bắt nguồn từ bản thân mình, bắt nguồn trong tính bản chất của sự sống. Trái lại, hoàn cảnh và các tình huống bên ngoài, sự diễn biến của các biến cố sau khi đã có được tính tự do và độc lập sẽ đi theo những cuộc phiêu lưu võ đoán. Điểm cuối cùng của nghệ thuật lãng mạn đó là tính ngẫu nhiên cả với tính cách yếu tố bên ngoài và sự tan rã của các mặt này. Do đó, bản thân nghệ thuật tự phủ định mình và nêu rõ rằng muốn đạt đến chân lý, ý thức cần phải chuyển sang những hình thức cao hơn là những hình thức mà nghệ thuật có thể đem tới.

Chương thứ nhất

LĨNH VỰC TÔN GIÁO CỦA NGHỆ THUẬT LÃNG MẠN

Bởi vì nghệ thuật lãng mạn trong khi miêu tả tính chủ thể tuyệt đối với tính cách chân lý của tất cả, lấy sự hợp nhất của tinh thần với bản chất của nó, lấy sự thỏa mãn của tâm hồn, sự hòa giải của Thượng đế với thế giới và với chính mình làm nội dung cốt tử, cho nên người ta có cảm tưởng rằng lý tưởng phải tìm thấy sự thể hiện hoàn toàn và đầy đủ ở trong hình thức này. Bởi vì các đặc trưng chủ yếu của lý tưởng là hạnh phúc và tính độc lập, sự thỏa mãn, tình trạng yên tĩnh và tự nhiên. Cố nhiên, chúng ta không có quyền loại trừ lý tưởng ra khỏi khái niệm và tính hiện thực của nghệ thuật lãng mạn. Nhưng so với nghệ thuật cổ điển thì nó có một hình thức khác hẳn. Mặc dầu chúng ta đã nhắc tới quan hệ giữa hai cái ở trong những nét khái quát, nhưng ở ngay từ đầu, cần phải xác lập cái ý nghĩa cụ thể hơn của nó để giải thích phương thức thể hiện cái Tuyệt đối của nghệ thuật lãng mạn dưới hình thức điển hình.

Trước hết, ở trong lý tưởng cổ điển, yếu tố thần linh là bị hạn chế bởi vì nó bị qui về tính cá biệt của mình; và thứ hai, tâm hồn và tình trạng hạnh phúc của mỗi vị thần biểu lộ ở trong hình dáng cơ thể của họ; thứ ba, nghệ thuật này căn cứ trên sự thống nhất không thể phân chia của cá nhân ở trong bản thân y và trong biểu hiện bên ngoài của y, cho nên tính phủ định của sự phân đôi bên trong, của nỗi đau khổ về tinh thần và thể xác, của sự hy sinh và từ bỏ không thể làm thành yếu tố chủ yếu. Mặc dầu yếu tố thần linh của nghệ thuật cổ điển lại bị chia nhỏ ra thành nhiều vị thần, song ở trong bản thân nó vẫn không phải là một sự phân chia giữa cái bản chất

phổ biến với các biểu hiện cá biệt chủ quan mang hình dáng người và có tinh thần của con người. Cũng vậy, thế giới cái ác, tội lỗi và lầm lạc không đối lập lại yếu tố thần linh với tính cách đối lập với cái Tuyệt đối là cái không biểu lộ trong các hiện tượng. Ở đây, nghệ thuật lãng mạn không có nhiệm vụ hòa giải những mặt đối lập này và là thực sự hiện thực và thần linh chỉ với tính cách một sự hòa giải như vậy.

Trái lại, khái niệm tính chủ thể tuyệt đối giả thiết, phải có sự đối lập giữa tính phổ biến cốt tử và cá tính, một sự đối lập mà một khi đã thực hiện được sự can thiệp sẽ làm cho chủ thể tham dự vào cái bản chất phổ biến và làm cho tính bản chất thành một chủ thể tuyệt đối tự biết mình và muốn mình là thế. Song thực ra, ở trong tính chủ thể với tính cách tinh thần, còn chứa đựng một điều sâu sắc hơn của thế giới hữu hạn. Nhờ gạt bỏ thế giới hữu hạn và nhờ hòa giải với cái Tuyệt đối, cái vô hạn do hoạt động tuyệt đối của mình tạo nên bản chất của mình đối với chính mình và chỉ lúc đó mới trở thành tinh thần tuyệt đối.

Sự vượt bỏ thế giới hiện thực này ở trong phạm vi và hình tượng của tinh thần con người có một ý nghĩa khác hẳn nghệ thuật cổ điển trong quan hệ đối với cái đẹp. Cái đẹp Hy Lạp nêu lên nội dung bên trong của cái cá tính tinh thần với những hành vi và những biến cố hoàn toàn dung hợp với diện mạo thể xác của nó; đời sống bên trong biểu lộ hoàn toàn ở cái bên ngoài và tồn tại một cách hạnh phúc ở đấy. Nhưng cái đẹp lãng mạn còn yêu cầu một điều khác nữa: tinh thần trong khi bộc lộ ra ngoài, đồng thời cần phải nêu rõ rằng nó xuất phát từ tính cơ thể để quay trở về một cuộc sống độc lập. Vì vậy cái đẹp lúc này không liên quan tới sự lí tưởng hóa hình ảnh khách quan, mà liên quan tới cái diện mạo bên trong của tâm hồn ở trong bản thân nó. Nó trở thành cái đẹp có tính tâm hồn chỉ biểu hiện cái phương thức khiến cho mỗi nội dung được sử dụng và được phát triển ở trong đời sống bên trong của chủ

thể chứ không hòa lẫn với cái vỏ bên ngoài trong khi dung hợp với tinh thần.

Vì vậy, hứng thú đối với việc nâng sự tồn tại hiện thực lên tới tính thống nhất cổ điển đã bị vượt bỏ và tập trung vào một mục đích đối lập; đem đến một vẻ đẹp mới cho hình thức bên trong của tinh thần, và nghệ thuật ít chú ý tới hình thức bên ngoài. Nghệ thuật sử dụng cái hình thức bên ngoài như nó tìm thấy một cách trực tiếp, tha hồ cho hình thức bên ngoài tự do mang hình thức này hay hình thức khác theo bản chất của nó. Sự hòa giải với cái tuyệt đối ở trong nghệ thuật lãng mạn làm thành một hành vi của cảm nghĩ bên trong, là cái mặc dầu bộc lộ ra ngoài nhưng vẫn không có cái nội dung cốt tử, và mục đích của nó là bản thân cái bên ngoài dưới hình thức thực tế của nó.

Thái độ thờ ơ như thế đối với sự hợp nhất có tính lý tưởng hóa của linh hồn với thể xác dẫn tới kết quả là cấp những đặc điểm cá biệt cho sự biểu hiện những diện mạo bên ngoài, đó là *yếu tố chân dung* ở trong nghệ thuật. Nó không xóa mờ những hình thức riêng biệt như chúng vẫn tồn tại trực tiếp với tính chất xấu xí của tự nhiên không có sự sống - và không đưa ra một cái gì đẹp đẽ hơn để thay thế vào đó. Ngoài ra, chúng ta phải yêu cầu có sự tương ứng nhất định giữa hình thức với nội dung. Song cái hình thức nhất định của sự tương ứng này là rất chung chung và không thoát khỏi những ngẫu nhiên của tồn tại hữu hạn và có tính chất kinh nghiệm.

Mặt khác, tính tất yếu của nghệ thuật lãng mạn còn có thể được biện hộ bởi một đặc tính bao quát tất cả. Lý tưởng cổ điển, ở nơi nào nó đạt đến đỉnh thực sự cao nhất của mình, thì nó là hoàn mỹ ở bản thân, độc lập và không thể thâm nhập được. Nó đóng vai một cá nhân trọn vẹn, gạt bỏ tất cả những gì không phải ở mình. Hình thức của nó là hình thức của riêng nó, nó sống hoàn toàn ở đấy và chỉ ở đấy mà thôi; nó không được hi sinh cái đó cho cái bình thường có tính chất

kinh nghiệm và ngẫu nhiên. Vì vậy, những người tri giác cái lý tưởng này với tính cách một khán giả thì không thể nào hiểu sự tồn tại của thần xem như một cái gì bên ngoài, gần gũi với hiện tượng của riêng mình. Mặc dầu hình ảnh các vị thần vĩnh viễn vẫn là hình ảnh của con người, song các thần vẫn không phải là những người trần bởi vì họ đã vượt qua những điều thiếu sót của tồn tại hữu hạn và trực tiếp, đã chiến thắng những thiếu sót ấy. Tính chất chung gắn liền với yếu tố kinh nghiệm và tính chất tương đối đã bị phá hủy.

Trái lại, tính chủ thể vô hạn, yếu tố tuyệt đối của nghệ thuật lãng mạn, không chìm đắm ở trong hiện tượng của mình. Nó ở trong chính mình và do đó mà có cái diện mạo bên ngoài không phải vì mình mà vì những người khác, được người khác tự do đánh giá. Không những thế, cái hình thức bên ngoài *không được* mang diện mạo của cái bình thường, cái có tính chất kinh nghiệm và cái nhân tính, bởi vì ở đây chính Thượng đế cũng hạ cố nhập thân vào cuộc sống hữu hạn và trần thế để thực hiện sự hòa giải và thâm nhập vào cái đối lập tuyệt đối nằm ở trong khái niệm cái Tuyệt đối. Nhờ vậy, con người thấy một khía cạnh mở ra một sự gần gũi với Chúa nên bắt đầu tiếp cận bản thân mình với lòng tin tưởng vào tính tự nhiên trực tiếp. Cái vẻ bên ngoài với sự nghiêm khắc có tính chất cổ điển đối với cái riêng biệt và cái ngẫu nhiên không còn làm cho y sợ hãi, trái lại chỉ cho y thấy y có cái gì, hay những vật xung quanh mà y biết và yêu quí có cái gì. Tính chất gần gũi ở trong sự bình thường là cái khiến nghệ thuật lãng mạn lôi cuốn chúng ta và làm chúng ta tin cậy. Nhưng bởi vì cái bên ngoài bị hi sinh cho cái bình thường, cho nên bản thân hành động hi sinh cần phải nói lên cái đẹp của tâm hồn, cái vĩ đại của tính tinh thần, sự thiêng liêng của tình cảm, do đó đồng thời nó kêu gọi chúng ta vùi sâu vào đời sống bên trong của tâm hồn, vào nội dung tuyệt đối của nó và chiếm hữu những cái đó.

Cuối cùng từ sự hi sinh này còn toát ra một ý niệm phổ biến khác nữa. Đó là ở trong nghệ thuật lãng mạn, tính chủ thể vô hạn không phải là cô độc ở trong bản thân mình, như vị thần Hy Lạp sống hoàn toàn bó hẹp vào bản thân trong tình trạng hạnh phúc bất tuyệt ở thái độ từ chối của mình. Nó vượt ra ngoài giới hạn của mình, nhập vào một quan hệ với một cái khác, song cái này vẫn thuộc về nó; nó lại tìm thấy mình ở đấy và vẫn thống nhất ở bản thân mình. Sự nhất trí của tính chủ thể với cái không phải là nó làm thành vẻ đẹp chân chính của nghệ thuật lãng mạn, lý tưởng của nó, và đời sống bên trong tính chủ thể, tâm hồn và tình cảm làm thành hình thức và hiện tượng của nó. Lý tưởng lãng mạn, do đó, biểu hiện mối quan hệ với một hiện tượng tinh thần khác gắn liền với tính chủ thể một cách chặt chẽ đến nỗi tâm hồn chỉ có thể sống nhất trí với bản thân ở hiện tượng này mà thôi. Với tính cách tình cảm, một cuộc sống ở trong những người khác đó là tình yêu.

Vì vậy, ta có thể nói về *tình yêu,* rằng tình yêu làm thành nội dung phổ biến của nghệ thuật lãng mạn ở trong lĩnh vực tôn giáo của nó. Nhưng tình yêu chỉ có được cái hình thức thực sự lý tưởng khi nó biểu hiện tình trạng hòa giải trực tiếp và tích cực của tinh thần. Nhưng trước khi chúng ta khảo sát trình độ này của sự thỏa mãn có tính chất lý tưởng đẹp đẽ nhất trước hết chúng ta cần phải khảo sát cái quá trình *phủ định* ở đấy cái chủ thể tuyệt đối xuất hiện để khắc phục tính hữu hạn và tính trực tiếp của sự biểu hiện trong cuộc đời, những đau khổ và cái chết của Chúa vì thế giới và nhân loại cũng như khả năng hòa giải nhân loại với Chúa. Mặt khác, nhân loại tồn tại, nó cũng phải đi quá trình này theo một trật tự ngược lại, để thực hiện khả năng hòa giải này ở bản thân mình. Giữa hai giai đoạn này mà điểm tập trung là cái mặt phủ định của cái chết về thể xác và tâm hồn đó là sự biểu hiện cái hạnh phúc *tích cực* do chỗ tìm thấy lại sự thỏa mãn, và

làm thành một trong những đối tượng đẹp đẽ nhất của nghệ thuật lãng mạn.

Để phân chia chương thứ nhất của chúng ta một cách chặt chẽ hơn, chúng ta cần phải khảo sát ba lĩnh vực khác nhau.

Trước hết, lịch sử Giêxu chuộc tội: những yếu tố của cái tinh thần tuyệt đối được thể hiện ở trong bản thân Thượng đế bởi vì Thượng đế trở thành một con người, có một tồn tại hiện thực ở trong cái thế giới hữu hạn với các điều kiện cụ thể của nó và bản thân cái Tuyệt đối bộc lộ ở trong sự tồn tại đơn nhất này.

Thứ hai, chúng ta sẽ khảo sát tình yêu dưới hình thức tích cực với tính cách một tình cảm hòa giải được yếu tố nhân tính và yếu tố thần linh: cái gia đình thần thánh, tình yêu của Maria, tình yêu của Giêxu và tình yêu của các môn đồ.

Thứ ba, thể cộng đồng, tinh thần của Thượng đế ở trong nhân loại sau khi các linh hồn đã sửa chữa tội lỗi, sự hủy bỏ được mặt tự nhiên và hữu hạn, do đó nhân loại hướng về Thượng đế, một sự trở về ở đấy sự khổ hạnh và sự hi sinh làm thành sự liên kết của con người với Thượng đế.

1. Lịch sử của việc Giêxu chuộc tội.

Sự hòa giải của tinh thần với chính mình, lịch sử tuyệt đối, quá trình của chân lý đã trở thành trực quan và đáng tin nhờ chỗ Thượng đế xuất hiện ở trên thế giới. Nội dung đơn giản của sự hòa giải này là sự hợp nhất của cái chân lý tuyệt đối với tính chủ thể cá biệt của con người; người nào cũng là Thượng đế, và Thượng đế là một con người cá biệt. Kết quả là tinh thần con người *ở bản thân nó*, theo khái niệm và bản chất của mình, là một tinh thần chân thực và mỗi chủ thể cá biệt đều có cái sở nguyện vô hạn là làm thành một mục đích để phục vụ Thượng đế và để thống nhất với Thượng đế. Con người cần phải làm cho cái khái niệm của mình trở thành hiện

thực, khái niệm này lúc nguyên sơ chỉ là đơn giản, nói khác đi, con người lấy việc hợp nhất với Thượng đế làm mục đích của đời mình và đạt đến mục đích ấy. Một khi đã đạt được mục đích này, con người trở thành một tinh thần tự do và vô hạn. Song điều này chỉ có thể đạt được nếu như sự hợp nhất được quan niệm là một hiện tượng nguyên sơ, là cái cơ sở vĩnh viễn của bản chất thần linh và bản chất con người.

Mục đích này đồng thời là cái khởi điểm tuyệt đối, là tiền đề của ý thức tôn giáo lãng mạn. Nói tóm lại ở chỗ chính Thượng đế đã trở thành một con người, bằng xương bằng thịt, một chủ thể đơn nhất, thành ra sự hòa giải mà chúng ta tìm kiếm không chỉ còn là một điều trừu tượng đơn thuần chỉ biết được *dựa theo khái niệm,* trái lại nó đã tìm thấy sự thể hiện *khách quan* với tính cách một con người đơn nhất đã tồn tại thực tế. Hình thức của tính đơn nhất này là quan trọng bởi vì nó bộc lộ cho mỗi người thấy rằng sự hòa giải của chính mình với Thượng đế không phải chỉ là một khả năng, mà là một hiện thực và vấn đề làm cho hiện thực này có hiệu lực chỉ là lệ thuộc vào ý muốn của mỗi người. Nhưng bởi vì tính thống nhất với tính cách một thỏa hiệp có tính tinh thần của những yếu tố đối lập không phải chỉ là một sự tồn tại đơn nhất trực tiếp, cho nên cái quá trình làm cho ý thức trở thành tinh thần thực sự phải diễn ra trong mỗi chủ thể dưới hình thức lịch sử của chính chủ thể. Lịch sử này, như chúng tôi đã nêu lên ở trên, là lịch sử của mỗi con người cá biệt đã tự tước bỏ cái tính cá biệt về tinh thần và thể xác của mình nghĩa là đã đau khổ và đã chết, và trái lại do nỗi đau khổ của cái chết, ông ta đã hồi sinh từ cái chết, làm thành một Thượng đế đầy quang vinh,làm thành một tinh thần hiện thực. Tinh thần này mặc dầu bây giờ với tính cách một chủ thể nhất định, vẫn có một tồn tại cá biệt, nhưng thực ra ở trong cái thể cộng đồng mà chủ thể này là một bộ phận, người chủ yếu vẫn là Thượng đế và tinh thần.

a. Tính chất có vẻ không cần thiết của nghệ thuật.

Lịch sử này làm thành đối tượng chủ yếu của nghệ thuật lãng mạn có tính tôn giáo, một chủ đề mà đối với nó thì cái nghệ thuật với tính cách nghệ thuật thuần túy phần nào trở thành một điều thừa. Bởi vì cơ sở của câu chuyện này là một niềm tin tưởng vững chắc ở bên trong, tình cảm và quan niệm của chân lý vĩnh viễn, cơ sở của nó là cái *đức tin* tự tìm thấy ở chính mình bằng chứng của cái chân lý ấy, và như vậy, trở thành bộ phận tạo thành của chủ thể, thành thịt của xác thịt mình, linh hồn của linh hồn mình. Đức tin đạt đến sự phát triển đầy đủ dẫn tới lòng tin tưởng trực tiếp rằng biểu tượng, ý niệm của những yếu tố của câu chuyện này là đủ để cho ý thức nhận thức được bản thân chân lý. Nhưng nếu như nói đến sự nhận thức *chân lý* thì *cái đẹp* của hiện tượng và của biểu hiện bên ngoài trở thành một điều thứ yếu và bàng quan bởi vì chân lý tồn tại đối với ý thức ngay dù là ở bên ngoài và độc lập đối với nghệ thuật.

b. Sự cần thiết của sự xuất hiện nghệ thuật

Song mặt khác, nội dung tôn giáo lại mang ở nó một tính chất không những làm cho nó có thể biểu hiện bằng nghệ thuật mà một mặt nào đấy còn cần tới sự biểu hiện ấy. Như chúng tôi đã nêu bật nhiều lần, ở trong quan niệm tôn giáo của nghệ thuật lãng mạn có một nội dung dẫn tính chất nhân tính tới trình độ cực điểm. Điểm tập trung của nội dung này là sự hòa đúc của cái Tuyệt đối, cái thần linh với tính chủ thể của con người - được tri giác thực sự và tồn tại thực tế ở trong hình thức bên ngoài và tính chất cơ thể. Yếu tố thần linh cần phải biểu hiện, bộc lộ ra ngoài dưới hình thức một diện mạo cá nhân có một tồn tại thực tế, một hình ảnh cụ thể thể hiện lại ngay cả những chi tiết bên ngoài, những biến cố liên quan tới sự ra đời của Giêxu, tới cuộc đời, những đau khổ, cái chết của Người, tới việc Người sống lại và được hoàn cải. Chỉ ở

trong nghệ thuật thì cái hiện tượng giây lát, hiện thực của vị thần mới được lặp lại lần này lượt khác.

c. Những nét ngẫu nhiên của hiện tượng bên ngoài.

Nhưng vì ở trong hiện tượng này người ta nhấn mạnh tới chỗ Thượng đế là một chủ thể cá biệt, khác tất cả các chủ thể khác không những biểu hiện sự hợp nhất của yếu tố thần linh với tính chủ thể của con người nói chung mà còn thể hiện dưới hình thức một con người nhất định, cho nên do bản thân nội dung này nghệ thuật bộc lộ tính ngẫu nhiên và tính chất riêng biệt của thế giới hữu hạn bên ngoài và cái đẹp của lý tưởng cổ điển đã thoát khỏi những điều ngẫu nhiên ấy. Tất cả những điều mà khái niệm tự do của cái đẹp đã gạt bỏ, cho là không thích hợp, không liên quan tới lý tưởng thì ở đây được chấp nhận làm thành một yếu tố toát ra từ bản thân nội dung.

(a) Chính vì vậy, cá nhân Giêxu thực tế thường được lựa chọn làm đề tài miêu tả. Song những nghệ sĩ nào đã muốn lấy Giêxu làm một lý tưởng theo tinh thần và hình thức của lý tưởng cổ điển đều đã phạm một sai lầm to lớn. Trong những cách miêu tả này, đầu và hình dáng của Giêxu biểu lộ vẻ nghiêm trang bình thản và oai vệ, nhưng điều đó vẫn chưa đủ, bởi vì Giêxu một mặt cần phải biểu hiện đời sống bên trong và tính tinh thần *phổ biến*, nhưng một mặt khác lại phải thể hiện một cá nhân có nội cảm và *một cá tính*; sự thể hiện hạnh phúc ở trong cái hình tượng cảm quan của con người là mâu thuẫn với cả hai điều đã nói. Không có gì khó hơn là nối liền hai cực hữu hạn này là hình thức và sự biểu hiện; nhất là các họa sĩ bao giờ cũng lúng túng khi muốn vượt ra ngoài phạm vi của kiểu truyền thống. Những hình thức bên ngoài này cố nhiên lại phải có cái vẻ sâu xa và nghiêm trang, nhưng các nét và các hình dáng của nét mặt và của toàn thể dung mạo đều không được thiên về phía thấp hèn, xấu xí, cũng không được vươn lên tới cái Trác tuyệt thực sự. Về mặt hình thức bên ngoài, điều tốt nhất là giữ lấy cái trung dung giữa tính đặc

thù của tự nhiên với cái đẹp lý tưởng, nắm được đúng cái trung dung này là khó và ở đấy biểu lộ nghệ thuật, mẫn cảm và trí tuệ của nghệ sĩ.

Nếu như ta không xét cái nội dung vốn thuộc về lĩnh vực đức tin tôn giáo thì các biểu hiện thuộc về lĩnh vực này là lệ thuộc vào lĩnh vực của lý tưởng cổ điển hơn là lệ thuộc vào khả năng sáng tạo chủ quan của nghệ sĩ. Trong nghệ thuật cổ điển, yếu tố thần linh và yếu tố tinh thần đều được biểu hiện trực tiếp ở trong hình thức của cơ thể, ở diện mạo của thể hữu cơ của con người. Vì vậy những hình thức của cơ thể trong các biến đổi hình dạng của nó thoát ly khỏi cái bình thường và cái hữu hạn làm thành hứng thú chủ yếu. Ở trong nghệ thuật lãng mạn, hình ảnh vẫn để nguyên vẹn như ở trong những hoàn cảnh bình thường, hình thức của nó là bàng quan đến một mức độ nào đấy và làm thành một cái gì cá biệt có thể thế này hay thế khác cũng được; về mặt này, hình tượng có thể được xử lý hết sức tự do. Hứng thú chủ đạo như vậy, một mặt là ở cái phương thức mà nghệ sĩ sử dụng để đạt đến tinh thần và cái điều quí báu nhất của tinh thần ở trong cái vẻ bình thường và quen thuộc ấy, và mặt khác, là ở cách thực hiện, những phương tiện kỹ thuật và tài nghệ mà nghệ sĩ sử dụng để cấp cho hình tượng của mình một sức sống tinh thần và cái vẻ trực quan, tính cảm quan của yếu tố tinh thần.

(b) Ngoài ra, nội dung này, như chúng ta đã thấy, còn bao gồm cái lịch sử tuyệt đối, xuất phát từ bản thân khái niệm tinh thần, lịch sử, là cái làm cho hiện tượng trở về tính cá biệt thể xác, và tinh thần trở về bản chất và tính phổ biến. Bởi vì sự hòa giải của tính chủ thể đơn nhất với thần không đóng vai một sự hài hòa trực tiếp mà một sự hài hòa được thực hiện sau khi đã trải qua những đau khổ vô hạn, sau khi đã từ bỏ, hi sinh, gạt bỏ tất cả các yếu tố cảm quan, hữu hạn và chủ quan. Cái hữu hạn và cái vô hạn ở đây gắn liền với nhau làm một, và sự hòa giải ở trong trình độ sâu sắc chân thực của

mình, do sức mạnh và tính tinh thần của mình mà bộc lộ chỉ qua tính gắt gao và tính to lớn của một sự đối lập cần phải tìm cách giải quyết. Người ta có thể nói rằng tất cả tính sắc sảo và tình trạng không hài hòa bắt nguồn từ những đau khổ, những dằn vặt và những chia xé đều thuộc về bản chất của tinh thần và một phần của nội dung nghệ thuật ở đây là sự thỏa mãn tinh thần một cách tuyệt đối.

Cái quá trình này của tinh thần, xét một cách độc lập làm thành bản chất, khái niệm tinh thần và chứa đựng ở nó đặc trưng nó là một lịch sử khái quát đối với ý thức và lịch sử ấy cần được lặp lại ở từng ý thức cá nhân bởi vì chính ý thức của nhiều người cá biệt là một thực tế và là điều chứng minh sự tồn tại của cái tinh thần phổ biến. Song bởi vì tinh thần về thực chất là thể hiện ở trong cá nhân cho nên lúc đầu lịch sử phổ biến này chỉ diễn ra dưới hình thức lịch sử của một người duy nhất, ở đấy nó được thể hiện xem như lịch sử của riêng người ấy, lịch sử người ấy ra đời, chịu đau khổ, chết và tái sinh, song ở trong tình trạng đơn nhất này nó vẫn giữ ý nghĩa lịch sử của tinh thần phổ biến và tuyệt đối.

Bước ngoặt lịch sử ở trong cuộc đời này của Chúa đó là, lúc bỏ mất sự tồn tại của mình trong diện mạo một con người đơn nhất *nhất định* Chúa thôi không còn là một con người nhất định; bước ngoặt này được thể hiện bằng lịch sử những cuộc hành hình, bởi những khổ hình trên thánh giá, bởi những quằn quại của cái chết. Ở đây bản thân nội dung không thể phù hợp với cái lý tưởng cổ điển và, do đó, càng ít thích hợp với sự thể hiện lý tưởng này bởi vì sự biểu hiện bên ngoài và thể xác, sự tồn tại trực tiếp tỏ ra là một sự kiện mà đối với nó cá nhân chấp nhận một thái độ phủ định qua những đau khổ để có thể đạt tới chân lý và tới thiên đường của mình. Mặt khác, thực vậy, cái xác thịt trần tục và sự yếu đuối của bản chất con người được nâng cao và trở thành thiêng liêng do chỗ chính Thượng đế đã xuất hiện qua cái thân hình ấy,

và cái bản chất ấy, nhưng mặt khác thân hình và bản chất này với tính cách là của con người trần tục, đều được nêu lên một cách phủ định và chỉ biểu hiện qua những đau khổ, trong lúc đó thì trong lý tưởng cổ điển cái thuần túy nhân tính vẫn duy trì với yếu tố tinh thần và yếu tố bản chất một sự hợp nhất hài hòa không bị cái gì quấy rối. Giêxu bị roi quất, phải mang một vòng gai, mang thập tự giá đến nơi hành hình, bị đóng đinh ở thập tự giá, chết một cái chết chậm chạp, đau đớn, một cái chết của người tử vì đạo, tất cả những điều đó không thể miêu tả dưới những hình thức của cái đẹp Hy Lạp. Trong những tình huống này bộc lộ sự thiêng liêng bên trong, trình độ sâu sắc bên trong, tính chất vô biên của đau khổ với tính cách một yếu tố vĩnh viễn của tinh thần, sự chịu đựng với thái độ thanh thản thần linh qua đó nói lên tính vĩnh viễn của tinh thần.

Xung quanh hình tượng trung tâm này là những người bạn và những người thù. Những người bạn không phải là lý tưởng, nhưng theo khái niệm của họ, họ là những con người bình thường, những con người riêng biệt mà sức mạnh tinh thần đã dẫn tới thánh giá. Còn những kẻ thù là những kẻ có thái độ chống đối lại Chúa, sẽ kết án Giêxu, sẽ chế giễu Người, hành hạ Người, sẽ đóng đinh Người, sẽ được biểu hiện như là có một bản chất độc ác. Bản chất này khi biểu hiện ra ngoài sẽ mang hình thức xấu xí, thô lỗ, dã man, hung hăng và dữ dội. Ở tất cả các quan hệ này cái xấu xí ở đây xuất hiện làm thành một yếu tố khách quan khác cái đẹp cổ điển.

(c) Nhưng ở trong bản chất thần linh thì cái chết chỉ được xem là một trạng thái quá độ, là một giai đoạn dẫn tới sự hòa giải của tinh thần với chính mình và tới sự dung hợp của cái nhân tính với cái thần linh, của cái phổ biến với tính chủ thể. Chính sự khẳng định này phải được biểu hiện một cách tích cực bởi vì nó làm thành cơ sở và yếu tố đầu tiên. Sự tái sinh

và việc lên trời ở trong lịch sử của Giêxu làm thành những đề tài thuận tiện nhất đối với sự thể hiện nghệ thuật. Người ta còn có thể thêm vào đấy những đề tài liên quan tới những lúc Giêxu đóng vai người thầy dạy dỗ. Nhưng ở đây, nghệ thuật tạo hình lại vấp phải một khó khăn to lớn, bởi vì nó có hai nhiệm vụ: một mặt thể hiện tinh thần với tính cách bản chất trong cuộc sống nội tâm của nó; thứ hai tinh thần tuyệt đối, thống nhất thâm trầm với tính chủ thể và được nâng lên vượt quá sự tồn tại trực tiếp vẫn phải tìm thấy ở trong thể xác và ngoại giới, sự biểu hiện toàn bộ của tính vô hạn và cái nội dung bên trong của nó.

2. Tình yêu tôn giáo.

Tinh thần với tính cách tinh thần tồn tại tự nó và cho nó không thể làm thành đối tượng trực tiếp của nghệ thuật. Sự hòa giải thực tế cao nhất với tinh thần chỉ có thể là một hòa giải thuần túy tinh thần, và do tính chất thuần túy lý tưởng của nó nên vượt ra ngoài sự biểu hiện nghệ thuật, bởi vì cái chân lý tuyệt đối là cao hơn ngoại hiện của cái đẹp là cái không thể nào tách rời khỏi yếu tố hiện tượng và cảm quan. Nhưng nếu như nghệ thuật muốn cấp cho tinh thần trong sự hòa giải tích cực của nó một hòa giải tinh thần làm cho tinh thần không những đóng vai một ý niệm thuần túy với tính cách một đối tượng của tri giác thuần túy có tính lý tưởng, mà làm người ta có thể có tri giác và chiêm ngưỡng nó, thì nghệ thuật chỉ có thể làm điều đó dưới một hình thức duy nhất thỏa mãn đòi hỏi về tính tinh thần và tính chất bộc lộ ra ngoài bằng những phương tiện nghệ thuật: hình thức này là hình thức thể hiện nội cảm của tinh thần, những vận động của tinh thần, đời sống tình cảm. Cái nội cảm này là cái duy nhất tương ứng với khái niệm tinh thần tự do và thỏa mãn ở bản thân mình, đó là tình yêu.

a. Khái niệm của đấng Tuyệt đối với tính cách tình yêu.

Ở trong tình yêu được khảo sát về mặt nội dung chứa đựng những yếu tố mà chúng tôi đã nêu lên làm thành khái niệm của tinh thần tuyệt đối: sự quay trở về bản thân trong trạng thái hòa giải, xuất phát từ một tồn tại khác tồn tại của mình. Cái "khác" này ở đấy tinh thần có thể tồn tại mà vẫn cứ là tinh thần, đến lượt nó lại phải thuộc về yếu tố tinh thần, phải là một cá tính tinh thần: bản chất thực sự của tình yêu chính là ở chỗ tình yêu hủy bỏ ý thức về chính mình, quên mình ở trong một cái tôi khác, nhưng trước hết phải tìm lại được mình và làm chủ được mình trong tình trạng bị quên lãng và bị biến mất như vậy. Tình trạng tinh thần làm môi giới với chính mình và vươn lên đến cái toàn thể, làm thành cái Tuyệt đối, không phải theo nghĩa một tính chủ thể cá biệt và do đó hữu hạn, tìm thấy mình và tự thể hiện mình ở trong một chủ thể hữu hạn khác và hòa làm một với nó, nhưng cái Tuyệt đối đó là nội dung của tính chủ thể làm môi giới với chính mình ở trong một cái khác. Đây là một tinh thần chỉ cảm thấy hài lòng thỏa mãn khi nó đi đến chỗ nhận thức được mình ở trong một tinh thần khác và biểu lộ ý chí của mình với tính cách ý chí của đấng Tuyệt đối.

b. Tâm hồn.

Nội dung này với tính cách tình yêu có *hình thức* của một tình cảm tập trung vào bản thân chứ không phải bộc lộ ra ngoài, và nhận thức đặc trưng của nó, tính phổ biến của nó, trái lại hạn chế trực tiếp tầm rộng lớn của nó ở tính chất bất biến, bằng cách quay trở về bản thân, vào những nơi sâu thẳm của tâm hồn, và bộc lộ với tính cách một biểu hiện cô đọng của những nơi sâu thẳm này. Kết quả là, nội dung nếu ở trạng thái phổ biến thuần túy tinh thần sẽ không thể nào biểu hiện một cách nghệ thuật được thì ở đây do chỗ tình cảm được chủ thể hóa,

cho nên lại có thể thể hiện bằng nghệ thuật; bởi vì một mặt, nếu nó bị vùi sâu vào những nơi sâu thẳm của tâm hồn, thì nội dung này không thể bộc lộ hoàn toàn rõ ràng, nhưng một mặt khác nó lại vay mượn ở hình thức này một yếu tố nhất trí với nghệ thuật. Và thực vậy, tâm hồn, con tim, tình cảm mặc dầu vẫn có tính tinh thần và ở bên trong, nhưng lại vẫn gắn liền với yếu tố cảm quan và yếu tố thể xác. Ở trong thể xác, trong cái nhìn, trong những đường nét của gương mặt hay trong những biện pháp có tính tinh thần hơn - trong âm thanh và lời nói, bao giờ chúng cũng có thể bộc lộ những mặt sâu kín nhất của cuộc sống và của sự tồn tại của tinh thần. Nhưng cái bên ngoài ở đây có nhiệm vụ thể hiện đời sống nội tâm bên trong trong những cảm nghĩ tinh thần bên trong của nó.

c. Tình yêu với tính cách lý tưởng lãng mạn.

Nếu như quan niệm lý tưởng là ở sự hòa giải của nội tâm với hiện thực của nó, thì ta có thể định nghĩa tình yêu là cái *lý tưởng* của nghệ thuật lãng mạn ở phương diện tôn giáo của nó. Nó là cái đẹp có *tính tinh thần*, lý tưởng cổ điển cũng biểu lộ sự hòa giải của tinh thần với một cái khác của nó. Nhưng ở đây cái khác là cái bề ngoài thấm nhuần tinh thần, cái vỏ thể xác của nó. Trái lại, ở trong tình yêu cái khác đối với tinh thần không phải là một cái gì tự nhiên, mà bản thân nó là một ý thức tinh thần, một chủ thể khác. Tinh thần được thể hiện ở đây như là ở bản thân nó ở trong cái yếu tố thích hợp nhất của nó. Như vậy, tình yêu ở trong sự thoả mãn tích cực này và ở trong cái hiện thực này ở đấy nó tìm thấy sự nghỉ ngơi và hạnh phúc của nó, đem đến cho tình yêu một vẻ đẹp lý tưởng nhưng có tính chất tinh thần, chỉ có thể bộc lộ với tính cách nội cảm, với tính cách biểu hiện cuộc sống sâu xa nhất của tâm hồn. Bởi vì tinh thần tự biết rằng nó có mặt và tự biết trực tiếp rằng nó là tinh thần và sự tồn tại của nó là gồm những yếu tố tinh thần và diễn ra trong lĩnh vực tinh

thần mang tính chất nội cảm cao nhất và đúng hơn tính nội cảm của tình yêu.

(a) Thượng đế là tình yêu. Vì vậy bản chất sâu sắc nhất của Thượng đế phải được quan niệm là đã nhập thân vào Giêxu và được biểu hiện dưới một hình thức thích hợp với nghệ thuật. Nhưng Giêxu lại còn đại biểu cho cái tình yêu có tính *thần linh*, có đối tượng một mặt là bản thân Thượng đế với bản chất vô hình không bộc lộ ở trong hiện tượng và mặt khác là cái nhân loại cần được chuộc tội. Vì vậy Giêxu không thể thể hiện sự dung hợp của một chủ thể với một chủ thể khác nhất định mà Giêxu là bản thân ý niệm tình yêu trong tính phổ biến của nó, là yếu tố tuyệt đối, là tinh thần của chân lý trong các yếu tố và là hình thức của tình cảm.

Cùng với tính chất phổ biến của đối tượng, sự biểu hiện tình yêu cũng được khái quát hóa theo nghĩa sự tập trung chủ quan của con tim và của linh hồn thôi không còn đóng vai trò chủ yếu. Người Hy Lạp cũng làm như vậy mặc dầu theo một ý nghĩa khác hẳn. Trong các thần thoại về Erôt cổ xưa có tính chất Titan và thần Vênut Urania, ý niệm phổ biến đóng vai trò chính chứ không phải là cái phương diện chủ quan của tình cảm cá nhân. Chỉ trong trường hợp khi Giêxu (trong các miêu tả của nghệ thuật lãng mạn) được quan niệm đồng thời là một chủ thể đơn nhất, vùi sâu vào bản thân, đồng thời lại là một cái gì lớn hơn thì lúc đó tình yêu mới mang hình thức nội cảm của chủ thể, mặc dầu bao giờ nó cũng được nâng cao và được nâng đỡ bởi tính phổ biến của nội dung của mình.

(b) Nhưng đề tài thích hợp nhất với nghệ thuật trong lĩnh vực tôn giáo, đó là tình yêu của Maria, tình mẫu tử. Đây là đề tài ở đấy trí tưởng tượng lãng mạn có tính chất tôn giáo đã đạt được nhiều thành công nhất. Tình mẫu tử là hiện thực nhất và nhân tính nhất song nó lại hoàn toàn có tính tinh thần, không chứa đựng tính ích kỷ và dục vọng, không mang tính cảm quan nhưng vẫn có hiệu lực; nó là nội cảm hạnh phúc

hưởng sự thỏa mãn tuyệt đối. Đó là tình yêu không mong muốn nhưng không phải là tình bạn, bởi vì tình bạn dù sâu sắc đến đâu cũng có một mục đích nhất định, tình bạn tồn tại là nhằm một mục đích chung làm thành cơ sở chủ yếu của nó. Trái lại, tình mẫu tử không có mục đích chung và quyền lợi chung mặc dầu nó trực tiếp dựa vào những quan hệ tự nhiên. Nhưng tình yêu của người mẹ không phải bó hẹp vào cái phương diện tự nhiên này. Ở trong đứa con mà Maria ôm trong lòng, mà bà đã sinh hạ trong đau khổ, bà đã gặp lại mình, bà đã nhận thức được bản thân mình ở đấy. Mặc dầu đứa con này, xác thịt của xác thịt bà, là cao hơn bà, nhưng mặc dầu cao như vậy, nó vẫn là của bà và vẫn làm thành một đối tượng ở đấy bà quên mình và duy trì bản thân mình. Cái nội cảm tự nhiên của tình yêu mẫu tử đã được tinh thần hóa hoàn toàn. Nó lấy yếu tố tinh thần làm nội dung thực sự của nó, nhưng yếu tố tinh thần này lại thấm nhuần một cách kỳ diệu, không thể thấy được và tự nhiên thấm nhuần tính thống nhất tự nhiên và tình cảm con người. Đó là cái tình mẫu tử đầy hạnh phúc, nhưng hạnh phúc này lúc đầu tiên chỉ là hạnh phúc của một người mẹ *mà thôi*.

Kể ra, tình yêu này không phải không có đau khổ, song những đau khổ là bị gây nên bởi số phận của đứa con chịu đau khổ, hấp hối và cuối cùng chịu chết, chứ không phải (như chúng ta sẽ thấy ở sự phát triển sau này) bị gây nên bởi tình trạng bất công và sự hành hạ do bên ngoài hay do những cuộc đấu tranh không ngừng chống lại tội lỗi hay do những sự dằn vặt trong đó bản thân con người bị chia xé. Nội cảm này bộc lộ cái đẹp tinh thần, lý tưởng, sự đồng nhất hóa nhân tính của con người với Thượng đế, với tinh thần, với chân lý. Đây là hành động hoàn toàn bỏ quên, khước từ tất cả làm cho người ta gặp lại mình và nhận ra mình ở trong đối tượng của tình yêu của mình và cảm thấy một sự thỏa mãn vô ngần ở trong sự thống nhất này.

Nếu như tình mẫu tử, cái hình ảnh có thể nói của tinh thần, xuất hiện đẹp đẽ như vậy ở trong nghệ thuật lãng mạn

dưới hình thức này, thay thế bản thân tinh thần thì đó là vì tinh thần chỉ được lý giải bởi nghệ thuật dưới hình thức tình cảm mà thôi, và cái tình cảm của sự hợp nhất của cá nhân với Thượng đế, dưới hình thức nguyên thủy nhất, hiện thực nhất, sinh động nhất chỉ tồn tại trong tình mẫu tử của Đức mẹ đồng trinh. Tình yêu này tất yếu phải được thể hiện trong nghệ thuật bởi vì yếu tố lý tưởng, sự hòa giải tích cực, sự thỏa mãn cần phải được biểu hiện ở trong nghệ thuật. Vì vậy có một thời đã cho cái tình mẫu tử của Đức mẹ quang vinh là tình cảm cao quí nhất và thiêng liêng nhất. Nhưng khi tinh thần nhận thức được mình ở trong yếu tố của mình, độc lập đối với mọi cơ sở tự nhiên cảm quan thì cái môi trường trung gian có tính tinh thần, thoát khỏi cái cơ sở này có thể được xem là một con đường tự do dẫn tới chân lý. Chính vì vậy ở trong đạo Tin lành, không phải việc thờ phụng Maria trở thành chân lý cao nhất của nghệ thuật và của đức tin mà là Chúa thánh thần và sự can thiệp bên trong của tinh thần.

Cuối cùng, *thứ ba*, sự hòa giải tích cực của tinh thần với tính cách một tình cảm biểu lộ ở các môn đồ của Giêxu, ở những người đàn bà và những người bạn đi theo Giêxu. Những người này nhờ tình bạn, nhờ việc dạy dỗ, và những lời truyền giáo của người bạn thần linh của họ là Giêxu, đã khắc phục được tính chất khắc khổ của tư tưởng đạo Thiên Chúa, đã tiếp thu được nó mà không cảm thấy những dằn vặt và những đau khổ bên ngoài và bên trong. Họ đã nắm được tất cả ý niệm này, đã làm chủ được nó và bản thân họ gắn liền với nó một cách sâu sắc. Kể ra, họ vẫn còn thiếu tính thống nhất trực tiếp trước đây và cái nội cảm của tình mẫu tử, nhưng ở đây yếu tố ràng buộc họ cũng vẫn là sự có mặt của Giêxu, thói quen sống chung và ảnh hưởng trực tiếp của tinh thần.

3. Tinh thần của thể cộng đồng.

Nếu như khảo sát việc chuyển sang giai đoạn cuối cùng

của lĩnh vực này thì chúng ta có thể nối liền nó với những điều đã nói về lịch sử của Giêxu. Sự tồn tại trực tiếp của Giêxu với tính cách một con người cá biệt cụ thể, đồng thời lại là Chúa, nói khác đi là Chúa đã mang hình thức một con người chính xác và cụ thể, sự tồn tại này được nêu lên tính cách vượt ra ngoài phạm vi của hiện thực. Tính hiện thực của đấng Tuyệt đối với tính chủ thể vô hạn là bản thân tinh thần: Chúa chỉ tồn tại trong sự hiểu biết, trong lĩnh vực nội tâm.

Sự tồn tại tuyệt đối này của Thượng đế với tính cách tính phổ biến vừa của ý niệm vừa của chủ thể, không chỉ bó hẹp bởi một con người duy nhất là kẻ đã thể hiện sự hòa giải tính chủ thể của con người và của thần linh. Sự tồn tại tuyệt đối của Thượng đế mở rộng để trở thành sự hòa giải của ý thức con người với Thượng đế, và nói chung trở thành cái nhân loại tồn tại ở trong nhiều người cá biệt. Song con người nếu xét ở bản thân y xem như một cá nhân đơn nhất thì y chẳng có cái gì là thần linh cả; trái lại y thuộc về lĩnh vực nhân tính và hữu hạn. Y chỉ đạt đến sự hoà giải với Thượng đế trong chừng mực y thực sự cho rằng cái phần nhân tính và hữu hạn là một yếu tố tiêu cực, và bằng cách làm như vậy y gạt bỏ yếu tố ấy. Chỉ bằng cách giải phóng như vậy khỏi những thiếu sót của lĩnh vực hữu hạn nhân loại mới tự khẳng định mình là sự tồn tại của tinh thần tuyệt đối, với tính cách tinh thần của thể cộng đồng ở đấy sự hợp nhất của yếu tố con người với yếu tố thần linh được thực hiện ở trong bản thân hiện thực của con người với tính cách một môi giới thực tế của cái mà theo khái niệm của tinh thần phải ở trong cái thể thống nhất ngay từ lúc ban đầu.

Những hình thức chính của cái nội dung mới của nghệ huật lãng mạn có một ý nghĩa quan trọng có thể phân chia như sau.

Cái chủ thể đơn nhất, tách khỏi Thượng đế, sống trong tội lỗi và trong cuộc đấu tranh chống lại cái hiện thực trực tiếp

và những sự nghèo nàn của tồn tại hữu hạn, có nhiệm vụ đạt đến sự hòa giải với mình và với Thượng đế. Nhưng bởi vì trong lịch sử của sự chuộc tội của Giêxu, chính việc phủ định tính cá biệt trực tiếp làm thành yếu tố chủ yếu của tinh thần, cho nên chủ thể chỉ có được khả năng vươn lên tới tự do và thế giới ở trong thần linh thông qua việc từ bỏ cái mặt tự nhiên và cá tính hữu hạn của nó.

Sự vượt bỏ tính hữu hạn có thể có được bằng ba cách: *Thứ nhất*, bằng cách lặp lại ở bên ngoài câu chuyện Giêxu bị hành hình, và cuối cùng, những sự đau khổ này trở thành những đau khổ xác thịt thực tế: sự khổ hạnh.

Thứ hai, bằng cách tu thân ở trong nội tâm của tâm hồn, bằng cách chiêm ngưỡng bên trong được thực hiện bởi cách ăn năn, hối hận, chịu hình phạt.

Thứ ba, cuối cùng, sự biểu hiện của yếu tố thần linh ở trong cái hiện thực của thế giới bên ngoài được quan niệm theo nghĩa gạt bỏ sự diễn biến tự nhiên của các biến cố và hình thức bình thường của sự vật: đó là lòng tin vào những phép màu qua đó thể hiện sức mạnh và sự có mặt của yếu tố thần linh.

a. Những người chịu khổ hạnh.

Cách thứ nhất ở đấy tinh thần biểu lộ sự có mặt của mình ở trong chủ thể con người đó là ở chỗ con người phản ảnh ở trong bản thân mình, như ở trong một tấm gương cái quá trình có tính chất thần linh bằng cách trải qua cuộc đời vĩnh viễn của Chúa. Ở đây, sự hòa giải tích cực trực tiếp đã nhắc đến ở trên biến mất, vì con người phải đạt đến sự hòa giải này bằng cách chiến thắng tính hữu hạn của mình. Tình cảm về tính thấp hèn của con người, do đó, được nhấn mạnh và nhiệm vụ duy nhất, cao nhất mà con người phải làm, đó là chiến thắng tình trạng thấp hèn này và giải phóng tình cảm nhục nhã này.

(a) Nội dung chân thực của lĩnh vực này là chịu đựng một

cách anh dũng những hình phạt nghiêm khắc nhất, tình nguyện chịu mọi sự từ bỏ, hi sinh, thiếu thốn; qua mọi sự thiếu thốn đau khổ, hành hạ, dằn vặt, tâm hồn được hoán cải ở bên trong và cảm thấy nó hợp nhất, thỏa mãn, hạnh phúc ở trong bầu trời của nó. Mặt phủ định này của đau khổ trở thành một mục đích tự nó ở trong khổ hạnh, và trình độ hoán cải được đo bằng những điều đau khổ mà con người đã chịu đựng và những khổ sở mà anh ta đã trải qua. Điều đầu tiên có thể phủ định ở trong nội tâm của con người hãy còn chưa bộc lộ hết đó là tồn tại tự nhiên, đời sống của nó, sự thỏa mãn những đòi hỏi cấp bách nhất, quan trọng nhất. Đối tượng quan trọng nhất góp phần vào việc làm cho con người thoát khỏi cuộc sống với những đòi hỏi và những nhu cầu cần được thỏa mãn, vào việc làm quen với đau khổ và khổ cực - những cái này cuối cùng được xem là một nguồn vui - đó là những khổ hình mà con người phải chịu hoặc do bọn thù địch và những kẻ lo tiêu diệt đức tin gây nên, hoặc bằng cách tự mình gây nên và sáng tạo, độc lập đối với mọi hoàn cảnh. Trong trường hợp thứ nhất cũng như trong trường hợp thứ hai, con người trong trái tim cuồng nhiệt vào sự khổ hạnh chấp nhận những điều xảy ra không phải như một bất công, mà như là một diễm phúc, như là phương tiện duy nhất để chiến thắng xác thịt, con tim và tâm hồn và để hòa giải với Thượng đế.

Nhưng bởi vì sự hoán cải nội tâm ở trong những hoàn cảnh mà chúng ta nói ở đây chỉ có được bằng sự lăng nhục, bằng những hình phạt và những điều đau khổ bất xác thịt phải chịu, cho nên hiển nhiên là vấn đề tình cảm cái đẹp dễ dàng bị xúc phạm; vì vậy những đề tài của lĩnh vực này là một tài liệu rất nguy hiểm cho nghệ thuật. Thực vậy, một mặt, các cá nhân phải được biểu hiện là những người mang dấu vết của sự tồn tại trần thế, chìm đắm trong tính hữu hạn và tính tự nhiên ở một mức độ cao hơn nhiều so với lịch sử truyện Giêxu bị hình phạt; và mặt khác, những sự hành hình và những điều dã man

không thể tưởng tượng, việc chặt tay chặt chân, dùng nhục hình, đốt vào lửa thiêu dần, bỏ vào vạc dầu, đặt trên bánh xe, chết trong hỏa đài v.v... tự bản thân là những biện pháp xấu xa, thô bỉ, hèn hạ, xa lạ đối với cái đẹp đến nỗi không thể dùng làm đề tài cho bất kỳ một nghệ thuật nào lành mạnh. Nghệ sĩ có thể thực hiện một tác phẩm tuyệt mỹ về một đề tài thuộc loại này nhưng trong trường hợp này, cái hứng thú gây nên bởi sự thể hiện tuyệt mỹ, bao giờ cũng chỉ liên quan tới cái mặt chủ quan, mặt này mặc dầu có trả lời những đòi hỏi của nghệ thuật nhưng dù có cố gắng thực hiện một sự nhất trí tuyệt mỹ với cái tài liệu không thích hợp thì cũng chỉ hoài công mà thôi.

(b) Vì vậy, sự thể hiện quá trình tiêu cực này còn cần đến một yếu tố khác nữa vượt ra ngoài những hình phạt của thể xác và tâm hồn và hướng về sự hòa giải khẳng định. Đó là sự hòa giải bên trong của tâm hồn, mục đích và kết quả của những điều khủng khiếp đã phải chịu đựng. Về mặt này, những người khổ hạnh là những người giữ cái yếu tố thần linh, bảo vệ nó chống lại sự tàn nhẫn của sức mạnh bên ngoài và tình trạng dã man của thái độ không tin Chúa. Để lên cái thế giới thần tiên,họ chịu đựng đau khổ và chấp nhận cái chết, vì vậy ở họ phải biểu lộ tinh thần dũng cảm, sức mạnh, sự kiên nhẫn và hăng hái. Song nội cảm này của lòng tin và cái đẹp tinh thần của tình yêu không phải là tình trạng mạnh khỏe về tinh thần được bộc lộ qua tất cả cơ thể, trái lại đây là một cảm nghĩ bên trong do đau khổ mà sinh ra, và nỗi ưu trong tình trạng hoán cải vẫn ở trong một bầu không khí đau khổ làm thành yếu tố chủ yếu thực sự.

Đặc biệt, hội họa thường lấy những đề tài về lòng mộ đạo như vậy để miêu tả. Nhiệm vụ chính của nó là thể hiện tình trạng hoan lạc mà những người chịu khổ hình tìm thấy ở trong hoàn cảnh xác thịt của họ bị hành hình, bằng cách nêu bật ở các nét của gương mặt trong cái nhìn v.v.... tinh thần nhẫn

nại, sự chiến thắng đau khổ, niềm vui họ cảm thấy khi nhận thấy tinh thần Thượng đế sống ở trong họ. Trái lại, khi điêu khắc muốn thể hiện một nội dung tương tự, thì nó không có khả năng thể hiện trình độ sâu sắc của tình cảm tập trung dưới hình thức tinh thần hóa bằng hội họa, nó bắt buộc phải nhấn mạnh những nét đã bị méo mó trong đau khổ bởi vì những nét này bộc lộ cụ thể hơn cả ở trong thể xác.

(c) *Thứ ba,* bằng cách hi sinh mình, quên mình và chịu đựng, người chịu khổ hạnh không những tìm cách thoát ra khỏi sự tồn tại tự nhiên và tính hữu hạn trực tiếp, mà chủ yếu lo hướng tâm hồn mình về phía thượng giới đến trình độ hủy bỏ ở mình tất cả những gì thực sự của con người, tất cả những gì gắn liền y với thế giới, thậm chí phá vỡ những mối liên hệ đạo đức và có tính chất trí tuệ. Thực vậy, tinh thần ở đây trong khi càng cố gắng làm cho mình tràn đầy sự sống của ý niệm bằng cách quay về bản thân lại tỏ ra thiếu học thức. Những phương tiện mà lòng mộ đạo say sưa thúc đẩy nó sử dụng để chống lại tất cả những gì (do bản chất hữu hạn của nó) đối lập lại tính vô hạn của tính tôn giáo ở bản thân là đơn giản, càng tỏ ra là dã man và trừu tượng. Nó chống lại các tình cảm của con người, chống lại các xu hướng đạo đức, chống lại những đòi hỏi, những thiên hướng, những nhiệm vụ, những đòi hỏi của con tim. Lúc này đời sống đạo đức ở trong gia đình, những mối liên hệ về tình bạn về máu mủ, tình yêu, quốc gia, nghề nghiệp, tất cả những điều đó đều thuộc về cái thế giới trần tục. Bởi vì ở đấy những điều trần tục vẫn còn chưa thấm nhuần những quan niệm tuyệt đối của đức tin và chưa được nâng lên tới sự thống nhất và sự hoà giải với các quan niệm này, cho nên nội tâm trừu tượng của tâm hồn kẻ tin đạo, cho những điều đó đều không đáng được đưa vào phạm vi những tình cảm và nhiệm vụ, cho nên lòng mộ đạo cho chúng trái lại là không có giá trị, thù địch, và có hại.

Cái thể hữu cơ về mặt đạo đức của thế giới con người được

xem là không đáng chú ý tới, bởi vì các phương diện và các nhiệm vụ của nó vẫn chưa được xem là những khâu cần thiết và chính đáng ở trong cái chuỗi của một thực tế hợp lý ở bản thân nó, là nơi không mặt nào được phép có một trình độ độc lập cô độc, trái lại vật nào cũng phải được xét với tính cách một yếu tố có giá trị và không bị gạt bỏ. Trong quan hệ này, bản thân sự hoà giải mang tính tôn giáo ở đây vẫn là trừu tượng và bộc lộ ở trong cái cảm nghĩ đơn giản bên trong thành một đức tin mạnh mẽ, không mở rộng; đây là lòng mộ đạo của một tâm hồn cô độc hãy còn chưa đạt tới một niềm tin tưởng phổ biến và đầy đủ, một sự tin cậy hợp lý và bao quát tất cả ở trong bản thân mình. Khi một tâm hồn có một sức mạnh như vậy vẫn khăng khăng duy trì thái độ tiêu cực này đối với thế giới và thoát ly khỏi thế giới bằng cách bẻ gẫy mọi liên hệ nhân tính dù là những liên hệ đầu tiên và vững chắc nhất thì nó tỏ ra là tàn nhẫn và có một thái độ dã man mà chúng ta cần phải tránh.

Xét theo quan điểm ý thức hiện nay của chúng ta, chúng ta có thể tôn trọng và đánh giá cao những mầm mống của tính tôn giáo trong những miêu tả như vậy. Nhưng khi lòng mộ đạo đi đến chỗ phủ nhận những điều hợp lý và đạo đức thì chúng ta bắt buộc không thể nào có thiện cảm với một thái độ ngoan đạo như vậy của một vị thánh. Không những thế, chúng ta phải cho cái hình thức từ bỏ này là trái đạo và mâu thuẫn với tính tôn giáo bởi vì nó gạt bỏ, phá hoại và chà đạp tất cả những điều mà chúng ta cho là chính đáng và thiêng liêng. Có nhiều truyền thuyết, câu chuyện và bài thơ liên quan tới đề tài này. Chẳng hạn chúng ta có câu chuyện một người rất yêu vợ và gia đình và cũng được gia đình yêu quí. Anh ta rời nhà và đi lang thang. Anh ta trở về nhà giả vờ làm một người ăn mày mà không nói cho gia đình biết: Người ta cho anh của bố thí, và thương hại, cho anh ta một chỗ ở dưới cầu thang, anh ta sống trong trạng thái này trong hai mươi năm trong ngôi nhà của mình, dự vào nỗi buồn của gia đình khóc thương

không thấy anh ta có những sức mạnh cao quí làm gương cho chúng ta. Điều mà những hành động này không có, đó là một mục đích có giá trị, một nội dung có thể hiểu được đối với tất cả mọi người, bởi vì những điều anh ta làm ở đây là thuần túy chủ quan, mục đích anh ta theo đuổi là mục đích của một cá nhân duy nhất lo cứu vớt linh hồn của mình, lo đạt đến hạnh phúc *của mình*. Nhưng sự cứu vớt và hạnh phúc của một con người như vậy không làm cho nhiều người cảm thấy hứng thú.

b. Sự hối lỗi và sự tu tỉnh ở bên trong.

Lĩnh vực tôn giáo này còn có một hình thức biểu hiện khác đối lập lại phương thức miêu tả mà chúng tôi vừa tóm lại ở chỗ một mặt, nó bỏ qua những đau khổ thể xác bên ngoài, và mặt khác có thái độ tiêu cực đối với cái nội dung chính đáng của cái hiện thực trần tục. Phương thức miêu tả này, do đó, về mặt nội dung và hình thức là thuộc một lĩnh vực phù hợp hơn với lý tưởng chân chính. Lĩnh vực này chỉ đề cập tới những đau khổ *tinh thần* bằng sự tu tỉnh của tâm hồn. Như vậy, một mặt, ở đây trước hết, chúng ta tránh được những điều khủng khiếp và hung dữ của việc gây hình phạt cho cơ thể. Mặt khác, tính chất tôn giáo dã man của tâm hồn không nổi lên chống lại cái nhân tính đạo đức hay đạo đức của con người để tự giam hãm vào tình trạng đau khổ bằng cách từ bỏ tất cả và chà đạp mọi sự hưởng thụ khác để tìm một nguồn vui thuần túy trí tuệ. Tâm hồn chỉ nổi lên chống lại những cái gì thực sự tội lỗi, xấu xa và đáng trừng phạt ở trong bản chất con người mà thôi.

Có một niềm tin tưởng vững chắc rằng đức tin, cái đà vươn tới Thượng đế ở trong lòng mình có thể biến những việc làm thành một cái gì xa lạ đối với chủ thể, ngay cả trong trường hợp nó là một tội lỗi và một tội ác - đức tin này có thể làm cho mọi tội lỗi của chủ thể đều được xóa bỏ. Sự thoát ly khỏi cái ác, khỏi cái tiêu cực tuyệt đối là nằm ở trong bản thân chủ

thể, một sự thoát ly xem như kết quả của thái độ khinh bỉ mà ý chí và tinh thần cảm thấy đối với chúng do điều tội lỗi mà chúng đã phạm, để quay trở về cái tích cực từ nay được chấp nhận là hiện thực duy nhất đối lập lại cuộc sống trước đây ở trong tội lỗi: sự biểu hiện của cái sức mạnh thực sự vô hạn của tình yêu có tính chất tôn giáo, của hiện thực và của sự có mặt của tinh thần tuyệt đối ở trong chủ thể là như thế.

Thái độ kiên nhẫn và sức mạnh của cái tinh thần của chủ thể đã chiến thắng được cái ác nhờ sự giúp đỡ của vị Thượng đế mà nó kêu gọi, và nhờ được hưởng sự giúp đỡ ấy, chủ thể cảm thấy gắn liền với Thượng đế và điều đó đối với y là một điều thỏa mãn vô ngần. Thực vậy, mặc dầu chủ thể nhận thức rằng Thượng đế là một cái gì khác hẳn cuộc sống trần tục đầy tội lỗi, song chủ thể lại cảm thấy mình đồng nhất với cái vô hạn ấy và tin chắc là mang ở mình nhận thức rằng Thượng đế đó là cái tôi sự nhận thức của tôi và điều đó cũng đáng tin như tôi là đáng tin đối với chính tôi vậy. Đây là một sự hoán cải diễn ra ở trong thế giới nội tâm và thuộc về lĩnh vực tôn giáo hơn là thuộc về nghệ thuật. Song bởi vì sự hoán cải này diễn ra trong cái tâm hồn có khả năng biểu lộ sự sống ở trong yếu tố bên ngoài, cho nên ngay cả nghệ thuật miêu tả nhất là hội họa cũng có quyền làm cho ta tri giác được một sự hoán cải như vậy. Nhưng nếu như nó miêu tả tất cả quá trình nằm ở trong những loại chuyện như vậy thì ở đây lại có thể xuất hiện yếu tố xấu xa, bởi vì trong trường hợp này phải biểu hiện cái xấu và cái tội lỗi. Chẳng hạn trong chuyện kể về đứa con trai hoang phí*. Vì vậy hội họa đạt đến những kết quả tốt hơn nếu nó tập trung sự chú ý vào một hình tượng duy nhất mà không miêu tả chi tiết những tội ác.

Hình tượng Mari Mađơlen mà ta phải xếp vào những hình tượng đẹp nhất của đề tài tôn giáo là thuộc loại này. Nó đã

* *Câu chuyện trong KinhThánh kể về đứa con trai phóng đãng đã bỏ nhà ra đi rồi hối hận về nhà cha mẹ được đón tiếp ân cần.*

được các họa sĩ Ý miêu tả một cách đặc biệt ưu tú và phù hợp với những đòi hỏi của nghệ thuật. Bên ngoài cũng như bên trong, nàng xuất hiện trong những bức tranh này như là một người *đẹp đẽ* đã phạm tội, vừa hấp dẫn bởi tội lỗi cũng như bởi sự tu tỉnh. Nhưng trong những trường hợp này, tội lỗi cũng như tính chất thần thánh đều không được chú ý một cách nghiêm túc. Nàng được tha thứ bởi vì nàng đã yêu nhiều, nàng được tha thứ bởi vì tình yêu và vẻ đẹp của nàng. Cái mặt cảm động là ở chỗ nàng đã hối hận về chỗ đã yêu nhiều và đã nhỏ những giọt nước mắt đau khổ nên rõ tâm hồn của nàng dễ cảm một cách đẹp đẽ. Sai lầm của nàng không phải là ở chỗ đã yêu nhiều người; trái lại nàng đã phạm một điều lầm lạc cảm động ở chỗ nàng cho mình là một người tội lỗi, trong lúc đó thì cái vẻ đẹp đầy tình cảm của nàng gây cho ta một ấn tượng rằng nàng có một tâm hồn cao thượng và sâu sắc ở trong tình yêu.

c. Các phép màu và các chuyện hoang đường.

Chúng tôi nói đến phương diện cuối cùng gắn liền với hai phương diện trên đây và có thể có ảnh hưởng trong trường hợp thứ nhất cũng như trong trường hợp thứ hai, đó là những phép màu, là những cái đóng một vai trò quan trọng trong đời sống tôn giáo. Chúng ta có thể định nghĩa phép màu là chuyện hoán cải sự tồn tại tự nhiên trực tiếp. Hiện thực bao quanh chúng ta với tính cách một sự tồn tại bất biến ngẫu nhiên; đó là cái hữu hạn được yếu tố thần linh chạm tới. Bằng cách xâm nhập vào cái yếu tố bên ngoài và cá biệt, yếu tố thần linh bẻ gẫy nó, bóp méo nó, làm cho nó khác trước và phá vỡ sự diễn biến tự nhiên của sự vật. Mục đích chính của nhiều chuyện hoang đường tóm lại là nêu lên thái độ của tâm hồn trong những biểu hiện bên ngoài trước những hiện tượng vượt ra ngoài khuôn khổ của tự nhiên, ở đấy nó nhận thấy sự có mặt

của Thượng đế. Nhưng trong thực tế, yếu tố thần linh chỉ có thể tồn tại trong tự nhiên và chỉ đạo nó với tính cách trí tuệ, dưới hình thức những qui luật bất biến mà chính Thượng đế đã đưa vào tự nhiên. Yếu tố thần linh không thể biểu hiện với tính cách thần linh trong những trường hợp và trong những hành động vi phạm các qui luật của tự nhiên, bởi vì chỉ có những qui luật vĩnh viễn và những đặc trưng của trí tuệ là chỉ đạo tự nhiên mà thôi.

Các truyền thuyết thường là ngu xuẩn, vô vị, vô nghĩa và buồn cười bởi vì trí tuệ và tâm hồn cần phải tin rằng Thượng đế có mặt và hành động ở trong những cái bản thân nó là chẳng có gì hợp lý, là giả dối và không có gì thần linh cả. Cảm xúc, lòng mộ đạo, sự hoán cải có thể có một hứng thú nhất định nhưng chỉ về một mặt, là mặt bên trong. Bởi vì mặt bên trong này gắn liền với một mặt khác là mặt bên ngoài và cái bên ngoài này cần phải phù hợp với sự hoán cải của tâm hồn, cho nên cái bên ngoài thôi không làm thành một cái gì vô nghĩa và phi lý.

Những yếu tố chủ yếu của cái nội dung cốt tử mà trong lĩnh vực này có ý nghĩa của một tự nhiên có tính thần linh, và của một quá trình qua đó và ở đấy Thượng đế tồn tại với tính cách tinh thần là như thế. Đây là một đối tượng tuyệt đối không phải do nghệ thuật tạo ra và không bộc lộ bằng những phương tiện của nó mà vay mượn từ tôn giáo, và nó đề cập đến tôn giáo với ý thức rằng nó biểu hiện và đại biểu cái chân thực. Đây là nội dung của một tâm hồn tin đạo, sôi nổi, tự bản thân nó là một tổng thể vô hạn; cái bên ngoài ở đây vẫn là ít nhiều có tính chất bên ngoài và bàng quan; vì không thực hiện được sự hài hòa hoàn toàn giữa cái bên ngoài và cái bên trong cho nên nó chỉ có thể cung cấp cho nghệ thuật những chủ đề không thích hợp, khó khăn, và nhiều khi trở thành thù địch, không phục tùng tài liệu nghệ thuật.

Chương thứ hai

CHẾ ĐỘ HIỆP SĨ

Như chúng ta đã thấy, cái làm thành nội dung của đức tin và của nghệ thuật đó là tính chủ thể vô hạn, đấng Tuyệt đối, tinh thần của Thượng đế, là cái chỉ tồn tại cho nó ở trong ý thức của con người. Cái tính chất thần bí mang màu sắc lãng mạn này vì lo tìm hạnh phúc chỉ ở trong đấng Tuyệt đối cho nên vẫn là một nội cảm trừu tượng bởi vì nó đối lập lại cái thế giới bên ngoài và gạt bỏ cái thế giới ấy chứ không thâm nhập và tiếp thu cái thế giới bên ngoài.

Do sự trừu tượng hóa này, đức tin tách rời khỏi sự sống, khỏi cái hiện thực cụ thể của sự tồn tại con người, khỏi những quan hệ tích cực nối liền những con người với nhau. Họ chỉ cảm thấy mình là đồng nhất và chỉ yêu nhau bởi một cái thứ ba, trong tinh thần của thể cộng đồng. Chỉ có cái thứ ba này là cái tấm gương sáng phản ánh hình ảnh của họ. Con người không cần cảm thấy phải nhìn trực tiếp vào mắt một con người khác, không có những quan hệ trực tiếp với họ và không cảm thấy tính thống nhất bắt nguồn ở trong tình yêu, trong lòng tin cậy, trong những mục đích và những hành vi chung dưới hình thức cụ thể và sinh động của nó. Ở trong cái nội cảm có tính chất tôn giáo một cách trừu tượng, con người hình dung các hi vọng và các khát vọng của mình như là những cái thuộc về cuộc đời ở trong vương quốc của Thượng đế, của cái thể cộng đồng với nhà thờ. Y vẫn chưa gạt bỏ ra khỏi ý thức của mình sự đồng nhất với một sức mạnh thứ ba để có trực tiếp trước mặt mình ở trong hiểu biết và ý chí của những người khác cái mà y hình dung ở trong sự tồn tại cụ thể độc lập của mình. Vì vậy, mặc dầu tất cả nội dung tôn giáo vẫn mang hình thức của

hiện thực song nó chỉ ở trong cái thế giới bên trong của biểu tượng, cái này thủ tiêu sự tồn tại bên ngoài được mở rộng và đầy sự sống và không thể nào thoả mãn những đòi hỏi cao nhất của mình ở trong cái thế giới trần tục và hiện thực này.

Như vậy một tâm hồn chìm đắm ở trong tình trạng hạnh phúc vô ngần phải vượt ra ngoài cái thế giới cao siêu của nó để trở về bản thân, tự cấp cho mình một nội dung: đó là nội dung của chủ thể với tính cách chủ thể. Nói khác đi, nó phải hoán cải cái nội cảm từ trước đến nay vẫn có tính chất tôn giáo thành một nội cảm phàm tục. Giêxu đã nói: "Ngươi phải bỏ cha mẹ và theo ta," hay "người anh sẽ ghét người em ", "họ sẽ trừng trị và hi sinh các ngươi"v.v... Nhưng nếu như cái thế giới của Thượng đế đã tìm thấy chỗ đứng của mình ở trong thế giới này là nơi những quyền lợi và những mục đích phàm tục thấm nhuần yếu tố thần linh và bị hoán cải và ở đấy cha, mẹ, anh em đều họp nhau ở trong cùng một thể cộng đồng, thì lúc đó yếu tố phàm tục, về phía nó, cũng đòi hỏi cái quyền được thừa nhận và được thực hiện. Nếu như cái quyền này được thừa nhận thì cái thái độ tiêu cực của tâm hồn, từ trước đến nay hoàn toàn có tính chất tôn giáo đối với con người với tính cách con người sẽ biến mất, và tinh thần mở rộng và phát triển, bao quát mọi cái gì trước đây vẫn bị khinh rẻ và coi thường. Cái nguyên lý cơ bản vẫn không thay đổi, nhưng tính chủ thể vô hạn chỉ hướng về một lĩnh vực khác của nội dung.

Người ta có thể định nghĩa sự thay đổi này bằng cách nói rằng cái cá tính chủ quan trở thành tự do với tính cách tính chủ thể không có Thượng đế làm môi giới, độc lập đối với sự hòa giải với Thượng đế. Chính trong quá trình của cái môi giới trung gian này ở đấy cá tính của chủ thể đã thoát khỏi tính hữu hạn chật hẹp và tự nhiên của mình, đã trải qua con đường phủ định, để có được sự tôn trọng đối với mình và đối với người khác với tính cách chủ thể, mặc dầu lúc đầu chỉ là một tính

vô hạn có tính chất hình thức. Từ nay tất cả cái nội cảm từ trước đến nay chỉ chứa đựng có Thượng đế là ở trong tính chủ thể này.

Nếu như ta hỏi rằng trái tim con người ở giai đoạn mới này chứa đựng cái gì ở trong nội cảm thì sẽ thấy rằng nội dung chỉ là cái quan hệ vô hạn của chủ thể đối với chính mình. Chủ thể ngập tràn bản thân mình với tính cách tính đơn nhất vô hạn ở trong bản thân nó, trong lúc đó tình cảm không hề liên quan tới những mục đích, những hứng thú, những hành động khách quan và quan trọng nào hết. Chủ yếu có ba tình cảm có một trình độ vô hạn ở các chủ thể: tình yêu, danh dự và lòng trung thành. Đây không phải là những phẩm chất và những đạo đức thực sự mà chỉ là những hình thức của cái nội cảm lãng mạn của đời sống chủ thể. Bởi vì tính độc lập cá nhân đấu tranh cho danh dự không biểu lộ dưới hình thức những hành động dũng cảm được thực hiện vì thể cộng đồng, hay để có một danh tiếng là trung thực và thẳng thắn ở trong đời sống chung và trong cuộc đời tư. Trái lại, nó chỉ đấu tranh để làm cho người ta phải thừa nhận rằng cái chủ thể cá nhân là không thể bị xúc phạm một cách trừu tượng. Cũng vậy tình yêu là cái làm thành trung tâm của lĩnh vực này chẳng qua chỉ là một dục vọng ngẫu nhiên mà một chủ thể cảm thấy đối với một chủ thể khác, và ngay cả khi tình yêu được trí tưởng tượng phóng đại và được tình cảm nội tâm làm thêm sâu sắc thì nó vẫn không biểu hiện những quan hệ đạo đức như hôn nhân và gia đình. Lòng trung thành hình như đã là một cái gì có tính chất luân lý hơn bởi vì nó không theo đuổi một mục đích cá nhân, mà có sứ mạng duy trì một cái gì cao hơn, khái quát hơn, theo ý muốn một người khác, theo ý muốn và mệnh lệnh của một ông chủ và như vậy nó phải từ bỏ lòng ích kỉ và tính độc lập của ý muốn cá nhân của chủ thể. Nhưng lòng trung thành không liên quan tới quyền lợi trực tiếp khách

quan của một thể cộng đồng đã dành được tự do của mình trong việc tổ chức thành nhà nước mà chỉ gắn liền với cá nhân của người chủ, người này hành động một cách cá nhân hoặc vì mình hoặc vì quyền lợi chung.

Cả ba mặt này hợp nhất lại làm một và đan chéo vào nhau, không kể những quan hệ có tính chất tôn giáo, làm thành nội dung chủ yếu của chế độ hiệp sĩ và làm thành giai đoạn quá độ cần thiết của nguyên lý đời sống nội tâm có tính chất tôn giáo chuyển sang đời sống tinh thần có tính chất phàm tục. Ở đây nghệ thuật lãng mạn bây giờ tìm được những khả năng sáng tạo độc lập và những nguồn gốc của cái đẹp có thể nói tự do hơn, bởi vì bây giờ nó đứng ở giữa cái nội dung tuyệt đối của những biểu tượng tôn giáo bản thân vững chắc và tính chất sặc sỡ của những điều đặc thù riêng biệt và hạn chế của cái thế giới trần tục và hữu hạn. Trong số các thể loại nghệ thuật thì thơ biết sử dụng tài liệu này hơn cả bởi vì nó có khả năng hơn các nghệ thuật khác trong việc biểu hiện cái nội cảm vùi sâu vào bản thân mình, với các mục đích và các biến cố của nó.

Bởi vì trước mắt ta cái tài liệu mà con người sử dụng là lấy ở trong tâm hồn của mình, ở trong cái thế giới những quan hệ nhân tính cho nên người ta có thể có cảm tưởng rằng ở đây nghệ thuật lãng mạn cũng đứng trên cùng một lĩnh vực với nghệ thuật cổ điển và thực vậy chính ở đây chúng ta có thể so sánh và đối lập hai nghệ thuật này. Ở trên, chúng ta đã định nghĩa nghệ thuật cổ điển là lý tưởng của tính nhân đạo chân thực một cách khách quan ở bản thân nó. Nội dung của hư cấu của nghệ thuật cổ điển mang tính bản chất và có một khát vọng đạo đức. Trong các trường ca Hômerơ, trong các bi kịch của Xôphôklơ và của Etsilơ nói đến những hứng thú cụ thể có nội dung hoàn toàn khách quan, nói đến những dục vọng không vượt ra ngoài cái nội dung ấy. Các tác phẩm này

nổi bật bởi tính hùng biện và bởi phương thức thể hiện phù hợp với nội dung được tư duy. Ở trên cái số các anh hùng và các hình tượng độc lập có một khát vọng cá nhân là một số thần linh có tính khách quan còn nổi bật hơn nữa.

Ngay cả ở nơi nghệ thuật trở thành có tính chủ thể hơn như ở trong những trò chơi vô tận của điêu khắc, trong các phù điêu, trong các oán thi, các épigramme và các sáng tác khác của thơ trữ tình những thời đại sau, cách trình bày chủ đề là bị qui định bởi bản thân chủ đề bởi vì chủ đề đã có từ trước một hình thức khách quan; ở đây xuất hiện những nhân vật tưởng tượng nhưng có những đường nét rắn chắc và chính xác, Vênut, Băccut, các nữ thần văn nghệ và trong các épigramme sau này chúng ta có trước mắt mình những sự vật quen biết, chẳng hạn những bông hoa quen thuộc được ghép lại thành một bó hoa và tình cảm làm thành sợi dây liên hệ, như Mêlêagrơ đã làm điều đó. Đó là những công việc vui vẻ ở trong một ngôi nhà giàu, có đầy đủ mọi thứ quà tặng, đủ mọi tác phẩm và những đồ dùng cho mọi mục đích; nhà thờ và nhà nghệ sĩ chỉ là một pháp sư lựa chọn chúng, tập hợp chúng làm cho chúng sinh động.

Tình hình là khác hẳn nếu ta bước vào thơ lãng mạn. Trong chừng mực thơ lãng mạn chú ý tới những việc phàm tục và không gắn liền trực tiếp với thánh sử thì những đạo đức và những mục đích của nó không phải là của những anh hùng Hy Lạp, trái lại đối với Thiên Chúa giáo thời sơ kỳ thì đạo đức của các anh hùng Hy Lạp chỉ là một lô những tội lỗi lộng lẫy. Thực vậy, luân lý Hy Lạp giả thiết sự tồn tại của một nhân loại có ý thức về bản thân mình, tự hào về hiện tại của mình, và ý chí của mình, phù hợp với khái niệm của mình, được áp dụng cho một nội dung nhất định trong một môi trường cụ thể ở đấy quyền tự do của những người thuộc môi trường này là phục tùng những điều kiện được xem là tuyệt đối. Đó là những điều kiện qui định các quan hệ giữa cha mẹ và con cái, giữa

vợ chồng với nhau, giữa công dân của một thành phố, của một nhà nước đã thực hiện được quyền tự do của mình. Bởi vì cái nội dung khách quan này của hành động là liên quan tới sự phát triển của tinh thần con người trên một cơ sở tự nhiên đã được thừa nhận là tích cực và chắc chắn, nên không có thể tương ứng với cái nội cảm cô đọng của một tâm hồn tôn giáo là cái ra sức tiêu diệt yếu tố tự nhiên ở trong con người. Nó cần phải nhường chỗ cho cái đạo đức độc lập của sự phục tùng, từ bỏ quyền tự do của con người, từ bỏ lòng tự tin bình thản vào bản thân.

Các đạo đức của lòng mộ đạo Thiên Chúa giáo do tính phiến diện của nó đã giết chết những cái gì trần tục và chỉ nhìn thấy quyền tự do của chủ thể ở chỗ y phủ định tuyệt đối mọi cái gì nhân tính. Nhưng cái quyền tự do có tính chủ thể mà chúng ta khảo sát ở đây không còn là ở chỗ chỉ đơn thuần chịu nhẫn nhục và hi sinh mình, mà nó còn muốn khẳng định giá trị của mình ở trong những yếu tố trần tục. Song như chúng ta đã thấy, tính vô hạn của chủ thể là bắt nguồn từ cái nội cảm với tính cách nội cảm từ cái tình cảm có tính chủ thể vận động ở trong bản thân nó với tính cách miếng đất để thể hiện những xu hướng trần tục.

Về mặt này, thơ không đứng trước một tính khách quan nào đã có từ trước, không đứng trước một thần thoại nào, một hình tượng hay một bức tượng nào mà nó có thể sử dụng. Thơ nảy sinh hoàn toàn tự do, không có tài liệu nào hết, thuần túy sáng tạo; nó giống như một con chim mà tiếng hót tuôn ra tự do. Nhưng mặc dầu tính khách quan này là của một ý chí cao thượng và của một tâm hồn sâu sắc, những hành động và những quan hệ trong đó nó thực hiện vẫn mang tính chất võ đoán và ngẫu nhiên, bởi vì quyền tự do và những mục tiêu mà nó theo đuổi đều là sản phẩm của một sự suy nghĩ bên trong không có mọi bản chất vững chắc về mặt nội dung đạo đức.

Như vậy chúng ta tìm thấy ở các cá nhân không phải một

khát vọng riêng biệt theo ý nghĩa Hy Lạp của danh từ này, tức là một cá tính độc lập và sinh động, trái lại ta chỉ tìm thấy những trình độ anh hùng khác nhau trong các biểu hiện của tình yêu, danh dự, tinh thần dũng cảm, lòng trung thành, những trình độ bị qui định chủ yếu bởi tính thấp hèn hay tính cao thượng của tâm hồn. Tuy vậy, điều chung cho các anh hùng thời trung cổ và các anh hùng của thời cổ đại đó là tinh thần anh dũng. Nhưng ngay cả tinh thần anh dũng ở đây cũng có một ý nghĩa khác hẳn. Ở các anh hùng trung cổ, tinh thần anh dũng không phải là lòng dũng cảm tự nhiên căn cứ trên tinh thần can đảm lành mạnh, trên sức mạnh của thân thể và ý chí, một sức mạnh hãy còn chưa bị học vấn làm yếu đi và không được dùng làm chỗ dựa để thực hiện những quyền lợi khách quan. Tinh thần anh dũng này là xuất phát từ nội cảm bên trong của tâm hồn, từ danh dự, từ luân lý hiệp sĩ, và tóm lại nổi bật bởi tính chất quái đản, vâng theo những sở thích đồng bóng của một ý chí thích phiêu lưu, vâng theo những điều ngẫu nhiên của các hoàn cảnh bên ngoài hay những kích thích của một lòng mộ đạo thần bí, và nói chung vâng theo cái quan hệ chủ quan của chủ thể đối với chính mình.

Hình thức này của nghệ thuật lãng mạn đã có hai bán cầu làm quê hương của nó; ở phương Tây, nhờ chỗ tinh thần đi vào trong thế giới có tính chủ thể, và ở phương Đông ở đây lần đầu tiên ý thức được mở rộng, ra sức tự giải phóng mình khỏi cái hữu hạn. Ở phương Tây thơ vùi mình vào tâm hồn, quay trở về bản thân sau khi đã trở thành cái điểm tập trung đối với bản thân mình và nhận thức rằng mặt trần tục của mình chỉ là một bộ phận của cái quan hệ của mình, như là một mặt, phải phục tùng cái thế giới cao hơn của đức tin. Ở phương Đông, đại biểu của hình thức này chủ yếu là Ả Rập, lúc đầu Ả Rập chỉ là một cái chấm không có gì ở trước nó hết ngoài sa mạc và bầu trời với mặt trời như thiêu như đốt, nó biểu lộ sức mạnh tràn đầy của mình, và vươn tới tình trạng

huy hoàng của mình và mở rộng đến yếu tố trần tục, đồng thời vẫn giữ cái tự do nội tâm của mình.

Nói chung, Hồi giáo ở phương Đông đã mở rộng đường bằng cách gạt bỏ mọi việc thờ phụng những vật hữu hạn và quái đản. Nó đã đem đến cho tâm hồn cái tự do có tính chủ thể tràn ngập nó. Yếu tố trần tục ở đây không làm thành một lĩnh vực khác, nó bị nuốt mất cũng như mọi cái khác bởi tình trạng lệ thuộc phổ biến. Ở đây con tim và đầu óc trong khi không tạo nên một vị thần khách quan, đều được hòa giải ở bên trong một niềm vui sinh động, giống như một người ăn mày, trong việc thờ phụng thuần túy lý thuyết các đối tượng của nó, cả trong tình yêu, niềm vui sướng và nỗi hoan lạc.

1. Danh dự.

Nghệ thuật cổ điển thời cổ đại không biết đến cái động cơ mà ngày nay chúng ta gọi là danh dự. Kể ra, trong *"Iliat"*, tất cả đều quay xung quanh cơn giận của Asin, và tất cả các biến cố sau này được miêu tả ở đấy đều lệ thuộc vào đó. Song cơn giận này không phải bị gây nên bởi sự xúc phạm danh dự, theo nghĩa hiện đại của từ này. Asin sở dĩ cho mình bị xúc phạm là vì Agamemnôn đã tước mất cái phần chiến lợi phẩm dành cho chàng làm thành phần thưởng danh dự của chàng, cái *geras* của chàng. Sự xúc phạm ở đây là liên quan tới một cái gì có thực, tới cái quà tặng, một dấu hiệu về quyền ưu tiên và sự thừa nhận vinh quang và lòng dũng cảm của chàng. Asin nổi giận bởi vì Agammenôn đối xử với chàng một cách khinh thường và nêu rõ rằng ông ta không coi chàng ra gì trước những người Hy Lạp. Song điều xúc phạm vẫn không động đến nơi sâu thẳm nhất của cái cá tính thực sự bởi vì Asin cảm thấy mình hài lòng khi người ta trả lại cho chàng những của cải đã cướp được và thêm những tặng phẩm và những của cải khác nữa. Cuối cùng, Agamemnôn chấp nhận việc bù đắp này, mặc dầu theo cách

quan niệm của chúng ta họ đã xúc phạm nhau một cách thô bạo. Nhưng những lời mắng nhiếc làm cho họ nổi giận, chỉ có thế, và chỉ cần một việc thu xếp hết sức vật chất là đủ để xóa bỏ một sự xúc phạm cũng hết sức vật chất.

a. Khái niệm danh dự

Theo quan điểm lãng mạn thì khác hẳn. Ở đây, sự xúc phạm không phải là liên quan tới một sự vật, một giá trị hiện thực vật chất (tài sản, địa vị, nhiệm vụ v.v...) mà liên quan tới cá tính thực sự và những quan niệm về cá tính của chính mình, liên quan tới cái giá trị mà chủ thể tự cấp cho mình. Giá trị này ở giai đoạn này cũng vô hạn cũng như chủ thể là vô hạn. Nhờ chỗ có danh dự, con người mới có nhận thức tích cực về tính chủ thể vô hạn của mình, độc lập với nội dung của nó. Danh dự cấp một ý nghĩa tuyệt đối của tính chủ thể, ở trong quan niệm riêng của cá nhân cũng như làm thành một cái gì đặc thù ở cá nhân, mà nếu mất cái đó thì cá nhân dường như không có thể sống như trước; và ý nghĩa này ở đây là đối với nó và đối với những người khác.

Như vậy, phạm vi của danh dự bị qui định không phải ở chỗ con người là cái gì trong thực tế mà ở chỗ cái gì nằm ở trong quan niệm này. Nhưng một biểu tượng biến mọi cái đặc thù thành cái phổ biến sẽ dẫn đến chỗ tính chủ thể của tôi là nằm ở trong cái điểm đặc thù này, vốn là một điểm của tôi. Thường thường, người ta nói rằng danh dự chỉ là cái vẻ bên ngoài. Dĩ nhiên điều đó là đúng, song theo quan điểm chúng ta xét ở đây, cần phải quan niệm nó là cái ngoại hiện và cái hào quang của tính chủ thể ở bản thân mình, bởi vì nó là cái ngoại hiện của một cái tự do vô hạn cho nên danh dự cũng vô hạn. Chính do tính vô hạn này mà cái ngoại hiện của danh dự trở thành tồn tại thực tế của chủ thể, thành hiện thực cao nhất của chủ thể. Mọi phẩm chất đặc thù ở đấy danh dự thâm nhập vào, bằng cách biến nó thành phẩm chất của mình, nhờ

sự soi sáng này mà đều có được một giá trị vô hạn.

Danh dự này làm thành một trong những đặc trưng chủ yếu ở trong thế giới lãng mạn, và tiền đề của danh dự đó là ở chỗ: con người đã bước ra khỏi lĩnh vực những biểu tượng thuần túy tôn giáo và những cảm nghĩ bên trong và đã bước vào cái hiện thực sinh động. Ở trong tài liệu của hiện thực, con người khẳng định sự tồn tại của mình, tính độc lập thuần túy cá nhân của mình và giá trị tuyệt đối của mình. Danh dự có thể có một nội dung hết sức đa dạng, bởi vì tất cả những điều tôi làm, tất cả những điều khác gây cho tôi, và tôi là như thế nào đều thuộc về danh dự của tôi. Vì vậy tôi có thể xem tất cả những gì là bản chất tuyệt đối ở tôi như lòng trung thành với vua, với tổ quốc, với nghề nghiệp, sự thực hiện những nhiệm vụ của người cha, lòng chung thủy vợ chồng, lối sống trung thực, sự trung thực trong việc nghiên cứu khoa học v.v... đều là đối tượng của danh dự. Nhưng theo quan điểm danh dự, tất cả những quan hệ có giá trị và chân thực trên đây sở dĩ được thừa nhận và được xác định không phải là vì bản thân nó mà chẳng qua chỉ vì tôi đã đưa vào đấy tính chủ thể của tôi, và do đó mà tôi đã biến chúng thành vấn đề danh dự.

Con người chú ý tới danh dự trong tất cả các trường hợp trước hết là nghĩ đến mình, câu hỏi đặt ra không phải là ở chỗ việc này hay việc kia tự nó có đúng hay là không, mà là ở chỗ theo danh dự của tôi, tôi có nên làm việc này hay tốt hơn là nên từ bỏ nó. Như vậy, con người có thể làm những hành động hết sức xấu xa nhưng vẫn là một con người có danh dự. Y cũng tự đặt cho mình những mục đích võ đoán, tự khoác cho mình những nét nhất định; nhờ đó y tự cấp cho mình một tính cách riêng và có những nhiệm vụ nhất định đối với mình và đối với người khác, nhưng thực ra, trong thực tế không cần phải như vậy. Lúc bấy giờ người ta bắt gặp những khó khăn và những rắc rối bắt nguồn không phải từ bản thân sự vật, mà từ cái biểu tượng chủ quan về mình bởi vì người ta cho

rằng không phản bội cái tính cách mà người ta đã chấp nhận là một điều hợp danh dự. Chẳng hạn Đonna Điana cho rằng thú nhận tình yêu mà nàng cảm thấy là trái với danh dự bởi vì trước đây nàng cho mình là không biết đến tình yêu.

Nói chung, người ta có thể nói rằng nội dung của danh dự, do chỗ nó là một sáng tạo của chủ thể chứ không phải gắn liền với bản thân danh dự, làm thành bản chất cố hữu của nó, cho nên thuộc vào lĩnh vực ngẫu nhiên. Chính vì vậy chúng ta thấy trong các miêu tả lãng mạn, một mặt tuyên bố rằng cái tự bản thân nó là chính đáng là một qui tắc của danh dự, bởi vì cá nhân gắn liền cái ý thức tự giác vô hạn của cá tính mình với sự nhận thức cái chính đáng. Nói rằng danh dự đòi hỏi hay cấm đoán điều này hoặc điều khác, ở đây chỉ là nói rằng tính chủ thể hoàn toàn đặt mình ở trong nội dung của đòi hỏi này hay của sự cấm đoán này, thành ra sự vi phạm nó chỉ có thể gây nên một tình trạng không thể sửa chữa, và do đó, chủ thể không thể chú ý tới bất kỳ nội dung nào khác.

Trái lại, danh dự có thể trở thành một cái hoàn toàn hình thức và không có nội dung, nếu như nó chỉ bao gồm cái tôi khô khan, bản thân vô hạn, hay nếu như một nội dung hoàn toàn xấu và đáng ghét được chấp nhận với tính cách là có tính chất bắt buộc. Lúc bấy giờ, danh dự nhất là các tác phẩm kịch trở thành một vật hoàn toàn chết cứng và lạnh lùng, bởi vì các mục đích của nó không nói lên một nội dung chủ yếu mà chỉ nói lên cái tính chủ thể trừu tượng. Một nội dung bản chất là có tính chất tất yếu. Nó tự bộc lộ ở trong những liên hệ đa dạng và tự nhận thức mình là một cái gì tất yếu. Tình trạng thiếu một nội dung sâu sắc hơn bộc lộ rõ rệt khi sự suy nghĩ khéo léo đưa vào danh dự những điều mặc dầu liên quan với chủ thể nhưng tự bản thân nó lại là ngẫu nhiên và vô nghĩa. Trong những trường hợp này tài liệu bao giờ cũng có sẵn, bởi vì sự khéo léo sẽ phân tích một cách tế nhị và tiêu biểu cho cái biệt tài phân biệt và nhiều điều tự bản thân là hoàn toàn không quan trọng, ở đây

có thể trở thành đối tượng của danh dự.

Chủ yếu những nhà viết kịch Tây Ban Nha đã nghiên cứu công phu trong các tác phẩm thơ những suy nghĩ phức tạp về những vấn đề danh dự và các nhân vật của họ nói những bài lý luận dài dòng về vấn đề này. Chẳng hạn sự trung thành của người vợ đã làm thành đối tượng kiểm tra hết sức chi tiết, song chỉ riêng việc ngờ vực của người khác và khả năng có thể có những điều ngờ vực như vậy (mặc dầu người chồng biết rõ rằng nó là sai) cũng có thể trở thành một vấn đề danh dự. Nếu như câu chuyện dẫn tới những va chạm, thì việc giải quyết chúng không làm cho người ta thỏa mãn gì hết, bởi vì người ta không đứng trước một cái gì cốt yếu, thành ra thay thế vào sự hòa giải xảy ra sau sự va chạm, gây nên bởi tình trạng tất yếu, người ta chỉ cảm thấy một tình cảm chật hẹp nặng nề.

Trong các vở kịch của Pháp, hứng thú chủ yếu của tác phẩm là cái danh dự khô khan được xét một cách hoàn toàn trừu tượng. Nhưng chúng ta bắt gặp cái danh dự này ở trình độ chết cứng và lạnh lùng hơn cả, chẳng khác gì băng giá ở trong *"Alaccôt"* của M.F.P.Slêghen. Nhân vật chính giết người vợ cao thượng yêu quí mình. Vì sao thế? Vì danh dự; và danh dự này tóm lại là anh ta muốn lấy con gái nhà vua, một người anh ta chẳng hề mảy may yêu thương để trở thành phò mã. Một khát vọng đáng khinh và một quan niệm xấu xa nhưng lại cố làm ra vẻ là một cái gì cao cả và vô hạn.

b. Tính chất có thể bị tổn thương của danh dự

Bởi vì danh dự không phải chỉ là cái tôi cảm thấy như thế, mà còn phải tồn tại ở trong biểu tượng của những người khác, và được họ thừa nhận, và những người này đến lượt họ cũng có quyền yêu cầu người ta phải thừa nhận danh dự của họ cho nên danh dự rất dễ bị tổn thương. Phạm vi và đối tượng của điều tôi yêu cầu là lệ thuộc vào hoàn cảnh vào ý muốn võ đoán của tôi. Một sự vi phạm nhỏ nhặt nhất về mặt này có thể là

quan trọng đối với tôi. Bởi vì ở trong hiện thực cụ thể, con người ở trong những quan hệ đa dạng nhất với hàng nghìn sự việc và có thể cho là thuộc về anh ta và nhìn thấy danh dự mình ở đấy, cho nên tính chất độc lập của các cá nhân và tính chất phân chia khô khan của họ dẫn tới hậu quả là những sự tranh giành, những xung đột không bao giờ hết. Chính vì vậy ở trong sự xúc phạm cũng như ở trong danh dự nói chung vấn đề không phải là cái nội dung ở đấy tôi cảm thấy mình bị xúc phạm. Vấn đề ở đây là cái cá tính cảm thấy bị phủ định, và nội dung này được thừa nhận là một bộ phận khăng khít của cái nội dung ấy, và tôi cho rằng chính tôi, chính cái điểm tập trung vô hạn về mặt ý niệm này đã bị xúc phạm.

c. Sự phục hồi danh dự.

Vì vậy mọi vi phạm danh dự đều bị xem là một cái gì vô hạn ở bản thân nó, và chỉ có thể được hòa giải một cách vô hạn. Có bao nhiêu cách xúc phạm thì có bấy nhiêu cách làm thỏa mãn những điều mà trong phạm vi này tôi cho là bị xúc phạm, bị xúc phạm đến trình độ nào và đòi hỏi sự thoả mãn, tất cả những điều đó lệ thuộc hoàn toàn vào tính võ đoán của chủ thể là kẻ có quyền đi đến sự suy nghĩ cẩn thận nhất cũng như đi tới tâm trạng dễ bị cáu gắt nhất. Trong khi yêu cầu được thỏa mãn, tôi phải thừa nhận rằng người đã xúc phạm tôi cũng là một người có danh dự chẳng khác gì tôi, bởi vì tôi muốn người ta thừa nhận danh dự của tôi; nhưng muốn cho anh ta thấy rằng tôi có danh dự thì chính tôi cũng phải cho anh ta là một con người có danh dự, tức là phải thừa nhận rằng cá nhân anh ta là một cái gì vô hạn mặc dầu anh ta đã xúc phạm đến tôi và về chủ quan tôi có thái độ thù địch với anh ta.

Như vậy, một trong những nguyên lý cơ bản của danh dự đó là ở chỗ không người nào được thừa nhận những gì khác có quyền ưu tiên đối với chính mình trong những hành động

của họ. Vì vậy bất kỳ anh ta làm gì và gặp điều gì, anh ta cũng muốn rằng người ta đối xử và xem anh ta như là có một phẩm chất vô hạn và bất biến.

Bởi vì danh dự với những xung đột mà nó gây nên và những phương tiện thỏa mãn của nó là dựa trên tính chất độc lập của một cá nhân không biết bất kỳ sự hạn chế nào và hành động theo sự thúc đẩy của chính mình, cho nên ở đây chúng ta lại đứng trước cái mà chúng tôi đã nêu lên (kể ra, dưới hình thức đối lập) làm thành đặc trưng chủ yếu của các hình tượng anh hùng ở trong lý tưởng cổ điển: tính độc lập của cá tính. Nhưng ở trong danh dự, vấn đề không phải chỉ là tính độc lập thuần túy và đơn thuần, theo nghĩa con người bảo vệ cá tính của mình và hành động theo sở thích của mình. Tính độc lập ở đây là gắn liền với chính mình, và chính khái niệm này làm thành nội dung thực sự của danh dự, thành ra ở trong tài liệu bên ngoài nó làm thành cái biểu tượng về chính mình, và làm cho tính chủ thể thành cái trung tâm và tất cả các biểu hiện của đời sống bên ngoài, tất cả các hành vi, tất cả các lời nói, tất cả các ý định của xung quanh đều hướng về đấy. Như vậy, danh dự là một tính độc lập đã được suy nghĩ, bản chất của nó chính là do sự suy nghĩ này tạo nên, kết quả là vấn đề nội dung của nó là có tính chất luân lý và tất yếu ở bản thân nó hay là ngẫu nhiên và không quan trọng là không đáng kể.

2. Tình yêu.

Tình yêu là tình cảm thứ hai đóng vai trò chủ đạo ở trong nghệ thuật lãng mạn.

a. Khái niệm tình yêu.

Nếu như đặc trưng chủ yếu của danh dự là tính chủ thể cá nhân tự hình dung mình ở trong tính độc lập tuyệt đối của mình, thì ở trong tình yêu cái cao quí nhất lại là một chủ thể

phó thác mình hoàn toàn cho một cá nhân thuộc một giới khác, từ bỏ cái ý thức độc lập của mình và sự tồn tại vì mình một cách cô lập. Sự hiểu biết của chủ thể về mình, có thể chỉ xảy ra trong ý thức của người khác. Về mặt này có sự độc lập giữa tình yêu và danh dự. Nhưng mặt khác, ta lại có thể thấy tình yêu là sự thể hiện của cái đã nằm ở trong danh dự, bởi vì đòi hỏi của danh dự là ở chỗ nó cảm thấy cần được người khác thừa nhận tính vô hạn của cá nhân nó.

Sự thừa nhận này chỉ trở thành chân thực và hoàn toàn khi cá nhân tôi chỉ được người khác tôn trọng một cách trừu tượng, hay trong một trường hợp cụ thể và hạn chế. Nhưng lúc đó, tôi với tính chủ thể của mình, và trong chừng mực tôi xuất hiện với tất cả tính chủ thể của mình, với tất cả cái gì nó chứa đựng, như tình trạng hiện nay, trước đây và sau này ở trong ý thức một người khác và trở thành ý muốn và hiểu biết của anh ta, trở thành sự cố gắng và mong muốn của anh ta. Lúc bấy giờ, cái chủ thể khác chỉ sống ở trong tôi, và tôi sống ở trong anh ta; chúng tôi, tôi và chủ thể kia đều sống ở trong cái tình trạng thống nhất này, chúng tôi biến nó thành cả một thế giới. Tính chất vô hạn bên trong này của chủ thể đem đến cho tình yêu cái tầm quan trọng mà nó có được đối với nghệ thuật lãng mạn, một tầm quan trọng ngày càng tăng do chỗ khái niệm tình yêu càng có một tính phong phú to lớn.

Khác danh dự, tình yêu không dựa trên những suy nghĩ và những suy luận mà xuất phát từ tình cảm. Bởi vì ở đây sự khác nhau về giới cũng đóng một vai trò cho nên đồng thời nó làm thành cơ sở tinh thần của những quan hệ tự nhiên. Nhưng tình yêu chỉ trở thành chủ yếu do chỗ chủ thể bước vào những quan hệ này với tất cả nội cảm của mình, với tất cả tính vô hạn của mình. Chính sự dung hợp hoàn toàn của ý thức mình với ý thức một người khác, chính cái vẻ hi sinh quên mình này không những làm cho chủ thể có thể gặp lại mình và lại trở thành mình, chính thái độ quên mình này làm

cho con người yêu không sống và không tồn tại vì mình mà tìm thấy ở trong một người khác những lý do về sự tồn tại của mình. Chính điều này làm thành tính vô hạn của tình yêu. Cái đẹp ở đây tóm lại là tình cảm này không phải dừng lại ở trạng thái tình cảm và ham muốn đơn thuần. Trí tưởng tượng dựng nên cái thế giới của mình xung quanh quan hệ này, biến đổi mọi hứng thú, mọi trường hợp, mọi mục đích của tồn tại hiện thực và của đời sống thành sự tô điểm cho cái tình cảm này; bằng cách kiên quyết đoạn tuyệt với tất cả ở trong lĩnh vực này, hư cấu cấp cho tình cảm cái giá trị chỉ ở trong mối liên hệ này.

Tình yêu biểu lộ đẹp đẽ nhất ở trong các tính cách nữ bởi vì thái độ trung thành, hi sinh ở họ đạt đến điểm cao nhất: tất cả cuộc đời của họ chỉ là một sự chuẩn bị, một sự mở rộng sẽ dẫn tới cái tình cảm này, ở đấy, cuối cùng họ tìm thấy cái điểm cố định và sự vững chắc của sự tồn tại của họ. Và nếu như không may tình yêu tan vỡ thì họ tắt lụi như một ngọn nến tắt khi có ngọn gió đầu tiên.

Nghệ thuật cổ điển không biết đến cái nội cảm có tính chủ thể này của tình cảm. Ở đấy nó đóng vai một yếu tố phụ thuộc ở trong sự miêu tả hay chỉ là một sự hưởng thụ cảm quan. Ở Hômerơ, tình yêu không có tầm quan trọng to lớn nào hết, hay ông thấy sự thể hiện xứng đáng nhất của tình yêu là ở trong hôn nhân, trong phạm vi cuộc sống gia đình, ở trong hình ảnh của một nàng Pênêlôp, và của một nàng Andrômac trong hình ảnh người vợ và người mẹ tận tụy hay được miêu tả với những quan hệ đạo đức khác. Trái lại, mối liên hệ ràng buộc Parit với Hêlen bị xem là vô luân lý, bởi vì nó là nguyên nhân của những điều khủng khiếp và của những tai họa của cuộc chiến tranh Troa; và tình yêu của Asin với nàng Brixêit là một tình cảm không sâu sắc bởi vì Brixêit là một nữ nô lệ mà Asin có thể tự ý sử dụng theo ý mình. Trong các bài tụng thi của Xaphô, tiếng nói của tình yêu kể ra được nâng lên tới

trình độ cảm hứng trữ tình, song ở đây nói lên điều sôi nổi nồng cháy của ngọn lửa bất nguồn trong máu hơn là nói lên cái nội cảm của tâm hồn, sức mạnh của một tình cảm phát xuất từ con tim.

Trong những bài ca ngắn duyên dáng của Anakrêôn, tình yêu đóng vai một thích thú chung, không biết đến những điều đau khổ vô tận, là sự phó thác của một tâm hồn bị bóp nghẹt, đau buồn và chịu đựng sự bất hạnh mà không than vãn, trong lúc đó tất cả cuộc đời đều gắn liền với tình cảm này. Không, Anakrêôn nói về tình yêu với lời lẽ trong sáng, như một nguồn lạc thú trực tiếp, như một cái gì tự nhiên mà người ta có thể đạt tới bằng những con đường khác. Có được người con gái này hay một người con gái khác ở đây không có ý nghĩa vô hạn cơ bản, bởi vì theo cái nhìn tu sĩ thì nói chung, tránh các quan hệ tính giao.

Bi kịch vĩ đại của những người cổ đại cũng không biết đến tình yêu theo cái ý nghĩa lãng mạn của nó. Nhất là Etsilơ và Xôphôklơ không cho nó có tầm quan trọng chủ yếu. Antigôn sẽ là vợ Hêmôn, và Hêmôn can thiệp để bênh vực Antigôn trước cha mình và thậm chí tự sát vì nàng, nhưng chàng cũng chỉ nêu lên cái trước Krêôn những hoàn cảnh khách quan chứ không nêu lên cái sức mạnh chủ quan của dục vọng của mình, là cái mà chàng không cảm thấy theo cái nghĩa mà một chàng si tình ngày nay cảm thấy. Oripit, chẳng hạn trong "*Phedro*" đã xem tình yêu là một cảm hứng cơ bản nhất của dục vọng. Song ở đây, tình yêu làm thành một tình cảm gần như tội lỗi, một dục vọng có tính chất xác thịt, do Vênut gây nên: nữ thần muốn giết Hippôlit vì Hippôlit không dâng vật hiến tế cho nữ thần. Và mặc dầu nữ thần Vênut ở Mêđixi là một hình ảnh tạo hình của tình yêu có vẻ duyên dáng và có vẻ đẹp tuyệt vời, song ở đây hoàn toàn thiếu hẳn nội cảm, điều mà nghệ thuật lãng mạn đòi hỏi. Người ta cũng gặp lại tình hình này trong

thơ La Mã, ở đấy sau khi nền cộng hòa bị lật đổ và đời sống đạo đức bị tan rã, tình yêu xuất hiện ít nhiều với tính cách một lạc thú xác thịt.

Pêtrac là người cho rằng các xonnê của mình là một trò chơi và nghĩ rằng mình sẽ trở thành bất tử bằng những bài thơ và những tác phẩm văn xuôi. Trái lại, ông đã trở thành bất tử chính nhờ cái tình yêu này do trí tưởng tượng tạo ra và dưới bầu trời Ý, tình yêu này trở thành có tính chất tôn giáo do cái nhiệt tình nghệ thuật của tâm hồn. Đantê cũng đã nhờ tình yêu của mình đối với Bêatrixơ mà thành bất tử. Tình yêu này đã được hoán cải, biến thành tình yêu có tính chất tôn giáo. Đồng thời, nhờ tinh thần dũng cảm và táo bạo, ông đã đạt đến một quan niệm tôn giáo về nghệ thuật, nhờ đó ông đã làm được một điều trước đây chưa ai làm: tự mình đóng vai vị quan tòa của loài người, và đưa người này xuống địa ngục, đưa người khác đến tĩnh thổ hay lên thiên đường. Đối lập lại ông, Bocxiô miêu tả tình yêu một phần với tính cách một dục vọng mãnh liệt, một phần hoàn toàn hời hợt, ở đây không nói gì đến đạo đức, bằng cách bộc lộ trước mắt ta các phong tục của thời đại, của đất nước, ở trong các truyện ngắn của mình.

Trong các bài ca của Đức, tình yêu là đa cảm, dịu dàng, nó là nghèo nàn về mặt tưởng tượng, có tính chất một trò chơi buồn bã, đơn điệu. Ở những người Tây Ban Nha, tình yêu nổi bật bởi một ngôn ngữ giàu hình ảnh; nó có tính chất hiệp sĩ, hóm hỉnh trong việc đi tìm và bảo vệ những quyền lợi và những nhiệm vụ của mình, như danh dự cá nhân và nó có tính chất mơ màng ở trình độ cao nhất. Ở trong văn học Pháp sau này nó trở thành hào hoa hơn và phù phiếm hơn. Ở trong thơ nó thường trở thành một tình cảm giả tạo, được tạo nên bằng những điều ngụy biện hết sức khéo léo. Khi thì nó là một sự hưởng thụ cảm quan không có dục vọng, khi thì nó là dục vọng, tình cảm được nâng cao, đầy những sự suy nghĩ và lý tính.

Song tôi phải chấm dứt những nhận xét này bởi vì ở đây không có chỗ để phát triển một cách chi tiết những nhận xét ấy.

b. Những sự xung đột do tình yêu gây nên.

Các hứng thú trần tục chia ra thành hai phương diện. Một bên là những hứng thú trần tục thực sự: đời sống gia đình, đời sống nhà nước, các quan hệ công dân, pháp luật, quyền lợi, đạo đức v.v. Mặt khác, chúng ta thấy xuất hiện ở trong cuộc sống cố định và vững chắc này, trong những tâm hồn cao thượng hơn và nồng nhiệt hơn, tình yêu, cái tôn giáo trần tục của con tim, cái này trong khi kết hợp đa dạng với tôn giáo, bắt tôn giáo phải phục vụ mình, phải bị bỏ quên và tuyên bố tình yêu là cái hứng thú chủ yếu, thậm chí duy nhất và cao nhất của cuộc đời. Không những nó có thể từ bỏ tất cả những cái gì tồn tại và cùng người yêu trốn vào sa mạc, mà trong biểu hiện cực đoan và xấu xa của nó, nó còn đi đến chỗ hi sinh phẩm giá con người một cách nô lệ, thú vật, như ta thấy chẳng hạn trong "*Kethen ở Gailobron*" mục đích của tình yêu do sự phân chia này không thể thực hiện ở trong hiện thực cụ thể mà không có sự va chạm, bởi vì bên cạnh tình yêu người ta đưa ra những đòi hỏi và những quyền lợi của họ, cũng như các quan hệ khác của đời sống, và do đó, có thể làm thiệt hại tới cái dục vọng tình yêu thống trị tất cả.

(a) Xung đột *đầu tiên,* thường thấy hơn cả mà chúng ta bắt gặp ở đây, đó là xung đột xảy ra giữa tình yêu và danh dự. Danh dự cũng có cái tính chất vô hạn như tình yêu, và vì vậy có thể đưa ra một sự cản trở tuyệt đối chống lại tình yêu. Nhiệm vụ của danh dự thường có thể đòi hỏi phải hi sinh tình yêu. Chẳng hạn theo một quan điểm nào đó, một người đàn ông thuộc một giai cấp xã hội cao hơn lấy một cô gái thuộc một giai cấp xã hội thấp hơn sẽ là trái danh dự. Những sự khác nhau về giai cấp là tất yếu và do bản chất của sự vật gây

nên. Nếu như đời sống trần tục vẫn chưa được tái sinh bởi cái khái niệm vô hạn của tự do chân thực, ở đấy địa vị xã hội, nghề nghiệp v.v. đều bị qui định bởi việc tự do lựa chọn của một chủ thể tự do, thì mặt khác, bản tính, nguồn gốc xuất thân cấp cho con người địa vị và ngôi thứ của nó, và mặt khác những sự khác nhau nảy sinh giữa người đời là có tính tuyệt đối và vô hạn do sự can thiệp của danh dự, và nhân danh danh dự người ta yêu cầu và bênh vực cái quyền bất khả xâm phạm của địa vị họ, của giai cấp họ.

(b) *Thứ hai*, ngoài danh dự ra, có thể có những sức mạnh vĩnh viễn cốt tử cũng xung đột với tình yêu: thí dụ các quyền lợi của nhà nước, tình yêu tổ quốc, nhiệm vụ gia đình v.v. Đây là một đề tài yêu quí, đặc biệt ở trong những tác phẩm miêu tả gần đây nhất, ở đấy các điều kiện khách quan của cuộc sống được khẳng định với một sức mạnh to lớn hơn bao giờ hết. Ở đây tình yêu đối lập lại các đạo đức và các nhiệm vụ khác với tính cách mặt trong những quyền lợi quan trọng nhất của tâm hồn của chủ thể, bởi vì hoặc con tim từ chối không chịu theo những nhiệm vụ này, hoặc chúng có một ý nghĩa phụ thuộc, bởi vì con tim thừa nhận chúng và phải đấu tranh với chính mình cũng như với sức mạnh của dục vọng mình. "*Nàng trinh nữ thành Ooclêăng*" chẳng hạn, lấy loại xung đột này làm cơ sở.

(c) *Thứ ba*, tình yêu có thể gặp phải sự kháng cự của những cản trở và những hoàn cảnh bên ngoài: sự diễn biến bình thường của sự vật, cái nôm na của cuộc đời, những trường hợp bất hạnh, các dục vọng, các thành kiến, tư tưởng chật hẹp, tính ích kỉ của người khác, các biến cố hết sức đa dạng. Ở đây thường xen lẫn nhiều điều xấu xí, kỳ quặc, hèn hạ; trong những trường hợp này vẻ đẹp dịu dàng có tính tinh thần của tình yêu gặp sự chống đối của những dục vọng thô bạo, độc ác, dã man khác. Ở thời hiện đại, trong các vở kịch, các truyện ngắn và các tiểu thuyết, chúng ta thường bắt gặp những sự va chạm bên ngoài như vậy làm chúng ta quan tâm tới những đau khổ,

những hi vọng, những dự định bị sụp đổ của những người yêu bất hạnh. Ngoài ra, các tác phẩm này cần phải làm ta cảm động hay thỏa mãn bằng một kết thúc vui vẻ hay đau khổ, hay nói chung chỉ để giải trí cho chúng ta. Nhưng những xung đột thuộc loại này do những điều ngẫu nhiên thuần túy gây ra là một tầm quan trọng thứ yếu.

c. Tính chất ngẫu nhiên của tình yêu

Nếu xét theo tất cả những phương diện này thì tình yêu mang một phẩm chất cao cả bởi vì nó không dừng lại ở trạng thái tính dục đơn thuần mà bộc lộ một tâm hồn đẹp đẽ, giàu có, cao thượng để đi đến sự hợp nhất với một tâm hồn khác. Nó sống, hành động biểu lộ tinh thần dũng cảm, sẵn sàng hi sinh mình v.v... nhưng đồng thời tình yêu lãng mạn cũng có những giới hạn, nội dung của nó thiếu tính phổ biến tồn tại tự mình và cho mình. Tình yêu chỉ là tình cảm cá nhân của một chủ thể cá biệt, tràn ngập không phải những quyền lợi vĩnh viễn và cái nội dung khách quan và sự tồn tại của con người (gia đình, những mục đích chính trị, tổ quốc, những nhiệm vụ nghề nghiệp, địa vị, lòng khao khát tự do, tính chất tôn giáo). Trái lại, nó chỉ tràn ngập cái tôi của mình muốn có được mình ở trong một cái tôi khác, muốn được phản ảnh bởi một cái tôi khác.

Cái nội dung này của một nội cảm có tính hình thức không tương ứng với cái tính toàn vẹn chân thực cần được biểu hiện cụ thể của cá nhân. Trong gia đình, trong hôn nhân, trong nhiệm vụ, trong nhà nước, trong cái tình cảm chủ quan thực tế, cũng như sự kết hợp với người này chứ không phải bất kỳ người nào khác nảy sinh từ tình cảm này không phải là cái chính mà người ta cần phải nói đến. Trái lại, trong tình yêu lãng mạn thì tất cả đều quay xung quanh tình yêu của một người đàn ông nào đó với một người đàn bà nào đó chứ không phải với một người nào khác. Lý do duy nhất khiến người ta

yêu người đàn ông này hay người đàn bà này là ở trong tính cách cá biệt của nhân vật này, ở trong tính ngẫu nhiên của sự võ đoán.

Mỗi người đàn ông đều thấy người yêu của mình (cũng hệt như mỗi người đàn bà đều thấy người yêu của mình) là xinh đẹp nhất, kỳ diệu nhất trên đời, mặc dầu những người khác có thể thấy là hết sức bình thường. Bởi vì đối với tất cả hay đối với nhiều người tính chất đặc biệt này là tiêu biểu, cho nên đối tượng của tình yêu không còn là bản thân Aphrôđit, một vị thần duy nhất, mà trái lại mỗi người đều có nàng Aphrôđit yêu quí của mình, và chính vì vậy cho nên có nhiều cô gái có giá trị ngang nhau. Ai cũng biết rằng trên đời có nhiều cô gái đẹp hay tốt, ưu tú, tất cả những người này, hay ít nhất là đa số, đều có những kẻ say mê họ, những người tôn thờ họ và có chồng v.v... và những người này thấy họ là đẹp, đạo đức, đáng yêu v.v.. Trường hợp một người đàn ông nào đó dành ưu tiên tuyệt đối cho một người đàn bà duy nhất và chỉ cho người này thôi, do đó chỉ là việc riêng của một tâm hồn của chủ thể, là điểm độc đáo hay là tính đồng bóng của chủ thể. Thái độ bướng bỉnh vô hạn bắt anh ta chỉ muốn lấy người đàn bà này mà thôi và bắt tất cả cuộc đời mình phải lệ thuộc vào đấy, đã có một tác dụng mạnh mẽ làm cho tính võ đoán vô tận này trở thành một điều tất yếu. Ở đấy quyền tự do của chủ thể và tính tuyệt đối của sự lựa chọn được thừa nhận và bảo vệ, nhưng quyền tự do này không phải ở chỗ phục tùng cái khát vọng, phục tùng một thần linh nào như Ôripit đã làm ở hình tượng Phêđrơ; nhưng do chỗ sự lựa chọn chỉ bắt nguồn từ ý chí cá nhân, cho nên đồng thời nó làm thành một điều đồng bóng và một điều bướng bỉnh của ý chí cá nhân.

Những xung đột do tình yêu gây nên khi tình yêu đối lập trong cuộc đấu tranh với các quyền lợi cốt tử khác, bao giờ cũng có cái vẻ những cuộc xung đột do ngẫu nhiên mà ra và không có căn cứ gì hết. Sở dĩ thế, là vì ở đây tính chủ thể thực

sự với những đòi hỏi của y vốn không quan trọng ở bản thân, đối lập lại những cái mà ta phải thừa nhận là hết sức cốt tử. Trong bi kịch cổ đại cao cấp, những cá nhân như Agamemnôn, Klitemnet, Orextơ, Ơđip, Antigôn, Krêôn v.v... đeo đuổi những mục đích cá nhân, song yếu tố cốt tử, cái khát vọng làm thành nội dung các hành vi của họ là tuyệt đối chính đáng và vì vậy có một hứng thú chủ yếu ở bản thân nó. Nếu số phận họ gặp làm chúng ta cảm động, thì không phải bởi vì đó là một số phận bất hạnh mà bởi vì nó làm thành một điều bất hạnh được người ta tôn trọng, một khát vọng không chịu dừng lại hễ còn chưa đạt tới sự thỏa mãn, vì bản thân nó có một nội dung tất yếu. Nếu như tội của Klitemnet không bị trừng phạt, nếu như điều xúc phạm mà Antigôn với tính cách một người con gái đã phải chịu không bị xóa bỏ thì bản thân điều này là bất công.

Song những đau khổ do tình yêu gây nên, những hi vọng tan vỡ, và nói chung những đau khổ vô biên, tình yêu tha thiết mà một người yêu cảm thấy, cũng như cái hạnh phúc vô biên và nỗi hoan lạc mà anh ta mơ màng, thực ra đều không có giá trị phổ biến và không phải là một cái gì chỉ liên quan tới anh ta mà thôi. Người nào cũng có một con tim có thể yêu đương, và có quyền tìm thấy hạnh phúc ở trong tình yêu. Nhưng nếu như ở trong một trường hợp cụ thể, trong những hoàn cảnh nào đấy, anh ta không đạt được mục đích của mình đối với một cô con gái nào đấy thì điều đó cũng chẳng có gì là bất công, bởi vì không có cái gì tất yếu ở chỗ sở thích đồng bóng của anh ta là nhằm vào cô con gái này, và tuy vậy người ta muốn chúng ta phải quan tâm tới cái điều hết sức ngẫu nhiên và tới tính võ đoán của tính chủ thể là cái chẳng có tính phổ biến cũng chẳng có tầm rộng lớn. Chính vì vậy, mặc dầu dục vọng mà người ta miêu tả là sôi nổi, chúng ta vẫn không khỏi có thái độ lạnh lùng đối với nó.

3. Lòng trung thành.

Lòng trung thành làm thành yếu tố quan trọng thứ ba đối với tính chủ thể lãng mạn ở trong cái thế giới phàm tục. Song ở đây, chúng ta không nên quan niệm danh từ trung thành theo nghĩa giữ trọn những lời thề thốt yêu đương hay tình bạn không thể lay chuyển, mà tấm gương đẹp đẽ nhất ở những người Hy Lạp cổ là Asin và Patrôklơ, và ở một trình độ cao hơn nữa là Orextơ và Pilat. Tình bạn theo nghĩa này tồn tại chủ yếu ở thời trẻ tuổi. Người nào cũng phải tự mình đi qua con đường đời của mình, phải xây dựng cho mình một hiện thực và giữ cái hiện thực ấy. Nhưng vào lúc trẻ tuổi, khi các cá nhân vẫn còn sống ở trong tình trạng mơ hồ chung chung của những quan hệ thực tế, là thời họ dễ gần nhau và gắn liền nhau một cách chặt chẽ, có một cách suy nghĩ *chung*, một ý chí chung và một hoạt động chung, thành ra việc làm của người này lập tức trở thành việc làm của người kia.

Ở trong tình bạn của những người đứng tuổi thì không còn tình trạng ấy nữa. Các hoàn cảnh của đời sống người lớn đi theo con đường riêng của nó, không chấp nhận sự thực hiện những mục đích của nó trong sự thống nhất chặt chẽ với những người khác khiến cho họ không thể làm điều gì nếu không có người khác. Vào lúc vãn niên,người ta gặp nhau rồi lại chia tay, hứng thú và việc làm của họ khi thì gặp nhau khi thì khác nhau. Tình bạn, mối liên hệ chặt chẽ của những cảm nghĩ, của những nguyên tắc, cái hướng chung vẫn còn, song đây không phải là tình bạn tuổi trẻ ở đấy việc gì người này quyết định và thực hiện lập tức trở thành công việc trực tiếp của một người khác. Cái nguyên lý của đời sống sâu xa hơn của chúng ta yêu cầu nói chung mỗi người và lo đến thân mình tức là mỗi người bắt gặp cái lĩnh vực thực tế của riêng mình.

a. Sự trung thành trong việc phục vụ.

Nếu như ở trong tình yêu và tình bạn, sự trung thành chỉ tồn tại giữa những người bình đẳng, thì cái điều chúng ta phải xét ở đây đó là thái độ trung thành đối với người cầm đầu, người cao hơn mình, đối với người chủ. Trong thời cổ đại, chúng ta đã tìm thấy lòng trung thành của những người đầy tớ đối với gia đình, đối với cái nhà của chủ. Tấm gương đẹp đẽ nhất đó là người chăn lợn của Ôđixê, lo chăn lợn không kể đêm hôm mưa gió, đau buồn cho số phận của chủ mình, và sau này giúp đỡ chủ tích cực chống lại những người cầu hôn muốn lấy Pênêlôp. Người ta tìm thấy một hình ảnh tương tự của lòng trung thành cảm động nhưng ở đây đã hoàn toàn trở thành một tình cảm nội tâm trong *"Vua Lia"* của Sêchxpia. Vua Lia (hồi 1, cảnh 4) hỏi Kentơ là người muốn phục vụ ông: "Hỡi người kia, ngươi biết ta không?" Kentơ trả lời: "Thưa ông không, nhưng ở trong gương mặt của ông có một cái gì khiến tôi không thể không gọi ông là ông chủ". Điều này đã hoàn toàn gần cái mà chúng tôi sẽ giới thiệu là sự trung thành có tính chất lãng mạn, bởi vì lòng trung thành lãng mạn không phải là lòng trung thành của một người nô lệ hay của một nông nô, lòng trung thành này có thể là đẹp đẽ và cảm động nhưng ở đây nó vẫn thiếu tính độc lập tự do của cá nhân, của các mục đích và các hành vi của cá nhân, cho nên điều đó chỉ có thể làm giảm bớt tầm quan trọng của nó.

Lòng trung thành chúng tôi nói ở đây là lòng trung thành của người thần bộc trong chế độ hiệp sĩ. Ở đây, chủ thể mặc dầu trung thành với người cao hơn mình (vương công, vua chúa, hoàng đế) vẫn giữ tính chất độc lập tự do của mình. Ở thời kỳ chế độ hiệp sĩ lòng trung thành này đóng một vai trò quan trọng, bởi vì ở đây là mối liên hệ chính của những quan hệ qua lại và của cái trật tự xã hội tương ứng với nó; ít nhất ở những bước đầu tình hình là như vậy.

b. Tính độc lập của chủ thể ở trong lòng trung thành.

Nhưng cái mục tiêu có tính chất nội dung bộc lộ ở trong sự hợp nhất mới mẻ này của các cá nhân không phải là lòng yêu nước với tính cách một quyền lợi chung khách quan, mà đây là sự gắn bó của một chủ thể với ông chủ của mình. Vì vậy, lòng trung thành bị qui định bởi danh dự cá nhân, bởi lợi ích cá nhân, bởi ý kiến của chủ thể. Lòng trung thành chói sáng trong một thế giới hỗn độn, tàn nhẫn, không có quyền lợi cũng không có pháp luật thống trị. Ở trong một thực tế không có pháp luật như vậy, những người mạnh hơn, những người lỗi lạc hơn đóng vai trò những trung tâm vững chắc, những lãnh tụ và những người khác theo họ sau khi đã tự do lựa chọn.

Quan hệ này, sau đó, đã phát triển thành mối liên hệ bình đẳng của chế độ phong kiến trong đó mỗi thần bộc tự do bênh vực những quyền lợi của mình và những đặc quyền của mình. Nhưng cái nguyên lý cơ bản, làm cơ sở cho quan hệ này phù hợp với sự xuất hiện của nó, đó là sự lựa chọn tự do cả về mặt chủ đề của sự gắn bó này cũng như về thời gian gắn bó. Ở trong lòng trung thành, chế độ hiệp sĩ vẫn giữ tài sản, quyền lợi, sự độc lập cá nhân và danh dự cá nhân. Vì vậy lòng trung thành không được xem là một nhiệm vụ thực sự mà người ta phải thực hiện, ngay dù cho nó trái với ý muốn của chủ thể. Trái lại, mỗi cá nhân cho sự tồn tại của lòng trung thành và do đó sự tồn tại của trật tự chung là lệ thuộc vào sở thích của mình vào các thiên hướng và ý kiến cá nhân.

c. Những xung đột do lòng trung thành gây nên.

Lòng trung thành và sự vâng lời lãnh chúa có thể dễ dàng xung đột với những dục vọng có tính chủ thể với sự ngờ vực đã xúc phạm tới danh dự, với tình cảm mình bị lăng nhục, với tình yêu và những biến cố ngẫu nhiên khác của đời sống bên

ngoài. Vì vậy, chúng trở thành một cái gì hết sức mong manh. Chẳng hạn, một hiệp sĩ trung thành với ông vua của mình nhưng đột nhiên xảy ra một sự xung đột giữa người bạn của chàng và ông vua. Người hiệp sĩ phải lựa chọn giữa hai thái độ trung thành, không những thế, anh ta có thể trung thành với chính mình, với lòng danh dự, với lợi ích của mình. Tấm gương đẹp đẽ nhất của một sự xung đột như vậy chúng ta tìm thấy trong *"Xit"*. Xit trung thành với vua và trung thành với mình. Khi nhà vua làm đúng, Xit phục vụ nhà vua, nhưng khi nhà vua làm một điều bất công hay xúc phạm tới Xit, thì Xit rút bỏ sự ủng hộ quan trọng của mình đối với nhà vua. Các công tước của Saclơ vĩ đại cũng làm như vậy. Trước mắt ta, là mối liên hệ giữa họ và hoàng đế, một mối liên hệ giữa sự thống trị tối cao và sự phục tùng giống như điều tồn tại giữa Dớt và các vị thần khác mà chúng tôi đã giới thiệu mối liên hệ ấy: vị thủ lĩnh tối cao ra lệnh, quát tháo và mắng nhiếc, nhưng các cá nhân độc lập tràn đầy sức mạnh chống lại ông ta tùy theo ý thức của họ.

Song tính mong manh và sự lỏng lẻo này của mối liên hệ được nêu lên một cách trung thành nhất và hấp dẫn nhất ở trong *"Con chồn Rơna"*. Cũng giống như ở trong trường ca này, những vị quan cao cấp của đế chế thực ra chỉ phục vụ bản thân họ và chỉ lo duy trì sự độc lập của họ; cũng vậy, các vương công và các hiệp sĩ thời trung cổ bao giờ cũng vắng mặt khi phải làm một cái gì có ích cho cái chung và cho hoàng đế của họ. Hình như thời trung cổ được đánh giá cao chính bởi vì trong hoàn cảnh này mỗi người được xem là một người có danh dự khi họ chỉ nghe theo ý muốn võ đoán của mình. Điều này anh ta không thể nào làm ở trong một nhà nước được tổ chức một cách hợp lý.

Cơ sở của ba trình độ này - lòng danh dự, tình yêu và lòng trung thành - đó là tính độc lập bên trong của chủ thể, của

tâm hồn. Tính độc lập này không ngừng mở rộng bao quát những hứng thú ngày càng rộng rãi hơn và phong phú hơn; ở đấy nó tự hòa giải với bản thân. Ở trong nghệ thuật lãng mạn, điều này làm thành cái phần đẹp đẽ nhất của cái lĩnh vực ở ngoài phạm vi tôn giáo thực sự. Những mục đích mà nó theo đuổi đó là những cố gắng của con người, và ít nhất, xét về mặt quyền tự do của chủ thể, chúng ta có thể đồng tình, trong lúc đó ở trong lĩnh vực tôn giáo, các đề tài được miêu tả và cách miêu tả thường đối lập lại những quan niệm của chúng ta. Nhưng trong nhiều trường hợp, lĩnh vực này có thể gắn liền với tôn giáo, và lúc đó những hứng thú tôn giáo đan chéo với những hứng thú của chế độ hiệp sĩ có tính chất trần tục như trong cuộc phiêu lưu của các hiệp sĩ Bàn Tròn lo đi tìm cái Graan thiêng liêng. Tình trạng đan chéo này đưa vào trong thơ có tính chất hiệp sĩ nhiều yếu tố thần bí, quái đản và phúng dụ. Nhưng cái lĩnh vực trần tục của tình yêu, danh dự và lòng trung thành có thể xuất hiện hoàn toàn độc lập đối với mục đích và những ý nghĩ, bởi vì đối với cái nhìn của chúng ta đó chỉ là sự vận động của tâm hồn ở trong tính chủ thể phàm tục có tính chất nội cảm.

Song giai đoạn này vẫn còn thiếu một nội cảm có nội dung cụ thể của những quan hệ nhân tính, những tính cách, những dục vọng và của đời sống hiện thực nói chung. Vì thiếu tính đa dạng này, cái nội cảm mặc dầu bản thân là vô tận, vẫn là trừu tượng và hình thức, và do đó, nó có nhiệm vụ tiếp thu cái tài liệu rộng rãi này và miêu tả nó theo hình thức trau chuốt một cách nghệ thuật.

Chương thứ ba

TÍNH ĐỘC LẬP CÓ TÍNH HÌNH THỨC CỦA NHỮNG ĐIỀU ĐẶC THÙ CÁ NHÂN

Nếu chúng ta liếc nhìn con đường đã qua, chúng ta sẽ thấy rằng lúc đầu chúng ta đã khảo sát tính chủ thể ở trong cái lĩnh vực tuyệt đối của nó: ý thức với sự can thiệp của thần linh, quá trình chung của sự hòa giải của tinh thần với chính mình. Ở đây, tâm hồn gạt bỏ yếu tố phàm tục, yếu tố tự nhiên và yếu tố nhân tính với tính cách của nó, trong khi việc này là hợp đạo đức và chính đáng, để quay về bản thân, để tìm thấy sự thỏa mãn chỉ ở trong cái bầu trời trong sáng của tâm hồn.

Thứ hai, tính chủ thể của con người trong khi không từ bỏ tính phủ định ở trong sự can thiệp này, đã trở thành khẳng định đối với chính mình và đối với người khác; song nội dung của tính vô hạn trần tục này chỉ là tính độc lập cá nhân về danh dự, nội cảm của tình yêu và sự tận tụy của lòng trung thành. Nội dung này có thể trở thành một đối tượng để bộc lộ trong những quan hệ đa dạng nhất, trong những điều kiện khác nhau nhất và với trình độ khác nhau về tình cảm và dục vọng, tuy vậy trong những hoàn cảnh này trước sau nó vẫn là tính độc lập của chủ thể và nội cảm của y như đã nói ở trên.

Điểm *thứ ba* mà bây giờ chúng ta còn phải khảo sát đó là cách thức mà nghệ thuật lãng mạn sử dụng và biểu hiện các mặt khác của tồn tại con người, cả sự tồn tại bên trong lẫn sự tồn tại bên ngoài. Ở đây do đó, cái thế giới của sự đặc thù, cái thế giới của sự tồn tại nói chung trở thành tự do; trong chừng mực thế giới này không thấm nhuần tôn giáo và không kết hợp thành cái thống nhất tuyệt đối, thì nó trở thành độc lập và tự do ở trong lĩnh vực của mình.

Ở trong lĩnh vực thứ ba này của hình thức nghệ thuật lãng

mạn, tài liệu tôn giáo và chế độ hiệp sĩ với các quan điểm và các mục đích cao cả xuất phát từ nơi sâu thẳm của tâm hồn đều biến mất, bởi vì nó không phù hợp gì với cái hiện thực cụ thể trước mắt. Bây giờ sự khao khát hiện thực này, sự hài lòng ở cái tồn tại, trong tính hữu hạn của con người, trong tất cả những gì hữu hạn, cá biệt mang tính chất chân dung sẽ được thỏa mãn. Con người ở trong thời hiện tại của y muốn chỉ chú ý tới hiện tại dù cho có phải hy sinh cái đẹp và tính lý tưởng của nội dung, và ý muốn nghệ thuật phục hồi lại cái hiện tại ấy trong tất cả sức sống toàn vẹn của nó với tính cách một cái toát ra từ cái tính chất tinh thần thuần túy của con người.

Như chúng ta đã thấy, đạo Thiên Chúa, về mặt nội dung cũng như về mặt hình thức, không phải là một sản phẩm của trí tưởng tượng như các vị thần phương Đông và Hy Lạp. Nếu như trí tưởng tượng tạo ra cái ý nghĩa mà nó sử dụng để thực hiện sự thống nhất của một nội cảm thực sự với một hình thức tuyệt mỹ, và nếu như sự thống nhất này đã tìm thấy trong nghệ thuật cổ điển sự thể hiện hoàn mỹ nhất và đẹp đẽ nhất, thì đạo Thiên Chúa, trái lại, đã lý tưởng hóa ngay từ đầu tất cả mặt cá biệt của tính hiện tượng bên ngoài, và đã khuyến khích tâm hồn tự hài lòng về cái bình thường và ngẫu nhiên ở trong tính hiện tượng ấy, mà không đòi hỏi đến cái đẹp. Song sự hòa giải của con người với Chúa lúc đầu chỉ đơn thuần là một khả năng. Kể ra, tất cả mọi người đều có khả năng được hưởng hạnh phúc vĩnh viễn, song số người được lựa chọn là rất ít, và linh hồn trong khi nhận thấy cái thế giới thiên đình cũng như cái thế giới trần tục đều cách xa nó, phải từ bỏ những sự lôi cuốn của thế giới và những sự kêu gọi của nó xuất phát từ sự tồn tại ích kỷ để vâng theo tính tinh thần. Sự hòa giải là xuất phát từ những nơi sâu thẳm và bởi vì linh hồn chỉ nhìn thấy cái yếu tố khẳng định trước mắt ở trong những điều nó vừa hi sinh, cho nên sự kiện bị giam hãm trong hiện tại và chỉ mong muốn những điều mà hiện tại cung cấp cho nó.

Sự kiện này ở các nghệ thuật khác làm thành bước đầu, nhưng trong nghệ thuật lãng mạn lại làm thành cái bước cuối cùng, cái kết quả mà con người đạt được trong việc đào sâu nội dung mình và tập trung vào bên trong. Về những hình thức của cái nội dung mới, chúng ta đã thấy rằng nghệ thuật lãng mạn ngay từ đầu đã ở trong tình trạng đối lập giữa tính chủ thể vô hạn với cái tài liệu bên ngoài, một sự đối lập mà nó không thể gạt bỏ được mặc dầu mọi cố gắng, thành ra người ta có thể nói rằng chính nó là tiêu biểu cho nghệ thuật lãng mạn. Nội dung và hình thức vừa mới kết hợp với nhau đây thì lại đã không ngừng tách ra khỏi nhau, và điều này tiếp tục cho đến khi chúng trở thành hoàn toàn không thể kết hợp với nhau nữa.

Điều này chứng minh rằng ta phải tìm khả năng kết hợp tuyệt đối của chúng ở một lĩnh vực khác lĩnh vực nghệ thuật. Do sự chia tách này, nội dung và hình thức về mặt nghệ thuật đều mang tính hình thức bởi vì hai mặt không thể hợp nhất thành một thể thống nhất như lý tưởng cổ điển đã đem đến cho nó. Nghệ thuật cổ điển diễn ra trong một thế giới những hình ảnh cố định và vững chắc, trong một thần thoại mà nghệ thuật đã cụ thể hóa bằng những hình tượng không thể chia nhỏ được; và tình trạng sa sút của nghệ thuật cổ điển bắt đầu bằng cách hướng về cái lĩnh vực hạn chế hơn của sự châm biếm và của cái hài, cũng như về phía cái thú vị, về một sự tái hiện thích những vật chết và lạnh lùng và cuối cùng chỉ còn là một kỹ thuật bị coi thường và kém cỏi. Song các đối tượng của nghệ thuật này nói chung cũng vẫn hệt như trước: chỉ có cái phương thức khéo léo trước đây của sự sáng tạo ngày càng bị thay thế bởi một biểu hiện ít tài giỏi hơn và có tính chất thủ công của một truyền thống bên ngoài. Sự diễn biến và sự kết thúc của nghệ thuật bên trong bị tan rã, theo hướng tách rời giải phóng các yếu tố của nó và các bộ phận tạo thành của nó. Các mặt của nó trở thành tự do; cái tài nghệ có tính chất

chủ thể và nghệ thuật miêu tả tăng lên nhưng khi chúng càng trở thành hoàn mỹ thì cái yếu tố cốt tử lại càng mất đi.

Chúng ta có thể phân chương trình cuối cùng này một cách cụ thể hơn như sau.

Trước hết, chúng ta sẽ nói đến tính độc lập của tính cách, cái này là một cá nhân đặc thù, cụ thể, bó hẹp ở trong thế giới của mình với những quyền lợi và những mục đích của mình.

Trong phần *thứ hai* chúng ta sẽ dùng tính chất đặc thù của hình thức bên ngoài, của các biến cố, các tình huống, các hành động để đối lập lại cái chủ nghĩa hình thức này. Nội cảm lãng mạn vốn có thái độ bàng quan đối với các sự vật bên ngoài, cho nên hiện tượng hiện thực xuất hiện ở đây một cách tự do, độc lập bởi vì nó không thấm nhuần ý nghĩa bên trong của một hình thức ăn khớp với nó. Kết quả là các sự kiện, các biến cố, các hoàn cảnh không phải nối liền với nhau bằng một sợi dây hợp lí và tất yếu, trái lại chúng liên kết với nhau, kết hợp với nhau theo một thứ tự ngẫu nhiên, bất ngờ, có thể nói là phiêu lưu.

Trong phần *thứ ba*, chúng tôi sẽ phơi bầy tình trạng tan rã của các mặt có tính đồng nhất hoàn toàn làm thành khái niệm đặc thù của nghệ thuật; do đó xảy ra sự tan rã và sự giải thể của bản thân nghệ thuật. Mặt khác, thực vậy, nghệ thuật chuyển sang việc miêu tả cái hiện thực hàng ngày thực sự, sang việc miêu tả những đối tượng dưới cái hình thức mà ta bắt gặp trong tính đơn nhất ngẫu nhiên và tính độc đáo của chúng. Nó chỉ chú ý tới việc biến cái tồn tại bên ngoài này thành ngoại hiện bằng kỹ thuật của nghệ thuật. Mặt khác, nghệ thuật này rơi vào tính ngẫu nhiên thuần túy chủ quan của sự nhận thức và miêu tả, rơi vào cái hóm hỉnh, với tính cách sự bóp méo, và sự xáo trộn mọi tính cụ thể và tính hiện thực bằng những điều sắc sảo, những trò chơi của cái nhìn của chủ thể đối với thế giới. Điều này nói lên sự kết thúc của sức sáng tạo có tính chủ thể của nghệ thuật đối với bất kì nội dung và hình thức gì.

1. Tính độc lập của tính cách cá nhân.

Tính vô hạn bên trong có tính chủ thể của con người mà chúng ta lấy làm điểm xuất phát khi khảo sát nghệ thuật lãng mạn, vẫn là đặc trưng cơ bản cả trong lĩnh vực này nữa. Cái mới nhập vào trong tính vô hạn độc lập đối với bản thân mình một mặt là *tính đặc thù của nội dung*, làm thành cái thế giới của chủ thể, và mặt khác, những quan hệ chặt chẽ và trực tiếp giữa chủ thể với tính đặc thù của nội dung làm thành cái thế giới của chủ thể, và mặt khác nữa bởi những quan hệ chặt chẽ và trực tiếp ở giữa chủ thể và cái tính đặc thù của nội dung với các mục đích và các ham muốn mà nội dung bao hàm, cũng như bởi cái cá tính sinh động ở đấy chứa đựng tính cách. Danh từ "tính cách" không nên hiểu ở đây theo nghĩa những người Ý miêu tả nó trong các mặt nạ của họ. Các mặt nạ Ý, thực vậy, cũng biểu hiện tính cách nhất định, nhưng đặc trưng này chỉ thể hiện một cách trừu tượng và khái quát chứ không phải dưới hình thức một cá tính có tính chủ thể. Tính cách như chúng tôi quan niệm ở đây, làm thành một thể thống nhất trọn vẹn, một chủ thể cá nhân. Nếu như ở đây chúng tôi còn nói đến chủ nghĩa hình thức và tính trừu tượng khi nói về tính cách, thì điều này chỉ có nghĩa là cái nội dung chính, cái thế giới mà tính cách này tạo nên, một mặt là hạn chế và do đó là trừu tượng, mặt khác là có tính ngẫu nhiên. Cái mà cá nhân biểu hiện có chỗ dựa và động lực của nó không phải là cái nội dung cốt tử, có lý do biện hộ cho nó ở bên trong, mà là tính chủ thể trần truồng của tính cách, cái này chỉ dựa một cách hình thức trên tính độc lập cá nhân của mình, chứ không dựa vào một nội dung của nó và không có một khát vọng vững chắc ở bản thân nó.

Chúng ta có thể chú ý tới hai sự khác nhau cơ bản ở trong chủ nghĩa hình thức này.

Một mặt, tính cách tự khẳng định mình với một nghị lực mạnh mẽ, tự cấp cho mình những mục đích hữu hạn và dốc

toàn bộ sức mạnh của cái cá tính mình đã bị thu hẹp như vậy vào việc thực hiện những mục đích này. Mặt khác, tính cách đóng vai một tổng thể có tính chủ thể có thể nói chìm vào nội cảm của mình và không thể nào tự bộc lộ và đi đến chỗ thể hiện ra ngoài một cách trọn vẹn.

a. Tính rắn chắc về mặt hình thức của tính cách.

Trước mắt ta là cái tính cách cá biệt xuất hiện như nó muốn xuất hiện, như nó tồn tại trong thực tế. Cũng như thú vật là khác nhau và xuất hiện ở trong tình trạng khác nhau này, cũng vậy có những tính cách khác nhau, phạm vi và điều độc đáo của chúng là ngẫu nhiên và không thể dùng khái niệm để hạn chế nó một cách vững chắc.

(a) Một cá tính bị thu hẹp vào bản thân mình như vậy sẽ không có những ý định và những mục đích có thể kéo về một khát vọng chung. Tất cả những điều mà nó có được, tất cả những gì nó làm và nó thực hiện, nó đều lấy một cách hoàn toàn trực tiếp, ở trong cái bản tính trực tiếp của mình không có sự suy nghĩ sâu sắc đặc biệt. Bản tính này như thế nào thì cá tính như vậy và cá tính không muốn đưa vào một cái gì cao hơn, để bào chữa cho nó, trái lại dựa hẳn vào bản thân mình và tính cố định này có thể cho phép nó tự khẳng định một cách tích cực, cũng như có thể dẫn nó tới sự tiêu diệt. Một tính độc lập như vậy của tính cách chỉ có thể xuất hiện ở nơi nào yếu tố không phải thần linh, yếu tố nhân tính đóng vai trò chủ yếu, có một giá trị đầy đủ. Các nhân vật của Sêchxpia chủ yếu là những tính cách như vậy, chủ yếu họ làm ta ngạc nhiên bởi tính cố định và phiến diện của họ. Ở đây, vấn đề không phải là tính tôn giáo, tính đạo đức theo nghĩa đen của từ này, và các nhân vật này thực hiện không phải là nhằm một sự thỏa hiệp bên trong có tính tôn giáo của con người với bản thân mình. Trái lại, chúng ta đứng trước những cá nhân hoàn toàn độc lập chỉ dựa vào bản thân họ, đeo đuổi những mục

đích chỉ thuộc về họ, mang dấu ấn của cá tính họ và ra sức thực hiện những mục đích của họ bằng cách chỉ vâng theo cái lô - gic nhất quán tàn nhẫn của dục vọng, không có những suy nghĩ vụn vặt và họ hành động chỉ là để thỏa mãn mình, chứ không phải có những suy nghĩ khái quát.

Đặc biệt trong các bi kịch như *"Mắcbét", "Otenlô", "Risa III"*, người ta tìm thấy sự miêu tả những tính cách thuộc loại này, đứng giữa những tính cách khác ít nổi bật hơn và ít nghị lực hơn. Chẳng hạn, tính cách của Mắcbét từ đầu chí cuối là bị thống trị bởi dục vọng ham quyền lực. Sau khi ngần ngại ở bước đầu, cuối cùng y đã giơ tay ra nắm lấy ngai vàng, phạm tội giết người và không dừng lại trước bất kỳ hành động tàn ác nào để giữ cái mà y đã chiếm được. Thái độ cứng rắn tàn nhẫn này, tình trạng đồng nhất của con người với chính mình và với mục đích của mình và mục đích ấy y ôm ấp bằng cách chỉ vâng theo dục vọng, làm thành hứng thú chủ yếu của những bi kịch này. Không có cái gì khiến Mắcbét phải ngừng tay: sự tôn trọng đối với tính thiêng liêng của nhà vua, tình trạng điên rồ của vợ, các thần bộc đào ngũ, tình trạng cái chết đến nhanh. Y không lùi bước trước bất kỳ cái gì, trước bất kỳ quyền lợi gì, trước bất kỳ pháp luật nào của thần linh và của loài người. Công nương Mắcbét cũng là một tính cách tương tự; chỉ có những lời khảo vặt ngu xuẩn của một số nhà phê bình hiện nay mới có thể thừa nhận công nương Mắcbét là một người có tình yêu trìu mến. Ngay khi mới xuất hiện lần đầu (hồi 1 cảnh 5) trong khi đọc bức thư của Mắcbét (trong đó Mắcbét kể lại chuyện gặp các mụ phù thủy và những lời tiên tri của họ, chào y bằng những câu: "Kính chào vương quốc Caodo! Kính chào tướng quân sau này sẽ là vua!" vợ Mắcbét đã kêu lên: "Ông là Glamit và Caodo; ông phải là con người như đã được báo trước. Nhưng tôi sợ cho bản tính của ông lắm. Cái bản tính ấy đầy những sữa và sự dịu dàng của con người khiến cho ông không chọn được con đường ngắn nhất".Thị không tỏ ra có tình yêu

nào hết, không biểu lộ niềm vui nào khi người chồng được hạnh phúc, không tỏ ra có đạo đức nào hết, không đồng cảm, không thương tiếc (những điều chứng tỏ một tâm hồn phần nào cao thượng), thị chỉ sợ rằng tính cách của chồng thị không xứng với cái tham vọng của y, cái tính cách ấy sẽ cản trở không cho y thực hiện tham vọng. Ngay đối với Mắcbét, thị cũng chỉ xem là một công cụ mà thôi. Ở đây, ta không nhìn thấy có gì là ngờ vực, phân vân, là mơ hồ, là suy đi nghĩ lại và lùi bước, điều mà ngay cả Mắcbét lúc đầu cũng đã cảm thấy thị không hối hận gì hết. Trước mắt chúng ta, chỉ là tính trừu tượng đơn thuần và tính tàn nhẫn của một tính cách lo thực hiện điều phù hợp với bản tính của mình, không hề suy nghĩ xa xôi. Sự sụp đổ mà Mắcbét gặp phải là do từ bên ngoài đưa tới sau khi đã làm những tội lỗi; trái lại công nương Mắcbét thì hóa điên.

Risa III, Otenlô, Macgaret già và nhiều người khác cũng như vậy. Họ là đối lập trực tiếp với những tính cách thảm hại hiện nay do Côtxơbuy nên lên chẳng hạn; những tính cách này có vẻ cao thượng vĩ đại, ưu tú hết sức, nhưng thực ra thì chỉ là những tên vô lại. Ở những nhà văn sau này, mặc dầu họ hết sức coi thường Côtxơbuy, nhưng họ cũng chẳng hơn gì Côtxơbuy. Chẳng hạn, Henrich phôn Klaixtơ trong các tác phẩm *"Ketsen ở Hămbuôc"* và *"Hoàng tử Hămbuôc"* miêu tả những tính cách trong đó điều ưu tú nhất của họ là ở chỗ họ là những người vừa đi vừa ngủ, chịu ảnh hưởng huyền bí, điên rồ, đối lập với tình trạng lành mạnh biểu lộ ở hành vi nhất quán rõ ràng của họ. Hoàng tử Hămbuôc là một viên tướng đáng ghét. Nắm một đạo quân trong tay, ông ta lơ đễnh, viết một cái mệnh lệnh sai lầm và đêm trước trận chiến đấu ông ta làm những hành động ngu xuẩn chứng tỏ mình ở trạng thái bệnh hoạn. Thế rồi ban ngày, lúc chiến đấu, ông ta làm những hành động lố lăng. Họ có tham vọng bắt chước Sêchxpia thậm chí nghĩ rằng họ là những người kế tục Sêchxpia bằng cách miêu tả những tình trạng phân đôi, sự chia xé, và sự tan rã

bên trong như vậy. Nhưng họ còn cách rất xa cái lý tưởng của họ: các tính cách của Sêchxpia là nhất quán ở bên trong, trung thành với bản chất, với dục vọng và trong tất cả những điều các tính cách này gặp phải họ đều hành động theo cái đặc trưng cứng rắn của họ.

(b) Một tính cách càng cá biệt, càng hướng một cách vững chắc chỉ vào bản thân và do đó dễ dàng rơi vào tội ác thì càng phải đấu tranh chống lại những cản trở không cho họ thực hiện mục đích và, do đó, càng thúc đẩy họ đi đến cái chết. Khi nhân vật tự vạch cho mình một con đường, thì số phận của y càng biểu lộ, số phận này là cố hữu đối với y, do bản thân tính cách sản sinh ra và y tự chuẩn bị cái chết cho chính mình. Song sự phát triển cái số phận này không những diễn ra do hành động của cá nhân, mà đồng thời còn là một sự hình thành bên trong, là sự khai triển của bản thân tính cách trong khi đang sôi nổi lao về phía trước, của tình trạng trở thành dã man, của tình trạng sụp đổ và kiệt sức. Người Hy Lạp dành vai trò chủ yếu không phải cho cái tính cách chủ quan mà cho cái khát vọng, cái nội dung cốt tử của hành vi con người; ở họ số phận ít gắn liền với cái tính cách cụ thể hơn, và tính cách này về thực chất không phát triển ở trong những hành động của mình, trái lại trước sau cũng vẫn là một. Ở giai đoạn phát triển này của hành động, sự thể hiện một hành động không phải chỉ là một quá trình bên ngoài mà còn do cả sự phát triển của nội cảm của cá nhân.

Các hành động của Mácbét, chẳng hạn, có thể xem là những biểu hiện của một tâm hồn đã đạt đến trình độ dã man cùng cực và những hành động ấy diễn ra một cách nhất quán do chỗ sau khi đã khắc phục sự lưỡng lự và đã ném lao, không thể nào kìm hãm sự phát triển của nó được nữa. Vợ của Mácbét là kiên quyết ngay từ đầu và ở thị sự phát triển của tính cách bộc lộ dưới hình thức một tình trạng khắc khoải bên trong dẫn tới tình trạng sụp đổ về thể xác và tinh thần, tới tình trạng điên

rồ đã giết chết thị. Đối với hầu hết các tính cách quan trọng cũng như vô nghĩa vấn đề đều như vậy. Kể ra, các tính cách cổ đại cũng là cứng rắn và thường thường họ gặp phải những xung đột trong đó không thể có cách gì thoát và muốn giải quyết thì phải có *một vị thần bằng máy*. Nhưng tính chất cứng rắn này như ta thấy ở Philôctet chẳng hạn là đầy nội dung và có một khát vọng được thực hiện hộ về mặt đạo đức.

(c) Trong các tính cách của lĩnh vực chúng ta khảo sát không thể nào có *sự hòa giải khách quan* được, bởi vì tính độc lập của các cá tính và tính ngẫu nhiên của những điều mà các cá tính nêu lên làm thành mục đích. Những quan hệ giữa tình trạng thực tế của họ, và điều họ gặp phải, một phần vẫn là mơ hồ, và một phần chính họ cũng không giải quyết được câu hỏi tại sao lại như vậy và họ làm như vậy để làm gì. Ở đây, một lần nữa, lại xuất hiện cái định mệnh với tính cách một tất yếu trừu tượng nhất. Sự hòa giải duy nhất đối với cá nhân vẫn là sự tồn tại vô hạn bên trong của cá nhân, tính chất cứng rắn riêng của y, nhờ đó y vượt lên khỏi dục vọng và số phận của mình. "Điều đó xảy ra như thế", và những điều y bắt đầu dù bắt nguồn từ đâu, từ sự thống trị của định mệnh, của tính tất yếu hay của ngẫu nhiên thì điều này cũng tồn tại. Ở đây không phải là việc suy nghĩ tại sao điều đó lại tồn tại và tồn tại để làm gì. Có một điều đã xảy ra và con người làm như muốn mình thấy mình đã trở thành rắn chắc ở trước cái quyền lực này.

b. Tính cách xem như một thể hoàn chỉnh bên trong nhưng không phát triển.

Thứ hai, đối lập lại những điều đã nói, tính hình thức của tính cách có thể lệ thuộc vào cảm nghĩ *bên trong* với tính cách của nó, cá nhân dừng lại ở đấy mà không mở rộng và thực hiện được nội dung của mình.

(a) Những tâm hồn có tính bản chất là như vậy. Họ chứa

đựng ở bản thân thể hoàn chỉnh, nhưng vì quá tập trung vào bản thân cho nên không một vận động nào của họ biểu lộ bằng những dấu hiệu bên ngoài. Chủ nghĩa hình thức mà chúng ta đã khảo sát có đặc điểm là một trình độ chính xác cao về mặt nội dung, do chỗ theo đuổi một mục đích duy nhất mà cá nhân ra sức đạt được bằng mọi cách, qua tất cả những cản trở và những trường hợp bên ngoài cho đến khi thành công hay sụp đổ. Chủ nghĩa hình thức mà bây giờ chúng ta nói đến trái lại tiêu biểu bởi tính phong bế, và không có hình thù; nó thiếu sự biểu hiện ra ngoài và thiếu sự khai triển. Một tâm hồn như vậy cũng giống như một viên ngọc, có những điểm sáng ngời, nhưng tia sáng giống như chớp.

(b) Một tình trạng phong bế như vậy vào bản thân chỉ có giá trị và hứng thú ở những cá nhân có một đời sống nội tâm giàu có, nhưng chỉ để lộ trình độ sâu sắc vô hạn và tầm rộng lớn của họ ở một vài biểu hiện có thể nói là câm lặng, và được nhận thức chính ở trong tình trạng câm lặng ấy. Những bản tính đơn giản này, không biết đến ngay cả bản thân mình, lặng lẽ, có thể tỏ ra hấp dẫn đến trình độ cao nhất. Thái độ im lặng của họ chẳng khác gì một mặt biển im lìm. Nó phải là sự im lặng vô cùng sâu sắc chứ không phải là sự im lặng của một tâm hồn nhỏ bé, trống rỗng, ngu độn. Đôi khi một con người tẻ nhạt ít bộc lộ mình ra ngoài và chỉ thỉnh thoảng mới cho phép người ta phỏng đoán về hành động của mình đã tạo ra được một ý kiến cho rằng y là khôn ngoan và có một đời sống bên trong sâu sắc. Những người xung quanh có thể cho rằng ở trong con tim và trong đầu óc này chứa đựng một cái gì kỳ diệu, trong lúc đó thì, xét cho cùng, đằng sau cái vẻ bề ngoài hóa ra chẳng có cái gì hết.

Trái lại, nội dung và trình độ sâu sắc vô hạn của những tâm hồn câm lặng bộc lộ (và điều này đòi hỏi nghệ sĩ phải có một thiên tài to lớn và một tài nghệ bậc thầy) bằng những biểu hiện rời rạc, tản mạn, ngây thơ và có nghĩa một cách không tự giác.

Đối với những người có thể hiểu được thì những biểu lộ như vậy chứng minh rằng tâm hồn này thâm nhập sâu sắc vào yếu tố bản chất trong những hoàn cảnh xung quanh, nhưng cảm nghĩ của nó không đan chéo với những húng thú và những suy nghĩ cá biệt, với những mục đích hữu hạn, mà thoát khỏi những điều ấy, không biết đến những điều ấy và không cho phép những vận động bình thường của con tim làm phân tán mất cái quan hệ nghiêm túc và sự thông cảm như vậy.

(c) Nhưng ngay cả đối với một tâm hồn phong bế vào bản thân như vậy, phải đến một lúc trong đó cái thế giới bên trong của nó bị lay động và bộc lộ tất cả cái sức mạnh ra ngoài thành một tình cảm có tầm quyết định đối với cuộc đời của nó và nó bám chắc lấy cái tình cảm ấy với một sức mạnh không thể ngờ đến và trở thành hạnh phúc hay sẽ chết vì tình cảm ấy. Nói khác đi, nó thành công hay thất bại, bởi vì muốn được duy trì, con người phải có một chất lượng đạo đức phong phú là cái duy nhất có thể cấp cho y một tính chất cứng rắn khách quan.

Thuộc vào số những tính cách như vậy là những sáng tạo hấp dẫn nhất của nghệ thuật lãng mạn, nhất là những sáng tạo vô cùng đẹp đẽ của Sêchxpia. Chẳng hạn Giuliet trong bi kịch *"Rômêô và Giuliet"* là như vậy. Chắc hẳn các bạn đã có dự khi bi kịch được trình diễn (ở Bá Linh năm 1820, vai Giuliet do bà Grelinhghe đóng). Cần phải nhìn vở kịch đó là một sáng tạo sinh động chân thành, bồng bột, hóm hỉnh, hoàn mỹ, cao thượng ở trình độ cao nhất. Song người ta cũng có thể hiểu tính cách Giuliet một cách khác. Lúc đầu nàng chỉ là một đứa trẻ, một cô gái 14 - 15 tuổi mà thôi. Ta thấy rằng nàng vẫn chưa nhận thức được mình, cũng chưa nhận thức được thế giới. Nàng không có cảm xúc, không mong muốn gì, không đòi hỏi gì, nhìn thấy cả những điều diễn ra xung quanh như những hình bóng trong chiếc đèn chiếu, không nghĩ đến việc rút từ đấy ra một bài học nào. Thế rồi, đột nhiên chúng ta thấy cái tâm hồn này mở rộng và phát triển tất cả cái vẻ vĩ đại của

nó, ta thấy nó biết tỏ ra ranh mãnh, suy nghĩ cân nhắc, có sức mạnh, có thể chịu đựng mọi hi sinh, mọi thử thách tàn nhẫn nhất. Tính toàn vẹn của tính cách bộc lộ giống như những bông hồng lần đầu tiên mở ra: ở đây biểu hiện một bản chất vẹn thuần vô cùng sâu sắc. Nếu như trước đấy nàng chưa phát triển, chưa bộc lộ đặc điểm của mình thì khi bộc lộ cái tâm hồn trước đấy vẫn phong bế, nàng trở thành một sáng tạo trực tiếp vâng theo một hứng thú duy nhất, một dục vọng duy nhất tìm cách vượt ra khỏi tình trạng giam hãm về tinh thần trước đây. Đây là một đám cháy nảy sinh chỉ do một tia lửa hay một nụ hoa vừa mới được tình yêu chạm tới bất ngờ mở rộng các cánh hoa, nhưng hoa càng nở nhanh thì nó càng chóng tàn và chóng rụng.

Miranda trong "*Cơn bão*" cũng thuộc loại tính cách như vậy. Sêchxpia nêu rõ cho ta thấy nàng được giáo dục trong cảnh cô tịch, đầu tiên tiếp xúc với đàn ông. Tuy ông chỉ nêu rõ ràng trong một vài cảnh, ông đã cấp cho ta một biểu tượng đầy đủ, vô cùng sinh động về nàng. Chúng ta có thể xếp nàng Thêkla của Sinle vào loại này mặc dầu nàng là sản phẩm của một loại thơ có nhiều suy nghĩ. Trong khi sống một cuộc đời giàu có và ầm ĩ, nàng vẫn không để ý đến xung quanh. Nàng thoát khỏi cái hư vinh và sự suy nghĩ và toàn tâm toàn ý gắn bó với một hứng thú duy nhất và sống cho hứng thú ấy. Nói chung, đối với những người đàn bà đẹp đẽ và cao thượng, tình yêu lần đầu tiên bộc lộ cái cuộc sống nội tâm thực sự của họ; lúc bấy giờ họ sống lại lần thứ hai, một cuộc sống tinh thần.

Người ta gặp lại cái nội cảm này là một nội cảm không thể bộc lộ hoàn toàn ở trong các dân ca nhất là các dân ca Đức biểu lộ ở các nhân vật chính. Những bài ca này nói lên một nội dung dồi dào, các cuộc sống toàn vẹn của tâm hồn. Ở đây, một tâm hồn phong phú, nhưng tập trung vào thân mình chỉ có thể nói lên trình độ phong phú và sâu sắc của mình bằng những mảnh và những lời bóng gió rời rạc. Ở đây, ta bắt

gặp việc quay trở về chủ nghĩa tượng trưng bởi vì bài hát không biểu lộ nội dung một cách rõ ràng và thường chỉ dùng những ký hiệu, những ký hiệu này tuy không có cái ý nghĩa trừu tượng của những tượng trưng mà chúng ta đã nói ở trước, song vẫn làm thành một phương thức thể hiện, trong lúc đó cái tâm hồn hiện thực, sinh động của chủ thể là cái nội dung bên trong của nó.

Ở thời đại sau, khi cái ý thức suy nghĩ, cách xa tính chất ngây thơ của những thời cổ xưa biểu lộ, rất khó lòng thực hiện những sáng tác thuộc loại này, và người nào thành công ở đây thực tế tỏ ra có một biệt tài thi ca độc đáo. Ở trên chúng ta đã thấy rằng Gơt , nhất là trong các ca khúc, là một bậc thầy của những cách miêu tả tượng trưng, nghĩa là ông biết dùng những nét mộc mạc bên ngoài có vẻ bàng quan để bộc lộ tất cả lòng trung thành và tính vô hạn của tâm hồn. Tác phẩm *"Vua Thulê"*, một trong những sáng tác thơ đẹp đẽ nhất của Gơt là như vậy. Nhà thơ không hề bộc lộ tình yêu của mình. Chỉ có cốc rượu mà ông già giữ lại để tưởng nhớ người yêu là chứng tỏ điều đó. Khi sắp chết, xung quanh ông là các hiệp sĩ ở trong cái căn phòng lộng lẫy của nhà vua. Ông phân phát vương quốc của mình, các kho tàng của mình cho những người thừa kế nhưng ném cái cốc xuống biển để cho sau ông không có người nào làm chủ nó: "Ông thấy cái cốc bay, chìm sâu xuống biển. Đôi mắt ông nhắm lại và ông không uống một giọt nào nữa".

Nhưng một tâm hồn sâu sắc và trầm lặng như vậy chứa đựng ở mình cái nghị lực của tâm hồn như hòn đá lửa chứa đựng cái tia lửa sẽ toát ra từ nó. Nó không thể suy nghĩ về bản thân mình, khi chưa phải chịu thử thách của kinh nghiệm, thậm chí không biết mình và không biết những phản ứng có thể có. Sự tiếp xúc với hiện thực không phải bao giờ cũng gây được ở nó một tình cảm về tự do. Một tâm hồn như vậy sẽ gặp những mâu thuẫn kinh khủng, khi các bất hạnh đột nhập vào

cuộc đời của nó, nó không biết làm sao chống lại những hoàn cảnh bên ngoài để xác lập một sự hài hòa giữa con tim mình và hiện thực nhằm tự vệ chống lại hoàn cảnh bên ngoài và duy trì mình trong khi thích nghi với nó. Khi một cá nhân như vậy bị mắc vào một cuộc xung đột, y sẽ không biết giải quyết xung đột như thế nào ngoài cách hoặc là dùng những hành động hung dữ, không suy nghĩ, đột ngột, hoặc dùng thái độ chịu đựng thụ động.

Hămlet chẳng hạn có một tâm hồn đẹp đẽ và cao thượng. Nhưng chỗ yếu của chàng không phải là tình trạng yếu đuối bên trong mà là vì chàng không có một tình cảm mạnh mẽ về cuộc sống, bị tình trạng u hoài nặng nề lôi cuốn, chàng lang thang buồn bã và không có mục đích. Chàng có tình cảm tế nhị. Chàng không có lý do gì ở bên ngoài để ngờ vực, nhưng đối với chàng tất cả đều có vẻ đáng ngờ, mọi việc đều không phải như đáng lý phải như vậy. Chàng mang máng cảm thấy rằng đã xảy ra một cái gì kinh khủng. Hồn ma của cha chàng báo cho chàng biết những chi tiết về vấn đề này. Cái quyết định trả thù cho cha nảy sinh nhanh chóng trong tâm hồn chàng. Chàng bao giờ cũng nhớ tới cái nhiệm vụ mà con tim đã ra lệnh cho chàng. Nhưng chàng không để cho dục vọng lôi cuốn mình như Mácbét, chàng không giết, không bộc lộ lòng căm giận của mình, không đi thẳng đến mục đích như Laéctơ, trái lại chàng vẫn dừng lại ở trong trạng thái im lìm bất động của một tâm hồn cao thượng vùi sâu vào bản thân mình không thể bộc lộ ra ngoài, cũng không thể đối phó với những quan hệ bên ngoài. Chàng chờ đợi tìm một bằng chứng khách quan để mình an tâm, nhưng sau khi đã tìm một bằng chứng, chàng vẫn để cho các hoàn cảnh lôi cuốn mình chứ không quyết định kiên quyết. Trong tình trạng thoát ly khỏi hiện thực, chàng không phân biệt được những điều bao quanh mình và giết lầm Pôlôniut trong khi tưởng là giết nhà vua. Do đó, chàng hành động liều lĩnh ở nơi đáng lý phải suy tính cẩn thận. Chàng

vùi mình vào bản thân trong khi cần phải biểu lộ một nghị lực thực sự và, cuối cùng, để cho các biến cố và các ngẫu nhiên quyết định về số phận mình và về số phận những người xung quanh trong khi mình tham dự và ở ngoài hoạt động của mình.

Tính chất phiến diện như vậy của những con người câm lặng tập trung vào bản thân họ là tiêu biểu chủ yếu cho người Đức.

Đó là những cá nhân xuất thân từ những tầng lớp dưới, chưa có được một trình độ văn hóa đầy đủ để quan niệm những mục đích khái quát đặng có được những hứng thú khách quan đa dạng và vì chưa đạt đến một mục đích cụ thể, cho nên vẫn hoang mang và không biết dùng hoạt động của họ vào việc gì.

Tình trạng thiếu văn hóa này làm cho những tính cách ít phát triển hơn lại càng bám chắc vào mục đích một cách bướng bỉnh, dù cho mục đích ấy là vô nghĩa đến đâu và trình độ văn hóa của họ càng thấp thì cái mục đích ấy lại càng làm chủ tất cả cá tính của họ.

Tính đơn hưởng này của những con người trầm lặng vùi sâu vào bản thân là một đặc điểm chủ yếu của Đức và nó làm cho những người có cái đặc điểm ấy dễ dàng trở thành bướng bỉnh, lầm lỳ, khó chịu và hết sức không đáng tin và đầy mâu thuẫn trong những hành động và trong những việc làm của họ. Bậc thầy trong sự miêu tả những tính cách trầm lặng thuộc những tầng lớp dưới là Hippen của một trong những tác phẩm hóm hỉnh hiếm có xuất bản bằng tiếng Đức: *"Bước đường hoạn lộ đi lên"* tác giả này thoát khỏi tính chất đa cảm và tính chất ngu xuẩn của những hoàn cảnh tiêu biểu các tác phẩm của Giăng Pôn. Trái lại, ông tỏ ra là một tính cách kỳ diệu, tươi mát và sinh động. Ông biết miêu tả một cách đặc biệt hấp dẫn những tính cách phong bế không nói lên được những điều ở trong tâm hồn họ và khi họ quyết định bộc lộ ra ngoài thì họ làm điều đó với một nghị lực đáng sợ. Họ giải quyết một cách dễ sợ tình trạng mâu thuẫn vô hạn giữa đời sống nội tâm

của họ và những hoàn cảnh bất hạnh trong đó họ thấy mình mắc phải. Bằng cách ấy, họ làm những điều mà trong trường hợp khác thì số phận bên ngoài làm như điều diễn ra trong *"Rômêô và Giuliet"*, ở đấy những điều ngẫu nhiên bên ngoài đã phá mất. Sự can thiệp tinh vi và khéo léo của tu sĩ dẫn tới cái chết của hai người yêu nhau.

c. Hứng thú bản chất trong sự miêu tả tính cách có tính chất hình thức.

Như vậy, những tính cách hình thức này nêu rõ cho chúng ta một mặt sức mạnh vô hạn của ý chí, một tính chủ thể đặc thù tự khẳng định mình như nó tồn tại và biểu lộ ý chí của mình một cách sôi nổi. Mặt khác, những tính cách này làm thành một tâm hồn vô hạn trọn vẹn ở bản thân mình, tâm hồn này khi bị chạm tới một mặt cụ thể nào đó của cuộc sống bên trong của mình thì tập trung tất cả cái cá tính sâu rộng của mình vào cái điểm duy nhất này. Nhưng bởi vì không có một kinh nghiệm đầy đủ về thế giới bên ngoài, cho nên một khi đã lâm vào tình trạng xung đột thì không thể nào tìm được hướng đi và không thể nào đi đến một quyết định hợp lý; tâm hồn không bộc lộ ra ngoài.

Yếu tố *thứ ba* mà bây giờ chúng tôi còn phải nói tới đó là điều sau đây. Nếu như chúng ta muốn rằng những tính cách này (vốn hoàn toàn phiến diện và hạn chế về mục đích nhưng phát triển về mặt nội dung) không những thú vị về mặt hình thức, mà còn có một hứng thú *cốt tử* thì chúng ta cần phải nhận thức được qua sự miêu tả cái ấn tượng rằng tính chật hẹp của tính chủ thể của họ chỉ là một định mệnh nào đấy, nói khác đi là sự đan chéo của cái đặc trưng hoàn toàn cá biệt của họ với một nội dung bên trong sâu sắc. Sêchxpia cho phép ta nhận thức được trình độ sâu sắc tính chất phong phú này ở họ. Ông nêu lên những con người có sức mạnh tự do của trí tưởng tượng và có một tinh thần thiên tài, có thể dùng suy

nghĩ vượt lên khỏi điều kiện của họ và những mục đích cụ thể của họ. Vì vậy, ta có cảm tưởng rằng họ làm những hành động của họ. Nhưng không nên nghĩ rằng chúng tôi chẳng hạn cho rằng những tội ác của Mắcbét chẳng hạn là do những mụ phù thủy độc ác gây nên mà thôi; cái mụ phù thủy này chẳng qua là phản ảnh nên thơ của cái ý chí bướng bỉnh của y mà thôi. Tất cả các mục đích riêng của họ đều bắt nguồn và xuất phát từ cá tính riêng của họ, nhưng ở các cá tính này vẫn đồng thời giữ cái tính cách của họ, nâng họ lên khỏi tình trạng của họ ở trong thực tế, vượt lên khỏi những mục đích, những hứng thú, và những hành động của đời sống thông thường.

Các tính cách dung tục ở Sêchxpia (Stêphanô, Trinculô, Pitxtôn, và vị anh hùng nổi tiếng nhất trong số này là Phanxtap) mặc dầu hết sức dung tục, đồng thời lại là những người rất thông minh. Thiên tài của họ có thể bao quát được tất cả, có một sự tồn tại đầy đủ, tự do và nói chung có thể trở thành thậm chí những con người vĩ đại trong những hoàn cảnh khác. Trái lại các nhân vật của bi kịch Pháp, ngay cả những nhân vật vĩ đại nhất và ưu tú nhất, thường thường khi khảo sát đến nơi đến chốn, hóa ra chỉ là những anh chàng khoe khoang, độc ác, tự mãn tự túc; họ dùng trí thông minh của họ chỉ để đưa ra một lời ngụy biện bào chữa cho mình. Ở Sêchxpia, chúng ta không tìm thấy những lời bào chữa cũng như những lời kết án. Ở ông, tất cả đều là do cái số phận chung dẫn dắt tới, và các cá nhân chấp nhận tính tất yếu của họ không than thở, không hối hận. Xuất phát từ tính tất yếu và tự nhìn mình dường như từ bên ngoài, họ nhìn thấy tất cả và ngay cả bản thân họ. Về tất cả các mặt này, lĩnh vực các tính cách cá nhân mà chúng tôi vừa nói làm thành một lĩnh vực vô cùng phong phú, song ta dễ gặp nguy cơ rơi vào tình trạng trống rỗng và thấp hèn. Vì vậy chỉ một số ít những bậc thầy mới có được một tài năng nghệ thuật và một trí thông minh đủ để nắm được cái chân thực.

2. Thế giới những cuộc phiêu lưu .

Sau khi đã miêu tả mặt nội dung bên trong có thể được miêu tả ở giai đoạn này của nghệ thuật, thứ hai, chúng ta cần phải liếc nhìn những quan hệ của nó với mặt bên ngoài, với những hoàn cảnh và những tình huống đặc thù giúp họ thể hiện tính cách cũng như nhìn những xung đột mà họ gặp phải và tất cả cái diện mạo mà nội dung bên trong thể hiện ở trong cái hiện thực cụ thể.

Như chúng tôi đã nói nhiều lần, một đặc trưng chủ yếu của nghệ thuật lãng mạn tóm lại là tính tinh thần,là tâm hồn, tức là một toàn thể được phản ảnh vào bản thân nó. Vì vậy nó liên quan với cái bên ngoài không phải với tính cách một hiện thực thấm nhuần tinh thần, mà với tính cách một hiện thực thoát ly khỏi tinh thần, một yếu tố thuần túy bên ngoài, yếu tố này được tinh thần để cho tự do, nên sống một cuộc sống độc lập đầy những điều thay đổi, rắc rối vô hạn và đầy tính chất ngẫu nhiên. Đối với nó, bắt gặp hoàn cảnh này hay hoàn cảnh nọ thì cũng hoàn toàn như nhau mà thôi. Đối với nó, mọi hoàn cảnh có thể xảy ra đều có tính ngẫu nhiên, bởi vì nó cố gắng dùng hành động, không phải để dựng lên một tác phẩm vững chắc tồn tại vì bản thân mà, nói chung, chỉ để bộc lộ mình và để thể hiện hành động.

a. Tính ngẫu nhiên của những mục đích và của những xung đột

Như vậy, ở đây chúng ta đứng trước một hiện tượng, kể ra tương tự với hiện tượng mà chúng tôi đã gọi là sự sa sút của hào quang thần linh của tự nhiên theo một ý nghĩa khác. Tinh thần đã rời khỏi cái thế giới hiện tượng bên ngoài để quay trở về bản thân. Bởi vì cái nội dung bên trong của tính chủ thể không còn nhìn thấy chính mình ở đấy, cho nên về mặt đó, chúng được hình thành một cách độc lập ở bên ngoài chủ thể, bàng quan đối với chủ thể. Kể ra, xét theo quan điểm chân lý

của nó, tinh thần có vẻ tìm được môi giới ở trong bản thân mình với cái Tuyệt đối, nhưng bởi vì ở đây chúng ta ở trên lĩnh vực của tính độc lập xuất phát từ bản thân mình và ở trong tình trạng như nó tồn tại trực tiếp và duy trì tình trạng ấy, cho nên cái tính cách hành động cũng bỏ mất tính thần linh của mình. Nó nhìn vào cái thế giới ngẫu nhiên với những mục đích ngẫu nhiên của nó và không thể nào hợp nhất với thế giới ấy để làm thành một toàn thể duy nhất trùng với bản thân nó. Tính chất tương đối này của những mục đích ở trong một môi trường tương đối - mà đặc trưng và tính phức tạp của nó không phải bắt rễ ở trong chủ thể, trái lại bị qui định từ bên ngoài - dẫn một cách ngẫu nhiên tới xung đột ngẫu nhiên đan chéo một cách kỳ diệu với nhau, tính chất tương đối này của những mục đích làm thành cái thế giới của những cuộc phiêu lưu, cái này là điển hình chủ yếu của nghệ thuật lãng mạn về mặt hình thức của các biến cố và của các hành động.

Để miêu tả các hành động và các biến cố theo quan điểm lý tưởng và theo quan điểm nghệ thuật cổ điển, cần phải có một mục đích tất yếu chân thực ở bản thân nó, tự nó và cho nó và nội dung của nó chứa đựng cái qui định hình thức bên ngoài cũng như phương thức thể hiện ở trong thực tế. Trường hợp các hành động và các biến cố mà nghệ thuật lãng mạn miêu tả không phải là như vậy. Mặc dầu tự thân các mục đích và các cứu cánh được miêu tả cũng có tính chất chung và cốt yếu, nhưng không phải những mục đích ấy chứa đựng tính xác định của hành động bằng cách qui định trật tự và sự kế tiếp nhau của các giai đoạn của hành động, tùy theo những điều ngẫu nhiên và tính tự do.

(a) Thế giới lãng mạn chỉ có nhiệm vụ thực hiện *một* sự nghiệp *duy nhất:* truyền bá đạo Thiên Chúa, tích cực nêu lên tinh thần của thể cộng đồng. Ở trong một thế giới thù địch, một mặt gồm thời cổ đại không theo Thiên Chúa giáo, và mặt khác tính chất dã man và thô bạo của các ý thức, sự nghiệp

này trở thành việc tiêu cực chịu đựng những đau khổ và khổ ải, sự hi sinh cuộc đời trần thế của mỗi người để giành lấy sự cứu vớt vĩnh viễn đối với linh hồn. Sự nghiệp này được xúc tiến bởi một sự nghiệp tương tự về nội dung, đó là hành động của chế độ hiệp sĩ Thiên Chúa giáo. Nó tóm lại ở chỗ trục xuất những người Môrơ, những người Ả Rập, và nói chung những người Hồi giáo ra khỏi các nước Thiên Chúa giáo, và sau đó là những cuộc viễn chinh thập tự quân để dành lại đất thánh của Chúa.

Nhưng đây không phải là một mục đích chỉ có thể thực hiện bởi sự tập hợp của những cá nhân riêng lẻ, tập hợp lại theo ý chí của mình.

Theo nghĩa này, chúng ta có thể gọi những cuộc viễn chinh thập tự quân là một cuộc phiêu lưu tập thể của thời trung cổ Thiên Chúa giáo, là cuộc phiêu lưu quái đản và lộn xộn ở trong bản thân nó: nó có tính chất tinh thần, nhưng không có mục đích tinh thần thực sự và là giả dối về mặt hành động và tính cách. Bởi vì, về mặt thuần túy tôn giáo, mục đích mà các cuộc viễn chinh thập tự quân tiến hành là một mục đích bên ngoài, không có nội dung gì hết. Thế giới Thiên Chúa giáo chỉ nên tìm sự cứu vớt ở trong tinh thần, ở trong Giêxu được hồi sinh và đứng ở bên phải của Chúa, có hiện thực sinh động, sự tồn tại không phải ở trong nấm mộ và trong những nơi tồn tại cảm quan, trực tiếp, của nơi nhập thân trần thế trước kia của Người, mà ở trong tinh thần. Song nhiệt tình và lòng say sưa tôn giáo thời trung cổ lại chỉ hướng về cái địa điểm bên ngoài gắn liền với lịch sử những đau khổ của Giêxu, với ngôi mộ của Chúa.

Cũng mâu thuẫn trực tiếp như vậy với mục đích tôn giáo và mục đích thuần túy trần tục của sự xâm lược, là sự chiếm đoạt mà xét về mặt biểu hiện bên ngoài, là có tính chất hoàn toàn thoát ly khỏi tính tôn giáo. Như vậy, trong khi nhằm mục đích tìm một địa điểm thuần túy bên ngoài, một nơi tinh thần đã rời khỏi, trong khi lo vươn tới một lợi ích trần tục, họ gắn

liền yếu tố trần tục với yếu tố thực sự tôn giáo. Tình trạng mâu thuẫn này gây nên tính chất quái đản, lủng củng, trong đó yếu tố bên ngoài xuyên tạc mất yếu tố bên trong và yếu tố bên trong xuyên tạc mất yếu tố bên ngoài, chứ không phải hai yếu tố này hài hòa với nhau. Vì vậy những yếu tố mâu thuẫn, không có tính chất hòa giải lại kết hợp với nhau ở trong sự thực hiện này. Lòng mộ đạo biến thành thái độ thô lỗ và tàn nhẫn dã man, và thái độ thô bạo này, tính chất ích kỷ buông thả, và tất cả những dục vọng của con người lại kéo theo nó sự sụp đổ vĩnh viễn và sâu sắc của tinh thần và sự hòa giải là mục đích duy nhất đáng mong muốn.

Do tình trạng đối lập giữa tất cả các yếu tố này, các hành vi và các biến cố liên quan tới một mục đích trước sau duy nhất đã thiếu tính nhất quán của một tính thống nhất và của một hành động nhất quán và lôgic, toàn bộ các hành động tỏ ra bị cắt vụn, bị chia nhỏ ra thành những chuyện phiêu lưu, những trận chiến thắng, những trận thua, những điều ngẫu nhiên phức tạp và lối thoát của hành động này không tương ứng với những biện pháp đưa ra thực hiện và tính đồ sộ của những sự chuẩn bị. Mục đích bị tiêu diệt bởi cách thực hiện mục đích. Các cuộc viễn chinh thập tự quân một lần nữa chứng minh tính chất đúng đắn của những câu: "Người sẽ không để ông ta ngủ yên trong nấm mồ"; "Người sẽ không để cho vị thánh của ngươi được tan xương nát thịt". Những lòng ham muốn say sưa muốn tìm thấy "Giêxu sống" ở nơi chôn cất Người, thậm chí ở trong nấm mộ, địa điểm của cái chết, để làm cho tinh thần thỏa mãn là một sự tan rã của tinh thần (dù cho điều đó làm Satôbriăng(*) ngây ngất), và thế giới Thiên Chúa giáo cần phải sống lại từ cái tình trạng tan rã ấy để quay trở lại cuộc sống tươi mát, dồi dào của hiện thực cụ thể.

Việc đi tìm cái Graan thiêng liêng cũng làm thành một mục đích tương tự, một phần huyền bí, một phần quái đản và

* *Chateaubriand (1768-1848), nhà văn Pháp.*

tất yếu: đây là cái tâm hồn cố ý đi tìm những cuộc phiêu lưu để tìm cho nó một lối thoát. Chẳng hạn, những hành động gắn liền với tình yêu, về nội dung độc đáo của nó chẳng có mục đích gì khác ngoài việc chứng minh tính vững chắc, tính lâu dài của tình yêu, và chứng minh rằng tất cả hiện thực xung quanh, với tất cả các điều kiện của nó chỉ dùng để cung cấp tài liệu cho tình yêu bộc lộ. Bởi vì vấn đề chỉ là đưa ra những bằng chứng và tất cả đều lệ thuộc vào những bằng chứng này, cho nên các hành vi đi kèm sự biểu hiện của tình yêu không phải là do bản thân chúng qui định, mà là do một ý nghĩ kỳ quặc nảy sinh trong óc, một sở thích đồng bóng của vị công nương, tính võ đoán của những điều ngẫu nhiên bên ngoài.

Về vấn đề các mục đích của danh dự và lòng dũng cảm, tình hình cũng hệt như vậy. Chúng là những mục đích của một chủ thể vẫn chưa thoát ly khỏi cái nội dung có tính bản chất và sẵn sàng đồng nhất hóa với bất kỳ nội dung nào ngẫu nhiên họ bắt gặp, do đó cấp cho họ cái dịp để cảm thấy sự tiếp xúc này hoặc như là một điều xúc phạm, hoặc như là một điều khuyến khích họ chứng minh tinh thần dũng cảm và sự khéo léo của họ. Ở đây không có thước đo cho ta biết rằng cần phải qui cái gì về nội dung và cái gì không phải qui về nội dung. Ở đây không có tiêu chuẩn qui định cái gì thực tế là xúc phạm tới danh dự hay cái gì là thực sự xứng đáng kêu gọi tới tinh thần dũng cảm. Quyền lợi, vốn là mục đích của chế độ hiệp sĩ, cũng được thực hiện một cách hệt như vậy. Quyền lợi và pháp luật ở đây không làm thành một tình trạng và một mục đích cố định ở bản thân nó và cho nó: bao giờ nó cũng được thực hiện phù hợp với pháp luật và cái nội dung tất yếu của nó, mà trái lại ở chỗ chỉ là những quan niệm vâng theo sở thích đồng bóng chủ quan. Vì vậy việc bảo vệ quyền lợi và xét đoán về chỗ trong trường hợp này hay trong trường hợp khác cái gì là chính nghĩa, cái gì là phi chính nghĩa, là hoàn toàn lệ thuộc vào ý kiến chủ quan ngẫu nhiên.

b. Cách xử lý hài hước về yếu tố ngẫu nhiên.

Do đó, trong lĩnh vực của yếu tố trần tục, trong chế độ hiệp sĩ và tính chất hình thức vừa nói trên đây của các tính cách, chúng ta bắt gặp cái tính ngẫu nhiên (ở trình độ nhiều hay ít) với tính cách bộc lộ ý chí của tâm hồn cũng như của những hoàn cảnh trong đó hành động diễn ra. Những cá nhân có một tính cách cá biệt và phiến diện mà trên đây chúng ta đã nhắc tới có thể chấp nhận bất kỳ nội dung ngẫu nhiên nào và thể hiện nó bằng nghị lực và bằng cách dựa vào những cuộc xung đột ở bên trong, trong những cuộc xung đột do những hoàn cảnh bên ngoài qui định, hoặc là họ thực hiện được, hoặc là họ không thực hiện được mục đích. Đó là trường hợp của chế độ hiệp sĩ là chế độ đã tìm thấy trong danh dự, trong tình yêu, trong lòng trung thành một lời bào chữa có tính chất cao hơn, giống như một lời bào chữa thực sự có tính đạo đức. Mặt khác, bởi vì phải chống lại những hoàn cảnh đơn nhất, chế độ hiệp sĩ mang tính chất ngẫu nhiên, bởi vì nó chỉ thực hiện những mục đích chung: bản thân những mục đích này, do đó, có tính ngẫu nhiên, ảo tưởng và phiêu lưu, đuổi theo những mục đích ảo tưởng, không liên quan gì với ảo tưởng. Trái lại,nó chỉ bắt nguồn ở trong trí tưởng tượng của chủ thể, chẳng bao lâu sẽ biểu lộ thành những hành động và những tình huống ở đấy yếu tố hài hước thống trị.

Tình trạng tan rã bên trong của chế độ hiệp sĩ được nhận thức và được thể hiện thích hợp nhất chủ yếu ở Ariôxtơ và ở Xecvantet, còn Sêchxpia nêu bật chủ yếu tính đặc thù của những tính cá nhân.

Điều đặc biệt vui nhộn ở Ariôxtơ đó là tình trạng rắc rối vô tận của những số phận và những mục đích, sự kết hợp ly kỳ của những hoàn cảnh quái đản và của những tình huống ngộ nghĩnh được nhà thơ sử dụng một cách ung dung thoải mái, đi đến chỗ coi thường, ở đấy biểu lộ cái hư cấu của nhà thơ thích đi vào những cuộc phiêu lưu. Ở đây các nhân vật

thực sự quan tâm tới bất kỳ những việc gì dù là ngu xuẩn, điên rồ đến đâu đi nữa. Tình yêu từ cái đỉnh cao vời vợi có tính chất thần linh mà Đantê đã ca ngợi, hay từ tính chất dịu dàng phi thường ở Patrao đã bị hạ thấp xuống trình độ những câu chuyện nhục dục thô bỉ và những xung đột buồn cười, còn tinh thần anh dũng và tinh thần dũng cảm đều bị đẩy tới một trình độ không còn gây nên sự thán phục trước những điều đáng tin, trái lại gây nên cái cười đối với những hành vi không thể có được. Trong khi miêu tả những hoàn cảnh xảy ra mà người ta không biết xảy ra như thế nào và vì sao, các xung đột nảy sinh, được giải quyết rồi lại nảy sinh và cuối cùng được giải quyết một cách kỳ diệu, Ariôxtơ đồng thời nêu bật cái mặt hài hước và lố lăng của chế độ hiệp sĩ, tất cả những cái gì có vẻ cao quí và vĩ đại, lòng dũng cảm, tinh thần gan dạ, tình yêu, lòng danh dự, song vẫn không bỏ mặt trái của câu chuyện được biểu hiện bởi sự ranh mãnh, sự dối trá, óc sáng suốt bình tĩnh trong những tình thế có vẻ sôi nổi nhất.

(b) Trong khi Ariôxtơ chủ yếu chống lại cái *cảnh hoang đường* của cuộc phiêu lưu có tính hiệp sĩ thì Xécvantét chú ý tới *tính lãng mạn* của chúng. Trong *"Đông Kisốt"* ông miêu tả một tính cách cao thượng đã bị tinh thần hiệp sĩ đẩy đến chỗ hóa điên. Ở đây những cuộc phiêu lưu có tính hiệp sĩ chuyển thành những điều kiện cụ thể vững chắc của hiện thực là cái được miêu tả chi tiết trong tất cả các quan hệ bên ngoài của nó. Do đó, nảy sinh tình trạng mâu thuẫn hài hước giữa một thế giới tổ chức có trật tự theo lý trí, bởi các sức mạnh của nó, và mặt khác một tâm hồn cô độc, muốn tạo nên cái tính vững chắc ấy, cái trật tự ấy bằng những hành vi hiệp sĩ của mình song chỉ có thể dẫn nó tới chỗ làm nó sụp đổ. Mặc dầu sự lầm lẫn có tính chất hài hước như vậy, ta vẫn tìm thấy ở *"Đông Kisốt"* những điều mà trước đây chúng ta đã ca ngợi Sêchxpia. Về phần mình, Xécvantét cũng giới thiệu cho chúng ta Đông Kisôt và một tâm hồn cao thượng, có nhiều mặt và phong phú

về mặt tinh thần, là một bản tính luôn luôn làm cho chúng ta thích thú. Mặc dầu điên rồ, Đông Kisốt vẫn hoàn toàn tin vào sự nghiệp của mình; đúng hơn tính điên rồ của chàng là ở chỗ chàng trước sau tin chắc vào bản thân mình cũng như vào sự nghiệp của mình. Nếu không có cái vẻ thanh thản không suy nghĩ gì hết trong việc chàng chấp nhận nội dung và kết quả của những hành động của mình thì chàng sẽ không phải là lãng mạn thực sự. Thái độ tin cậy vào cái bản chất cốt tử của những hành động của mình thực sự là vĩ đại, thiên tài và tô điểm chàng những nét đẹp nhất của tính cách.

Toàn bộ tác phẩm một mặt là chế nhạo chế độ hiệp sĩ lãng mạn, là một tác phẩm mỉa mai thực sự, trong lúc đó ở Ariôxtơ thì những cuộc phiêu lưu vẫn chỉ là một lời bông đùa dễ dãi. Một mặt,các biến cố trong *"Đông Kisôt"* chỉ là một sợi dây xâu một loạt những truyện ngắn lãng mạn thực sự nhằm nêu bật giá trị chân chính của những cái mà trong các bộ phận khác của tiểu thuyết được trình bày thành những cảnh hài hước.

(c) Cũng giống như ở đây chế độ hiệp sĩ dễ dàng rơi vào tình trạng hài hước ngay cả trong khi theo đuổi những hứng thú quan trọng nhất của nó, cũng vậy Sêchxpia hoặc đặt những cảnh và những hình tượng hài hước bên cạnh những tính cách có những đặc điểm cá nhân, với những tình huống bi kịch và những xung đột hoặc giảm nhẹ tính chất cứng rắn của các tính cách bằng cách cấp cho họ những xét đoán đầy hóm hỉnh về bản thân họ và về những mục đích chật hẹp và ảo tưởng mà họ theo đuổi. Chẳng hạn Phanxtap, anh hề trong *"Vua Lia"*, cảnh các nhạc sĩ trong *"Rômêô và Giuliet"* là đại biểu cho phương thức minh họa thứ nhất, còn *"Risa III"* là đại biểu cho lối minh họa của biện pháp thứ hai.

c. Tính tiểu thuyết.

Thuộc vào tình trạng tan rã này của tính chất lãng mạn dưới hình thức mà chúng ta vừa miêu tả, cuối cùng *thứ ba*, còn

có tính tiểu thuyết theo nghĩa hiện đại của từ này; về mặt thời gian các tiểu thuyết hiệp sĩ và các tiểu thuyết mục đồng là đi trước nó.

Tính tiểu thuyết này chẳng qua chỉ là tính chất hiệp sĩ lại trở thành nghiêm túc và có được một nội dung hiện thực. Tính ngẫu nhiên của sự tồn tại bên ngoài đã biến thành một trật tự vững chắc, đảm bảo của xã hội dân sự và của nhà nước. Kết quả là ở nơi mà trước đây dành cho những mục đích hoang đường mà các hiệp sĩ theo đuổi, bây giờ nhường chỗ cho cảnh sát, tòa án, quân đội, chính phủ. Do đó, tính hiệp sĩ của các anh hùng, các tiểu thuyết hiện đại cũng chịu một sự thay đổi sâu sắc. Đây là những cá nhân có những mục đích chủ quan, tình yêu, danh dự, những tham vọng và những lý tưởng của họ muốn làm cho thế giới đẹp hơn đối lập lại cái trật tự hiện tại và cái hiện thực nôm na đã nêu lên những khó khăn khắp nơi trên con đường của họ.

Do tình trạng đối lập này, những mong muốn chủ quan và những đòi hỏi được nâng lên hết sức cao. Mỗi người sống trước một thế giới mầu nhiệm hoàn toàn không thích hợp với mình, anh ta phải chống lại nó bởi vì nó đối lập lại anh ta và do tính vững chắc bướng bỉnh của nó, nó chống lại những tình cảm và những dục vọng của anh ta, bắt anh ta phải hành động và sống theo ý muốn của cha mình, của một bà cô nào đấy, của những quan hệ xã hội. Các hiệp sĩ mới này chủ yếu là những người trẻ tuổi bắt buộc phải sống trong một thế giới được xem là trái ngược với các lý tưởng của mình. Những chàng thanh niên này cho rằng, nói chung gia đình, xã hội dân sự, nhà nước, pháp luật nghề nghiệp v.v... là một bất hạnh bởi vì những quan hệ cốt tử của đời sống với các hạn chế của nó là đối lập tàn nhẫn lại các lý tưởng của họ và cái luật lệ vô hạn của con tim. Cần phải phá vỡ cái trật tự ấy, cần phải thay đổi, cải thiện thế giới hay ít nhất xây dựng cho mình trên trái đất này một khoảng đất thần tiên, đi tìm người con gái thích hợp

với mình, tìm được nàng và chinh phục nàng chống lại cái môi trường xấu xa và cái gia đình độc ác của nàng.

Nhưng ở trong thế giới hiện đại, cuộc đấu tranh này chỉ có nghĩa là những năm học tập, và tất cả hứng thú của nó đều là do cái giá trị giáo dục mà nó đem đến đối với cái cá nhân được tiếp xúc với cái thực tế hiện đại. Ý nghĩa chân chính của nó chỉ là ở đấy. Bởi vì việc học tập này kết thúc ở chỗ chủ thể trở thành khôn ngoan, và nhận thấy rằng sức chiến đấu, cái tinh thần hung hăng của mình, chẳng dẫn tới cái gì hay và điều tốt nhất nên làm là thích nghi những mong muốn và những cách suy nghĩ của mình với những điều kiện của đời sống hiện thực, thích nghi với đời sống ấy để nhờ vậy có được một chỗ dựa vững chắc, một điểm xuất phát hợp lý đối với những kinh nghiệm sau này. Dù cho một người nào đó có gây lộn với cuộc đời và cuộc đấu tranh của anh ta gây nên có gay gắt đến đâu đi nữa, thì cuối cùng anh ta vẫn có được cô con gái của mình và một cái nghề nào đó, lấy vợ và trở thành một người philittanh như những người khác. Người vợ sẽ lo việc nội trợ, trẻ em thế nào cũng xuất hiện, và người đàn bà trước kia được tôn thờ như vậy và được xem là một con người duy nhất, một thiên thần thì cũng hành động đại khái như tất cả những người đàn bà khác. Công việc bắt anh ta làm việc và sẽ gây nên những điều bực bội, hôn nhân sẽ tạo nên một cảnh khổ hình ở gia đình, và như vậy cũng như mọi người khác anh ta sẽ cảm thấy tất cả cái cảnh chán chường sau khi thức tỉnh.

Ở đây, chúng ta cũng nhìn thấy cái thế giới phiêu lưu mà chúng ta đã nói ở trên. Sự khác nhau chỉ là ở chỗ nó tìm thấy cái ý nghĩa thực sự và tính chất quái đản ở đây đã được sửa chữa một cách cần thiết.

3. Sự tan rã của hình thức lãng mạn của nghệ thuật.

Cuối cùng, chúng ta còn phải làm một điều nữa: xác lập

nguyên lý khiến cho nghệ thuật lãng mạn - là nghệ thuật làm thành sự tan rã của lý tưởng cổ điển - bắt đầu xuất hiện thực sự với tính cách một sự tan rã.

Ở đây, chúng ta phải chú ý ngay tới cái tính chất hoàn toàn ngẫu nhiên và bên ngoài của cái tài liệu được hoạt động nghệ thuật sử dụng và xây dựng. Trong các tác phẩm tạo hình của nghệ thuật cổ điển, nội dung chủ quan bên trong liên quan với cái bên ngoài dưới hình thức cái bên ngoài là hình ảnh tiêu biểu cho cái bên trong và không có được một sự tồn tại độc lập. Trái lại, trong nghệ thuật lãng mạn, ở đấy cảm nghĩ bên trong tập trung vào bản thân nó, thì nội dung của thế giới bên ngoài có được quyền tự do, có khả năng xuất hiện độc lập và giữ tính đặc thù và tính cụ thể của nó. Ngược lại, khi nội cảm tinh thần trở thành yếu tố chủ yếu được biểu hiện, thì vấn đề tìm hiểu xem nội dung của hiện thực bên ngoài và của cái thế giới tinh thần qua đó tâm hồn có thể bộc lộ sẽ không quan trọng gì hết.

Vì vậy, nội dung bên trong của chủ nghĩa lãng mạn có thể bộc lộ trong bất kỳ hoàn cảnh nào. Nó thể hiện ở trong một số lớn những tình huống, hoàn cảnh, quan hệ, lầm lạc, những điều rắc rối, những xung đột và những sự thỏa mãn. Điều này sở dĩ có thể có được là vì cái đối tượng mà nó tìm kiếm không phải là một nội dung khách quan và bản thân có giá trị mà chỉ là sự thể hiện chủ quan ở trong cái nội dung bên trong, cái biểu hiện và phương thức tri giác của tâm hồn. Vì vậy, ở trong những miêu tả của nghệ thuật lãng mạn, mọi vật đều có chỗ đứng của nó: mọi lĩnh vực của đời sống và mọi hiện tượng dù to hay nhỏ, cái cao cả và cái vô nghĩa, cái đạo đức và cái phi đạo đức và cái ác. Các hiện tượng này trở thành những đối tượng yêu quí được nó miêu tả, nó biến chúng thành vô cùng có giá trị và nghệ sĩ cảm thấy sung sướng khi miêu tả chúng như chúng tồn tại trong thực tế.

Chẳng hạn ở Sêchxpia, bên cạnh sự miêu tả những lĩnh vực cao thượng nhất và những hứng thú quan trọng nhất,

chúng ta bắt gặp sự miêu tả những hiện tượng vô nghĩa nhất và thứ yếu nhất bởi vì các hành động của ông đã biến mất vào những liên hệ hữu hạn của đời sống, bị chia nhỏ và bị phân tán, chuyển thành những điều ngẫu nhiên, ở đấy tất cả đều có tầm quan trọng của nó. Trong *"Hămlet"* chẳng hạn, lính canh đứng bên cạnh những triều thần của nhà vua; trong *"Rômêô và Giuliet"* những người đầy tớ đứng bên cạnh hai người si tình; trong những vở kịch khác người ta cảm thấy, xuất hiện những anh hề; những người nghèo khổ, ở đấy nói tới mọi điều thấp hèn của đời sống hàng ngày: những quán rượu, những người kéo xe bò, những cái "bô" dùng ban đêm và những con rận, cũng như trong lĩnh vực tôn giáo sự ra đời của Giêxu và sự tôn thờ của các vua ở trong nghệ thuật lãng mạn thế nào cũng kèm theo một con bò, một con lừa, và một chuồng bò phủ đầy rơm. Người ta có thể dẫn một loạt những thí dụ tương tự về việc dùng nghệ thuật để tô điểm cho những việc bình thường và thấp hèn.

Ở trong tính ngẫu nhiên của các đối tượng đã được nghệ thuật lựa chọn, trong đó một phần chỉ là bối cảnh của một nội dung quan trọng hơn một phần được miêu tả một cách độc lập, bộc lộ *sự tan rã* của nghệ thuật lãng mạn mà chúng ta đã nói tới. Một mặt, là cái hiện thực thực tế, *cái khách thể nôm na* xét theo quan điểm lý tưởng. Nội dung của đời sống bình thường hàng ngày được biểu hiện không phải ở trong mặt cốt tử của nó, là cái bao hàm cả yếu tố đạo đức và yếu tố thần linh, mà còn chịu mọi sự thay đổi và tính nhất thời hữu hạn của nó. Mặt khác, tính chủ thể với các tình cảm và các quan điểm của nó, với quyền lợi và sức mạnh của đầu óc tế nhị của nó tìm cách làm chủ toàn bộ hiện thực. Trong những liên hệ bình thường và ý nghĩa của hiện thực đối với nhận thức hàng ngày không còn lại cái gì nữa, bởi vì tất cả những điều được đưa vào lĩnh vực này thực ra là bị tan rã và xuất hiện dưới hình thức này trước tri giác và cảm giác, mang cái hình thức

và cái địa vị mà ý kiến của chủ thể, những điều đồng bóng và tính thiên tài cấp cho nó.

Vì vậy chúng ta phải bàn, *trước hết* tới nguyên lý của những tác phẩm nghệ thuật đa dạng mà ở trong cách thể hiện sự tồn tại thấp hèn và hiện thực bên ngoài là gần với cái mà chúng ta vẫn quen gọi là sự bắt chước tự nhiên.

Thứ hai, chúng ta sẽ nói tới sự hóm hỉnh của chủ thể là cái đóng một vai trò quan trọng ở trong nghệ thuật hiện đại và làm thành nét tiêu biểu của một số lớn tác phẩm nghệ thuật.

Và *thứ ba*, chúng ta còn phải nêu lên cái quan điểm xuất phát từ đó nghệ thuật có thể tồn tại ngay cả ở thời đại chúng ta.

a. Sự bắt chước có tính chủ thể của nghệ thuật đối với hiện thực khách quan.

Phạm vi những sự vật có thể nằm trong lĩnh vực này được mở rộng đến trình độ vô hạn bởi vì ở đây nghệ thuật lấy nội dung của nó không phải cái tất yếu, và lĩnh vực bị bó hẹp vào bản thân mà lấy ở cái hiện thực ngẫu nhiên với những hình tượng không có giới hạn và thay hình đổi dạng và những hoàn cảnh vô hạn. Lĩnh vực này bao gồm tự nhiên với trò chơi phức tạp của những hình thức khác nhau, những công việc hàng ngày của con người, bị qui định bởi những đòi hỏi tự nhiên và sự thỏa mãn thú vị của chúng, những thói quen ngẫu nhiên của nó, những tình huống, những trạng thái của đời sống gia đình, những hoạt động công dân hàng ngày, tóm lại tất cả cái mặt thay đổi, đa dạng và vô cùng bấp bênh của thế giới khách quan. Bằng cách ấy, người ta có được những tác phẩm không những gần với nghệ thuật vẽ chân dung là hình thức nghệ thuật bao giờ cũng tiêu biểu cho các nghệ thuật lãng mạn, mà bản thân chúng chẳng qua chỉ là những chân dung theo nghĩa đen của từ này, cả trong nghệ thuật tạo hình cũng như trong

nghệ thuật hội họa và trong các bước miêu tả nên thơ. Nói khác đi, người ta đứng trước những tác phẩm thể hiện việc quay trở về tự nhiên, cái chủ tâm hướng về tính ngẫu nhiên, cái tồn tại trực tiếp, nôm na tự thân chẳng có gì đẹp.

Ở đây, cố nhiên nảy sinh câu hỏi nói chung có nên xem những tác phẩm như vậy là những tác phẩm nghệ thuật hay không. Nếu ta xuất phát từ khái niệm những tác phẩm nghệ thuật lý tưởng thực sự, trong đó một mặt nói đến nội dung vĩnh viễn và không có tính ngẫu nhiên, và mặt khác nói đến một hình thức nghệ thuật ăn khớp với cái nội dung ấy, thì các sáng tác nghệ thuật như vậy hình như chỉ có một giá trị tầm thường. Nhưng nghệ thuật lại còn có một yếu tố khác nữa, yếu tố này từ đây có một tầm quan trọng cốt tử; cái quan niệm của chủ thể và sự thể hiện cá nhân của tác phẩm nghệ thuật, vai trò của tài năng cá nhân, là cái trước sau biết trung thành với đời sống cốt tử bên trong của tự nhiên cũng như với những hình thức của tinh thần ngay cả khi nó mang những hình thức ngẫu nhiên. Nhờ tính chân thực này và cái tài nghệ kỳ diệu trong việc miêu tả, tài năng làm cho ngay những vật bản thân không có ý nghĩa gì hết cũng trở thành có ý nghĩa. Thêm vào đó, là thái độ thông cảm sinh động của tâm hồn và đầu óc của nghệ sĩ đối với những vật này dưới hình thức bên ngoài và bên trong của chúng. Bằng cách làm cho chúng thành sinh động, nó nêu các sự vật này cho chúng ta chiêm ngưỡng. Vì vậy chúng ta không có quyền từ bỏ những sáng tạo thuộc phạm vi này mà không cho chúng là những tác phẩm nghệ thuật.

Trong số các nghệ thuật cá biệt, thì chủ yếu là hội họa và thơ lo miêu tả những sự vật như vậy. Bởi vì một mặt, nội dung ở đây là cái cá biệt ở trong bản thân nó, và mặt khác, hình thức miêu tả là yếu tố ngẫu nhiên, nhưng vẫn là tính độc đáo chân thực của hiện tượng bên ngoài ở trong phạm vi của nó. Kiến trúc, điêu khắc, âm nhạc đều không thích hợp với sự thể hiện một nhiệm vụ như vậy.

(a) Thơ có thể sử dụng đời sống gia đình là cái dựa trên cái cơ sở cốt tử của sự trung thực, của sự khôn ngoan thực tiễn và của đạo đức ngày nay với những điều rắc rối hàng ngày có tính chất thị dân ở trong những cảnh và những hình tượng lấy ở đời sống của những tầng lớp trung lưu và những tầng lớp thấp. Ở Pháp, đặc biệt Điđorô nhấn mạnh tính chất tự nhiên và sự bắt chước hiện thực. Ở những người Đức, Sinle và Gơt thời trẻ cũng đi con đường tương tự (mặc dầu theo một ý nghĩa cao hơn). Ở trong tính tự nhiên sinh động này của sự miêu tả và tính đặc thù của những điều miêu tả, họ đã tìm ra nội dung sâu sắc hơn và cốt tử hơn, những xung đột thú vị. Cũng vào lúc ấy Côtxơbuy và Iphơlan, người thứ nhất với một cách tri giác và một cách thực hiện nhanh chóng nhưng hời hợt, người thứ hai với một tính cách tỉ mỉ hết sức nghiêm túc và với đạo đức tiểu tư sản đã vẽ lại đời sống hàng ngày của thời đại mình trong các liên hệ nôm na của nó, nhưng không hề tỏ ra có mẫn cảm đối với tính chất thơ thực sự.

Nói chung, nghệ thuật Đức rất sẵn sàng chấp nhận cách thể hiện này và đã đạt đến trình độ khéo léo ở đấy, mặc dầu là chậm hơn các nền nghệ thuật khác. Trong một thời gian dài, đối với chúng ta nghệ thuật là một cái gì ít nhiều xa lạ, từ bên ngoài đem tới; nó không nảy sinh do một nguyên nhân riêng của nó. Sự hướng về cái hiện thực hiện tại đáp ứng đòi hỏi cấp cho nghệ thuật một nội dung cốt tử, sinh động, nói khác đi, đời sống dân tộc của bản thân nhà thơ và của công chúng.

Chính cái nội dung nghệ thuật để thể hiện những nội dung thực sự của chúng ta đã biến nó thành một nghệ thuật dân tộc, ngay dù cho có phải hi sinh cái đẹp và tính lý tưởng, chính đòi hỏi ấy đã làm nảy sinh cái xu hướng hiện thực mà chúng tôi nói đến. Những dân tộc khác đã coi thường những lĩnh vực này của nghệ thuật hay mãi sau này mới bắt đầu quan tâm tới những đề tài vay mượn ở đời sống bình thường và hàng ngày.

(b) Hình thức nghệ thuật này cũng vẫn có thể dựa tới những sáng tác kỳ diệu, về điểm này ta cần phải nhắc tới hội họa của những người Hà Lan sau này. Trong phần thứ nhất của công trình này, khi tìm cách định nghĩa lý tưởng tôi đã có dịp nêu lên (*"Mĩ học"* tập I) điều làm thành cái cơ sở chủ yếu của nghệ thuật này, cái cội nguồn của nó. Sự thỏa mãn mà người Hà Lan tìm thấy trong cuộc sống, ngay trong những biểu hiện bình thường nhất và ít quan trọng nhất là do chỗ những người Hà Lan bắt buộc phải giành lại bằng những cuộc đấu tranh rất gay go và bằng lao động vất vả, những cái mà thiên nhiên cấp cho các dân tộc khác một cách trực tiếp. Do chỗ đất đai họ chật hẹp, họ bắt buộc phải chú ý tới những vật nhỏ nhặt nhất, cấp giá trị cho những cái mà họ biết đánh giá. Mặt khác, đó là dân tộc gồm những người đánh cá, những người đi biển, những người tư sản, những nông dân. Họ biết giá trị, cái hữu ích và cần thiết từ những vật nhỏ nhất đến những vật lớn nhất. Về mặt tôn giáo, những người Hà Lan là những người Tin lành và đây là một điều rất quan trọng, bởi vì chỉ có đạo Tin lành mới không tách các tín đồ của nó ra khỏi cái nôm na của cuộc đời và cho phép cái nôm na ấy nêu bật giá trị của mình một cách hoàn toàn tự do, độc lập đối với mọi nhận định có tính chất tôn giáo. Bất kỳ dân tộc nào khác, sống trong những hoàn cảnh khác đều không thể nghĩ đến việc lấy những hiện tượng nêu lên trong các tác phẩm của họ làm nội dung của nghệ thuật. Mặc dầu họ gắn bó với những hứng thú vật chất, người ta không thể nói rằng người Hà Lan đã sống kém cỏi với những tầm mắt tinh thần hạn chế. Trái lại chính họ đã cải tổ lại nhà thờ, đã chiến thắng chế độ độc đoán tôn giáo cũng như quyền lực và sức mạnh thế tục của Tây Ban Nha. Nhờ tích cực hoạt động, nhờ yêu lao động, nhờ dũng cảm, tiết kiệm, và tự hào về quyền tự do mà họ đã giành được, họ đã đạt đến một trình độ sung túc, giàu có, yên ổn và đầy tự hào vui vẻ. Thậm chí họ có một niềm vui sôi nổi ở trong

cuộc sống hàng ngày. Đó là lý do biện hộ cho việc lựa chọn những đối tượng của nghệ thuật của họ.

Những sự vật như vậy không thể làm hài lòng những con người có một tình cảm nghệ thuật sâu sắc lo tìm trong một tác phẩm nghệ thuật một nội dung chân thực ở trong bản thân nó, nhưng nếu như những tác phẩm như vậy không làm tâm hồn và trí óc được thỏa mãn thì ngắm nghía kỹ hơn chúng vẫn làm ta thích thú. Thực vậy, nếu như người ta muốn biết nghệ thuật hội họa là gì thì phải nhìn những bức tranh nhỏ này và người ta sẽ nói được về một nghệ sĩ nào đấy: người này biết vẽ. Nghệ sĩ khi vẽ, hoàn toàn không chú ý tới chỗ dùng tác phẩm để cấp cho ta một ý niệm về đối tượng mà anh ta nêu lên: chúng ta không cần những bức tranh này mới có được một biểu tượng đầy đủ về những quả nho, những bông hoa, những con nai, những cái cây, những đụn cát, mặt biển, mặt trời, bầu trời các trang trí và các trang sức, những dụng cụ của đời sống hàng ngày, những con ngựa, những chiến sĩ, những nông dân, chúng ta cũng biết thế nào là hút thuốc, nhổ răng, và những cảnh tượng hết sức đa dạng của đời sống gia đình: tất cả những điều đó ở trong tự nhiên đều chẳng thiếu. Ở đây không phải là cái nội dung thực tế của những bức tranh này lôi cuốn chúng ta mà là cái vẻ đẹp bên ngoài của những đồ vật hoàn toàn không kể đến đồ vật. Do vẻ đẹp của chúng cái bên ngoài này được ghi lại với tính cách vẻ đẹp và nghệ thuật tóm lại ở cái tài nghệ bậc thầy của các nghệ sĩ trong việc thực hiện các bí ẩn ở các ngoại hiện các hiện tượng bên ngoài chứa đựng xét về bản thân chúng.

Nghệ thuật tóm lại là nắm được những nét chốc lát, thoáng qua và thay đổi của thế giới và của đời sống riêng của thế giới để ghi nó lại và làm cho nó tồn tại lâu dài.

Một cái cây, một phong cảnh tự bản thân nó đã là một vật cố định và tồn tại lâu dài. Nhưng nắm được sự nhấp nháy của một kim khí, màu của một chùm nho chiếu sáng, ánh sáng

mặt trăng, mặt trời, một nụ cười, sự biểu hiện một tình cảm nhanh chóng, một vận động, một tư thế, một cử chỉ hài hước, tóm lại tất cả những cái gì thoáng qua nhất, bóng chớp và ghi lại với tất cả vẻ tươi mát, tất cả tính hồn nhiên sinh động của nó. Đó là nhiệm vụ gay go mà cái nghệ thuật chúng ta nói đây đảm nhiệm và thực hiện tốt đẹp. Nếu như nghệ thuật cổ điển thể hiện bản chất chủ yếu ở trong lý tưởng của nó thì nghệ thuật Hà Lan trình bày cho chúng ta ở trạng thái thay đổi bất tuyệt, trong các biểu hiện nhanh chóng và bóng chớp của nó, một con sông trôi, một thác nước, những làn sóng của mặt biển sôi sục, cảnh yên lặng giữa những cốc, những đĩa lấp lánh, cái vẻ bên ngoài của hiện thực tinh thần được quan sát trong những hoàn cảnh đa dạng nhất, chẳng hạn một người đàn bà xâu kim dưới ánh đèn, một đám cướp dừng lại ở trong thái độ chốc lát của họ, một cử chỉ bóng chớp làm xong biến mất ngay, một nụ cười biến mất nhanh chóng, và cái cười nhăn nhở của một nông dân, đó là những đề tài ở đấy. Van Ôxtap, Têniê, Sten đã biểu lộ một tài năng bậc thầy vô song. Đây là sự chiến thắng của nghệ thuật đối với cái nhất thời và người ta có cảm tưởng rằng tính bản chất đã bỏ mất quyền lực của nó đối với yếu tố ngẫu nhiên và thoáng qua.

Ở đây ngoại hiện của các đối tượng, với tính cách ngoại hiện làm thành nội dung chân thực của nghệ thuật, song nghệ thuật sau khi ghi lại cái hình dáng bên ngoài thoáng qua, vẫn không dừng lại ở đấy, vẫn không kể đến các đối tượng. Trái lại, bản thân các phương tiện thể hiện trở thành một mục đích tự thân, thành ra sự khéo léo của chủ thể trong việc sử dụng các phương tiện mà tự nhiên có được trở thành đối tượng của các tác phẩm nghệ thuật. Ngay các họa sĩ Hà Lan già cũng đã khảo sát công phu mặt vật lý học của màu sắc, Van Aycơ, Hemlinh, Sôren đã biết ánh sáng lấp lánh của vàng, bạc, ngọc, lụa, nhung, da, lông v.v... và đã biết thể hiện nó đến trình độ gợi lên sự ảo tưởng về tính hiện thực. Cái tài nghệ bậc thầy

này, sự khéo léo trong việc dùng ma lực của màu sắc và những điều huyền bí và sức quyến rũ của chúng lần này có được một ý nghĩa độc lập. Cũng như tinh thần, sự suy nghĩ và cách lý giải tái hiện thế giới bằng những biểu tượng và những tư tưởng, cũng vậy mục tiêu chủ yếu bây giờ là tái hiện một cách chủ thể cái vẻ bên ngoài, độc lập của đồ vật bằng những yếu tố cảm quan, bằng màu sắc và ánh sáng. Người ta sẽ nói đây là một âm nhạc khách quan, một âm hưởng bằng màu sắc. Nếu như trong âm nhạc, mỗi âm tự nó đứng một mình thì không có ý nghĩa trong những quan hệ với các âm khác, và những quan hệ này là những quan hệ đối lập hay tương hợp, dung hợp hay chuyển tiếp. Nếu như chúng ta nhìn gần một màu lấp lánh như vàng hay đang nhấp nháy thành một dải chấm trắng và vàng, những diện tích được tô màu. Một màu cô lập một mình không có cái ánh sáng ấy, chỉ bằng cách kết hợp với những màu khác mới có thể có sự lấp lánh như vậy và cái ánh sáng như vậy. Ta hãy nhìn chẳng hạn những bức tranh màu "ghi" đục, ít nhiều trăng trắng, xanh xanh, vàng vàng, nhưng khi nhìn ở một khoảng cách nào đấy trong những quan hệ với những màu khác, thì người ta có được cái vẻ lấp lánh dịu dàng xinh xinh tiêu biểu cho một phong cảnh thực sự. Vấn đề cũng hệt như vậy với nhung với trò chơi của ánh sáng với mây và nói chung với tất cả những cái gì được biểu hiện trên một bức tranh phong cảnh. Ở đây, trước mắt ta, là một tài nghệ hoàn toàn có tính chủ thể tự bộc lộ mình một cách khách quan, là cái tài sử dụng những phương tiện để bằng sức mạnh của mình tạo nên tính chất khách quan với hình dáng và tác dụng sinh động của nó.

(c) Do đó, hứng thú đối với những đối tượng được miêu tả chuyển về một phía khác, về phía tính chủ thể thuần túy của bản thân nghệ sĩ, tính chủ thể ấy muốn tự bộc lộ mình. Điều quan trọng đối với nó không phải là ra sức tạo nên một tác phẩm xong xuôi, chỉ dựa vào bản thân mình, mà đưa ra một

sáng tạo ở đấy cái chủ thể sáng tạo chỉ nêu lên bản thân mình mà thôi. Nhưng trong chừng mực nghệ sĩ nêu bật tính chủ thể này bằng cách áp dụng nó không phải cho các phương tiện biểu hiện bên ngoài mà cho bản thân nội dung thì nghệ thuật trở thành nghệ thuật của sở thích đồng bóng và của khoái cảm giây lát.

b. Thái độ hóm hỉnh của chủ thể.

Ở trong sự hóm hỉnh, cá tính của nghệ thuật tự bộc lộ trong những nét cá biệt cũng như sâu xa, thành ra về thực chất, ở đây nói đến giá trị tinh thần của cái cá tính ấy.

(a) Sự hóm hỉnh không nhằm mục đích bộc lộ một cách khách quan và thể hiện một nội dung nào đó phù hợp với bản chất cốt tử của nó, mà thâm nhập một cách nghệ thuật và hoàn thành nó ở trong sự phát triển này. Ở đây, bản thân nghệ sĩ nhập vào tài liệu và hoạt động chủ yếu của anh ta tóm lại là dùng sức mạnh của những tìm tòi của mình, những điều hóm hỉnh bất ngờ, những phương thức nổi bật để phá vỡ tất cả những cái có xu hướng khách thể hóa và mang một hình thức cụ thể vững chắc, hay chỉ có cái ngoại hiện ở trong thế giới bên ngoài. Do đó, người ta làm cho cái nội dung khách quan mất tất cả tính chất độc lập của nó và đồng thời xóa bỏ tính chất vững chắc cố định của hình thức toát ra từ bản thân sự vật. Sự miêu tả chỉ còn là một trò chơi với các đối tượng, là sự bóp méo và xáo trộn tài liệu, là việc đi lang thang không có hướng đi và không có mục đích; nó xuất hiện và những biện pháp ở đấy tác giả hi sinh bản thân mình cũng như các đối tượng của mình.

(b) Ở đây, nảy sinh một ảo tưởng tự nhiên tưởng đâu rằng người ta dễ dàng đùa nghịch và châm biếm đối với bản thân mình và hoàn cảnh xung quanh, vì vậy người ta thường dùng hình thức hóm hỉnh. Nhưng cũng rất nhiều khi sự hóm hỉnh trở thành tẻ nhạt khi chủ thể sử dụng một cách hoàn toàn võ

đoán những ý nghĩ và những lời bông đùa nảy sinh trong óc mình chỉ gắn liền với nhau một cách yếu ớt. Anh ta tập hợp chúng đến vô tận với ý nghĩa đồng bóng là cố ý kết hợp những vật hết sức khác nhau nhất. Có những dân tộc tỏ ra rộng lượng hơn đối với hình thức hóm hỉnh này, có những dân tộc khác thì đối xử với nó một cách nghiêm khắc hơn. Ở người Pháp sự hóm hỉnh ít thành công, và chúng ta rộng lượng hơn đối với những điều kỳ quặc. Chẳng hạn Giăng Pôn ở ta là nhà hóm hỉnh được người ta yêu quí. Song ở ông hơn ở những người khác, chúng ta bắt gặp sự kết hợp kỳ lạ những sự vật khách quan cách xa nhau, sự đan chéo sặc sỡ của những đối tượng thực ra chỉ có một mối liên hệ hoàn toàn chủ quan với nhau. Đề tài nội dung và sự diễn biến của các biến cố ở trong các tiểu thuyết của ông là cái phần ít gây hứng thú nhất. Điều chính là vận động bất ngờ của sự hóm hỉnh dường như quay trở về tính tượng trưng ở đấy ý nghĩa và hình thức cũng tách rời nhau. Sự khác nhau là ở chỗ ở đây, tài liệu và ý nghĩa chỉ là do tính chủ quan của nhà thơ sử dụng. Nó bố trí chúng theo một trật tự xa lạ so với bản chất của chúng. Nhưng những điều kỳ quặc chẳng bao lâu sẽ làm người ta mệt mỏi, nhất là nếu như chúng yêu cầu biểu tượng của chúng ta phải đi vào những kết hợp thoáng hiện ra một cách ngẫu nhiên trong đầu óc của nghệ sĩ và thường thường không thể phỏng đoán được. Nhất là ở Giăng Pôn một ẩn dụ, một lời châm biếm sắc sảo, một câu so sánh thì lại giết chết những cái khác; chúng ta chẳng thấy gì hết, tất cả đều bốc hơi mất. Nhưng những cái cần được tách ra trước đây cần phải được phơi bày và được chuẩn bị. Khi chủ thể không có một chỗ dựa vững chắc ở mình, khi tâm hồn không tràn đầy tính khách thể chân thực thì sự hóm hỉnh thường chuyển thành tính đa cảm và dễ cảm. Giăng Pôn cấp cho ta một thí dụ của sự chuyển biến này.

Tính hóm hỉnh chân chính, muốn tránh khỏi những lệch lạc như vậy đòi hỏi một tâm hồn sâu sắc và giàu có. Chỉ có

một tâm hồn như thế mới có thể trình bày những cái chỉ có vẻ chủ quan thành một sự thể hiện của hiện thực, và nêu bật được cái bản chất ở trong những điều ngẫu nhiên và thuần túy kỳ quặc. Sự sáng tạo tự do của nhà thơ đáng lý phải mang tính chất nhẹ nhàng, hoàn toàn không có vẻ cố ý, tính chất kể chuyện thoải mái, và mặc dầu có vẻ vô nghĩa vẫn cấp cho ta một khái niệm hết sức cao về trình độ sâu sắc của tâm hồn như ở Stecnơ và Hippen. Bởi vì các biến cố rời rạc nổi bật và kết hợp với nhau một cách lộn xộn nên mối liên hệ thâm trầm của chúng lại càng phải sâu xa; nó phải rọi cái tia sáng rạng rỡ của tinh thần tới các chi tiết rời rạc.

Chúng ta đã đi đến điểm cuối cùng của nghệ thuật lãng mạn. Nét khu biệt của nghệ thuật thời cận đại là ở chỗ tính chủ thể của nghệ sĩ vượt lên khỏi tài liệu và sáng tạo. Những điều kiện nhất định của một phạm vi nào đó về nội dung và hình thức không còn thống trị nó nữa. Nghệ sĩ hoàn toàn tự do trong việc lựa chọn nội dung cũng như phương thức diễn đạt cái nội dung ấy.

c. Sự chấm dứt hình thức lãng mạn của nghệ thuật.

Nghệ thuật, như chúng ta từ trước đến nay đã khảo sát, là dựa trên cơ sở thống nhất của ý nghĩa với hình thức, cũng như dựa trên tính thống nhất chủ quan của nghệ sĩ với nội dung và tác phẩm của anh ta. Và trình độ của sự thống nhất này giữa nội dung với hình thức thể hiện trình độ ăn khớp giữa hình thức với nội dung theo chúng ta vẫn là tiêu chuẩn cốt tử thấm nhuần tất cả các tác phẩm. Xuất phát từ những quan niệm này, chúng ta đã thấy rằng ở những bước đầu của nó, nhất là ở phương Đông bản thân tinh thần vẫn chưa tự do, nó tìm cái Tuyệt đối ở trong thế giới của tự nhiên và do đó quan niệm tự nhiên là một cái gì có tính thần linh. Nghệ thuật cổ điển đã miêu tả các vị thần Hy Lạp dưới hình thức người, do đó các vị thần còn gắn liền với tự nhiên, nhưng họ

đã vượt lên khỏi những hứng thú của con người và đã được tinh thần soi sáng. Chỉ có nghệ thuật lãng mạn lần đầu tiên mới quan niệm tinh thần là một nội cảm thuần túy sâu sắc. Xác thịt, hiện thực bên ngoài và nói chung yếu tố trần tục bị xem là vô nghĩa mặc dầu tinh thần và cái Tuyệt đối chỉ có thể bộc lộ ở trong yếu tố này. Song rút cục lại yếu tố trần tục đã có được một ý nghĩa tích cực.

(a) Những hình thức quan niệm thế giới như vậy làm thành tôn giáo, và tạo nên cái tinh thần cốt tử của các thời đại và của các dân tộc bằng cách xuyên qua nghệ thuật cũng như qua tất cả những lĩnh vực khác của đời sống một thời đại cụ thể. Cũng như bất kỳ người nào ở trong tất cả các hoạt động của mình - hoạt động tôn giáo, nghệ thuật, chính trị, khoa học - đều là đứa con của thời đại và có nhiệm vụ nêu bật cái nội dung cốt tử và xây dựng một hình thức cần thiết do nội dung này qui định; cũng vậy nhiệm vụ của nghệ thuật là cốt tìm được sự thể hiện nghệ thuật ăn khớp với tinh thần của dân tộc. Trong chừng mực nghệ sĩ ở trong sự thống nhất trực tiếp và tin tưởng vững chắc hòa lẫn với cái nội dung cụ thể của thế giới quan này và của tôn giáo này, thì anh ta giữ được một quan hệ thực sự *nghiêm túc* đối với anh ta là cái Vô hạn và cái Chân thực ở trong nhận thức của anh ta. Về mặt tính chủ thể bên trong nhất của mình, anh ta sống ở trong một sự thống nhất sơ thủy với cái nội dung ấy, trong lúc đó cái hình thức anh ta dùng để biểu hiện nội dung làm thành phương tiện cao nhất, tất yếu, hoàn mĩ để khiến cho cái tuyệt đối và linh hồn của sự vật thành cụ thể. Cái bản chất cố hữu của tài liệu ràng buộc anh ta với một phương thức thể hiện nhất định. Nghệ sĩ mang trực tiếp ở trong bản thân mình tài liệu và hình thức tương ứng với tài liệu này, chúng làm thành bản chất của cá tính anh ta chứ không phải là những vật anh ta tưởng tượng và sáng tạo ra; anh ta chỉ cần phải khách thể hóa cái tồn tại chân thực này, nêu nó lên và thể hiện với tất cả tính chất

sinh động của nó bằng cách rút nó ra từ bản thân mình. Chỉ có làm thế nghệ sĩ mới hoàn toàn tìm thấy cảm hứng ở trong cái nội dung mà anh ta mang ở mình và ở trong hình thức mà cái nội dung ấy đòi hỏi. Các sáng tạo của anh ta không phải là võ đoán mà bắt nguồn từ anh ta, tuôn trào từ anh ta, từ cái cơ sở mà nội dung không bao giờ biết nghỉ ngơi hễ nghệ sĩ còn chưa cấp cho nó một hình thức cá biệt kết hợp với khái niệm của nó. Trái lại, khi những người hiện đại chúng ta muốn hình dung một vị thần Hy Lạp hay những người Tin lành ngày nay muốn thể hiện Đức Mẹ đồng trinh bằng điêu khắc hoặc bằng hội họa, chúng ta không thể nào xử lý các đề tài này với thái độ nghiêm túc thực sự. Chúng ta thiếu cái đức tin sâu sắc nhất, mặc dầu ở thời kỳ đức tin thống trị hoàn toàn, nghệ sĩ hoàn toàn không bắt buộc phải là người mà người ta thường vẫn gọi là mộ đạo, bởi vì nói chung nghệ sĩ không phải bao giờ cũng là những người rất ngoan đạo. Tất cả những điều người ta có thể yêu cầu đó là đối với họa sĩ nội dung phải là cốt tử, nghệ sĩ phải quan niệm nó ở trong ý thức như là cái chân lý sâu sắc nhất và anh ta tìm thấy ở đấy sự nêu lên cách thức duy nhất, cách thức cần thiết phải thể hiện nội dung. Trong khi sáng tác nghệ sĩ thuộc về tự nhiên, tài nghệ của anh ta là một tài năng bẩm sinh, hoạt động của anh ta không phải chỉ là hoạt động của lý tính thuần túy, nó hoàn toàn tự do xử lý nội dung bằng cách bắt nội dung phải phục tùng những luật lệ của tư duy thuần túy. Sáng tác của nghệ sĩ vẫn chưa thoát ly khỏi cái mặt tự nhiên, vẫn kết hợp trực tiếp với đối tượng, vẫn tin vào nó và cho nó là đồng nhất với cái tôi của mình, với cái tôi thâm trầm nhất của mình. Kết quả là đối tượng thuộc về tính chủ thể của nghệ sĩ, tác phẩm nghệ thuật tuôn ra theo yêu cầu của sự sống nội tâm và sức mạnh của thiên tài, tác phẩm là vững chắc, không bấp bênh và tập trung tất cả cường độ và bản thân nó. Đó là điều kiện cơ bản của sự tồn tại của nghệ thuật trong tính toàn vẹn của nó.

(b) Ở trong cái hoàn cảnh mà chúng ta bắt buộc phải dành cho nghệ thuật ở các giai đoạn khác nhau của sự phát triển, điều kiện này không phải bao giờ cũng được thực hiện. Chúng ta cũng không nên xem đây chỉ là một điều bất hạnh ngẫu nhiên mà nghệ thuật gặp phải do cái thời đại khó khăn, những xu hướng nôm na, tình trạng thiếu hứng thú v.v... Ở đây là một hậu quả của bản thân sự diễn biến của nghệ thuật. Sự diễn biến này trong chừng mực nó bộc lộ ra ngoài những nội dung cố hữu và trong chừng mực nó tiến lên trong quá trình bộc lộ ra ngoài như vậy, dần dần được giải phóng khỏi cái nội dung mà nó thể hiện. Khi nhờ tư tưởng hay nhờ nghệ thuật, chúng ta đứng trước một đối tượng được biểu hiện bởi nghệ thuật hay bởi tư tưởng một cách hoàn toàn đến nỗi nội dung của nó bộc lộ được hết, tất cả đều được biểu lộ và không còn có gì là tối tăm và bên trong nữa thì hứng thú tuyệt đối đối với đối tượng này biến mất, bởi vì hứng thú chỉ được duy trì khi hoạt động sinh động tinh thần chỉ làm việc với những đối tượng trong chừng mực nó có được một cái gì huyền bí, một cái gì chưa được bộc lộ, tức là trong chừng mực nội dung là một bộ phận khăng khít của chúng ta. Nhưng nếu như nghệ thuật đã bộc lộ các quan niệm chủ yếu nằm ở trong khái niệm của nó cũng như cái nội dung được đưa vào trong quan niệm này, thì nghệ thuật được giải phóng khỏi những nội dung riêng cho mỗi thời đại và mỗi dân tộc riêng và cái nhu cầu quay trở lại biểu hiện ở đấy với tính cách hậu quả của sự cần thiết phải có một thái độ chống đối đối với những điều từ trước đến nay vẫn được quí trọng. Chính vì vậy mà Arixtôphan đã đứng lên chống lại thời đại mình và Luyxiêng đã chống lại tất cả quá khứ Hy Lạp, trái lại ở Ý và Tây Ban Nha và thời trung cổ suy tàn Ariôxtơ và Xecvantet bắt đầu lên tiếng chống lại chế độ hiệp sĩ.

Như vậy, chúng ta nhìn thấy ngay ở trong lòng cái thời đại mà nghệ sĩ thuộc vào, với quan niệm của nó, với nội dung của nó và với phương thức biểu hiện của nó, xuất hiện một

phong trào phản đối, phong trào này đã đạt đến một sự phát triển hoàn toàn ở thời hiện đại. Ngày nay, hầu như ở tất cả các dân tộc, tập quán suy nghĩ, óc phê phán, và ở người Đức chúng ta quyền tự do tư tưởng đã ảnh thưởng đến các nghệ sĩ. Điều đó có thể nói đã khiến cho các nghệ sĩ có thái độ xóa bỏ hết đối với tài liệu và các hình thức sáng tạo của họ sau khi đã trải qua tất cả các hình thức đặc thù của nghệ thuật lãng mạn. Sự gắn bó với một nội dung đặc biệt và một phương thức thể hiện thích hợp chỉ với tài liệu này thôi đối với nghệ sĩ hiện đại đã trở thành một sự việc của quá khứ và bản thân nghệ thuật, do đó, đã trở thành một công cụ tự do mà nghệ sĩ có thể áp dụng đối với bất kỳ nội dung nào trong chừng mực kỹ xảo của mình cho phép. Do đó, nghệ sĩ vượt lên khỏi những hình thức và những cách thể hiện nhất định đã thành nề nếp: anh ta vận động tự do, độc lập, không liên quan tới nội dung và tính chất của tri giác trong đó cái vĩnh viễn. Không nội dung nào, không hình thức nào là cố hữu với nội cảm, với tự nhiên, với cái bản chất không có ý thức cốt tử của nghệ sĩ. Đối với anh ta bất kỳ tài liệu nào cũng như nhau miễn là nó không đối lập lại cái qui tắc hình thức yêu cầu nó phải đẹp và có thể trở thành đối tượng được trau chuốt về mặt nghệ thuật.

Ở thời đại ta không có tài liệu nào mà bản thân nó vượt lên khỏi tính tương đối này. Ngay cả khi một vài đề tài vượt lên khỏi sự thể hiện nghệ thuật của nó cũng không phải được nêu lên thành một điều cần thiết tuyệt đối. Chính vì vậy nghệ sĩ nhìn nội dung của mình dường như một nhà viết kịch sáng tạo và bộc lộ những người khác, xa lạ đối với mình. Bây giờ anh ta vẫn đưa vào đấy cái thiên tài của mình, vẫn đem vào đấy một phần cái chất liệu riêng của mình. Nhưng tài liệu này chỉ là một cái gì chung hay hoàn toàn ngẫu nhiên. Bản thân

nghệ sĩ không có được một sự cá tính hóa chặt chẽ hơn, ở đây anh ta sử dụng cái kho hình tượng của mình, những phương thức thể hiện, những hình tượng của hình thức nghệ thuật trước kia xét ở bản thân chúng, chúng đối với anh ta đều như nhau cả và sở dĩ quan trọng chỉ là vì chúng tỏ ra thích hợp hơn đối với tài liệu này hay tài liệu khác.

Trong đa số các nghệ thuật, nhất là trong các nghệ thuật tạo hình, nghệ sĩ vay mượn đối tượng ở bên ngoài. Anh ta làm việc theo đơn đặt hàng và khi đứng trước những chuyện kể lấy trong Thánh Kinh hay trần tục, những cảnh, những chân dung, những nhà thờ v.v... anh ta chỉ còn phải nghĩ về cách thể hiện. Bởi vì dù anh ta có đặt tất cả tâm hồn mình vào cái nội dung đã cấp cho anh ta, nội dung ấy bao giờ cũng vẫn là một tài liệu mà đối với bản thân anh ta thì không phải là một yếu tố trực tiếp cốt tử của ý thức anh ta. Việc tiếp thu chất liệu những thế giới quan ngày xưa là vô ích, tức là đi hẳn vào một thế giới quan, chẳng hạn là một người Công giáo, như nhiều người ngày nay đã làm nhân danh nghệ thuật để cố định hơn các tình cảm của mình và bắt các biểu tượng phải chịu một sự hạn chế với tính cách một điều tất yếu. **Một nghệ sĩ không nên tìm cách làm cho trạng thái tâm hồn của mình được yên tâm hay lo cứu vớt linh hồn của mình. Cái tâm hồn tự do và vĩ đại của nghệ sĩ, ngay trước khi bắt tay vào việc sáng tạo, đã phải biết và phải cảm thấy chỗ dựa của mình ở đâu, phải tin chắc vào mình và không lo sợ cho mình.** Đặc biệt, các nghệ sĩ ngày nay cần một sự phát triển tự do của tinh thần, là điều dẫn tới chỗ mọi thành kiến và mọi tín ngưỡng có xu hướng ràng buộc anh ta vào những hình thức nhất định và những cách thể hiện nhất định đều bị hạ thấp xuống trình độ những yếu tố dưới quyền ngự trị của tinh thần tự do. Anh ta không nhìn thấy ở đấy những điều kiện thiêng liêng và bất khả xâm

phạm của sự thể hiện và của phương thức thể hiện, anh ta chỉ đánh giá chúng căn cứ vào cái nội dung cao nhất mà anh ta đưa vào với tính cách phù hợp với nó.

Như vậy, mọi đề tài và mọi hình thức ngày nay đều thuộc quyền xử lý của nghệ sĩ, và nhờ tài năng và thiên tài của mình, nghệ sĩ thoát khỏi tính cố định của một hình thức nghệ thuật nào đấy mà trước đến nay vẫn giam hãm anh ta.

(c) Nhưng nếu như chúng ta nêu lên câu hỏi: nội dung gì và hình thức gì có thể xem là tiêu biểu cho giai đoạn này thì ta thấy những điều sau đây:

Những hình thức nghệ thuật phổ biến đều gắn liền chủ yếu nhằm mục đích cái chân lý tuyệt đối mà nghệ thuật muốn đạt đến. Cội nguồn của sự cá biệt hóa của nó là ở trong cái quan niệm chính xác và rõ ràng về chỗ đối với ý thức cái gì làm thành cái Tuyệt đối và đồng thời bao hàm phương thức biểu hiện của nó. Vì vậy trong nghệ thuật tượng trưng, ý nghĩa tự nhiên đóng vai nội dung, trái lại các đối tượng tự nhiên và những sự nhân cách hóa đóng vai hình thức biểu hiện. Còn trong nghệ thuật cổ điển chúng ta có được cái cá tính có tính tinh thần, nhưng với tính cách một cái gì của thể xác chỉ sống ở trong hiện tại, bị thống trị bởi tính tất yếu trừu tượng của số phận. Ở trong nghệ thuật lãng mạn đó là tính tinh thần với cái tính chủ thể cố hữu của nó, và đối với nội dung bên trong của nó thì hình thức chỉ là một điều ngẫu nhiên. Ở trong hình thức nghệ thuật trước nó, đối tượng của nghệ thuật là cái thần linh ở trong bản thân nó và cho nó. Nhưng yếu tố thần linh này lại cần phải được khách thể hóa, cần được qui định và, do đó, chuyển sang cái nội dung trần tục của tính chủ thể. Lúc đầu, yếu tố vô hạn của cá tính là nằm ở trong danh dự, tình yêu, lòng trung thành, rồi ở trong cái cá tính đặc biệt, trong tính cách cụ thể được xem là trùng làm một với cái nội dung cá biệt của sự tồn tại con người. Sau đó, đến sự hóm hỉnh là cái phá vỡ tình trạng thống nhất giữa yếu tố thần linh với

cái nội dung bị hạn chế một cách loại biệt, sự hóm hỉnh làm lay chuyển hay thậm chí phá vỡ mọi tính chất chính xác và bắt nghệ thuật phải vượt ra ngoài những giới hạn của bản thân nó.

Trong khi vượt ra khỏi những giới hạn của mình, nghệ thuật còn là hiện tượng con người quay trở về nội tâm và nghệ thuật do đó thoát khỏi một sự hạn chế vững chắc bởi những nội dung và những cách giải thích nhất định. Nghệ thuật có một vị thánh mới đó là Nhân tính, nói khác đi những sự sâu xa và cao cả cả tâm hồn con người, yếu tố toàn nhân loại ở trong những điều vui sướng và đau khổ, trong những số phận và những hành vi. Do đó nghệ sĩ tìm thấy nội dung ở ngay trong bản thân mình. Nó là cái tinh thần con người tự qui định mình, ngẫm nghĩ về tính vô hạn của những tình cảm và những tình huống của mình. Nó không còn xa lạ đối với bất kỳ cái gì sống ở trong con tim con người. Đó là một nội dung cụ thể, tự bản thân nó vẫn chưa được qui định một cách nghệ thuật, nhưng dành cho cái hư cấu võ đoán của nghệ sĩ trong việc qui định nội dung và hình thức. Ở đây, không có hứng thú nào bị loại trừ, bởi vì nghệ thuật không phải chỉ có nhiệm vụ miêu tả những cái gì nói chung quen thuộc với nó ở một giai đoạn nhất định, mà trái lại có thể miêu tả tất cả những cái gì liên quan tới con người và con người có thể cảm thấy.

Bởi vì tài liệu này là rộng rãi và đa dạng, cho nên người ta cần phải đòi hỏi trước hết, trong cách xử lý tài liệu, sự sống hiện tại của tinh thần bộc lộ khắp nơi. Cố nhiên một người theo Hômerơ, mà vẫn sáng tác tốt. Những sáng tác phản ảnh bước ngoặt của nghệ thuật lãng mạn dẫn tới thời trung cổ cũng có những cống hiến của nó. Nhưng cái giá trị bất tử, trình độ sâu sắc và tính độc đáo của các đề tài là một chuyện và cách xử lý nó lại là một chuyện khác. Hômerơ, Xôphôklơ... cả Đantê, Ariôxtơ và Sêchxpia đều không thể xuất hiện lại ở thời đại ta. Những điều đã được ca ngợi một cách đẹp đẽ như vậy, đã được

nói lên một cách tự do như các nhà thơ này đã nói là những điều đã làm một lần và không lặp lại nữa. Tất cả những điều đó đều là đề tài và phương thức khảo sát và chiêm ngưỡng của chúng đã qua rồi. Chỉ có cái hiện tại là tươi mát, mọi cái khác mờ nhạt và xám xịt.

Mặc dầu chúng ta có quyền phê bình những người Pháp về chỗ không trung thành với sự thật lịch sử và cái đẹp vì họ đã thể hiện các anh hùng Hy Lạp và La Mã, những người Trung Quốc và những người Ba Tư dưới hình thức những vương công và những công chúa Pháp, và cấp cho họ những ý kiến và những tình cảm của những người Pháp thời kỳ Lu-i XIV và Lu-i XV, song nếu như những tình cảm và những tư tưởng này tự thân chúng là sâu sắc hơn và đẹp đẽ hơn thì việc chuyển vào hiện tại như vậy cũng không có gì là xấu. Trái lại, mọi tài liệu dù vay mượn ở bất kỳ thời đại nào hay bất kỳ ở dân tộc nào đều chỉ có sự thực nghệ thuật của mình khi mang tính hiện tại sinh động là cái làm cho trái tim con người tràn ngập và bắt chúng ta cảm thấy và hình dung chân lý. Biểu hiện việc làm của cái nhân tính vĩnh viễn ở các ý nghĩa đa dạng của nó và ở các phương diện vô hạn đó là cái bây giờ có thể làm thành cái nội dung tuyệt đối của nghệ thuật chúng ta trong phạm vi những tình huống và những tình cảm của con người.

Sau khi đã nêu lên những nhận định chung về bản chất của nội dung nghệ thuật ở cái giai đoạn mà chúng ta nói đến, nếu chúng ta tìm hiểu xem những hình thức nào là tiêu biểu cho sự tan rã của nghệ thuật lãng mạn, thì chúng ta sẽ thấy rằng, một mặt điều đó là do sự tan rã của cái nghệ thuật tiêu biểu bởi sự bắt chước những sự vật bên ngoài mặc dầu tính ngẫu nhiên của diện mạo của chúng, và mặt khác trái lại, do chỗ giải phóng tính chủ thể khỏi tính ngẫu nhiên bên trong của nó, như điều xảy ra ở trong sự hóm hỉnh. Để kết luận, bây giờ chúng tôi có thể nêu lên sự trùng nhau của cả hai mặt cực đoan của nghệ thuật lãng mạn ở trong cái tài liệu được nói đến.

Ở đây, chúng ta bắt gặp một hình thức tương tự như những hình thức mà chúng ta đã khảo sát khi chuyển từ nghệ thuật tượng trưng sang nghệ thuật cổ điển: đó là hình ảnh, so sánh cái épigramme v.v... Điều tiêu biểu chủ yếu cho các hình thức quá độ này đó là sự chia tách giữa ý nghĩa bên trong và hình thức bên ngoài, một sự chia tách một phần được xóa bỏ, nhất là ở trong épigramme, bởi hoạt động chủ thể của nghệ sĩ bằng cách qui về sự tập trung triệt để hơn của nội cảm và bản thân mình, và bởi vì sự tương ứng giữa tinh thần với hiện thực khách quan là không hoàn toàn cho nên nội cảm, đến lượt nó, tỏ ra tách rời khỏi hay bàng quan đối với hiện thực khách quan. Tình trạng độc lập này ngày càng phát triển sâu hơn theo sự phát triển của nghệ thuật lãng mạn là nghệ thuật hoặc tập trung vào cái thế giới nội tâm ngẫu nhiên hoặc tập trung vào cái thế giới bên ngoài cũng ngẫu nhiên như vậy. Nhưng khi hứng thú tập trung vào hiện thực khách quan và vào sự thể hiện chủ quan của nó, phù hợp với nguyên lý của chủ nghĩa lãng mạn đã dẫn tới tình trạng tâm hồn thâm nhập vào đối tượng, và mặt khác sự hóm hỉnh, đến lượt nó lại nắm lấy đối tượng và hình thức của nó trong khuôn khổ của phản ánh chủ quan, thâm nhập vào trong đối tượng và do đó trở thành một thứ hóm hỉnh khách quan.

Song hiện tượng đi sâu như vậy vào đối tượng chỉ có thể có tính bộ phận và chỉ biểu hiện dưới hình thức một ca khúc hay một bộ phận của một toàn thể ít nhiều rộng lớn. Bởi vì trong lúc mở rộng và thâm nhập vào trong nội bộ hiện thực khách quan, sự thâm nhập như vậy thế nào cũng trở thành một hành động và một biến cố và miêu tả chúng một cách khách quan. Sở dĩ chúng ta xếp vào những tác phẩm này thực ra chẳng qua là sự mở rộng đầy đủ những tình cảm của tâm hồn ở trong đối tượng. Mặc dầu nó được phát triển và mở rộng, song nó vẫn là một vận động hóm hỉnh và chủ quan của hư cấu và của con tim, theo một sở thích đồng bóng. Sở thích đồng

bóng này không những là ngẫu nhiên và võ đoán mà còn là một vận động bên trong của tâm hồn, vận động này đặt toàn tâm và toàn ý vào đối tượng và làm cho đối tượng thành đối tượng được nó quan tâm và thành một nội dung của nó.

Về mặt này, chúng tôi có thể đối lập những bông hoa cuối cùng của nghệ thuật lãng mạn của các épigramme Hy Lạp, trong đó hình thức mà chúng tôi nói ở đây xuất hiện dưới phương diện đơn giản nhất, đầu tiên của nó. Hình thức mà chúng tôi nói ở đây chỉ xuất hiện khi việc thảo luận về một đối tượng không chỉ bó hẹp vào việc gọi tên đối tượng, bằng cách cấp cho nó một cái nhãn hay một câu chỉ để giải thích đối tượng này. Nó nảy sinh khi thêm vào đấy còn có một tình cảm sâu sắc hơn, một lời hóm hỉnh hợp chỗ hơn, một suy nghĩ đầy ý nghĩa sâu sắc hay một tìm tòi thấm nhuần tính hư cấu. Cách lý giải nên thơ làm cho một hiện tượng tầm thường nhất trở thành sinh động và được mở rộng. Những bài thơ như vậy về bất kỳ để tài gì, những bài thơ về cây cối, suối, mùa xuân v.v... về những người sống hay những người chết có thể là vô cùng đa dạng và có thể xuất hiện ở mỗi dân tộc. Chúng mang tính thứ yếu và dễ mất tầm quan trọng của nó bởi vì bất kỳ người nào biết suy nghĩ và có một ngôn ngữ khá phát triển cũng đều có trổ tài trí tuệ của mình về một số lớn đối tượng và quan hệ cũng đều có thể biểu lộ ý kiến của mình về chúng, chẳng khác gì bất kỳ người nào cũng có thể viết chữ. Chính vì vậy mặc dầu một vài sắc thái mới mà mỗi nhà thơ đều có thể đem tới cho tác phẩm của mình tính chất chung này vì lặp lại nhiều lần chẳng bao lâu sẽ làm cho người ta chán. Ở giai đoạn này chúng tôi nói chủ yếu tới sự thâm nhập của tâm hồn, tới chỗ con người có một trí tuệ sâu sắc và một ý thức phong phú, hoàn toàn nhập vào những tình huống, những hoàn cảnh nhất định v.v... đồng thời hóa với chúng và do đó tạo nên được một cái gì mới mẻ, đẹp đẽ có giá trị ở bản thân nó.

Về mặt này, người Ba Tư và người Ả Rập, nhờ những hình

ảnh lộng lẫy của phương Đông, nhờ cái hư cấu tự do hạnh phúc, là cái đề cập tới các đối tượng một cách hoàn toàn lý luận, đã sáng tạo được một mẫu mực rực rỡ của loại thơ ngay cả đối với thời hiện tại, và chứng minh điều mà cái nội cảm chủ thể có cảm hứng có thể tạo ra được. Người Tây Ban Nha và người Ý về mặt này cũng đã sáng tác những tác phẩm tuyệt diệu. Mặc dầu Klôpxtôc nói về Pêtrac: "Đã ca ngợi nàng Lôra bằng những bài ca đẹp đẽ đối với con mắt của con người chiêm ngưỡng nhưng không phải đối với con mắt của kẻ si tình". Tuy vậy những bài thơ tình yêu của Klôpxtôc cũng vẫn đầy những suy nghĩ đạo đức, biểu lộ vẻ ủ dột buồn bã và một cái đà vươn lên tới hạnh phúc của sự bất tử, trái lại chúng ta ngây ngất trước tình cảm tự do và cao thượng của Pêtrac, trong khi bộc lộ cái khao khát kéo nhà thơ về phía người yêu, đã tìm thấy sự thỏa mãn trong việc bộc lộ đó. Bởi vì trong phạm vi những đối tượng này thu hẹp ở rượu và tình yêu, ở quán rượu và ở những cuộc hoan lạc, không thể thiếu sự ham muốn, sự đòi hỏi, và các nhà thơ Ba Tư chẳng hạn đã nổi bật bởi trình độ lộng lẫy phi thường của các hình tượng của họ. Song ở đây, hư cấu xuất phát từ hứng thú chủ thể của nó hoàn toàn làm cho đối tượng cách xa những lĩnh vực ham muốn thực tiễn; nó chỉ chú ý tới cái công việc hoàn toàn tự do của hư cấu và biểu lộ trong những cách diễn đạt thay đổi nhau và trong những suy nghĩ chuyển từ vui mừng sang buồn bã và ngược lại một cách hóm hỉnh.

Trong số các nhà thơ hiện đại, chủ yếu Gơt trong tác phẩm "*Đi vãng phương Đông và phương Tây*" và Ruckec đã vươn lên tới trình độ tự do này nhưng biểu lộ một trình độ sâu sắc thâm trầm hơn của hư cấu. Về mặt này các bài thơ của Gơt trong "*Thơ đi vãng*" khác một cách cơ bản so với các bài thơ trước đây của ông. Trong bài "*Gặp gỡ và chia ly*" chẳng hạn, ngôn ngữ và sự miêu tả là đẹp đẽ, tình cảm nổi bật bởi tính chất thâm trầm song tình huống ở đây là hết sức bình

thường, cái kết thúc tẻ nhạt và cái hư cấu tự do ở đây không được bộc lộ. Các bài thơ trong *"Đi vãng phương Đông và phương Tây"*, dưới nhan đề *"Cuộc trở về"* có tính chất khác hẳn. Ở đây tình yêu hoàn toàn chuyển sang lĩnh vực hư cấu sang những vận động của nó, niềm hạnh phúc và hoan lạc của nó. Nói chung, trong các tác phẩm tương tự, không có cái vẻ ủ dột, si tình, ham muốn của chủ thể. Ở đây trước mắt ta là sự thỏa mãn thuần túy do các đối tượng đưa đến, sự bộc lộ tự do của hư cấu trò chơi vô hại, cái tự do bộc lộ trong cách dùng vần một cách khéo léo và phóng túng; và mặc dầu tất cả những điều đó vẫn giữ tính chất trầm tư và niềm vui rộn ràng của tâm hồn. Tính chất sáng rõ của hình thức làm cho tâm hồn vượt lên khỏi tất cả những sự hạn chế gay gắt của hiện thực.

Đến đây chúng tôi có thể kết thúc việc khảo sát các hình thức đặc thù biểu lộ lý tưởng của nghệ thuật trên bước đường phát triển của nó. Tôi đã khảo sát các hình thức này một cách chi tiết hơn, cố gắng nêu bật nội dung của chúng từ đó toát ra phương thức miêu tả. Bởi vì, cũng như trong mọi việc làm của con người, nội dung vẫn là cái quyết định. Nghệ thuật phù hợp với khái niệm của nó, chỉ có nhiệm vụ thể hiện nội dung dưới hình thức tồn tại cảm quan ăn khớp với nó. Triết học của nghệ thuật có nhiệm vụ dùng tư duy để lý giải bản chất của cái nội dung này cũng như những hình thức biểu hiện đẹp đẽ của nội dung.

MỤC LỤC

• *Mỹ học của Hêghen (Phan Ngọc)* 5

DẪN LUẬN

I. Sự xác lập phạm vi và sự bảo vệ mỹ học

1. Cái đẹp trong tự nhiên và cái đẹp trong nghệ thuật 56
2. Bác bỏ một số luận điểm chống lại mỹ học 58

II. Những phương thức nghiên cứu một cách khoa học cái đẹp và tác phẩm nghệ thuật

1. Lấy kinh nghiệm làm điểm xuất phát của sự khảo sát. 73
2. Lấy ý niệm làm điểm xuất phát của sự khảo sát. 83
3. Hợp nhất cách lý giải theo tính chất kinh nghiệm đối với nghệ thuật theo quan điểm ý niệm. 84

III. Khái niệm cái đẹp ở trong nghệ thuật

A. Quan niệm thông thường về nghệ thuật

1. Tác phẩm nghệ thuật với tính cách một sản phẩm của hoạt động con người. 89
2. Tác phẩm nghệ thuật là một cái nhằm phục vụ tri giác cảm quan của con người và vay mượn từ môi trường cảm quan.. 99
3. Mục đích của nghệ thuật.. 113

a. Nguyên lý bắt chước tự nhiên. 113
b. Thuyết những tình cảm của tâm hồn. 119
c. Thuyết mục đích có bản chất cao cả. 121

B. Dùng diễn dịch có tính chất lịch sử
để rút ra khái niệm chân thực của nghệ thuật
1. Triết học Căng. 134
2. Sinle, Vinkenman, Senlinh. 140
3. Châm biếm. 143

IV. Sự phân chia

1. Ý niệm cái đẹp trong nghệ thuật hay lý tưởng. 157
2. Sự phát triển của "lý tưởng" ở trong những hình thức đặc thù của cái đẹp ở trong nghệ thuật. 160
3. Hệ thống các ngành nghệ thuật. 169

Phần thứ nhất: Ý NIỆM CÁI ĐẸP TRONG NGHỆ THUẬT HAY LÝ TƯỞNG

Lời mở đầu

1. Địa vị của nghệ thuật so với cái hiện thực hữu hạn. 190
2. Địa vị của nghệ thuật so với tôn giáo và triết học. 199
3. Sự phân chia.. 205

Chương thứ nhất: Khái niệm cái đẹp nói chung

1. Ý niệm.. 206
2. Sự tồn tại bên ngoài của ý niệm. 213
3. Ý niệm cái đẹp. 213

Chương thứ hai: Cái đẹp trong tự nhiên

A. Cái đẹp trong tự nhiên với tính chất của nó

1. Ý niệm với tính cách sự sống. 221
2. Sự sống tự nhiên với tính cách cái đẹp. 232
3. Các phương diện khác nhau của cái đẹp trong tự nhiên. 241

B. Cái đẹp bên ngoài có hình thức trừu tượng và cái đẹp của tài liệu cảm quan

1. Cái đẹp của hình thức trừu tượng. 247
   a. Tính đều đặn. 247
   b. Sự phù tính quy luật 253
   c. Sự hài hòa. 255
2. Cái đẹp được quan niệm như một sự thống nhất trừu tượng của chất liệu cảm quan. 257

C. Những thiếu sót của cái đẹp trong tự nhiên

1. Phương diện bên trong của hiện thực trực tiếp chỉ là một sự tồn tại bên trong. 262
2. Thực trạng lệ thuộc của sự tồn tại cá biệt trực tiếp. 266
3. Tính chất hữu hạn của tồn tại trực tiếp của cá nhân. 269

Chương thứ ba: Cái đẹp trong nghệ thuật hay lý tưởng

A. Lý tưởng xét ở bản thân nó

1. Cái cá tính đẹp đẽ. 273
2. Những quan hệ của lý tưởng đối với tự nhiên. 284

B. Đặc tính của lý tưởng

I. Thuộc tính của lý tưởng với tính cách lý tưởng

1. Yếu tố thần linh với tính cách tính thống nhất và tính phổ biến. 304
2. Yếu tố thần linh với tính cách một nhóm thần. 305
3. Tính chất phẳng lặng của lý tưởng. 306

II. Hành động

1. Trạng thái chung của thế giới. 310
   a. Tính chất độc lập cá biệt: thời đại các anh hùng. 311
   b. Tính chất nôm na của thời hiện đại. 329
   c. Sự phục hồi tính chất độc lập của cá nhân. 332

2. Tình huống. 335
a. Tình trạng không có tình huống. 339
b. Tình huống nhất định ở trong trạng thái bình thản của nó. 340
c. Xung đột. 345
3. Hành động. 363
a. Những sức mạnh chung của hành động. 366
b. Các cá nhân hoạt động. 374
c. Tính cách nhân vật. 389

III. Đặc trưng bên ngoài của lý tưởng

1. Chất liệu trừu tượng bên ngoài với tính cách chất liệu. 404
a. Tính đều đặn, tính đối xứng, tính hài hòa. 405
b. Tính thống nhất của tài liệu cảm quan. 411
2. Sự nhất trí giữa "lý tưởng" cụ thể và hiện thực bên ngoài của nó. 413
a. Tính thống nhất giữa tồn tại chủ quan với cái tự nhiên chỉ tồn tại "ở bản thân". 414
b. Tính thống nhất tạo nên bởi hoạt động con người. 418
c. Tính toàn vẹn của những quan hệ tinh thần. 428
3. Mặt bên ngoài của tác phẩm lý tưởng trong các quan hệ của nó đối với công chúng. 429
a. Sự khẳng định nền văn hóa của thời đại mình. 432
b. Sự tuân thủ tính chất đúng đắn của lịch sử. 437
c. Tính khách quan chân chính của tác phẩm nghệ thuật. 439

C. Nghệ sĩ

1. Hư cấu, thiên tài và cảm hứng. 454
a. Hư cấu. 455
b. Tài năng và thiên tài. 458
c. Cảm hứng. 462
2. Tính khách quan của sự miêu tả. 465
a. Tính khách thể thuần tuý bên ngoài. 465

b. Thế giới bên trong chưa được phát triển. 466
c. Tính khách quan chân chính. 468
3. Tác phong, phong cách và tính độc đáo. 468
a. Tác phong của chủ thể. 469
b. Phong cách. 472
c. Tính độc đáo. 473

Phần thứ hai: SỰ PHÁT TRIỂN CỦA LÝ TƯỞNG Ở TRONG NHỮNG HÌNH THỨC ĐẶC THÙ CỦA CÁI ĐẸP.

NGHỆ THUẬT TƯỢNG TRƯNG

Sự phát triển của lí tưởng và sự khu biệt hóa nó thành những hình thức nghệ thuật riêng biệt.

Nhìn chung và sự phân chia. 489

I: HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT TƯỢNG TRƯNG

Lời mở đầu: Bàn về tượng trưng nói chung

1. Tượng trưng với tính cách ký hiệu. 497
2. Sự trùng nhau có tính bộ phận giữa hình ảnh và ý nghĩa. 498
3. Tình trạng không ăn khớp về bộ phận giữa hình ảnh và ý nghĩa. 498
a Tính hai nghĩa của tượng trưng. 500
b Tính hai nghĩa của tượng trưng trong thần thoại và nghệ thuật. 503
c Sự hạn chế khái niệm nghệ thuật tượng trưng. 508
4. Sự phân chia 511
a) Tính tượng trưng không có ý thức 517
b) Tính tượng trưng của cái trác tuyệt 519
c) Tính tượng trưng có ý thức của hình ảnh so sánh của nghệ thuật 520

Chương thứ nhất: Tính tượng trưng không có ý thức

A. Sự thống nhất trực tiếp giữa ý nghĩa và hình thức

1. Tôn giáo của Zôrôát 525
2. Tính phi tượng trưng của tôn giáo 531
3. Tính phi nghệ thuật của tôn giáo Zôrôát, và của phương thức miêu tả của nó 534

B. Chủ nghĩa tượng trưng quái đản

1. Cách quan niệm Ấn Độ về Braman 540
2. Tính cảm quan, tính quá đáng và sự nhân cách hóa 541
3. Việc tuân thủ sự khổ hạnh và sự hối lỗi 555

C. Chủ nghĩa tượng trưng theo nghĩa đen

1. Những quan niệm của người Ai Cập và sự miêu tả cái chết: các Kim tự tháp 567
2. Việc thờ phụng động vật và các mặt nạ động vật 570
3. Chủ nghĩa tượng trưng phát triển: các khổng lồ Mem- non, Irit và Oxirit, các nhân sư 572

Chương thứ hai: Tính tượng trưng của cái trác tuyệt

A. Tính phiếm thần của nghệ thuật

1. Thơ Ấn Độ. 583
2. Thơ Hồi giáo. 586
3. Tính thần bí Thiên chúa giáo. 590

B. Nghệ thuật của cái trác tuyệt

1. Thượng đế xem như đấng sáng tạo và làm chủ thế giới. 593
2. Cái thế giới hữu hạn bị tước bỏ yếu tố thần linh. 594
3. Con người với tính cách cá nhân. 596

Chương thứ ba: Tính tượng trưng có ý thức của hình thức nghệ thuật có tác dụng so sánh

A. Những so sánh xuất phát từ các hiện tượng bên ngoài

1. Ngụ ngôn. 606
2. Ngụ ngữ, tục ngữ, chuyện kể bóng gió. 617
3. Các biến hóa. 620

B. Các so sánh xuất phát từ ý nghĩa

1. Câu đố. 625
2. Phúng dụ. 627
3. Ẩn dụ, hình tượng, so sánh. 632
   a. Ẩn dụ. 633
   b. Hình tượng. 640
   c. So sánh. 643

C. Sự biến mất của hình thức nghệ thuật tượng trưng

1. Trường ca giáo huấn. 660
2. Thơ miêu tả. 662
3. Thơ épigramme cổ đại. 662

II: HÌNH THỨC CỔ ĐIỂN CỦA NGHỆ THUẬT

Lời nói đầu: Bàn về tính chất cổ điển nói chung

1. Tính độc lập của tính chất cổ điển với tính cách sự thâm nhập lẫn nhau giữa yếu tố tinh thần và diện mạo tự nhiên của nó. 672
2. Nghệ thuật Hy Lạp với tính cách sự thể hiện lí tưởng cổ điển. 680
3. Địa vị của nghệ sĩ sáng tạo trong hình thức nghệ thuật cổ điển. 682
4. Sự phân chia. 686

Chương thứ nhất: Quá trình hình thành hình thức cổ điển

1. Sự hạ thấp yếu tố súc vật. 691
   a) Sự dâng súc vật làm vật hiến tế. 692

b) Săn bắn. 693
c) Những biến đổi. 694
2. Cuộc đấu tranh giữa các vị thần cổ xưa và các vị thần mới. 702
a) Các lời tiên tri. 707
b) Các vị thần cũ khác các vị thần mới ở chỗ nào. 710
c) Sự thất bại của các vị thần cũ. 720
3. Sự duy trì tích cực những yếu tố tích cực được quan niệm một cách phủ định. 722
a) Những điều huyền bí. 723
b) Sự duy trì các vị thần cũ trong các biểu hiện nghệ thuật. 725
c) Cơ sở tự nhiên của những vị thần mới. 727

Chương thứ hai: Lý tưởng của hình thức nghệ thuật cổ điển

1. Lý tưởng của nghệ thuật cổ điển nói chung. 734
a) Lý tưởng với tính cách sản phẩm của hoạt động nghệ thuật tự do. 734
b) Những vị thần mới của lý tưởng cổ điển. 740
2. Phạm vi những vị thần cá biệt. 747
a) Tình trạng nhiều vị thần cá biệt. 748
b) Tình trạng thiếu một sự phân loại có hệ thống. 749
c) Tính chất cơ bản của các vị thần. 749
3. Cá tính đơn nhất của các vị thần. 752
a) Chất liệu của sự cá tính hóa. 753
b) Sự duy trì cơ sở đạo đức. 766
c) Sự diễn biến chuyển sang duyên dáng và hấp dẫn. 767

Chương thứ ba: Sự tan rã của hình thức nghệ thuật cổ điển

1. Định mệnh. 769
2. Tính nhân hình, nguyên nhân của tình trạng các thần bị tan rã. 771

a) Tình trạng thiếu tính chủ thể bên trong. 771
b) Bước chuyển sang Thiên Chúa giáo với tính cách đối tượng của nền nghệ thuật mới. 774
c) Sự tan rã của nghệ thuật cổ điển trong lĩnh vực riêng của nó. 778
3. Châm biếm. 782
a) Sự khác nhau giữa nghệ thuật cổ điển và sự tan rã ở trong nghệ thuật tượng trưng. 783
b) Châm biếm. 783
c) Thế giới La Mã, địa hạt của loại văn châm biếm. 785

III: HÌNH THỨC LÃNG MẠN CỦA NGHỆ THUẬT

Lời nói đầu: Bàn về tính lãng mạn nói chung

1. Nguyên lý chính thủ thể bên trong. 792
2. Các yếu tố chính của nội dung và hình thức trong nghệ thuật lãng mạn. 793
3. Quan hệ của nội dung đối với phương thức thể hiện. 801
4. Sự phân chia. 806

Chương thứ nhất: Lĩnh vực tôn giáo của nghệ thuật lãng mạn

1. Lịch sử của việc Giêxu chuộc tội. 813
a) Tính chất có vẻ không cần thiết của nghệ thuật. 815
b) Sự cần thiết của sự xuất hiện nghệ thuật. 815
c) Những nét ngẫu nhiên của hiện tượng bên ngoài. 816
2. Tình yêu tôn giáo. 820
a) Khái niệm của đấng Tuyệt đối với tính cách tình yêu. 821
b) Tâm hồn. 821
c) Tình yêu với tính cách lý tưởng lãng mạn. 822
3. Tinh thần của thể cộng đồng. 825
a) Những người chịu khổ hạnh. 827
b) Sự hối lỗi và sự tu tỉnh ở bên trong. 833
c) Các phép mầu và các chuyện hoang đường. 835

Chương thứ hai: Chế độ hiệp sĩ

1. Danh dự. 844
   a) Khái niệm danh dự. 845
   b) Tính chất có thể bị tổn thương của danh dự. 848
   c) Sự phục hồi danh dự. 849
2. Tình yêu. 850
   a) Khái niệm tình yêu. 850
   b) Những sự xung đột do tình yêu gây nên. 855
   c) Tính chất ngẫu nhiên của tình yêu. 857
3. Lòng trung thành. 860
   a) Sự trung thành trong việc phục vụ. 861
   b) Tính độc lập của chủ thể ở trong lòng trung thành. 862
   c) Những xung đột do lòng trung thành gây nên. 862

Chương thứ ba: Tính độc lập có tính hình thức của những điều đặc thù cá nhân

1. Tính độc lập của tính cách cá nhân. 869
   a) Tính rắn chắc về mặt hình thức của tính cách. 870
   b) Tính cách xem như một thể hoàn chỉnh bên trong nhưng không phát triển. 874
   c) Hứng thú bản chất trong sự miêu tả tính cách có tính chất hình thức. 881
2. Thế giới những cuộc phiêu lưu. 883
   a) Tính ngẫu nhiên của những mục đích và của những xung đột. 883
   b) Cách xử lý hài hước về yếu tố ngẫu nhiên. 889
   c) Tính tiểu thuyết. 891
3. Sự tan rã của hình thức lãng mạn của nghệ thuật. 893
   a) Sự bắt chước có tính chủ thể của nghệ thuật đối với hiện thực khách quan. 896
   b) Thái độ hóm hỉnh của chủ thể. 903
   c) Sự chấm dứt hình thức lãng mạn của nghệ thuật. 905

Chịu trách nhiệm xuất bản:
DƯƠNG THU HỒNG
Chịu trách nhiệm bản thảo:
NGUYỄN VĂN LƯU
Biên tập:
PHẠM ANH TRÚC
Trình bày:
ĐOÀN TỬ HUYẾN
Vẽ bìa:
VĂN SÁNG
Sửa bản in:
PHAN NGỌC



Tổng phát hành:
NHÀ SÁCH ĐÔNG TÂY
32 Bà Triệu, Hoàn Kiếm, Hà Nội
Điện thoại/Fax : 048251374

G.W.Ph. Heghen
MĨ HỌC
Phan Ngọc giới thiệu và dịch
Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1999, tập 1,

G.W.Ph. Heghen (27/7/1770 - 14/11/1831) là nhà triết học lỗi lạc người Đức. Những bài giảng Mĩ học là công trình nghiên cứu lí luận về Mĩ học đồ sộ nhất thế giới, lần đầu tiên được học giả Phan Ngọc dịch đầy đủ sang tiếng Việt.

In 800 cuốn tại Nhà in Khoa học và Công nghệ.
Giấy phép xuất bản số 66/678 CXB ngày 14/8/1998
In xong và nộp lưu chiểu quý I năm 1999

HÊGHEN

MĨ HỌC

TẬP 1



91
2065

B180000