HÊGHEN

MĨ HỌC

TẬP 2



vh

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

HEGHEN

MỸ HỌC

PHAN NGỌC giới thiệu và dịch

TẬP II

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.

Phần thứ ba

HỆ THỐNG CÁC NGÀNH NGHỆ THUẬT

CÁC NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH: KIẾN TRÚC, ĐIÊU KHẮC

LỜI NÓI ĐẦU

Trong phần *thứ nhất* của khoa học chúng ta, đã bàn đến khái niệm chung và tính hiện thực của cái đẹp trong tự nhiên và trong nghệ thuật, về cái đẹp chân chính và nghệ thuật chân chính, về lí tưởng trong cái thể thống nhất vẫn còn chưa phân chia của các đặc trưng chính của nó, độc lập đối với nội dung riêng của nó và đối với những sự biểu hiện ra bên ngoài khác nhau của nó.

Thứ hai, cái thể thống nhất hữu cơ bên trong này trong nghệ thuật, sau đó, đã phân chia thành một tổng thể những hình thức nghệ thuật, đồng thời còn bao hàm một trình độ chính xác của nội dung. Tinh thần nghệ thuật có nhiệm vụ

phát triển từ bản thân mình để biến cái nội dung của mình thành một hệ thống có trật tự của những nhãn kiến nghệ thuật về thần linh và con người.

Song điều cả hai lĩnh vực trên đây vẫn còn thiếu là một tồn tại thực sự *bên ngoài*. Bởi vì mặc dầu nói đến những hình thức đặc thù là hình thức tượng trưng, hình thức cổ điển và hình thức lãng mạn, chúng ta bao giờ cũng vẫn nói đến những quan hệ hay một môi giới hoàn toàn giữa ý nghĩa xem như yếu tố bên trong với sự thể hiện của ý nghĩa ra ngoài và sự thực hiện này chỉ liên quan tới sự sáng tạo do nghệ thuật bên trong, trong lĩnh vực những nhãn kiến khái quát mà nghệ thuật đã xây dựng về thế giới. Khái niệm cái đẹp còn đòi hỏi phải được khách thể hóa ra ngoài để, với tính cách tác phẩm nghệ thuật, nó trở thành khách quan đối với sự chiêm ngưỡng trực tiếp và bên ngoài, đối với các giác quan và biểu tượng cảm quan. Bởi vì chỉ có như thế cái đẹp mới lần đầu tiên trở thành hình thức duy nhất để cho cái đẹp tự khẳng định mình thành cái đẹp và lí tưởng chân chính. Cho nên *thứ ba*, chúng ta còn phải xét tác phẩm nghệ thuật ở trong yếu tố cảm quan của nó. Bởi vì chính nhờ sự thể hiện này mà tác phẩm mới trở thành một tác phẩm thực sự cụ thể, đồng thời là một cá nhân thực tế, hữu hạn, viên mãn, sống cuộc sống riêng của mình.

Chỉ có *lí tưởng* mới có thể làm thành *nội dung* của cái phần thứ ba này của mĩ học, bởi vì ở đây cái được khách thể hóa đó chính là ý niệm cái đẹp trong toàn bộ nhãn kiến về thế giới mà nó bao hàm. Do đó, lần này, chúng ta còn phải xét tác phẩm nghệ thuật như là một tổng thể có tổ chức và có trật tự, nói khác đi, như là một thể hữu cơ. Nhưng đây là một thể hữu cơ đặc biệt: tuy chúng ta đã thấy nó được *phân hóa ra* thành những nhãn kiến khác nhau về thế giới một cách cốt tử, nhưng lần này, nó lại *bị phân chia* thành những bộ phận riêng và mỗi bộ phận đều trở thành một toàn thể độc lập và ở trong trạng thái đơn nhất này thành toàn bộ các hình thức nghệ thuật khác nhau. Xét ở bản thân và phù hợp với khái niệm nghệ thuật, thì toàn bộ cái hiện thực mới này của nghệ thuật là những bộ phận của một tổng thể *duy nhất*, nhưng ngay từ giây phút tổng

thể này đã bước vào lĩnh vực của cái hiện tại cảm quan ở đấy nó chuyển sang trạng thái thực tế thì lí tưởng lại bị phân chia ra thành những yếu tố tạo thành của nó và để cho mỗi yếu tố được phép tồn tại độc lập, được phép xích lại gần nhau, được phép có những quan hệ với nhau và bổ sung cho nhau. Cái thế giới này của nghệ thuật thực tế làm thành *hệ thống những nghệ thuật đặc thù.*

1. Sự phát triển chung của những nghệ thuật đặc thù.

Cũng như các hình thức nghệ thuật đặc thù, nếu được xét như một tổng thể, thì đều có một sự tiến triển, một sự diễn biến từ hình thức tượng trưng tới hình thức cổ điển và hình thức lãng mạn. Cũng vậy, từng nghệ thuật một, nếu xét riêng, thì cũng đều có một sự vận động tương tự, bởi vì các hình thức nghệ thuật sở dĩ tồn tại là nhờ các nghệ thuật đặc thù. Mặt khác, tuy vậy các hình thức nghệ thuật đặc thù đều phục tùng một sự diễn thành nội tại của chúng, một sự diễn biến, *chung* cho tất cả dưới một hình thức ít nhiều trừu tượng và độc lập đối với các hình thức nghệ thuật mà chúng biểu hiện ra ngoài. Mỗi nghệ thuật đều có thời kì phồn vinh, nảy nở với tính cách nghệ thuật, thời kì này xảy ra sau một thời kì chuẩn bị và dẫn tới một thời kì tàn tạ. Bởi vì các sản phẩm, các sáng tạo của các nghệ thuật đều là những sáng tạo của tinh thần, cho nên chúng không đạt tới trình độ hoàn mĩ và trưởng thành ngay lập tức như các sản phẩm của thiên nhiên, mà đều có một khởi điểm, một phát triển, một kết thúc và một lúc suy tàn; một thời gian phát triển, một thời gian phồn vinh và một thời gian tan rã.

Sự diễn biến này ít nhiều trừu tượng mà chúng tôi cố ý nêu lên tóm tắt biểu lộ trong tất cả các nghệ thuật, bao hàm những sự khác nhau mà người ta thường quen gọi bằng những danh từ phong cách "nghiêm nghị", phong cách "lí tưởng" và

phong cách "thú vị". Đây là những *phong cách nghệ thuật* đa dạng khác nhau chủ yếu bởi phương thức quan niệm và thể hiện chung, nhưng đồng thời cũng nói lên một phần cái hình thức bên ngoài tự do hay không tự do, mộc mạc hay đầy chi tiết vân vân. Tóm lại, tùy theo những phương diện ở đấy trình độ chính xác của nội dung được thể hiện ở trong thực tế bên ngoài, cũng như tùy theo trình độ thành thạo về kĩ thuật của các chất liệu cảm quan qua đó nghệ thuật thể hiện nội dung của nó ra ngoài.

Có một thành kiến rất phổ biến cho rằng nghệ thuật hình như bắt đầu từ *sự mộc mạc* và *tự nhiên*. Điều này dĩ nhiên, có thể đúng ở một trình độ nào đó, bởi vì so với nghệ thuật thì cái thô lỗ và cái dã man làm thành cái đơn giản nhất và tự nhiên nhất. Nhưng cái tự nhiên, cái sinh động và cái đơn giản, theo như nghệ thuật quan niệm chúng, lại là một cái gì khác hẳn. Những bước đầu tự nhiên và đơn giản với ý nghĩa là thô lỗ và dã man không hề thuộc lĩnh vực nghệ thuật và cái đẹp, cũng như những hình ảnh đơn giản do trẻ em vẽ chẳng hạn - trẻ em với vài nét không có hình thù vẽ một mặt người, một con ngựa vân vân - không liên quan gì tới nghệ thuật cả, bởi cái đẹp xem như tác phẩm nghệ thuật thì ngay từ đầu đã đòi hỏi phải có một kĩ thuật thành thạo, phải có nhiều lần thử đi thử lại và tập dượt lâu dài. Cái vẻ đơn giản với tính cách cái đẹp đơn giản, cái vĩ đại lí tưởng, lại chính là một kết quả đạt được sau nhiều bước trung gian có nhiệm vụ loại trừ sự đa dạng, những quá đáng, những lẫn lộn, vụng về, trong lúc đó thành công ở đây vẫn không làm người ta thấy có những cố gắng từ trước, không làm người ta thấy có cái cố gắng chuẩn bị và tập dượt, kết quả là cái đẹp nảy sinh hoàn toàn tự do dường như xuất hiện ngay từ đầu. Vấn đề ở đây cũng hệt như hành vi của một con người có văn hóa: anh ta tỏ ra hết sức đơn giản, tự do và tự nhiên trong tất cả những điều gì anh ta nói và làm. Nhưng tính đơn giản và tự do này không phải là những điều anh ta đã có từ khi cha sinh mẹ đẻ, mà trái lại là kết quả của một quá trình tập dượt lâu dài và tự chủ mình.

Vì vậy, do bản chất sự vật và do bản thân lịch sử thực tế của nó, vào những bước đầu của nó, nghệ thuật sẽ là một nghệ thuật *giả tạo* và nặng nề. Nó thường thường tỉ mỉ trong những điều thứ yếu, lo chú ý tới những trang sức và những môi trường; và cái vẻ bên ngoài càng đa dạng và rắc rối thì cái nội dung thực sự lại càng tỏ ra đơn giản. Nói khác đi, sự biểu hiện thực sự tự do và sinh động của tinh thần trong các hình thức và các vận động của nó lại càng tỏ ra kém cỏi.

Chính vì vậy mà các tác phẩm nghệ thuật nguyên thủy nhất bao giờ cũng có một nội dung ít nhiều trừu tượng: những câu chuyện đơn giản bằng thơ, những thần phổ sơ sài với những ý niệm trừu tượng, được xây dựng kém cỏi, một vài bức tượng thánh bằng gỗ và bằng đá vân vân. Sự biểu hiện ở đây mang tính chất vụng về, đơn điệu, mơ hồ, cứng đờ, khô khan. Nhất là trong các nghệ thuật tạo hình, gương mặt có vẻ đờ đẫn. Đây không phải là vẻ mặt biểu hiện thái độ tập trung trầm lặng và sâu xa vào bản thân, mà đây là thái độ trống rỗng của súc vật hay trái lại, thái độ lộ liễu và quá đáng trong các nét tiêu biểu. Cũng vậy, các hình thức và các vận động của cơ thể đều cứng đờ, hai cánh tay, chẳng hạn, dính chặt với thân hình, hai chân khít lại nhau hay biểu lộ bóng dáng của những cử động vụng về, quá đáng. Ngoài ra, các vẻ mặt lại không có hình thù, nhăn nhó hay quá gầy và quá dài.

Cái vẻ bên ngoài trái lại, áo quần, các thứ vải, tóc, võ khí và các trang sức khác lại được biểu hiện hết sức nhiệt tình và cẩn thận, nhưng các nếp áo chẳng hạn vẫn cứng đờ và không khớp với những hình thức của thân hình (như điều người ta thường thấy trong những biểu hiện cổ xưa về Maria và các thánh) khi thì chúng ở gần nhau với một sự đều đặn đơn điệu, khi thì cắt vào nhau thành góc vuông và chạy theo mọi hướng. Cũng vậy, những bài thơ đầu tiên thường là rời rạc, không có liên hệ với nhau, đơn điệu, bị thống trị một cách trừu tượng bởi một tư tưởng duy nhất hay một tình cảm duy nhất, hoặc

lộn xộn, sôi nổi, ầm ĩ với những chi tiết lẫn lộn, nhưng toàn bộ vẫn còn thiếu một tổ chức vững chắc ở bên trong.

a. Phong cách trang trọng.

Nhưng cái phong cách, như chúng ta phải khảo sát ở đây, chỉ bắt đầu sau những sự chuẩn bị trên đây, với nghệ thuật thực sự. Phong cách trong nghệ thuật, lúc đầu còn khô khan nhưng trong quá trình chuyển sang cái đẹp đã dịu đi trở thành *trang trọng*. Phong cách trang trọng này làm thành một trình độ trừu tượng hóa cao hơn của cái đẹp, trình độ cái đẹp dừng lại ở cái quan trọng, biểu hiện bản chất của nó, coi khinh duyên dáng. Ở đây, chỉ có chủ đề chính thống trị mà không chú ý nhiều tới các chi tiết thứ yếu.

Ngoài ra, phong cách trang trọng còn lo sao nắm lấy cái tồn tại bên ngoài. Một mặt, nó lấy nội dung của mình ở trong nội dung, cụ thể là ở trong nội dung về mặt hình thức biểu hiện, nó chỉ bó hẹp vào cái ảnh hưởng gây nên do sự tồn tại và được soi sáng bởi truyền thống tôn giáo. Mặt khác, tất cả những cái gì bên ngoài thì nó đều muốn thâm nhập vào *bản chất của sự vật*, chứ không chỉ vào hư cấu của mình. Vì phong cách này gạt bỏ yếu tố tự do hay của sự võ đoán: các mô típ đều đơn giản, các ý định làm chủ sự biểu hiện là ít ỏi và ở trong gương mặt, bắp thịt cử động thiếu mọi sự đa dạng về chi tiết.

b. Phong cách lý tưởng.

Phong cách lý tưởng, thực sự đẹp đẽ, là ở trung gian giữa sự biểu hiện đối tượng đơn thuần một cách cốt tử với bước chuyển hoàn toàn sang cái gì chỉ làm cho người xem vừa lòng. Người ta có thể nêu đặc trưng phong cách này là thể hiện sự sống cao nhất trong cái vẻ đẹp đẽ bình thản, như điều mà ta ngắm nhìn trong những tác phẩm của Phiđiat hay của Hômerơ. Đó là sự sống ở tất cả các điểm hình thức, tất cả các vận động, tất cả tay chân. Ở đây không có cái gì là không có ý nghĩa và

không gợi cảm; trái lại, mọi cái đều hoạt động và biểu lộ sự vận động ở bất kì khía cạnh nào. Chúng ta cũng nhận thấy nhịp sống tự do vươn lên và đập mạnh, một cuộc sống là cuộc sống của toàn thể, thấy sự biểu hiện của một nội dung duy nhất, của một cá tính duy nhất, của một hành động duy nhất.

Qua sức sống chân thực này, chúng ta cảm thấy hơi thở của cái vẻ duyên dáng tràn ngập toàn bộ tác phẩm. Sự duyên dáng là điều hướng về người xem, hướng về người nghe; phong cách trang trọng coi khinh nó. Nhưng cũng như cái *Charia* (tiếng Hi Lạp nghĩa là duyên dáng ND), cái *gratia* (tiếng La Tinh nghĩa la duyên dáng) chỉ biểu hiện với tính cách một sự biết ơn, một thái độ cố ý làm vừa lòng những người khác; trái lại, đối với cái phong cách lí tưởng không có cái gì xa lạ đối với nó hơn là cái ham thích muốn làm người khác vừa lòng. Điều này có thể giải thích một cách tư biện. Bản chất đối tượng là yếu tố cốt tử tập trung, bó hẹp vào bản thân, một cái gì hoàn mỹ vì bản thân. Nhưng khi yếu tố cốt tử nhờ có nghệ thuật nên đã nhập vào lĩnh vực hiện tượng và dodó, cố gắng tồn tại, có thể nói, vì những người khác, khi nó cố gắng chuyển từ trạng thái đơn giản bên trong của mình sang sự đặc thù hóa, sự phân tán, sự cá biệt hóa thì sự phát triển này cốt hướng về tồn tại cho những người khác, cần phải làm vừa lòng của bản thân đối tượng, bởi vì đối tượng sở dĩ có sự tồn tại cụ thể này không phải vì bản thân nó, mà trái lại chỉ để làm chúng ta vừa lòng mà thôi. Nhưng vẻ duyên sáng này ở đây sẽ chỉ hợp chỗ với điều kiện yếu tố cốt tử, đến lượt nó, lại tự khẳng định như vậy, mà không hề chú ý tới cách biểu hiện của nó sao cho duyên dáng, chỉ có thể xem duyên dáng là một hình thức phụ.

Chính thái độ bàng quan của bản thân sự tồn tại của tác phẩm nghệ thuật ở trước mắt chúng ta, chính cái vẻ thản nhiên chỉ dựa vào bản thân mình, và tự thân mình viên mãn đã làm thành cái vẻ thờ ơ đẹp đẽ, đầy duyên dáng, không hề chú ý trực tiếp tới biểu hiện bên ngoài của mình. Chính ở đây

ta phải tìm thấy cái vẻ cao cả của phong cách đẹp đẽ. Nghệ thuật đẹp đẽ và tự do tỏ ra không hề quan tâm tới hình thức bên ngoài của mình, không hề để lộ nó suy nghĩ gì tới hình thức bên ngoài. Ta không thấy một mục đích gì, một ý định gì, mà trái lại, mỗi vẻ mặt, mỗi cử chỉ của nó đều biểu hiện ý niệm và linh hồn của cái toàn thể. Chính chỉ có như thế, người ta mới thể hiện được mặt lí tưởng của cái phong cách đẹp đẽ, phong cách này không khô khan cũng không trang trọng. Trái lại, nó dịu dần khi chuyển sang cái vẻ rõ ràng của cái đẹp. Nó không bắt một bộ phận nào của hiện thực bên ngoài bị xuyên tạc, mỗi bộ phận hình như tồn tại ở đây vì bản thân mình, hình như tận hưởng sự tồn tại của mình và đồng thời vui lòng chỉ làm thành một yếu tố của cái toàn thể. Chỉ có cái đó mới đem đến sức lôi cuốn về sự sống bên cạnh cá tính và tính cách sâu sắc và chính xác. Một mặt, đây là bản thân sự vật đóng vai trò chủ đạo; nhưng trước những chi tiết, trước tính đa dạng rõ ràng nhưng vẫn đầy đủ của những đường nét làm cho mọi ngoại hiện trở thành chính xác, rõ ràng, sinh động và hiện ra trước mắt chúng ta, người xem dường như được giải phóng khỏi bản thân sự vật bởi vì trước mắt anh ta là toàn bộ cuộc sống đầy đủ và cụ thể của đối tượng này.

c. Phong cách thú vị.

Nhưng, xuất phát từ điểm này, nếu như cái phong cách lí tưởng còn hướng nhiều hơn nữa về mặt ngoại hiện bên ngoài thì nó sẽ trở thành cái phong cách *thú vị*. Ở đây biểu lộ ngay lập tức ý định chỉ cốt làm cho tác phẩm nghệ thuật sinh động, đầy sức sống. Cái xu hướng làm người xem hài lòng, tác động ra ngoài biểu lộ thành một mục đích tự thân, một cứu cánh độc lập. Chẳng hạn, bức tượng nổi tiếng của Apôlông ở Benvêđerơ tuy không hoàn toàn thuộc loại cốt làm cho người xem hài lòng, nhưng vẫn là một bước quá độ từ cái lí tưởng vĩ đại sang sự duyên dáng và vẻ quyến rũ. Do xu hướng muốn làm người xem hài lòng,

cho nên không phải toàn bộ ngoại hiện bên ngoài đều qui về bản thân sự vật, mà những điều đặc thù ngay dù cho chúng toát ra từ sự vật và là tất yếu, cũng trở thành ít nhiều có tính độc lập. Người ta có cảm tưởng rõ rệt rằng chúng ở đây với tính cách những trang trí, những điều thứ yếu do tác giả cố ý đưa vào. Nhưng bởi vì những yếu tố ngẫu nhiên này đều gắn liền với tác phẩm nghệ thuật và chỉ có giá trị do những quan hệ của chúng tới người xem hay người nghe, cho nên chúng làm cho chủ quan những người này thích thú bởi vì chúng được sáng tạo là để phục vụ họ.

Chính vì vậy, chẳng hạn, Viêcgilơ và Horaxơ làm cho chúng ta thích về mặt này bởi phong cách trau chuốt của họ ở đấy ta nhận thấy có nhiều ý định và cố gắng làm người đọc hài lòng. Trong kiến trúc, điêu khắc và hội họa, cách đi tìm yếu tố thú vị này làm biến mất những khối đơn giản và đồ sộ, để nhường chỗ cho những hình ảnh nhỏ, đứng ở đây vì bản thân chúng dưới hình thức những trang sức, những trang trí, những lúm đồng tiền nhỏ ở gò má, những cái mũ dễ thương, những áo quần có nếp nhăn đa dạng, những màu sắc hấp dẫn, những cử chỉ lôi cuốn, phức tạp nhưng vẫn không gò bó. Ở trong kiến trúc gọi là gô tích hay kiến trúc Đức người ta tìm thấy ở chỗ kiến trúc này chuyển sang phía làm người xem hài lòng, có sự trang trí công phu vô tận, thành ra toàn cảnh hình như chỉ gồm những cái cột con dựng lên ở cạnh nhau, với những trang trí, những tháp nhỏ, những mũi nhọn thuộc loại đa dạng nhất, bản thân những cái này làm cho người ta thích, song chúng vẫn không phá vỡ ấn tượng về những tỉ lệ to lớn và những khối lượng đồ sộ.

Trong khi cố gắng tác động ra ngoài và biểu hiện cái bên ngoài nghệ thuật nhằm mục đích gây tác động ra ngoài, và nét chung nhất là cố gắng gây *ấn tượng*. Nghệ thuật có thể đạt được những hiệu quả này nếu như nó sử dụng yếu tố xấu xí gò ép, đồ sộ, những hiệu quả mà ở đấy thiên tài phi thường của Miken Ăngcơ đã biểu hiện, hay sử dụng những sự đối lậ

rõ rệt để gây nên những tương phản nhất định. Việc đi tìm ấn tượng chủ yếu là để phục vụ công chúng, khiến tác phẩm nghệ thuật không còn là dựa vào bản thân nó, tự cảm thấy đầy đủ ở bản thân mình, phẳng lặng và trong sáng, trái lại tác phẩm hướng về bên ngoài, hình như kêu gọi tới người xem và tìm cách liên hệ với người xem nhờ hình thức biểu hiện.

Tác phẩm nghệ thuật cần phải có hai mặt là có thái độ bình thản ở bản thân mình lại cần phải hướng về người xem, nhưng hai mặt này phải có một thế cân bằng hoàn toàn. Nếu như tác phẩm nghệ thuật được quan niệm theo phong cách trang trọng, nghĩa là nếu như nó bị giam hãm hoàn toàn vào bản thân, không quan tâm tới người xem thì nó sẽ khiến chúng ta lạnh nhạt. Còn nếu như nó hướng quá nhiều tới người xem thì chắc chắn nó làm chúng ta hài lòng nhưng cách thể hiện thiếu sự vẹn thuần và tính giản dị của ý nghĩ. Nhưng lúc đó cách biểu hiện sẽ mang tính chất một hiện tượng ngẫu nhiên. Tình trạng này khiến cho không phải chúng ta chiêm ngưỡng tác phẩm nghệ thuật ở hình thức và ở trình độ phù hợp của hình thức với nội dung, trái lại chúng ta thán phục *nhà thơ* và *nghệ sĩ* với những ý định có tính chủ thể của họ, với tài khéo léo và sự thành thạo của họ. Kết quả là công chúng trở thành hoàn toàn không liên quan với cái nội dung cốt tử của tác phẩm và chỉ còn liên quan với nghệ sĩ nữa mà thôi, bởi vì điều quan trọng nhất ở đây, đó là mỗi người cần phải biết xem nghệ sĩ đã muốn làm gì cũng như xem trình độ thành thạo và khéo léo của nghệ sĩ khi thực hiện điều nghệ sĩ muốn.

Người ta đặc biệt thích thú về sự thông cảm được xác lập như vậy giữa nghệ sĩ với công chúng, và người đọc hay người nghe thán phục nhà thơ hay nhà nhạc sĩ, người chiêm ngưỡng các tác phẩm nghệ thuật tạo hình sẽ càng dễ dàng và càng thỏa mãn về tính chất kiêu hãnh của mình nếu như tác phẩm nghệ thuật càng phù hợp với cách xét đoán nghệ thuật của họ và càng biểu lộ cho họ thấy những ý định và những quan niệm

của nghệ sĩ. Trái lại, trong phong cách trang trọng, người xem không được gợi ý một chút nào hết, ở đây bản chất của nội dung trong sự biểu hiện của nó đã gạt bỏ một cách kiên quyết và khắc nghiệt yếu tố chủ thể ra phía sau. Kể ra, sự gạt bỏ này thường thường có thể là do thái độ u uất của nghệ sĩ, nghệ sĩ trong khi đưa một ý nghĩa sâu xa vào tác phẩm của mình, vẫn không chịu đi tới sự trình bày sự vật một cách tự do dễ dàng và trong sáng, mà cố ý gây nên những khó khăn cho người xem. Ở đây, chỉ là sự cố ý làm ra vẻ bí ẩn, điều này che dấu vụng về thái độ muốn được công chúng tán thưởng.

Chủ yếu người Pháp là những người trau dồi cái thể loại tâng bốc, lôi cuốn, giật gân và ra sức phát triển theo hướng nói với công chúng, tìm sự tán thưởng và sự nâng đỡ của công chúng. Họ cho giá trị chân thực của tác phẩm của họ là dựa vào sự thỏa mãn mà các tác phẩm đem đến cho những người khác, cho những người họ chú ý đến và họ muốn ảnh hưởng đến. Hướng này đặc biệt rõ trong các tác phẩm kịch. Chẳng hạn việc trình diễn tác phẩm *"Denis tên bạo quân"* của Macmônten, tác giả kể lại giai thoại sau đây: Giây phút quyết định là một câu hỏi nói với tên bạo quân. Le Klerông là người phải nêu lên câu hỏi này, vào lúc cần thiết trong khi hỏi tên bạo quân, nàng lại bước lên một bước về phía công chúng và đồng thời dường như hỏi cả công chúng nữa, và nhờ hành động này mà tác phẩm được tất cả những người xem tán thưởng.

Trái lại, người Đức chúng ta thì lại đòi hỏi một tác phẩm phải có nội dung sâu sắc, và nghệ sĩ phải thích thú về cái nội dung ấy mà không phải quan tâm gì tới công chúng, trái lại công chúng phải được tha hồ tự do đi theo hướng nào cũng được, tùy theo ý của nó.

2. Bố cục và sự phân chia.

Sau những nhận xét chung trên đây về những phong cách khác nhau chung cho tất cả các nghệ thuật, chúng tôi trình

bày chi tiết hơn *sự phân chia* của phần thứ ba này phần chính của tác phẩm. Chúng tôi xin nói ngay rằng trong khi đứng trên quan điểm thuần tuý duy lí, người ta đã đề nghị những tiêu chuẩn hết sức khác nhau về cách phân loại các nghệ thuật và các hình thức nghệ thuật đặc thù. Nhưng sự phân loại chân chính cần phải chỉ nhấn mạnh bản chất của tác phẩm nghệ thuật, bản chất ấy biểu lộ trong toàn bộ các thể loại, tất cả các mặt và các khái niệm của nó.

Điểm đầu tiên cần phải nêu lên về vấn đề này, đó là bởi vì các tác phẩm nghệ thuật nhằm mục đích thâm nhập vào cái thực tế cảm quan, cho nên bản thân nghệ thuật tồn tại là vì các *giác quan*. Kết quả là *trình độ chính xác* của các giác quan này và cái chất liệu tương ứng với nó, ở đây tác phẩm nghệ thuật được khách thể hóa cần phải được xem là cơ sở cho sự phân loại các nghệ thuật. Nhưng các giác quan xem như giác quan, nghĩa là xem như liên quan tới yếu tố vật chất, tới sự khu biệt, tới hình thức muôn hình muôn vẻ, cũng là rất đa dạng: xúc giác, khứu giác, vị giác, thính giác, thị giác.

Nhiệm vụ của chúng tôi không phải là nêu lên tính tất yếu bên trong của cái tổng thể này và của sự cấu tạo của nó: đó là nhiệm vụ của triết học về tự nhiên. Nhiệm vụ của chúng tôi chỉ thu hẹp vào chỗ tìm hiểu xem tất cả các giác quan này, hay nếu không phải như vậy, thì những giác quan nào trong số này, theo khái niệm của nó, có thể là những giác quan dùng vào việc quan niệm những tác phẩm nghệ thuật. Đứng theo quan điểm này, chúng tôi trước đây "Mĩ học", tập I đã cho rằng có thể gạt bỏ xúc giác, khứu giác và vị giác. Khi Bơttigiơ vuốt ve hình thức lôi cuốn của các nữ thần bằng cẩm thạch thì điều đó không thuộc sự chiêm ngưỡng tác phẩm nghệ thuật và sự thưởng thức thẩm mỹ. Nhờ *xúc giác*, chủ thể với tính cách một cá tính có giác quan, liên quan với những chi tiết cũng thuần tuý cảm quan, với sức nặng, trình độ cứng rắn hay mềm mại, sự kháng cự về mặt vật chất của chúng; nhưng nghệ thuật

không phải là một cái gì thuần túy cảm quan, mà là cái tinh thần biểu hiện ở trong yếu tố cảm quan.

Cũng vậy, một tác phẩm nghệ thuật vượt ra khỏi *vị giác* bởi vì vị giác không để cho đối tượng tồn tại tự do mà có những quan hệ thực tiễn và thực tế với đối tượng. Nó làm cho đối tượng tan rã và tiêu thụ đối tượng. Người ta chỉ có thể hình dung một vị giác tế nhị trong mối quan hệ với các thức ăn, với việc chế biến thức ăn hay với các phẩm chất hóa học của các đối tượng. Trái lại, đối tượng của nghệ thuật phải được chiêm ngưỡng ở trong trạng thái độc lập khách quan của nó, trạng thái này cũng tồn tại đối với chủ thể, nhưng nó tồn tại một cách lí thuyết và hoàn toàn không có tính thực tiễn, không liên quan gì tới ý chí và ý muốn. Còn về *khứu giác* thì khứu giác cũng không thể là một cơ quan để thưởng thức nghệ thuật, bởi vì các đối tượng chỉ tiếp xúc với khứu giác bằng cách hướng về khứu giác, bằng cách bốc hơi trong cái không khí mà người ta thở.

Trái lại, *thị giác* ở trong một quan thuần tuý lí thuyết với các đối tượng, thông qua môi giới của ánh sáng, cái chất liệu không có tính vật chất vẫn để cho các đối tượng được tồn tại tự do, độc lập. Nó soi sáng và làm cho đối tượng ngời sáng nhưng không tiêu thụ đối tượng làm cho nó mất đi một cách không thể thấy được như không khí hay lửa. Thị giác không chứa đựng sự ham muốn nào tập trung vào tất cả những cái gì tồn tại một cách vật chất ở trong không gian, nhưng trong khi vẫn giữ tính toàn vẹn của nó, lại đồng thời chỉ biểu hiện bằng hình dáng và màu sắc.

Thính giác là một giác quan khác có tính lí thuyết. Ở đây xảy ra điều ngược lại với điều xảy ra đối với thị giác. Thính giác không phải liên quan tới màu sắc, hình dáng,... mà liên quan tới *âm thanh*, tới những rung động của vật thể, những rung động này không phải là một quá trình phân hóa hay bốc hơi như ở những đối tượng mà khứu giác tri giác được. Trái lại, đây chỉ là sự rung động đơn thuần của đối tượng còn bản

thân đối tượng thì vẫn nguyên vẹn. Sự vận động lí tưởng qua đó có thể nói biểu hiện yếu tố chủ thể, linh hồn của các vật thể đang rung động được lỗ tai tri giác cũng theo một cách lí thuyết như cách con mắt tri giác màu sắc hay hình dáng, tính nội cảm của đối tượng trở thành nội cảm của sự sống bên trong của chúng ta.

Ngoài hai giác quan này, còn có thêm một yếu tố thứ ba là *biểu tượng* cảm quan, sự hồi tưởng, sự tồn tại của những hình ảnh. Sự chiêm ngưỡng đưa các hình ảnh vào trong ý thức của ta ở đấy chúng được sắp xếp theo những phạm trù chung và do sức mạnh của trí tưởng tượng ở giữa các hình ảnh có những quan hệ và có một sự thống nhất đặc biệt: ở đây thực tại bên ngoài từ nay sẽ có một sự tồn tại bên trong và có tính tinh thần, trong lúc đó thì yếu tố tinh thần, về phía nó, lại có một hình thức bên ngoài ở trong cách biểu hiện và đạt đến ý thức dưới hình thức những tồn tại cá biệt và ở cạnh nhau.

Do ba cách quan niệm này, ta thấy nghệ thuật có một sự phân chia quen thuộc thành *thứ nhất*, những nghệ thuật *tạo hình* là những nghệ thuật tạo nên nội dung của chúng bằng cách cấp cho chúng một hình thức và một màu sắc khách quan có thể thấy được ở bên ngoài, và *thứ hai*, nghệ thuật *âm thanh* gồm có *âm nhạc* và *thơ* là nghệ thuật tuy sử dụng các từ nhưng chỉ sử dụng âm thanh như một ký hiệu giúp cho nó đạt tới nội cảm, trực giác, tình cảm và sự biểu hiện có tính tinh thần. Nhưng nếu như chúng ta muốn lấy mặt cảm quan này làm cơ sở cho sự phân loại thì chẳng bao lâu chúng ta sẽ lúng túng bởi vì cái cơ sở này không phải là vay mượn ở cái khái niệm cụ thể của bản thân sự vật mà là vay mượn ở một cạnh khía trừu tượng nhất của sự vật.

Như vậy, chúng ta phải tìm một cách phân loại phù hợp với bản chất sự vật hơn. Nghệ thuật không có sứ mạng nào ngoài việc làm cho tri giác cảm quan nhận thấy được cái chân thực như nó tồn tại ở trong tinh thần, cái chân thực trong tính

toàn vẹn của nó, trong sự hòa giải của nó với yếu tố khách quan và yếu tố cảm quan. Chính trong chừng mực ở đấy, mục đích này đã đạt được ở trong cái thực tại bên ngoài của các tác phẩm nghệ thuật, cái tổng thể biểu hiện cái tuyệt đối mới được phân chia ra thành các yếu tố khác nhau do tính chất chân thực của nó.

Điểm trung dung, cái *trung tâm* chân chính được thực hiện bởi sự biểu hiện cái tuyệt đối, Thượng đế với tính cách Thượng đế trong sự tồn tại *độc lập* không lệ thuộc vào cái gì khác, một Thượng đế xa lạ mọi vận động, mọi hành động, đối với mọi sự đặc thù hóa và cá biệt hóa, trái lại tập trung vào bản thân ở trong một trạng thái yên tĩnh và yên lặng thực sự thần linh. Đó là lí tưởng của bản thân nó, trước sau đồng nhất với chính mình. Để có thể xuất hiện trong trạng thái độc lập vô hạn này, cái tuyệt đối phải được quan niệm là tinh thần, là chủ thể, nhưng là một chủ thể chỉ vay mượn sự biểu hiện bên ngoài thích hợp với nó ở ngay bản thân nó mà thôi.

Nhưng với tính cách chủ thể thần linh, nó bị bao quanh bởi một thế giới *bên ngoài*, thế giới này phải được biến đổi thành một thế giới thực hiện được một sự hòa hợp hoàn toàn với yếu tố tuyệt đối, thành một thế giới thấm nhuần yếu tố tuyệt đối. Ấy vậy mà cái thế giới này bao quanh chúng ta, ở một mặt nào đó, lại biểu hiện *yếu tố khách quan*, cái môi trường, cái tự nhiên bên ngoài, bản thân cái này chẳng hề có một ý nghĩa tuyệt đối nào hết, chẳng hề có một nội cảm có tính chủ thể nào hết, và điều đó cho phép nó chỉ có thể biểu hiện yếu tố tinh thần một cách thuần túy bóng gió và nó phải làm thành cái chứa đựng một yếu tố tinh thần đã được cái đẹp hoán cải.

Đối lập lại thiên nhiên bên ngoài là nội cảm có tính chủ thể, tâm hồn con người nhờ đó và qua đó yếu tố tuyệt đối biểu hiện sự có mặt của mình. Với yếu tố chủ thể này, tính đa dạng và những sự khác nhau cá nhân xuất hiện: sự đặc thù hóa,

hành động và sự phát triển, tóm lại toàn bộ thế giới và tính muôn hình muôn vẻ của tinh thần ở trong sự tồn tại thực tế của nó và ở đấy cái tuyệt đối được xác nhận, được người ta biết đến và biểu lộ ý chí và hoạt động của mình.

Qua những điều chúng tôi vừa nói tóm tắt, chúng ta thấy rằng những sự khác nhau trong đó toàn bộ nội dung của nghệ thuật được phân chia là phù hợp một cách chủ yếu với những điều trên đây chúng tôi đã miêu tả với những danh từ nghệ thuật tượng trưng, nghệ thuật cổ điển và nghệ thuật lãng mạn. Bởi vì ở trong nghệ thuật tượng trưng, chúng ta bắt gặp không phải một tình trạng đồng nhất giữa nội dung với hình thức, mà chỉ bắt gặp một sự gần gũi giữa hai mặt này, một điều gợi ý bóng gió tới cái ý nghĩa nội tại của hình thức, trong lúc đó thì hình thức vẫn cứ là xa lạ đối với ý nghĩa ấy cũng như với nội dung. Chính điều đó làm cho nghệ thuật có nhiệm vụ biến đổi yếu tố khách quan với tính khách quan, biến đổi cái môi trường tự nhiên thành một môi trường đẹp đẽ, có tính nghệ thuật của tinh thần và đưa vào cái môi trường này ý nghĩa sâu xa của yếu tố tinh thần.

Trái lại, lí tưởng cổ điển là lí tưởng biểu hiện yếu tố tuyệt đối xem như tuyệt đối trong thực tại độc lập của nó, dựa vào bản thân, còn nghệ thuật lãng mạn thì lại biểu hiện tính chủ thể của tinh thần và của tình cảm ở trong trạng thái vô hạn cũng như ở trong trạng thái đặc thù hữu hạn của chúng.

Như vậy, chúng ta có thể đưa ra sự phân chia sau đây cho hệ thống các nghệ thuật đặc thù.

Do bản thân bản chất của đối tượng, địa vị *đầu tiên* là dành cho *Kiến trúc*. Kiến trúc biểu hiện bước đầu của nghệ thuật, bởi vì nghệ thuật ở bước đầu của nó, để thể hiện nội dung tinh thần của mình, chưa tìm thấy những chất liệu thích hợp, cũng chưa tìm thấy những hình thức tương ứng. Điều đó bắt nó phải bó hẹp vào việc *tìm kiếm* một tình trạng ăn khớp thực sự và phải bó hẹp vào một nội dung và một phương thức

biểu hiện có tính chất bên ngoài. Chất liệu mà hình thức nghệ thuật đầu tiên này sử dụng chẳng có tính tinh thần gì hết ở bản thân mình: đây là cái chất liệu nặng nề, chỉ vâng theo các qui luật của trọng lượng. Còn về mặt hình thức thì nó chỉ thu hẹp vào việc hợp nhất những cấu tạo của thiên nhiên bên ngoài một cách đều đặn và đối xứng, thu hẹp vào việc thực hiện một tác phẩm nghệ thuật toàn vẹn bằng sự phản ảnh tinh thần thuần túy bên ngoài.

Nghệ thuật *thứ hai* là *điêu khắc*. Nguyên lí và nội dung của điêu khắc được biểu hiện bởi cái cá tính tinh thần với tính cách lí tưởng cổ điển. Nội cảm và tính tinh thần được biểu hiện ở trong hiện tượng thể xác nội tại đối với tinh thần, một hiện tượng mà nghệ thuật có nhiệm vụ thể hiện ở đây trong một tồn tại thực nghệ thuật. Điêu khắc cũng vẫn còn sử dụng những chất liệu nặng với tính toàn vẹn về không gian của nó, nhưng không cấp cho tổng thể này những hình thức của thế giới hữu cơ và vô cơ, cũng không hạ thấp chất liệu xuống trình độ một ngoại hiện bên ngoài đơn thuần và về thực chất không khu biệt ở bên trong. Nhưng ở đây cái hình thức được quy định bởi bản thân nội dung lại là biểu hiện sự sống thực tế hay cái thực tại sinh động của tinh thần: diện mạo con người và cơ thể khách quan của con người, thấm nhuần tinh thần và hình thức ấy phải là một sự biểu hiện bên ngoài thích hợp với tính độc lập thần linh ở trong trạng thái đồ sộ yên tĩnh, và phẳng lặng cao cả của nó không bị ảnh hưởng bởi những sự thăng trầm và những sự hạn chế của hành động, bởi những xung đột và sự nhẫn nại chịu đựng.

Thứ ba, chúng ta còn phải hợp nhất các nghệ thuật có nhiệm vụ biểu lộ nội cảm chủ quan của chủ thể.

Thành viên *đầu tiên* của tổng thể này được thể hiện bởi *hội hoạ*. Hội họa biến cái dung mạo bên ngoài thành sự biểu hiện toàn vẹn để biểu hiện đời sống nội tâm. Lúc này, cái hình thức bên ngoài này không những miêu tả tính phong phú lý tưởng

bên trong cái thế giới bao quanh của yếu tố tuyệt đối mà còn lấy nó làm đối tượng chiêm ngưỡng xem như tính chủ thể ở trong tồn tại có chất tinh thần của mình, biết đòi hỏi cảm xúc, hành động, có những quan hệ với những cái gì không còn là nó và, do đó, lâm vào tình trạng đau khổ, đau xót, phải chịu đựng mọi dục vọng và hưởng mọi lạc thú. Đối tượng của hội họa không còn là Thượng đế với tính cách Thượng đế, nghĩa là không phải một khách thể trong ý thức con người. Đối tượng hội họa hoặc là những hành động và những đau khổ sinh động có tính chủ thể xảy ra trong thực tế, hoặc là tinh thần của thế cộng đồng, một tinh thần có ý thức về chính mình, có tình cảm về chính mình trong những hi sinh cũng như hạnh phúc và những niềm vui của cuộc sống và những hành động trong cái thế giới đang tồn tại. Về mặt hình thức, phương tiện biểu hiện nội dung này, hội họa có thể sử dụng hiện tượng bên ngoài nói chung của tự nhiên cũng như những cơ thể con người miễn là những đối tượng ấy biểu lộ tinh thần.

Nhưng hội họa vì không thể sử dụng những chất liệu nặng như chúng tồn tại với tính cách chất liệu, cho nên hội họa phải truyền đạt cho nó tính sâu sắc của nội tâm, như điều nó làm với các *hình tượng*. Bước đầu tiên nhờ đó yếu tố cảm quan được nâng lên tới tinh thần đó là hủy bỏ tính chất thực tế của hiện tượng cảm quan, mà tính cụ thể chuyển thành một *ngoại hiện* đơn thuần của nghệ thuật, và mặt khác, bằng cách sử dụng *những màu sắc*, và những sự khác nhau, những bước chuyển tiếp và những dung hợp là đều do sự hoán cải này mà ra.

Chính vì vậy cho nên để thể hiện trình độ sâu sắc của tâm hồn, hội họa đã thu hẹp ba chiều của không gian thành hai chiều của diện tích và thể hiện những khoảng cách và những hình tượng có tính không gian bằng những ngoại hiện do màu sắc tạo nên. Bởi vì nói chung, hội họa không cốt làm cho các đối tượng có thể thấy được một cách cụ thể mà biểu hiện một ngoại hiện với sự đặc thù hóa ở bản thân, có thể thấy ở bên trong.

Chính ánh sáng bên ngoài cũng làm cho ta có thể thấy các tác phẩm kiến trúc và điêu khắc, trái lại ở trong hội họa thì chất liệu của ánh sáng là lí tưởng, nội tại đối với nó: nó tự soi sáng mình và mang ở bản thân bóng tối của nó. Sự thống nhất và ảnh hưởng qua lại của cái sáng và cái tối là do màu sắc.

Thứ hai, đối lập lại hội họa, nhưng cũng thuộc cùng một lĩnh vực với hội họa là *âm nhạc*. Yếu tố chân chính của âm nhạc là nội cảm với tính cách nội cảm, cái tình cảm bản thân không có hình thức, biểu lộ không phải ở trong thực tế bên ngoài, mà bằng một sự biểu hiện bóng chớp tan biến ngay sau khi xuất hiện và tự mình xóa bỏ cái ký hiệu bên ngoài. Nội dung của nó được tạo nên bởi tính chủ thể của tinh thần trong tính thống nhất trực tiếp, trong tính thống nhất ở trong tâm hồn con người, ở trong bản thân tình cảm. *Chất liệu* của nó là âm thanh và các hình của âm thanh, các hòa âm và các chia cách, các kết hợp, các đối lập, các mâu thuẫn và các hòa giải của chúng căn cứ vào những sự khác nhau về lượng và các trường độ theo những cách đo riêng của thời gian do nghệ thuật tạo nên.

Cuối cùng, nghệ thuật *thứ ba* sau hội họa và âm nhạc là nghệ thuật của ngôn ngữ, *thơ* nói chung, cái nghệ thuật chân chính tuyệt đối của tinh thần và biểu hiện của nó với tính cách tinh thần. Bởi vì, chỉ có ngôn ngữ mới có thể làm chủ được mình, mới có thể biểu đạt được tất cả những gì ý thức quan niệm thành một đối tượng được thể hiện và khoác cho nó một hình thức tinh thần trong hoạt động bên trong của mình. Chính vì vậy cho nên do nội dung của nó, thơ là nghệ thuật phong phú nhất, vô biên nhất. Nhưng cái phần ưu thế của nó về mặt tinh thần thì lại làm thành khuyết điểm của nó về mặt cảm quan. Thơ không phục vụ sự chiêm ngưỡng cảm quan như các nghệ thuật tạo hình, cũng không phục vụ tình cảm thuần

túy như âm nhạc. Trái lại, thơ chỉ cốt tạo nên một ý nghĩa có tính tinh thần, trong thế giới nội tâm cho bản thân biểu tượng tinh thần để nói với tinh thần. Do đó, tài liệu mà nó dùng để biểu hiện chỉ là phương tiện đối với nó. Mặc dầu là được xử lý một cách nghệ thuật, khi sử dụng nó, tinh thần biểu lộ, nói với một tinh thần khác. Tài liệu này không đóng vai trò một tồn tại cảm quan ở đấy bản thân tinh thần có thể tìm thấy cái thực tế phù hợp với mình.

Trong số tất cả các phương tiện mà chúng ta đã xét, thì *âm thanh* có thể xem là cái chất liệu cảm quan tương đối thích hợp với mục đích này. Nhưng bởi vì ở đây âm thanh không có cái giá trị của riêng bản thân nó như ở trong âm nhạc: ở trong âm nhạc sự sắp xếp các âm thanh, sự kết hợp và sự phân li của chúng làm thành mục đích duy nhất và chủ yếu. Nhưng một khi nó được phong phú thêm cái thế giới tinh thần và cái nội dung cụ thể của trực giác và của biểu tượng, thì âm thanh chỉ còn làm thành cách gọi tên cái nội dung ấy mà thôi. Còn về *phương thức biểu hiện* mà thơ sử dụng, thì về mặt này, thơ tỏ ra là một nghệ thuật toàn vẹn, do chỗ thơ tái hiện ở trong lĩnh vực của mình các phương thức thể hiện của các nghệ thuật khác, điều mà chúng ta chỉ nhận thấy một cách tương đối ở trong hội họa và âm nhạc.

Một mặt, thơ cấp cho nội dung của mình với tính cách thơ *sử thi*, hình thức của sự *tồn tại khách quan*, tuy sự tồn tại này không đi đến chỗ được thể hiện ra ngoài như trong các nghệ thuật tạo hình, nhưng nó vẫn làm thành một thế giới được biểu tượng quan niệm dưới một hình thức khách quan nhưng với một nội dung mà ngôn ngữ đủ để biểu hiện.

Tuy vậy *mặt khác*, thơ còn là tiếng nói *chủ thể* nữa; nó là sự biểu hiện của nội tâm với tính cách nội tâm: thơ *trữ tình* là loại thơ có nhờ đến âm nhạc để đi sâu hơn nữa vào tâm hồn

và làm cho tình cảm xúc động hơn.

Cuối cùng, *thứ ba* thơ còn chuyển thành lời nói của một *hành động* bó hẹp vào bản thân, hành động này trong khi xuất hiện dưới một phương tiện khách quan, đồng thời lại biểu lộ nội cảm của cái hiện thực khách quan này và, do đó, có thể kết hợp với âm nhạc, có thể có những cử chỉ, có điệu bộ, có thể kết hợp với vũ vân vân. Đó là nghệ thuật *kịch* ở đấy toàn bộ con người tái hiện lại một tác phẩm nghệ thuật được sáng tạo bởi một người khác.

Năm nghệ thuật này làm thành cái hệ thống cụ thể và có tổ chức của nghệ thuật thực tế và có hiệu lực. Kể ra, ngoài năm nghệ thuật này còn có những nghệ thuật khác nữa, như vũ, nghệ thuật làm vườn vân vân mà chúng tôi nhân tiện chỉ nhắc qua. Thực vậy, sự nhận xét triết học cần phải bó hẹp vào những sự khác nhau do các khái niệm mà ra và chỉ nên chú ý tới những hình thức chân thực tương ứng thực sự với những sự khác nhau này. Thực ra, tự nhiên và hiện thực nói chung không bị giam hãm trong những giới hạn chật hẹp và không thể vượt qua. Cả hai đều vượt ra khỏi những hàng rào mà người ta muốn đưa ra để ngăn chặn chúng và, về mặt này, người ta thường nghe nói rằng các tác phẩm thiên tài cần phải vượt lên khỏi những sự phân chia như vậy. Nhưng cũng như ở trong thiên nhiên có những giống loài lai tạp, lưỡng thê vân vân, những giống loài này không hề chứng tỏ rằng tự nhiên là tuyệt mĩ mà chỉ xác nhận rằng tự nhiên bất lực không thể duy trì những sự khác nhau có lí do ở ngay trong bản thân các sự vật, mà trái lại phải phục tùng ảnh hưởng bóp méo và phá hoại của những điều kiện và những hoàn cảnh bên ngoài; cũng vậy nghệ thuật vẫn không tránh khỏi những cấu tạo trung gian ít nhiều lai tạp, những cấu tạo này tuy không phải là hoàn mĩ nhưng cũng có thể có giá trị và hấp dẫn.

Sau những nhận xét và những nhận xét khái quát bước đầu này để đề cập tới việc nghiên cứu những nghệ thuật đặc thù thì ngay lập tức chúng ta lại lúng túng trong một vài vấn đề. Cho đến giờ chúng ta đã xét đến nghệ thuật với tính cách nghệ thuật, đến lí tưởng và các hình thức chung mà lí tưởng có được phù hợp với khái niệm của nó. Lúc này chúng ta phải xét tới sự tồn tại cụ thể của nghệ thuật, và do đó, bước vào lĩnh vực kinh nghiệm. Về vấn đề nghệ thuật cũng như vấn đề tự nhiên đều có những đặc điểm như sau: ta có thể lĩnh hội những phạm vi chung theo quan niệm của sự tất yếu, trong lúc đó ở trong sự tồn tại cảm quan của chúng, các cấu tạo đặc thù cả về mặt mà chúng ta xét đến cũng như về những hình thức tồn tại của chúng đều tiêu biểu bởi tính phong phú và đa dạng. Ta có thể có nhiều cách tiếp cận hết sức khác nhau đối với chúng. Hoặc là khái niệm triết học tỏ ra không đủ khi chúng ta có thể tiếp cận chúng bằng những phương thức khác nhau,hoặc là tư duy triết học có vẻ dường như bất lực không xét được nó một cách cặn kẽ. Nếu chỉ bó hẹp vào việc miêu tả đơn thuần cũng như vào những suy nghĩ thuần túy bên ngoài thì sẽ không phù hợp với mục đích mà chúng ta theo đuổi bởi vì đây là một công trình có hệ thống và khoa học.

Điều làm cho tình hình của chúng ta càng gay go thêm đó là mọi nghệ thuật đặc thù ngày nay đều muốn làm thành đối tượng của một ngành khoa học riêng, bởi vì khi tình yêu nghệ thuật phát triển và con số những người muốn biết nghệ thuật tăng thêm, thì sự nghiên cứu nghệ thuật đã được đào sâu thêm và điều đó đã làm cho những kiến thức của chúng ta về lĩnh vực này tăng thêm và phong phú thêm trong một chừng mực đáng kể. Tuy vậy, về cái thái độ nói phiếm của những con người nghiệp dư đơn thuần thì thái độ này đã được nhiều người thích một phần do ảnh hưởng của triết học từ khi người ta

tuyên bố rằng cần phải tìm cái tôn giáo thực sự, cái chân thực và cái tuyệt đối ở trong nghệ thuật, rằng nghệ thuật là cao hơn triết học, bởi vì nghệ thuật không phải trừu tượng như triết học, mà bao hàm ý niệm ở mặt thực tế của nó và làm cho trực giác và tình cảm cụ thể lĩnh hội được ý niệm. Mặt khác, ngày nay người ta có xu hướng cấp cho nghệ thuật một nhiệm vụ mà người ta cho là chủ yếu: nhiệm vụ này tóm lại là đưa ra vô số chi tiết, chồng chất thực nhiều chi tiết, thành ra người ta yêu cầu mỗi người phải nhận thấy được và nêu lên được một cái gì mới mẻ.

Cái thái độ "làng chơi" như vậy là một trò nhàn rỗi hoàn toàn chẳng khó khăn cho lắm. Thực vậy, không có gì thú vị hơn là ngắm nghía các tác phẩm nghệ thuật, đưa ra những ý kiến và những nhận xét về chúng, làm quen với những quan niệm của những người khác và làm ra vẻ mình là một người biết phê phán và sành sỏi. Đứng trước tình trạng có nhiều hiểu biết và nhiều sự suy nghĩ như vậy, do chỗ mỗi người muốn và cho rằng mình đã tìm được một cái gì mới mẻ, chưa ai biết đến, của riêng mình, thì mỗi nghệ thuật đặc thù, thậm chí mỗi ngành đặc thù của từng nghệ thuật sẽ đòi hỏi phải được xét một cách đặc biệt và đầy đủ. Mặt khác, phương tiện lịch sử mà người ta không thể nào bỏ qua lại đem đến cho sự nghiên cứu và đánh giá các tác phẩm nghệ thuật một tính chất còn bác học hơn, uyên bác hơn và làm cho các tác phẩm ấy lại càng thêm phức tạp.

Cuối cùng, người ta phải nhìn thấy lần này lượt khác nhiều sự vật thì mới có quyền xét đoán về từng chi tiết của một tác phẩm nghệ thuật. Về phần tôi, tôi đã nhìn thấy nhiều nhưng vẫn không đủ để có thể xét vấn đề này một cách chi tiết.

Đứng trước tất cả những khó khăn như vậy, tôi cho rằng tôi chỉ cần tuyên bố nhiệm vụ của tôi không phải là đưa ra

những kiến thức về nghệ thuật, hay phơi bày một trình độ bác học uyên thâm, mà chỉ là nêu lên những quan niệm chung và những quan hệ của chúng với khái niệm cái đẹp như nó được thể hiện ở trong chất liệu cảm quan của nghệ thuật. Trong khi theo đuổi mục đích này, chúng tôi sẽ không để cho tình trạng đa dạng phức tạp của các cấu tạo do nghệ thuật tạo nên làm cho chúng tôi rối trí, bởi vì mặc dầu chúng là phức tạp và đa dạng, chúng tôi vẫn chỉ đi theo cái bản chất của nó mà thôi như nó được bao hàm ở trong khái niệm, và nếu như khi thực hiện, bản chất này bị phân tán và biến mất ở trong nhiều hiện tượng ngẫu nhiên thì vẫn có những phương diện qua đó bản chất này được khẳng định khá rõ ràng. Lĩnh hội các phương diện này, phát triển chúng bằng cách đứng trên quan điểm triết học, đó là nhiệm dành cho triết học của nghệ thuật.

Phần thứ nhất:

KIẾN TRÚC

LỜI NÓI ĐẦU

Khi nội dung của nghệ thuật nhập vào một tồn tại *thực tế* bên ngoài và chính xác thì nghệ thuật trở thành một nghệ thuật *đặc thù*, và điều này cho phép ta từ nay nói đến một nghệ thuật thực tế và, do đó, nói đến những bước đầu thực tế của nghệ thuật. Nhưng tính đặc thù trong chừng mực nó có nhiệm vụ khách thể hóa ý niệm cái đẹp và nghệ thuật thì đồng thời còn bao hàm một *tổng thể* của những nghệ thuật đặc thù, phù hợp với khái niệm của nó. Như vậy, khi nói đến các nghệ thuật đặc thù, sở dĩ chúng ta bắt đầu bằng kiến trúc, thì điều đó không chỉ là vì, nếu xét theo quan điểm khái niệm thuần tuý, kiến trúc là cái nghệ thuật cần phải được xét đến trước tiên trong số tất cả các nghệ thuật, mà còn là vì chúng tôi muốn chứng minh rằng ngay cả trong trật tự *tồn tại*, kiến trúc cũng xuất hiện *trước* tất cả các nghệ thuật khác.

Song để trả lời câu hỏi xem cái nào là bước đầu của mĩ thuật, cả về quan điểm khái niệm cũng như ở trong chúng ta

phải bắt đầu bằng cách loại trừ các cứ liệu lịch sử và kinh nghiệm cũng như tất cả các suy nghĩ bên ngoài, tất cả các ý kiến và các biểu tượng vừa nhiều lại vừa đa dạng mà mới thoạt nhìn đối tượng này có thể gợi ý cho chúng ta.

Thường thường, người ta có xu hướng hình dung đối tượng ở bước đầu theo một cách nhất định, bằng cách cho rằng ở bước đầu hình thức xuất hiện là hết sức đơn giản. Như vậy, người ta biến khởi thủy của sự vật và tính đơn giản của nó thành những danh từ tương liên với nhau, và căn cứ vào cái phạm trù tầm thường về sự kế tiếp tiến dần để kết luận rằng trình độ một sự vật đạt được vào lúc chúng ta nhìn thấy nó chỉ làm thành một sự kết thúc tự nhiên, bình thường, lô gích của một sự phát triển tương đối dài. Song về nội dung của nó, thì sự khởi thủy đơn thuần chỉ là một cái gì rất vô nghĩa đến nỗi đối với tư duy triết học, nó chỉ có giá trị một biến cố ngẫu nhiên, trong lúc đó đối với ý thức bình thường thì một khởi thủy như vậy lại là một cái gì dễ hiểu nhất, dễ lí giải nhất.

Chính vì vậy, chẳng hạn, để giải thích nguồn gốc của hội họa, người ta kể lại câu chuyện một cô gái vẽ lại những đường viền của cái bóng của người yêu đang nằm ngủ; người ta cũng cấp cho điêu khắc điểm xuất phát được biểu hiện bởi một hang đá, một cái xà... Những cội nguồn như vậy, ở bản thân nó, là dễ hiểu đến nỗi mọi lời giải thích khác đều có vẻ vô ích. Chủ yếu người Hi Lạp để giải thích không những nguồn gốc của mĩ thuật, mà cả của các thể chế, các phong tục của họ... đã bày đặt ra câu chuyện thú vị và những câu chuyện này làm cho họ hài lòng bởi vì chúng cho phép họ *hình dung* sự ra đời *đầu tiên*. Những câu chuyện như vậy mặc dầu chẳng có gì là lịch sử cả nhưng vẫn có mục đích làm cho người ta hiểu được các nguồn gốc, không phải bằng cách xuất phát từ khái niệm mà bằng cách đặt các nguồn gốc ở ngay trong lòng sự diễn biến lịch sử.

Bây giờ, bằng cách xuất phát từ khái niệm nghệ thuật,

chúng ta hãy tìm xem nguồn gốc của nghệ thuật phù hợp với quan niệm của chúng ta về nhiệm vụ đặt ra cho nghệ thuật. Nhiệm vụ này tóm lại là xây dựng một cái gì khách quan ở bản thân nó, cái môi trường tự nhiên bên ngoài tinh thần. Cái vật bên ngoài không có nội cảm cần phải có hình thức và ý nghĩa này bản thân nằm trong cái vật khách quan. Cái nghệ thuật phải đứng trước cái nhiệm vụ này đó là kiến trúc, và như chúng ta đã thấy kiến trúc đã xuất hiện trước điêu khắc, hội họa hay âm nhạc.

Khi đi tìm những bước đầu tiên của kiến trúc, trước hết chúng ta bắt gặp cái lều, cái nhà ở cho con người, cái điện thờ với tính cách một thành lũy là nơi ở của vị thần và thể cộng đồng những người thờ vị thần ở đấy. Để đem đến cho các khởi thủy này một cơ sở chính xác hơn và chắc chắn hơn, người ta đã chú ý tới những sự khác nhau giữa các *chất liệu* có thể dùng vào việc xây dựng và người ta đã bàn cãi để tìm hiểu xem có phải như Vitruve (Vitruve) quan niệm, và Hơctơ (Hirt) cũng nghĩ thế, kiến trúc đã bắt đầu bằng cách sử dụng đá. Vấn đề dĩ nhiên là quan trọng, bởi vì ở đây không phải chỉ là chuyện chất liệu bên ngoài như mới thoạt nhìn. Cái hình thức kiến trúc chính cũng như sự trang trí các chất liệu này là gắn liền chặt chẽ với chất liệu bên ngoài. Song tầm quan trọng này vẫn chỉ là tương đối, bởi vì những sự khác nhau ở giữa các chất liệu chỉ có thể liên quan tới những đặc điểm có tính chất kinh nghiệm và ngẫu nhiên của chúng mà thôi. Do đó chúng tôi sẽ không nói đến chúng mà chúng tôi sẽ đề cập tới một điểm quan trọng hơn nhiều.

Điều tiêu biểu cho cái nhà, điện thờ hay các công trình xây dựng khác đó là chúng chỉ là những *phương tiện* đơn thuần để phục vụ một mục đích bên ngoài. Cái lều và cái nhà của vị thần linh giả thiết phải có những người ở, con người, những hình ảnh thần linh... Và những công trình này được dựng là

vì những cái đó. Như vậy trước hết có một nhu cầu, một nhu cầu ở bên ngoài nghệ thuật và sự thỏa mãn nhu cầu này một cách hợp lí không liên quan tới nghệ thuật và, do đó, không có nhiệm vụ làm nẩy sinh những tác phẩm nghệ thuật. Con người cảm thấy thích hát, thích nhảy, y cảm thấy muốn trao đổi bằng lời, nhưng nói, nhảy, hát đó vẫn chưa là thơ, vũ, âm nhạc.

Nhưng khi ở trong cái tính chất kiến trúc vụ lợi nhằm hướng về việc thỏa mãn những nhu cầu nào đấy hoặc của đời sống hàng ngày, hoặc của thờ cúng tôn giáo hay của nhà nước, nảy sinh cái xu hướng muốn đẽo gọt các hình tượng cho có nghệ thuật và đẹp, thì lúc bấy giờ người ta đứng trước một sự *phân chia*. Sự phân chia này một mặt bao hàm con người, chủ thể hay hình ảnh vị thần linh với tính cách *mục đích* chủ yếu, và mặt khác cái môi trường chung quanh, do kiến trúc đưa tới xem như *phương tiện* để thực hiện mục đích này. Nếu xuất phát từ một sự phân chia bên trong như vậy, chúng ta không thể nào tìm thấy giai đoạn đầu tiên, là cái về bản chất phải là *trực tiếp*, đơn giản, chứ không mang tính chất tương đối mà có một liên hệ bản chất. Kết quả, chúng ta đành phải tìm một điểm ở trong phạm vi của sự phân chia này.

Về điểm này tôi sẽ nhắc lại một điều tôi đã nói ở trên đó là kiến trúc tương ứng với hình thức tượng trưng của nghệ thuật, và với tính cách một nghệ thuật đặc thù, nó thể hiện nguyên lí tượng trưng tốt hơn cả, bởi vì điêu khắc chỉ có thể làm người ta hiểu ý nghĩa của nó ở trong cái môi trường bao quanh ở bên ngoài. Nếu như sự khác nhau giữa con người hay hình ảnh của vị thần cần đến một hàng rào hay một ngôi nhà để thỏa mãn nhu cầu này và sự khác nhau này lúc đầu vẫn chưa có, thì chúng ta phải đi tìm những kiến trúc như những tác phẩm của nghề nặn tượng, tồn tại hoàn toàn *độc lập*, không lệ thuộc vào cái gì hết và mang ý nghĩa ở bản thân chứ không phải ở *mục đích* hay một nhu cầu ở bên ngoài. Đây là một

điều rất quan trọng mà theo tôi vẫn chưa được người nào nêu lên, mặc dầu điểm này đã nằm sẵn trong khái niệm của sự vật và nó là điểm thứ nhất có thể dắt dẫn chúng ta qua cái mê cung của vô số hình thức kiến trúc.

Nhưng kiến trúc độc lập lại khác kiến trúc ở chỗ với tính cách kiến trúc không tạo nên những tác phẩm có ý nghĩa làm thành yếu tố tinh thần và yếu tố chủ thể bên trong. Trái lại, chúng là những tác phẩm, ở đây hình thức bên ngoài chỉ có thể biểu hiện ý nghĩa của chúng một cách tượng trưng mà thôi. Do đó, kiến trúc này cả về mặt nội dung cũng như về phương thức biểu hiện đều mang tính tượng trưng thực sự.

Vấn đề phương thức *thể hiện* ở đây cũng hệt như vấn đề nguyên tắc thể hiện. Ở đây nữa, sự khác nhau giữa các công trình xây dựng bằng gỗ và các công trình xây dựng bằng đá vẫn không đủ, bởi vì nó chỉ nói đến sự phân giới hạn hay một môi trường của một không gian nhằm thỏa mãn những mục đích khép kín riêng biệt của những ngôi nhà, những lâu đài, những điện thờ... Ta có thể có một không gian như vậy hoặc bằng cách đào hoặc xây dựng một hàng rào gồm những bức tường và những mái nhà. Song kiến trúc độc lập không bắt đầu bằng cả hai biện pháp này: vì vậy, chúng ta có thể gọi nó là điêu khắc vô cơ, bởi vì nó chồng chất những tác phẩm song nó vẫn không theo đuổi mục đích của cái đẹp tự do hay sự thể hiện tinh thần ra ngoài, dưới một hình thức thể xác thích hợp, trái lại nó chỉ thể hiện một hình thức tượng trưng nhằm gợi lên hay nhắc tới một biểu tượng nào đó.

Nhưng kiến trúc không thể dừng lại ở điểm xuất phát này. Nhiệm vụ của nó thực vậy là đưa thêm vào cái tinh thần đã tồn tại độc lập, tức là đưa thêm vào con người hay những hình ảnh thần linh do con người tạo nên và cấp cho chúng một tồn tại khách quan nâng cái tự nhiên bên ngoài với tính cách một không gian khép kín bất nguồn ở chính mình được nghệ thuật

hoán cái thành cái đẹp. Cái môi trường khép kín này như vậy là không mang ý nghĩa ở bản thân nó, trái lại tìm thấy ý nghĩa ở một cái khác ở trong con người, với các nhu cầu và các nhu cầu của y, ở trong cuộc sống gia đình, cuộc sống quốc gia, những đòi hỏi của sự thờ phụng vân vân. Do đó, các công trình xây dựng mất tất cả mọi tính độc lập. Mặt khác, chúng ta có thể hình dung sự *diễn biến* của kiến trúc ở chỗ nó biểu lộ sự phân chia đã nói ở trên giữa mục đích với các phương tiện, và xây dựng cho con người và các thần linh mang hình dáng người, những công trình, những lâu đài, những điện thờ... một ý nghĩa phù hợp với các thần linh.

Trong giai đoạn thứ ba, *giai đoạn cuối cùng* kết hợp hai yếu tố với nhau và làm nẩy sinh một cấu tạo độc lập trong sự phân chia này.

Ba quan điểm này cho phép chúng ta cấp cho toàn bộ kiến trúc sự phân chia dưới đây chứa đựng ở mình cả những sự khác nhau có tính khái niệm của bản thân kiến trúc cũng như sự phát triển lịch sử của nghệ thuật này.

Trước hết, chúng ta sẽ phải nói tới kiến trúc *độc lập* hay *tượng trưng* thực sự.

Thứ hai, chúng ta phải xét đến kiến trúc cổ điển là kiến trúc xây dựng cái cá tính tinh thần vì bản thân nó, nhưng lại làm cho kiến trúc mất hẳn tính độc lập của nó và bắt nó phải hạ thấp xuống trình độ chỉ lo xây dựng một mô hình vô cơ, được thực hiện một cách nghệ thuật để phục vụ những ý nghĩa tinh thần, nhưng bản thân những ý nghĩa này thì lại được thể hiện một cách độc lập đối với cái môi trường này.

Sau đó *thứ ba*, kiến trúc *lãng mạn*, gọi là môrơ (maure), gô tích hay Đức. Mặc dầu những ngôi nhà, những nhà thờ và những lâu đài cũng là nơi ở hay nơi hội họp nhằm thỏa mãn những đòi hỏi tôn giáo và những nhu cầu khác của tinh thần

nhưng dường như không nghĩ đến mục đích ấy, mà mang hình thức và được dựng lên cho chính mình.

Do đó, nếu như về tính chất cơ bản, kiến trúc vẫn là một nghệ thuật chủ yếu là tượng trưng thì nó vẫn chịu ảnh hưởng quyết định của chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn hợp nhất lại hơn tất cả các nghệ thuật khác. Thực vậy, điêu khắc thấm nhuần sâu sắc chủ nghĩa cổ điển, còn âm nhạc hội họa thấm nhuần sâu sắc chủ nghĩa lãng mạn đến nỗi trong loại nghệ thuật thứ nhất cũng như trong loại nghệ thuật thứ hai không còn chỗ nào để xây dựng những kiểu nghệ thuật khác nữa. Cuối cùng, trong thơ, mặc dù thơ hòan toàn có tất cả các hình thức nghệ thuật để sáng tạo, nhưng chúng ta sẽ phải phân chia không phải trên cơ sở những sự khác nhau ở giữa tượng trưng, cổ điển và lãng mạn, mà trên cơ sở sự phân chia riêng và loại biệt của thơ thành thơ sử thi, thơ trữ tình và kịch.

Trái lại, kiến trúc là một nghệ thuật trong yếu tố bên ngoài. Cho nên sự phân biệt chủ yếu của nó tóm lại là bên ngoài hoặc là có ý nghĩa ở bản thân mình, hoặc được xem như là một phương tiện để phục vụ một mục đích xa lạ với nó, hoặc là trong khi vẫn còn phục vụ mục đích này, đồng thời nó vẫn tỏ ra mình độc lập. Khả năng thứ nhất là dành riêng cho nghệ thuật tượng trưng, khả năng thứ hai là dành cho nghệ thuật cổ điển, bởi vì ở đây ý nghĩa được biểu hiện vì bản thân nó, thành ra nghệ thuật tượng trưng với tính cách tượng trưng ở đây chỉ là phụ thêm với tính cách một môi trường bên ngoài đơn thuần. Nhưng sự hợp nhất hai khả năng đầu lại đi song song với nghệ thuật lãng mạn, bởi vì nghệ thuật lãng mạn trong khi vẫn sử dụng những phương tiện biểu đạt bên ngoài, cuối cùng vẫn thoát li khỏi cái thực tế này để tập trung vào bản thân mình. Nó lại có thể giải phóng tồn tại khách quan sao cho tồn tại khách quan mang một hình thức độc lập.

Chương thứ nhất

KIẾN TRÚC ĐỘC LẬP HAY TƯỢNG TRƯNG

Nghệ thuật đáp ứng một nhu cầu nguyên thủy đó là nhu cầu muốn biểu hiện và cụ thể hóa biểu tượng và ý nghĩ nảy sinh từ tinh thần khiến cho chúng được con người tạo nên xem như tác phẩm của anh ta và được anh ta khách thể hóa cũng giống như con người dùng ngôn ngữ trao đổi với nhau và hiểu nhau về những điều họ suy nghĩ, tưởng tượng và cảm xúc. Nhưng trong ngôn ngữ, phương tiện giao tế được thực hiện bởi một ký hiệu, tức là bởi một cái gì bên ngoài và hoàn toàn võ đoán. Trái lại, nghệ thuật không thể nào chỉ sử dụng những ký hiệu đơn thuần mà thôi, mà còn phải cấp cho các ý nghĩa một sự tồn tại cảm quan tương ứng. Như vậy, tác phẩm nghệ thuật có biểu hiện cảm quan một mặt phải có một nội dung bên trong, và mặt khác, còn phải biểu hiện nội dung này làm thế nào để nói lên rằng cái nội dung này cũng như hình thức của nó đều không chỉ là một thực tại trực tiếp của hiện thực, mà còn là một sản phẩm của hoạt động nghệ thuật có tính chất tinh thần.

Khi tôi nhìn một con sư tử có thực, đang sống, mới thoạt nhìn tôi chỉ thấy và chỉ chú ý tới hình tượng, không có một sự khác nhau gì giữa con sư tử này với một con sư tử được vẽ trên một bức tranh. Nhưng sự tái hiện lại còn chứa đựng một cái gì thêm nữa: nó chứng tỏ rằng hình thức đã tồn tại trước đây ở trong biểu tượng, rằng hình thức đã toát ra từ tinh thần của con người và từ hoạt động sáng tạo của y. Kết quả là ở trước mắt chúng ta không còn là sự tái hiện một đối tượng mà là sự biểu hiện một biểu tượng của con người. Nhưng nghệ thuật không cảm thấy cái nhu cầu nguyên sơ tái hiện một con sư tử, một cái cây với tính cách một đối tượng hay là sự tái

hiện bất kì đối tượng đơn nhất nào khác. Trái lại, chúng ta đã thấy rằng chính vào lúc nghệ thuật suy tàn - và điều này là đặc biệt đúng cho các nghệ thuật tạo hình - thì nghệ thuật mới lo vùi đầu vào việc tái hiện những đối tượng này để nêu bật trình độ khéo léo có tính chủ thể trong việc sáng tạo cái ảo tưởng. Hứng thú đầu tiên của nghệ thuật tóm lại là làm cho người ta tri giác được tất cả những quan điểm khách quan nguyên sơ, những ý niệm *khái quát* chủ yếu.

Nhưng bởi vì cách nhìn của các dân tộc lúc đầu là trừu tượng và không rõ ràng cho nên con người muốn biến chúng thành biểu tượng cần phải dùng đến một phương tiện cũng trừu tượng không kém, tức là dùng đến một chất liệu xem như chất liệu có khối lượng, trọng lượng để cấp cho nó một hình thức chính xác, nhưng hình thức này vẫn không phải là cụ thể cũng không phải thực sự có tính tinh thần. Mối quan hệ giữa nội dung với thực tế cảm quan nhờ đó nội dung được biểu hiện thành biểu tượng, ở trong những điều kiện như thế chỉ có thể thuần túy tượng trưng mà thôi. Một ngôi nhà có mục đích gợi lên cho những người khác một ý nghĩa khái quát, được dựng lên ở đây chỉ để biểu lộ cái cao nhất ấy ở chính mình. Nó là một hình ảnh tượng trưng, độc lập, tồn tại tuyệt đối, có một ý nghĩ khái quát, một ngôn ngữ câm lặng chỉ nói với tinh thần mà thôi. Các sản phẩm của loại kiến trúc này, do đó, có mục đích làm người ta suy nghĩ, gợi lên những biểu tượng khái quát chứ không phải chỉ làm thành một cái vỏ đơn thuần hay một môi trường cho những ý nghĩa đã mang sẵn một hình thức. Chính vì vậy không được phép xem cái hình thức biểu đạt nội dung này là một ký hiệu mà thôi chẳng khác gì những chữ thập mà chúng ta cắm trên các ngôi mộ của những người chết hay những phiến đá dựng lên để kỉ niệm những trận đánh. Mặc dầu các ký hiệu thuộc loại này rất có thể gợi lên những biểu tượng, nhưng một chữ thập hay một đống đá tự bản thân nó không tài nào làm nảy sinh cái biểu tượng chính xác mà nó phải gợi lên: bởi vì nó rất có thể gợi lên nhiều biểu tượng

khác nữa. Cái khái niệm chung của nghệ thuật ở giai đoạn chúng ta sẽ xét ở đây chính là như vậy.

Thực vậy, người ta có thể nói rằng có những dân tộc không thể nào cấp cho tôn giáo, các nhu cầu và các khát vọng thâm trầm nhất của họ một cách biểu đạt có ý thức ngoài cách biểu đạt có tính kiến trúc. Trường hợp các dân tộc phương Đông chính là như vậy và chúng ta đã có dịp nhấn mạnh điều này khi nói đến nghệ thuật tượng trưng, các sáng tạo của nghệ thuật kiến trúc của Babilon, của Ấn Độ và của Ai Cập cổ đại. Mặc dầu chỉ tồn tại qua bao nhiêu thế kỉ và qua bao nhiêu cuộc đảo lộn và một phần ngày nay chỉ tác phẩm dưới hình thức những phế tích, các sáng tạo ấy vẫn làm cho chúng ta ngạc nhiên và thán phục về kích thước và sự đồ sộ và phi thường. Đó là những tác phẩm mà ở những thời đại ta biết được các dân tộc đã đem tất cả cuộc đời và tất cả hoạt động của họ để xây dựng.

Còn về vấn đề *phân chia* chi tiết hơn các cấu tạo chính sẽ được bàn ở đây, chúng tôi xin nói ngay rằng về loại kiến trúc này, chúng tôi không thể xuất phát từ những hình thức nhất định, từ cái nhà chẳng hạn như điều chúng tôi sẽ làm sau này khi nói về kiến trúc cổ điển và kiến trúc lãng mạn. Sở dĩ thế là vì các ý nghĩa kiến trúc tượng trưng không cấp cho ta một nguyên tắc nào có thể giúp ta theo dõi sự phát triển và nhìn thấy mối liên hệ nối liền các tác phẩm với nhau. Các ý nghĩa làm thành nội dung của chúng, ở trong nghệ thuật tượng trưng nói chung có vẻ là những biểu tượng khái quát không có hình thù, những trừu xuất hết sức rời rạc lấy ở cuộc sống tự nhiên, xen lẫn với những ý niệm bắt nguồn từ trong thực tế tinh thần. Vì chúng chẳng được lý tưởng hóa nên không trở thành những biểu tượng của một chủ thể *duy nhất*. Trạng thái thiếu liên hệ này biểu lộ dưới những hình thức đa dạng nhất, thay đổi nhất. Mục đích mà kiến trúc theo đuổi tóm lại chỉ là cụ thể hóa và làm cho người ta tri giác được khi thì mặt này, khi thì

mặt khác bằng cách tượng trưng hóa nó và làm cho biểu tượng có thể hiểu được thông qua lao động con người. Vì nội dung đa dạng như vậy cho nên ở đây không tài nào miêu tả nó hoàn toàn và có hệ thống được. Cho nên tôi bắt buộc phải bó hẹp bản trình bày vào những điểm quan trọng nhất bằng cách theo cái trình tự dưới đây.

Nội dung, như chúng tôi đã nói, được tạo nên bởi những khái niệm phổ biến. Những khái niệm này đối với các cá nhân và các dân tộc làm thành một chỗ dựa ở bên trong chẳng khác gì một tiêu điểm và tất cả những cái gì lay động trong ý thức của họ đều tập trung vào đấy. Mục đích đầu tiên mà các công trình xây dựng thuộc loại này cần phải đáp ứng đó là làm thành *nơi hội họp* của một dân tộc hay của những dân tộc, và gắn liền với mục đích này, có thể có mục đích dùng cái hình thức đã cấp cho tòa nhà để nêu lên cái làm thành mối liên hệ nối liền con người với con người, tức là nêu lên những biểu tượng tôn giáo của các dân tộc. Điều này, do đó, cấp cho các biểu hiện tượng trưng của các tác phẩm này một nội dung chính xác hơn.

Nhưng thứ hai, kiến trúc không thể bó hẹp vào cái đặc trưng *toàn bộ* này của bước đầu. Các cấu tạo tượng trưng chẳng bao lâu đi đến chỗ *cô lập hóa*: nội dung tượng trưng của các ý nghĩa của chúng ngày càng thêm chính xác và điều này cũng tạo nên những sự khác nhau ngày càng rõ ràng giữa các hình thức của chúng, như chẳng hạn giữa các cột trụ dương vật, các tháp bia... Mặt khác, khi trình độ độc lập của các bộ phận càng tăng lên thì kiến trúc ngày càng chuyển sang điêu khắc, ngày càng mang những hình thức hữu cơ, những hình thức động vật, những hình tượng người nhưng lại cấp cho chúng những kích thước khổng lồ một cách quá đáng, bằng cách đặt chúng ở cạnh nhau, nối liền những bức tường, những vườn, cổng bao quanh hành lang, tóm lại bằng cách xử lí các yếu tố điêu khắc một cách kiến trúc. Các nhân sư, các Memnon và các điện thờ lớn ở Ai Cập là một thí dụ của loại này.

Cuối cùng, sang giai đoạn *thứ ba* là giai đoạn chuyển từ kiến trúc tượng trưng sang kiến trúc cổ điển. Kiến trúc tách ra khỏi điêu khắc và bắt đầu tiến hành những công trình xây dựng nhằm biểu hiện những ý nghĩa không có tính chất thuần túy kiến trúc.

Để giải thích chính xác hơn sự phát triển tuần tự này tôi nhắc đến một vài kiến trúc chính đã biết.

1. Những công trình kiến trúc có mục đích làm nơi hội họp của những dân tộc.

"Cái thiêng liêng là cái gì? " Gơtơ hỏi. Và ông trả lời ngay: "Đó là cái nối liền các tâm hồn". Xuất phát từ định nghĩa này, người ta có thể nói rằng cái thiêng liêng, mục đích của sự nối liền này, và bản thân sự nối liền này làm thành nội dung đầu tiên của kiến trúc độc lập.

Chúng ta có một thí dụ quen thuộc nhất của loại kiến trúc này trong câu chuyện hoang đường về cái tháp Baben. Trong những thung lũng xa xôi của con sông Ôphrat (Eupharate), người ta dựng lên một công trình kiến trúc mênh mông; mọi người cùng nhau làm việc có và tính cộng đồng này làm thành mục đích và đồng thời là nội dung của tác phẩm. Sự hợp nhất mà người ta muốn tạo nên không phải là một liên kết thuần túy gia trưởng. Trái hẳn thế: nó có nhiệm vụ đánh dấu sự tan rã của sự liên kết này, và cái công trình xây dựng có nhiệm vụ phải vươn lên đến các tầng mây chính là có ý nghĩa biểu hiện sự khách thể hóa tình trạng tan rã này và sự thể hiện một sự hợp nhất mới, rộng lớn hơn.

Tất cả các dân tộc lúc bấy giờ đều làm việc này, và nếu như họ đã xích lại gần nhau để thực hiện cái công trình đồ sộ không thể đo lường được, để đào đất, chồng những tảng đá lên, làm cho toàn bộ đất nước dường như phải trải qua một sự hoán cải có tính chất kiến trúc, nếu như họ đã bắt tay làm

những nhiệm vụ mà ngày nay ở thời đại chúng ta thì phải là do những phong tục, tập quán và cách tổ chức chính thức của nhà nước yêu cầu, thì điều đó chỉ là để tạo nên giữa họ một mối liên hệ từ nay sẽ là không thể nào tan rã được. Một công trình xây dựng như vậy, đồng thời lại có tính tượng trưng, danh từ tượng trưng ở đây có nghĩa là nó biểu hiện cái thiêng liêng, mối liên hệ nối liền con người với con người dưới một hình thức thuần túy bên ngoài. Nhưng cũng cái truyền thống này lại nói thêm rằng sau khi đã tập hợp nhau ở một trung tâm duy nhất để thực hiện cái công trình hợp nhất này, thì các dân tộc lại chia tách ra để mỗi dân tộc đi theo con đường riêng của mình.

Một kiến trúc quan trọng khác mà tính chất chắc chắn về mặt lịch sử được khẳng định hơn đó là điện thờ Baan (Baal) mà Hêrôđôt đã thấy (I chg 181). Ở đây, chúng ta không phải xét vấn đề này về những quan hệ của nó với *Kinh thánh*. Thực ra đây không phải là một điện thờ theo cái nghĩa chúng ta gọi danh từ này. Đúng hơn đó là một thành lũy thiêng liêng, hình vuông mỗi cạnh dài 2 dặm Hi Lạp(*), và ở trong đó người ta đi vào qua những cửa lớn bằng đồng thau. Ở giữa cái thánh đường này, Hêrôđôt là người còn thấy được cái công trình khổng lồ, nổi lên một cái tháp có những bức tường dày (không phải ở bên trong rỗng, mà đặc, một pirgos stereos) dài một dặm Hi Lạp và rộng 1 dặm Hi Lạp, ở trên đó dựng lên một tháp thứ hai, và trên cái tháp này lại dựng một tháp thứ ba và cứ như thế cho đến tám tháp. Một cầu thang ở bên ngoài đưa lên đỉnh. Ở giữa chiều cao là một nóc nhà bạc có những ghế dài để cho những người trèo lên nghỉ ở đây. Nhưng trên cái tháp cuối cùng là một điện thờ lớn trong đó có một cái lớn và trước cái sập ấy là một cái bàn bằng vàng. Trong điện thờ này không có tượng và không có người đàn ông nào ở đấy ban

(*) *Mỗi dặm Hy Lạp bằng 185 mét.*

đêm. Ở đấy chỉ có một trong những người đàn bà bản địa được thần linh chọn và theo những người Canđê (Chaldée) thì những người đàn bà ấy là tăng lữ của vị thần linh này. Cũng theo các vị tăng lữ này thì chính vị thần đến thăm điện thờ và nghỉ trên cái sập này (chg 182). Hêrôđôt kể lại rằng thánh đường ở dưới còn có một điện thờ khác trong đó có một bức tượng của vị thần bằng vàng với một cái bàn lớn cũng bằng vàng đặt trước bức tượng. Ông còn nói đến hai bàn thờ lớn và ngoài điện thờ và dùng vào việc hiến tế.

Tuy vậy, theo lời ông kể, ở giữa các công trình xây dựng đồ sộ này vẫn chẳng có cái gì có thể so sánh với các điện thờ theo nghĩa Hi Lạp hay nghĩa hiện đại của danh từ này, bởi vì bảy hình lập phương đầu tiên đều hoàn toàn đặc và chỉ có cái hình lập phương cuối cùng, cao nhất là nơi ở của vị thần linh vô hình và vị thần này không hề được các tăng lữ và những người trần tục tôn thờ gì hết. Bức tượng ở dưới, ở ngoài điện thờ, thành ra tất cả công trình xây dựng có thể nói là tồn tại cho bản thân nó mà không dùng vào những mục đích thờ cúng, mặc dầu nó đã làm thành một thánh đường chứ không phải chỉ là một nơi hội họp trừu tượng đơn thuần. Hình thức rõ ràng là có tính ngẫu nhiên, hay là nếu như nó là hình lập phương thì đó chỉ là vì những lý do thuần túy vật chất để nó vững chắc, nhưng người ta đã phát hiện cái xu hướng muốn tìm một ý nghĩa để cấp cho toàn bộ công trình một phương diện trừu tượng đậm nét hơn, nhưng Hêrôđôt không nói cụ thể tới phương diện này tuy con số các tầng đồ sộ chồng lên nhau cũng đã biểu hiện điều đó. Các tầng này là bảy tầng tất cả cộng một tầng thứ tám làm nơi ở ban đêm của vị thần. Con số bảy này chắc hẳn là tượng trưng cho bảy hành tinh và bảy tinh cầu.

Ở Mêđi (Médie) cũng có những thành phố xây dựng nhằm những ý định tượng trưng như chẳng hạn Ectaban (Ectabane) với bảy thành hình vòng tròn, theo Hêrôđôt (I. chg 98) thì việc

xây này là có chủ ý hay theo chỗ đất lồi lõm, không bức thành nào có độ cao như những bức thành khác, và một bức thành được sơn một màu riêng: bức thành thứ nhất sơn trắng, bức thành thứ hai sơn đen, bức thành thứ ba sơn đỏ tím, bức thành thứ tư sơn màu lam, bức thành thứ năm sơn màu đỏ, bức thành thứ sáu phủ bằng bạc, bức thành thứ bảy phủ bằng vàng; ở giữa là cung điện nhà vua và kho tàng, "Ectaban - Kroixe nói trong quyển "Tính tượng trưng" khi nói về tính tượng trưng của kiến trúc này - cái thành phố ở Medi với cung điện nhà vua ở giữa, cùng với bảy màu khác nhau biểu hiện những hình cầu của bầu trời bao quanh không gian của mặt trời".

2. Những công trình kiến trúc có tính chất trung gian giữa kiến trúc và điêu khắc.

Giai đoạn bây giờ chúng ta sẽ xét tới là giai đoạn ở đấy kiến trúc lấy những ý nghĩa *cụ thể* hơn làm nội dung và tìm những hình thức cũng cụ thể hơn để biểu hiện nội dung này. Nhưng nó thể hiện chúng hoặc bằng cách cô lập hóa chúng, hoặc bằng cách tập hợp chúng ở trong những công trình xây dựng lớn, không phải một cách điêu khắc, mà vẫn không ra khỏi lĩnh vực của mình là lĩnh vực kiến trúc. Lần này, chúng ta sẽ phải đi vào những chi tiết chuyên môn hơn, nhưng vẫn không có tham vọng là nói đầy đủ và không phải đưa ra những điều *tiên nghiệm*. Bởi vì nghệ thuật trong khi tìm cách mở rộng đến trình độ những quan niệm về thế giới về các biểu hiện tôn giáo thực tế và lịch sử, ở trong các tác phẩm của mình, không phải bao giờ cũng thấy được yếu tố ngẫu nhiên và phụ thuộc. Đặc trưng chủ yếu là sự kết hợp giữa kiến trúc với điêu khắc, song vai trò chủ đạo vẫn thuộc về kiến trúc.

a. Các cột dương vật.

Khi nói về hình thức nghệ thuật tượng trưng, chúng tôi đã có dịp nêu lên rằng, dưới những hình thức đa dạng, phương

Đông đặc biệt tôn thờ sự phồn thực chung của tự nhiên; rằng nó tôn thờ không phải yếu tố tinh thần và sức mạnh của ý thức mà tôn thờ sức mạnh sản sinh của sự sinh đẻ. Sự tôn thờ này vốn là đặc biệt phổ biến ở Ấn Độ cũng mở rộng sang cả Frigi (Phrygie) và cả Xiri (Syrie) dưới những nét của vị nữ thần vĩ đại của sự sinh đẻ và vị nữ thần này cũng được người Hi Lạp chấp nhận. Nhưng chủ yếu người ta biểu hiện và quan niệm sức mạnh sản sinh chung của tự nhiên là thiêng liêng dưới hình thức những sinh thực khí của động vật là dương vật và âm vật.

Sự tôn thờ này là đặc biệt phổ biến ở Ấn Độ nhưng nó không phải là hoàn toàn không biết đến ở Ai Cập, theo như Hêrôđôt đã nói (II chg 48). Ở đây thực vậy, người ta tổ chức những ngày lễ và tôn thờ cái đó để ca ngợi thần Điônixôt (Dionysos). "Thay thế dương vật - Hêrôđôt nói - họ đã sáng tạo ra những vật khác dài một bắp tay có một sợi dây; nhưng vật này do đàn bà mang, đàn bà trong khi kéo những sợi dây, giơ những vật này lên trời, biểu hiện sinh thực khí của đàn ông cũng to lớn như phần còn lại của thân thể". Người Hi Lạp cũng đã chấp nhận sự tôn thờ này, và Hêrôđôt nói cụ thể (chg 49) rằng Mêlămpơ, là người có biết đến cái lễ hiến tế Ai Cập để ca ngợi Điônixôt, đã đưa vào cái dương vật mà người ta mang đi trong những ngày lễ này để ca ngợi vị thần.

Chủ yếu ở Ấn Độ, sự tôn thờ sức mạnh sinh sản dưới hình thức những sinh thực khí đã làm nảy sinh những công trình kiến trúc có hình thức và ý nghĩa này: những công trình xây dựng đồ sộ mang hình thức những cột trụ bằng đá to lớn như những cái tháp, ở dưới đáy lớn hơn ở trên đỉnh. Lúc đầu, các vật này được thờ cúng vì bản thân chúng, và mãi về sau người ta mới bắt đầu khoét ở đáy những cửa sổ và những lỗ thủng trong đó người ta đặt những hình ảnh của các vị thần, một phong tục mà người ta gặp lại sau này trong những điện thờ lưu động nhỏ của người Hy Lạp. Nhưng điểm xuất phát là được

thực hiện ở Ấn Độ bởi những cột trụ dương vật không bị đục thủng, và những cột trụ này sau này biến thành những ngôi chùa bằng cách tách ra thành phần vỏ sò và hạt nhân. Đó là vì những ngôi chùa Ấn Độ mà tạ phải phân biệt với những sự bắt chước của Hồi giáo và những sự bắt chước khác xuất hiện muộn hơn, chẳng có gì giống như một ngôi nhà, trái lại rất hẹp và cao và được xây dựng theo khuôn mẫu những cột trụ.

Người ta cũng bắt gặp ý nghĩa và hình thức này trong cách quan niệm, được trí tưởng tượng phóng đại, của núi Mêru, núi này được biểu hiện dưới hình thức một lớp bọt nổi trên cái biển sữa và đã làm nảy sinh thế giới. Về phía mình, Hêrôđôt cũng đã nhắc tới những cột trụ thuộc loại như vậy, khi thì mang hình thức sinh thực khí đàn ông, khi thì được tô điểm bằng những sinh thực khí đàn bà. Ông cho việc xây dựng chúng là do vua Xêdôxtrit (Sésostris) (II, chg 192) là người đã sai dựng lên những cột trụ như vậy trong cuộc viễn chinh của mình ở tất cả các dân tộc mà ông ta đã chiến thắng. Nhưng vào thời Hêrôđôt thì những cột trụ như vậy không còn nữa, ông chỉ thấy nó ở Xiri mà thôi (chg 196). Bằng cách gán nó cho Xêdôxtrit chắc hẳn ông ta chỉ vâng theo truyền thống. Ngoài ra, với tính cách một người Hy Lạp chân chính, ông đã biến đổi ý nghĩa tự nhiên của chúng thành một ý nghĩa đạo đức và ông ta nói về điểm này: "Mỗi khi Xêdôxtrit trong cuộc hành quân gặp phải những dân tộc đã tỏ ra dũng cảm trong chiến đấu thì ông ta sai dựng lên trong đất nước của họ những cột trụ với những chữ nhắc đến tên ông và đất nước của ông cũng như sự thần phục của các dân tộc này theo quyền lợi của ông. Trái lại, khi ông giành được một chiến thắng dễ dàng và không vấp phải sự kháng cự thì ông sai kèm theo vào cách ghi này có sự biểu hiện một sinh thực khí của đàn bà, chứng tỏ rằng dân tộc bị đánh bại như vậy đã tỏ ra hèn nhát trong chiến đấu."

b. Các cột, bia.

Chủ yếu ở Ai Cập, ta thấy những tác phẩm này là những tác phẩm ở trung gian giữa kiến trúc và điêu khắc. Trong số các tác phẩm này, cần phải nói đến những loại cột bia, chẳng hạn trong khi có một hình thức đều đặn, không vay mượn gì ở cái thiên nhiên hữu cơ và sinh động, cây cỏ, động vật, hình ảnh người, không phải có mục đích làm thành những điện thờ hay những ngôi nhà, trái lại đã được sáng tạo vì bản thân chúng và tượng trưng cho tia sáng của mặt trời. Kroixe (*"Tượng trưng"*, xuất bản lần thứ hai, trg 496) nói: "Mitra, vị thần linh của người Mêđê và người Ba Tư ngự trị những thành phố Ai Cập của mặt trời (On-Heliopolis) và một giấc mộng báo cho ông ta biết rằng ông có nhiệm vụ phải xây dựng những cột bia, tức là những tia sáng mặt trời và khắc ở đấy những chữ mà người ta gọi là những chữ Ai Cập. "Plinơ (Pline) cũng đã gán ý nghĩa này cho các cột bia (XXXIV, 9). Những cột bia này dành cho vị thần linh của mặt trời mà chúng tiếp nhận ánh sáng và đồng thời phải biểu hiện ánh sáng. Trong các công trình xây dựng Ba Tư, người ta cũng tìm thấy những ánh sáng của lửa tuôn ra từ các cột trụ (Kroixe I, trg 778).

Ngoài các cột bia cần phải nhắc đến trước hết các Memnon. Các tượng lớn của Memnon ở Thebơ (Thèbes) có một hình dáng người. Xtrabon (Strabon) nhìn thấy một bức tượng được dựng nguyên vẹn và được làm bằng một tảng đá duy nhất, trái lại một bức tượng khác ngày xưa có tiếng vang vào lúc mặt trời mọc, thì vào thời của ông không có được đặc tính này nữa. Đó là hình tượng người ngồi khổng lồ, to lớn và đồ sộ và có tính kiến trúc hơn là những công trình điêu khắc. Theo Hơctơ (*"Lịch sử nghệ thuật kiến trúc"*, I, trg 69) thì bức tượng khổng lồ có tiếng vang mà Pauxaniat (Pausanias) nói rằng đó là hình ảnh của Phamênôp (Phaménope) không phải là hình ảnh một vị thần mà là hình ảnh một ông vua, ông vua này cũng như Ôximandiat (Osymandias) và những người khác đã có di tích

sử dụng hàng loạt, bị bao quanh bởi những bức tường.

Trước hết, về các điện thờ Ai Cập, thì tính chất chung của cái kiến trúc to lớn này mà ngày nay chúng ta đã có được một ý niệm khá chính xác nhờ những công trình gần đây của người Pháp. Tóm lại ở chỗ đây là những công trình xây dựng để ngỏ, không có mái, không cửa không hành lang, bị bao quanh bằng những bức tường, chủ yếu bằng những dãy cột, những rừng cột, là những công trình có kích thước đồ sộ và bên trong rất đa dạng nhằm mục đích không phải làm thành nơi trú ẩn của một vị thần hay nơi tập hợp của các tín đồ. Trái lại, tự thân chúng với cái kích thước và cái khối lượng khổng lồ của chúng cũng có nhiệm vụ gây nên sự kinh ngạc; cũng như mỗi hình thức và mỗi hình tượng của điện thờ này đều có nhiệm vụ làm cho sự chú ý tập trung vào đấy xem như hình ảnh của những ý nghĩa khái quát hay đóng vai trò một quyển sách, khi các ý nghĩa được phát hiện không phải bởi hình thức hay bản thân hình tượng mà bởi những chữ viết và những hình ảnh khắc trên tượng. Mặt khác, người ta có thể gọi những công trình xây dựng khổng lồ này là những bản sưu tập các tượng, nhưng các tượng này quá nhiều và cứ tái hiện mãi, cùng một hình thức, đến nỗi chúng trở thành những dãy và biểu hiện bằng cách được tập hợp và được bố trí như vậy, cái ý nghĩa kiến trúc của chúng. Ý nghĩa này, đến lượt nó, lại làm thành một mục đích tự thân chứ không phải chỉ làm thành một vật đơn thuần để nâng đỡ xà nhà và mái nhà.

Các công trình xây dựng tương đối quan trọng thuộc loại này bắt đầu bằng một con đường lát đá, theo Xtrabon con đường này rộng một trăm bộ và dài từ ba hay bốn lần hơn. Ở mỗi bên của con đường này là những con nhân sư theo từng dãy từ 50 tới 100, cao từ 20 tới 30 bộ. Chúng đưa đến một lối đi vào tuyệt diệu, ở phía dưới rộng hơn là ở phía trên với những tháp môn, những cột trụ với số lượng vô số, cao gấp hai mươi lần con người, có chỗ thì tự do và độc lập, có chỗ thì được hợp

nhất để tạo thành những bức tường. Những bức tường này ở phía dưới rộng hơn là ở phía trên vươn lên tới một độ cao từ 50 đến 60 bộ, không gắn liền với những bức tường chạy ngang, không nâng đỡ những xà nhà, tóm lại không làm thành một hình thức phác họa của một cái nhà. Những bức tường này chứng tỏ rằng chúng là một bộ phận của cái kiến trúc độc lập.

Đây đó, các Memnon lại dựa vào các bức tường này và các bức tường này cũng làm thành những hành lang và bị bao phủ hoàn toàn bởi những chữ tượng hình và những tranh khắc. Theo những người Pháp là những người thấy chúng gần đây, chúng có vẻ như là vải in. Người ta có thể xem chúng là những trang giấy của những quyển sách. Những quyển sách này bị giam hãm ở trong cái không gian này, cũng gây nên ảnh hưởng như những âm thanh của tiếng chuông ở xa, bằng cách gợi lên những tư tưởng mơ hồ, những tình cảm thán phục và sùng bái mơ hồ. Các cửa kế tiếp nhau rất nhiều nhân sư; hoặc người ta đi tới một nơi để không bị cái tường thành chung quanh ở trên là những dãy cột. Sau đó, đến một không gian có mái, không phải là một nơi để ở mà là cả một rừng những cột trụ, những cột trụ này không làm thành những cuốn, bên ngoài không lồi ra mà chỉ là phiến đá trơn.

Sau các hành lang những nhân sư, những dãy cột, những tường thành phủ đầy những chữ tượng hình, sau cái ngôi nhà ở trước hai chái dựng lên những cột bia và dường như được những con sư tử canh giữ, người ta đi tới cái điện thờ thực sự, cái thánh đường. Thánh đường này đôi khi ở trước có những tiền sảnh khác hay bị bao quanh bằng những hành lang hẹp hơn. Theo Xtrabon, những hành lang này có kích thước khiêm tốn hơn, và ở đây không có hình ảnh thần linh, thường thường chỉ có một vài hình ảnh động vật. Nơi trú ẩn này của vị thần linh thường thường chỉ là một phiến đá. Chính vì vậy mà theo Hêrôđôt (II chg 155) điện thờ Buto gồm một phiến đá duy nhất đào theo chiều dọc và chiều cao, các bức tường của nó tất cả

đều như nhau dài 40 ô-nơ (mỗi ô-nơ 1m 111) và mái của nó cũng do một lớp gạch lát duy nhất tạo thành và cái đầu cột của nó rộng 4 ô nơ. Tuy vậy, nói chung các thánh đường quá nhỏ cho nên thể cộng đồng không thể đứng ở đây. Nhưng một điện thờ mà không có thể cộng đồng thì không còn là một điện thờ nữa: đó là một cái nhà để giữ kho tàng, những hình ảnh thiêng liêng.

Chính vì vậy cho nên người ta đi lang thang hết giờ này sang giờ khác qua những công trình xây dựng này với các dãy hình tượng động vật, với những cửa lớn mênh mông, những bức tường, những hàng cột có kích thước phi thường, khi thì rộng khi thì hẹp hơn, với những cột bia rải rác đây đó, mỗi đồ vật này chắc hẳn tương ứng với một hành vi nào đấy hay một chi tiết của việc thờ cúng. Nhưng người ta vẫn không tìm thấy ở trong những khối đá đồ sộ kia dựng lên cạnh nhau có biểu hiện mảy may nào của yếu tố thần linh. Tất cả các công trình xây dựng này, trái lại, có những ý nghĩa tượng trưng: con số các con nhân sư, các Memnon, sự bố trí các cột và các hành lang tương ứng với con số các ngày trong năm, với 12 ký hiệu của bầu trời, với bảy hành tinh, với những giai đoạn chính của mặt trăng vân vân. Một phần điêu khắc vẫn còn chưa tách ra khỏi kiến trúc, một phần các yếu tố thực sự kiến trúc, các kích thước, các khoảng cách, con số các cột, các tường, các bậc thềm vân vân đều được xử lí theo cách chúng không phải là những mục đích tự thân do sự hài hòa của chúng do vẻ đẹp sự cân đối của chúng vân vân mà trái lại chúng đã có được một đặc trưng tượng trưng.

Chính vì vậy, toàn bộ công trình khiến cho ta giả thiết rằng đây là nơi thờ cúng có tất cả dân tộc tham dự cùng với vua của họ. Nhiều công trình như các sông đào, hồ Mêrit (Moeris), tất cả những công trình thủy lợi nói chung đều nhằm mục đích khuyến khích nông nghiệp và cản trở những trận lụt của sông Nin. Chính vì vậy, theo Hêrôđôt, (II chg 108) toàn

bộ đất nước mà lúc bấy giờ người ta có thể đi khắp bằng ngựa và bằng xe ngựa, theo lệnh của vua Xêdôxtrit đã bị cắt ngang bởi những sông đào, và điều đó làm cho không thể dùng ngựa và xe ngựa được. Nhưng vì công trình chính lại là những công trình tôn giáo mà những người Ai Cập xây dựng lên có thể nói một cách bản năng như những con ong dựng lên tổ ong của chúng.

Chế độ tài sản được xác lập một lần là xong và các điều kiện khác của đời sống của họ cũng thế. Đất đai của họ phì nhiêu không thể tưởng tượng và không đòi hỏi phải cầy cấy vất vả, tất cả lao động tóm lại là vãi giống và gặt. Họ không biết những quyền lợi và những chiến công mà ta thấy nhan nhản trong lịch sử của các dân tộc khác và ngoài những chuyện kể của các tăng lữ về những cuộc đi ở ngoài biển của Xêdôxtrit người ta không thấy các biên niên sử của họ có nhắc gì tới những cuộc đi trên biển. Nói chung, cuộc đời người Ai Cập hình như không có mục đích nào ngoài việc dựng lên và xây đắp mà không rời khỏi những biên giới của đất nước họ. Nhưng kiểu chủ yếu của các sáng tạo đồ sộ của họ là được biểu hiện bởi kiến trúc *tượng trưng*, bởi vì ở Ai Cập nội cảm của con người, yếu tố tinh thần vẫn chưa lĩnh hội được mình ở trong các mục đích và các biểu hiện bên ngoài để biến nó thành đối tượng và sản phẩm của một hoạt động tự do. Ý thức vẫn chưa đạt tới trình độ chín mùi, để có kết quả cụ thể. Nó vẫn chưa bắt gặp được mình mà vẫn còn lo mò mẫm, tìm tòi thí nghiệm, luôn luôn sáng tạo, nhưng vẫn không bao giờ tìm được một sự thỏa mãn tuyệt đối, do đó cứ sáng tạo mãi và không ngừng. Cái tinh thần có ý thức về bản thân chỉ tìm thấy sự thỏa mãn ở trong một hình thức phù hợp với mình và điều đó cho phép nó đưa ra những giới hạn đối với sự biểu hiện ra ngoài của mình. Trái lại, tác phẩm nghệ thuật tượng trưng bao giờ cũng ít nhiều có tính vô hạn.

Thuộc số những công trình của kiến trúc Ai Cập, có các *mê cung*, những cái sân với những dãy cột và xung quanh là những con đường ở giữa những bức tường chằng chịt vào nhau một cách tỉ mỉ. Tình trạng rắc rối này có mục đích không phải nhằm nêu lên cái vấn đề vô nghĩa là tìm lối đi ra, mà để cho người đi thăm đi thơ thẩn giữa những đường bí ẩn có tính tượng trưng. Những lối đi này, như chúng tôi đã nói, thực vậy, có mục đích tái hiện và làm cho người ta tri giác được quỹ đạo của các thiên thể. Chúng một phần xây trên mặt đất, một phần ở dưới đất và có những cái phòng đồ sộ ở đấy các bức tường phủ dầy những chữ tượng hình. Mê cung lớn nhất mà Hêrôđôt đã thấy là mê cung ở gần hồ Mêrit. Ông nói ông thấy nó to lớn đến nỗi vượt xa mọi sự miêu tả và vượt xa ngay cả các kim tự tháp. Ông cho nó là do 12 vị vua xây dựng lên và miêu tả như sau. Toàn bộ kiến trúc do một bức tường duy nhất bao quanh gồm 2 tầng, một tầng trên mặt đất và một tầng ở dưới đất. Nó gồm tất cả 3000 phòng, cứ mỗi tầng có 1500 phòng. Tầng trên chắc hẳn là tầng duy nhất mà Hêrôđôt đã đi thăm, chia ra thành 12 cái sân ở liền với nhau, với những cái cửa đối diện, sáu sân ở phía Bắc, sáu sân ở phía Nam; mỗi sân bao quanh bởi một dãy cột bằng đá trắng hình vuông đều đặn. Hêrôđôt nói tiếp, từ những cái sân người ta đi vào những cái phòng, những cái phòng trong những phòng lớn, những phòng lớn trong những gian nhà khác và những cái phòng ở trong các sân. Theo Hơctơ (*Lịch sử kiến trúc thời cổ đại*, I, trang 75) Hêrôđôt nêu lên nhận xét này chỉ là để chứng tỏ rằng các phòng ở sát các cung điện.

Hêrôđôt còn nói về những hành lang của các mê cung, rằng có nhiều hành lang trong số này nhiều lần đã làm ông ta sửng sốt ở giữa các sân. Plinơ (XXXVI, 19) miêu tả chúng là tối tăm, vất vả đối với người nước ngoài, bởi những con đường chữ chi của nó, và kể lại rằng việc mở cửa gây nên một tiếng động giống như tiếng sấm. Và Xtrabon là người chính

mắt đã trông thấy và cũng đáng tin như Hêrôđôt, cũng nói rằng các lối đi của mê cung đi quanh những cái sân. Chủ yếu, những người Ai Cập đã xây dựng những mê cung như thế, nhưng người ta cũng tìm thấy những công trình bắt chước nhỏ hơn ở Krét (Krète), ở Morê (Moreé) và ở Mantơ (Malte).

Do chỗ với những phòng lớn và phòng nhỏ của nó, kiến trúc này đã gần với kiến trúc của những nhà ở, và do chỗ theo Hêrôđôt, phần dưới đất của mê cung mà ông ta không được phép vào có nhiệm vụ làm thành nơi chôn cất những người xây dựng và các con cá sấu thiêng liêng thành ra yếu tố tượng trưng thực sự chỉ được biểu hiện bởi những lối đi và những hành lang đan chéo vào nhau và rắc rối, cho nên người ta có thể cho các tác phẩm này biểu hiện một hình thức kiến trúc tượng trưng đã bắt đầu xích gần lại kiến trúc cổ điển.

3. Bước chuyển từ kiến trúc độc lập sang kiến trúc cổ điển.

Dù cho những công trình mà chúng tôi vừa nêu ra có kì lạ đến đâu, lối kiến trúc dưới đất rất quen thuộc với các dân tộc phương Đông, với người Ấn Độ và Ai Cập vẫn có vẻ còn kì lạ hơn và phi thường hơn. Tất cả những gì đã được xây ở trên mặt đất đều không thể sánh với những công trình xây dựng dưới đất mà người ta thấy ở Ấn Độ, ở Xanfet (Salfette), ở Bombay, ở Enlora (Ellora) ở Thượng Ai Cập và ở Nubi (Nubie). Trong những công trình xoi đào khủng khiếp này, lần đầu tiên biểu hiện cái nhu cầu ngoại cảnh. Vấn đề con người đã tìm kiếm một chỗ ẩn trong các hang đá, vấn đề họ đã ở đây, vấn đề họ không có chỗ ở nào khác, tất cả những điều đó đều được giải thích bởi cái nhu cầu cấp bách là tìm chỗ trú. Trong các ngọn núi của đất Do Thái cũng có những hang đào như vậy. Chúng gồm nhiều tầng ở đấy hàng nghìn người có thể tìm thấy chỗ ẩn. Người ta còn tìm thấy ở Hara gần Gôtxla (Gosslar)

trong vùng Rammenxbec (Rammelsberg), những phòng trong đó con người trú ẩn với đồ ăn của họ.

a. Những công trình dưới đất ở Ấn Độ và Ai Cập.

Nhưng những công trình dưới đất của Ấn Độ và Ai Cập là thuộc loại khác hẳn. Chúng một phần dùng làm nơi hội họp, làm những nhà thờ ở dưới đất, có nhiệm vụ làm nảy sinh lòng nhiệt thành tôn giáo, góp phần làm cho tinh thần trầm tư mặc tưởng, và chúng có nhiều điều gợi ý tượng trưng. Chúng gồm những hàng cột, những nhân sư, những Memnon, những voi, những tượng thần đồ sộ đẽo trong đá, những tượng này chỉ làm thành một bộ phận của tảng đá, bởi vì ở trong những hang đá như vậy cần phải tiết kiệm không gian. Một số công trình như vậy có thể đi vào bằng cái bờ phía trước của tảng đá mở rộng. Những công trình khác tối om được soi sáng bởi những ngọn đuốc hay bởi một lỗ hổng ở phía trên.

So với những công trình xây dựng ở ngoài trời, các hang đá này có vẻ cổ xưa hơn, thành ra người ta được phép cho rằng những công trình xây dựng phi thường ở trên mặt đất chẳng qua chỉ là bắt chước và là sự phát triển của những công trình ở dưới đất. Thực vậy, những công trình ở ngoài trời ở đây chỉ đáp ứng những ý định tiêu cực hơn là những ý định tích cực. Tự giam hãm mình, chui xuống đất là một nhu cầu còn cổ xưa hơn và tự nhiên hơn nhu cầu đào đất lên, tìm những vật liệu, tập hợp chúng và cấp cho chúng một hình thù. Về mặt này, người ta có thể nói rằng cái hang là có trước cái lều. Cái hang là một sự mở rộng hơn là một sự hạn chế, hay nó là một sự mở rộng trở thành sự hạn chế bởi vì cái thành lũy đã có sẵn từ trước. Chính vì vậy công trình xây dựng dưới đất bắt đầu bằng cái đã tồn tại từ trước và bởi vì cái khối chính trước sau vẫn cứ nguyên vẹn cho nên nó không vươn lên tự do như những công trình ở ngoài trời. Tuy vậy, theo tôi, những kiến trúc này mặc dầu có tính tượng trưng, vẫn là thuộc một thời kì sau hơn,

chứ không phải là thuần túy tượng trưng và tượng trưng triệt để, bởi vì chúng đã có một hàng rào, những bức tường, một cái mái, tóm lại chúng biểu hiện một không gian ít nhiều đã phong bế nhằm làm chỗ ẩn cho những cấu tạo thực sự tượng trưng. Ở đây, người ta đứng trước hình ảnh phác họa tự nhiên nhất của điện thờ, của cái nhà theo cái nghĩa Hi Lạp và cận đại của danh từ này.

Còn phải xếp vào loại này những hang đá ở Mithra mặc dầu chúng ở một vùng khác hẳn. Việc tôn thờ và thờ phụng Mithra là bắt nguồn từ Ba Tư, nhưng một việc thờ phụng tương tự cũng là phổ biến trong đế chế La Mã. Chẳng hạn người ta tìm thấy ở Viện Bảo tàng Luvrơ (Louvre) ở Pari một hình đắp nổi thấp rất nổi tiếng biểu hiện một chàng trai thanh niên đang cầm con dao găm thọc vào cổ con bò mộng; hình đắp nổi này tìm thấy ở Capitôn trong một hang đá sâu đào dưới điện thờ Giupite. Trong các hang đá của Mithra này, người ta cũng tìm thấy những vòm tròn, những hành lang hình như tượng trưng cho quỹ đạo của các hành tinh, và mặt khác (như điều ta thấy ngày nay trong các tổ chức thợ nề tự do ở đấy người ta được dẫn qua nhiều hành lang và bắt buộc phải nhìn thấy nhiều cảnh tượng), những con đường mà linh hồn cần phải đi qua để được rửa sạch, mặc dầu ý nghĩa này là được thể hiện ở trong điêu khắc và trong các công trình khác hơn là được biểu hiện một cách thuần túy kiến trúc.

Về điểm này, cần phải nhắc tới các hầm mộ La Mã những công trình này lúc đầu nhằm một mục đích khác hẳn việc dùng làm ngôi mộ, ống dẫn nước...

b. Các nơi chôn người chết. Các kim tự tháp.

Thứ hai, ta có thể xem những công trình làm thành *nơi chôn cất* người chết, một phần ở dưới đất, một phần ở trên mặt đất là bước chuyển rõ rệt hơn từ kiến trúc độc lập sang kiến trúc thực dụng. Đặc biệt ở Ai Cập, vương quốc của những

người chết làm thành một mối liên hệ giữa kiến trúc dưới đất với các công trình xây dựng ở ngoài trời, cũng như chủ yếu ở Ai Cập cái vương quốc của thế giới vô hình đã được khẳng định và được củng cố. Người Ấn Độ đốt xác người chết hay để cho các xác chết thối rữa ở bất kì đâu; theo quan điểm Ấn Độ con người là thần linh hay thậm chí trở thành thần linh và sự phân chia rạch ròi giữa người sống với người chết với tính cách chết là điều họ không biết đến. Các công trình xây dựng Ấn Độ, khi chúng không chịu ảnh hưởng của Hồi giáo, do đó, không phải là những ngôi nhà dành cho người chết và hình như thuộc về một thời kì xa xưa hơn, như những hang đào nổi tiếng mà chúng tôi vừa nói. Nhưng sự phân biệt giữa người sống và người chết lại có ảnh hưởng rất lớn đối với người Ai Cập cũng như sự phân biệt giữa yếu tố tinh thần với cái không phải là yếu tố tinh thần. Ở đây, chúng ta đứng trước sự ra đời và sự trở thành của cái tinh thần cá nhân cụ thể. Người chết, do đó, được bảo vệ như là những vật thể cá nhân và được duy trì cho khỏi bị biến mất, khỏi tan biến vào thiên nhiên. Tính chất cá nhân là nguyên tắc của sự biểu hiện yếu tố tinh thần, bởi vì tinh thần chỉ có thể tồn tại với tính cách cá nhân, cá tính. Chính vì vậy người ta phải nhìn thấy ở trong việc duy trì người chết và đề cao người chết sự thừa nhận đầu tiên rằng có cái cá tính tinh thần. Bởi vì ở đây cá tính không bị vứt bỏ, trái lại việc bảo vệ thi hài cá nhân được xem là trực tiếp biểu hiện cá nhân một cách tự nhiên. Như chúng ta đã thấy, Hêrôđôt kể lại rằng người Ai Cập là người đầu tiên cho rằng linh hồn con người là bất tử và dù cho ý niệm về cá nhân có tính tinh thần là thô sơ đến đâu, bởi vì người chết trong 3000 năm phải trải qua cái chu kì những động vật trên đất, dưới nước và trên không, để rồi sau đó nhập vào cơ thể con người lần thứ hai. Tuy vậy, ý niệm này và việc ướp xác cũng xác nhận người ta tin tưởng rằng cá tính tinh thần vẫn tồn tại sau khi đã từ bỏ cái vỏ thể xác.

Người ta cũng nhận thấy sự kiện này trong kiến trúc, và kiến trúc đã trải qua một diễn biến quan trọng kể từ ngày tinh thần bắt đầu được biểu hiện vì bản thân nó, với tính cách một ý nghĩa nội tại, trong lúc đó cái vỏ vật chất đã trở thành một môi trường kiến trúc đơn thuần. Chính vì vậy các phần mộ Ai Cập có thể được xem là những điện thờ đầu tiên: cái chủ yếu, trung tâm của sự thờ phụng là một chủ thể, một đối tượng cá nhân. Đối tượng này hình như có thể mang ý nghĩa riêng của mình và sự biểu hiện riêng của mình độc lập với nơi người chết bị giam hãm, và nơi này chỉ là một nơi trú ẩn thuận tiện. Và người được hưởng nơi trú ẩn này không phải là con người thực tế. Với những người thực tế, người ta sẽ xây dựng một lâu đài hay một ngôi nhà, mà đây là những kẻ chết không có nhu cầu, những ông vua, những động vật thiêng liêng. Những công trình kiến trúc mênh mông này có nhiệm vụ làm thành những thành lũy cho những kẻ chết ấy.

Cũng như nông nghiệp đã biến đổi cuộc sống du mục thành một cuộc sống ổn định và định cư; cũng vậy, các ngôi mộ, các nấm mồ và việc thờ cúng người chết đã góp phần vào việc tập hợp những con người lại và đã trở thành những nơi hội họp, những nơi thiêng liêng mà người ta bảo vệ và không chịu rời khỏi bất cứ giá nào ngay cả đối với những người không sống một cuộc sống ổn định bởi vì không có tài sản. Chính vì vậy chẳng hạn theo Hêrôđôt (II chg 126-27), Đariut (Darius) thấy người Xithơ (Scythe) trốn tránh không chịu giao chiến, phái một tín sứ đến gặp vị vua của họ để nói rằng nếu họ thấy mình đủ sức mạnh để chống lại thì cứ việc chuẩn bị chiến đấu đi, nếu không họ chỉ còn một cách là thừa nhận Đariut là vị chúa tể của họ. Trước việc đó Idanthiêcxut (Idanthyrsus) trả lời rằng người Xithơ không phải bảo vệ gì hết vì họ không có thành phố cũng không có đồng ruộng, và do đó Đariut không có gì để mà tàn phá; nhưng nếu thực Đariut cứ đòi giao tranh thì ông ta cứ việc phá hoại các ngôi mộ của cha ông họ: Ông ta sẽ thấy người

Xithơ có biết chiến đấu để bảo vệ mồ mả hay không.

Các kim tự tháp biểu hiện những ngôi mộ Ai Cập đồ sộ nhất và cổ xưa nhất. Điều trước hết đập vào mắt ta trước những công trình xây dựng kì lạ này đó là những kích thước to lớn phi thường của nó, và dù không muốn, người ta cũng phải tự hỏi phải mất bao nhiêu thời gian để xây dựng và phải tốn bao nhiêu sức lực của con người. Về mặt hình thức, chúng chẳng có gì hấp dẫn cả; chỉ cần vài phút là có thể bao quát được và giữ được kỉ niệm về nó. Đứng trước cái hình thức đơn giản và đều đặn này, người ta đã tìm hiểu trong một thời gian dài xem mục đích của nó là cái gì. Những người cổ đại như Hêrôđôt và Xtrabon chẳng hạn, đã nói rõ mục đích của chúng, nhưng những người du lịch và những nhà văn khác cổ đại cũng như cận đại đã nói những điều hoang đường và không thể tin được về điều đó. Người Ả Rập đã tìm cách dùng võ lực đi vào các kim tự tháp, bởi vì họ tưởng rằng ở đấy chứa những kho tàng, nhưng những cố gắng của họ chỉ dẫn đến chỗ gây nên những phá hoại to lớn nhưng vẫn không cho phép họ phát hiện ra các hành lang và các căn phòng thực sự. Gần chúng ta hơn, người Âu châu trong số đó có người La Mã Bendôni (Belzoni) và người Gienơ (Gêne) Caviglia đã tỏ ra đặc biệt xuất sắc và cuối cùng đã phát hiện được phía trong của các kim tự tháp. Bendôni đã phát hiện ra ngôi mộ nhà vua của kim tự tháp Kêfren (Chefren). Các lối đi vào các kim tự tháp bị đóng cứng lại bởi những tảng đá, và hình như người Ai Cập cố tình xây dựng làm thế nào mà dù cho biết là có lối đi vào, người ta cũng không thể phát hiện được ta biết là có lối đi vào, người ta cũng không thể phát hiện được và chỉ có thể mở ra để đi vào một cách rất khó khăn. Điều đó chứng tỏ rằng các kim tự tháp đã được đóng lại một lần vĩnh viễn, để đừng được mở ra nữa. Người ta đã tìm thấy ở trong các kim tự tháp những phòng, những hành lang mà người ta có thể giải thích cho đó là biểu hiện những con đường mà linh hồn phải đi sau khi chết trong

các cuộc luân hồi và thay đổi hình thức, những căn phòng rộng, những con đường dưới đất, khi thì đi lên khi thì đi xuống. Chẳng hạn ngôi mộ nhà vua mà Bendôni đã phát hiện được là đục trong đá và có một chiều dài lớn đến nỗi phải đi mất một giờ mới đi hết chiều dài. Ở trong cái phòng chính có một cái quan tài bằng đá hoa cương, mắc cứng ở trong đất, nhưng người ta chỉ tìm thấy ở đấy những di tích xương của một mô-mi động vật, chắc là của một con bò Apit. Nhưng toàn bộ chắc hẳn là dùng để làm thành một phần mộ. Các kim tự tháp khác nhau về thời gian, kích thước và hình dáng, những kim tự tháp cổ nhất hình như chỉ là những tảng đá chồng lên nhau theo hình tháp, những kim tự tháp hơi thấp, có những cái khác thì nhọn hoắt; những cái khác nữa có những cầu thang, những cầu thang này theo cách miêu tả kim tự tháp Khêôpx (Chéops) bởi Hêrôđôt (II chg 125) là do cách người Hi Lạp xây dựng thành ra Hơctơ cho rằng có thể xếp nó vào loại những kim tự tháp chưa làm xong (*Lịch sử kiến trúc thời cổ đại* I, trang 55). Theo cách miêu tả của người Pháp gần đây nhất thì các kim tự tháp cổ nhất có những hành lang phức tạp hơn; trái lại ở các kim tự tháp gần đây hơn chỉ các hành lang đơn giản hơn nhưng phủ đầy chữ tượng hình nhiều đến nỗi phải hàng năm trời mới có thể chép hết và đọc hết.

Như vậy, các kim tự tháp, những sáng tạo tự bản thân làm người ta kinh ngạc, chỉ đóng vai trò những vỏ sò đơn thuần nhằm chứa đựng một hạt nhân được biểu hiện bởi tinh thần của con người đã chết và bảo vệ thể xác và hình thức của y. Tất cả ý nghĩa của nó là do con người chết mà nó chứa đựng đưa đến. Còn về kiến trúc, từ trước đến nay vẫn có ý nghĩa riêng, thì ở đây với tính cách kiến trúc, nó đã mất tính độc lập và trở thành thực dụng, trong lúc đó nhiệm vụ của điêu khắc từ nay sẽ là các hình dáng cho phần bên trong, nội dung của kim tự tháp, mặc dầu lúc đầu hình ảnh cá nhân vẫn còn được duy trì dưới hình thức tự nhiên với tính cách xác ướp.

Khi liếc nhìn toàn bộ kiến trúc Ai Cập, người ta nhận thấy một mặt là những công trình xây dựng tượng trưng độc lập, nghĩa là được thể hiện vì bản thân nó, và mặt khác nhất là trong lĩnh vực những cái liên quan với các phần mộ, người ta thấy xuất hiện mục đích chủ yếu của kiến trúc là xây dựng những nơi trú ẩn. Kết quả là, sau này kiến trúc không chỉ lo đào những cái hang và những cái huyệt mà đóng vai một thiên nhiên vô cơ được con người sử dụng mỗi khi cần thích nghi cái thiên nhiên ấy vào những đòi hỏi của nó.

Những dân tộc khác cũng đã dựng lên những ngôi mộ tương tự, những tòa nhà thiêng liêng cho một thi hài ở trên đấy những ngôi nhà nổi lên. Ngôi mộ của Môxolút (Mousolus) ở Cari (Carie) chẳng hạn, và sau này ngôi mộ của Hadrian, ngôi mộ thánh Angiơ (Ange) ở La Mã là một lâu đài được kiến trúc chu đáo phục vụ một người chết duy nhất đã nổi tiếng trong thời cổ đại. Người ta còn có thể xếp vào loại này một số ngôi mộ theo cách Uđen miêu tả (*"Viện bảo tàng Khoa học về thời cổ đại của Vônfơ và Butman, tập I, trg 536"*) còn mang loại công trình kỷ niệm người chết về môi trường và về cách bố cục là bắt chước công phu những điện thờ các thần linh. Một điện thờ như vậy có một khu vườn, cây cối xanh um, một cái giếng, một gốc nho và những bàn thờ ở đấy nổi lên những bức tượng tái hiện lại những người chết dưới vẻ mặt những thần linh. Chủ yếu ở thời kì đế chế, người ta đã dựng lên những điện thờ như vậy ở đấy người chết được biểu hiện dưới những nét thần linh, những nét của Apôlông, của Vênút, của Minecvơ vân vân. Những hình tượng này cũng như toàn bộ kiến trúc lúc bấy giờ có ý nghĩa vừa là ca ngợi vừa là tôn thờ người chết, cũng như đối với người Ai Cập việc ướp xác, đưa vào hòm biểu hiện thái độ xem người chết là một thần linh.

Các kim tự tháp là những kiến trúc vừa đồ sộ lại vừa đơn giản nhất thuộc loại này. Ở đây, người ta sử dụng các đường chủ yếu nhất, thích hợp nhất với kiến trúc, đó là đường thẳng

và nói chung các hình thức sử dụng là đều đặn và trừu tượng. Bởi vì kiến trúc với tính cách một môi trường đơn thuần và với tính cách tự nhiên vô cơ, không được tinh thần làm cho sinh động và đầy sức sống trong khi nó gìn giữ tinh thần, thì chỉ có thể có một hình thức xa lạ đối với tinh thần; và một hình thức ở bên ngoài và trừu tượng là một hình thức hợp lí và vô cơ. Nhưng bởi vì kim tự tháp hãy còn là hình ảnh phác họa của một ngôi nhà, cho nên người ta vẫn chưa thấy góc vuông chiếm ưu thế ở đấy như ở trong ngôi nhà thực sự. Trái lại, kim tự tháp vẫn có một mục đích riêng không phải thuần túy thực dụng; nó biểu hiện một toàn thể tự bản thân nó là viên mãn và toàn thể này cứ hẹp dần từ dưới đáy lên đỉnh.

c. Bước chuyển sang kiến trúc thực dụng.

Xuất phát từ điểm này, chúng ta có thể theo dõi bước chuyển từ kiến trúc độc lập sang kiến trúc thực dụng. Người ta có thể cấp cho bước chuyển này hai xuất phát điểm: kiến trúc tượng trưng thực sự, và một nhu cầu đòi hỏi phải được thỏa mãn. Trong những cấu tạo tượng trưng mà chúng ta đã nghiên cứu trên đây, tính hợp lí của kiến trúc chỉ làm thành một yếu tố phụ thuộc và chỉ được biểu hiện bởi một cách bố trí thuần túy bên ngoài. Khi tính hợp lí này trái lại đi đến cực điểm, khi người ta bắt nó phải đóng một vai trò chủ đạo, người ta có cái nhà nhằm thỏa mãn một nhu cầu trực tiếp: những trụ bằng đá, hay những bức tường thẳng với những xà đặt thành hình góc vuông và một cái mái. Vấn đề nhu cầu về tính hợp lí này là một nhu cầu tự phát là một vấn đề chắc chắn. Nhưng điều chúng ta cần biết, đó là nếu như kiến trúc thực sự mà chúng ta sẽ khảo sát dưới hình thức cổ điển của nó là do nhu cầu nảy sinh ra mà thôi, hay phải chăng nó cũng bắt nguồn cả trong những tác phẩm tượng trưng độc lập, và chúng ta cho rằng có thể xếp nó vào những tác phẩm như vậy.

(a) Nhu cầu tạo nên ở trong kiến trúc những hình thức hợp

lí duy nhất là do lí tính qui định: những đường thẳng, những góc vuông, những mặt phẳng. Trong kiến trúc thực hành, mục đích được thể hiện bởi bức tường hay cụ thể hơn, bởi cá nhân những con người, bởi một thể cộng đồng, một dân tộc, những người này không phải tìm cách thỏa mãn những đòi hỏi cơ thể, mà muốn thể hiện những ý định tôn giáo hay chính trị. Đặc biệt, người ta cảm thấy cần phải dựng lên một không gian khép kín xung quanh cái tượng, hình ảnh vị thần để cho thần linh có mặt trực tiếp và được miêu tả độc lập. Các Memnon, các nhân sư, chẳng hạn, đứng ở ngoài trời hay trong các lùm cây, giữa thiên nhiên bên ngoài. Nhưng các cấu tạo này, và hơn nữa các hình tượng thần linh có dáng điệu người lại là thuộc vào một lĩnh vực không phải là lĩnh vực tự nhiên trực tiếp: chúng bắt nguồn ở trong biểu tượng và là những sản phẩm của hoạt động nghệ thuật của con người. Vì vậy môi trường tự nhiên thuần túy đối với nó là không đủ, mà để thể hiện ra ngoài, nó cần có một miếng đất và một hàng rào củng cố nguồn gốc như nó, nghĩa là cũng toát ra từ biểu tượng và cũng được thể hiện bởi hoạt động sáng tạo của con người. Chỉ ở trong một môi trường do nghệ thuật sáng tạo thì các thần linh mới tìm thấy cái yếu tố phù hợp với họ. Nhưng môi trường bên ngoài này không tồn tại vì bản thân mình: nó được thể hiện là để phục vụ một mục đích khác, một mục đích chủ yếu đối với nó; nói khác đi, nó biểu hiện tính mục đích.

Nhưng để cho các hình thức này phục vụ trước hết một mục đích đã biết vươn lên cái đẹp, thì chúng không được ngừng lại trong tính trừu tượng đầu tiên của mình. Ngoài ra, chúng còn phải đối xứng và hài hòa, tiến gần tới tính hữu cơ, tới yếu tố cụ thể tới cái hoàn mỹ ở bản thân mình và có muôn hình muôn vẻ. Do đó xuất hiện những suy nghĩ tới những sự khác nhau và các đặc trưng, chú ý đặc biệt tới một vài phương diện, làm nổi bật một vài phương diện khác, mà không chú ý tới những phương diện nào đấy. Tóm lại, người ta phải bắt tay vào một

cộng tác không thể chỉ được giải thích bằng tính mục đích đơn thuần. Chẳng hạn, một vài cái xà vẫn chạy theo đường thẳng nhưng nó kết thúc ở hai đầu; cũng vậy một thanh dọc cần phải chống các xà hay một cái mái là dựa trên đất và kết thúc ở trên cao ở chỗ cái xà dựa vào nó. Kiến trúc vụ lợi làm nổi bật những sự khác nhau thuộc loại này và dùng nghệ thuật làm cho nó đẹp đẽ, trong lúc đó một cấu tạo hữu cơ như cái cây hay con người trong khi vẫn có phần dưới và phần trên nhưng những bộ phận ấy là căn cứ vào cơ cấu hữu cơ của mình: hai chân và cái đầu của con người; rễ và tán của cây.

(b) Trái lại, kiến trúc tượng trưng ít nhiều xuất phát từ những cấu tạo hữu cơ như vậy bằng cách tạo nên những con nhân sư, những Memnon vân vân. Song trong việc xây dựng những bức tường, những cửa, những xà, những cột bia vân vân, nó không thể hoàn toàn phục tùng sự đều đặn, đường thẳng. Nói chung, khi nó muốn xây dựng một kiến trúc và đặt những công trình điêu khắc đồ sộ ở cạnh nhau, nó phải làm thế nào cho các dãy này cũng đều dài như nhau, mà các khoảng cách chia cách chúng đều ngang nhau, các khoảng cách biểu lộ chúng đều chạy thành đường thẳng. Tóm lại, nó phải sử dụng trật tự và sự đều đặn của kiến trúc thực sự. Như vậy, nó vận dụng hai nguyên lí mà sự kết hợp cho phép ta thể hiện một kiến trúc rất đẹp mặc dầu tính mục đích của nó, trái lại trong nghệ thuật tượng trưng, hai nguyên tắc này không phải hợp nhất với nhau một cách thâm trầm mà vẫn còn tách rời nhau.

(c) Như vậy, chúng ta có thể nêu đ ic trưng bước quá độ này bằng cách nói rằng kiến trúc, từ trư c đến nay là độc lập, bắt đầu thay đổi các hình thức hữu cơ c ủa mình một cách hợp lí theo hướng đều đặn và có mục đích; trái lại, mặt khác, tính mục đích đơn thuần của các hình thức bắt đầu tiến gần nguyên tắc của yếu tố hữu cơ. Kiến trúc cổ điển đẹp đẽ thực sự nảy sinh do sự gặp gỡ và thâm nhập vào nhau của hai thái cực này.

Sự hợp nhất nảy sinh thực tế này biểu lộ rõ rệt trong sự

chuyển biến của bộ phận trong phần kiến trúc mà chúng ta đã xét trên đây, lúc đầu chỉ là một cái cột đơn thuần. Để bao quanh một khoảng trống, cần phải có những bức tường, nhưng những bức tường như chúng ta đã thấy trên đây trong nhiều thí dụ có thể tồn tại độc lập mà không làm thành một hàng rào hoàn toàn, vì một hàng rào hoàn toàn còn đòi hỏi ở trên phải được che kín chứ không phải chỉ bao quanh ở bề ngang. Và một cái mái thì phải dựa trên một cái gì đó. Vật để dựa đơn giản nhất đó là những cột nhà mà mục đích chủ yếu và thực sự chẳng qua chỉ để làm nâng đỡ. Chính vì vậy trong chừng mực chỉ cần một vật để nâng đỡ thì các bức tường thực ra là một vật thừa. Đóng vai một vật để dựa vào hay để nâng đỡ tức là đảm nhiệm một chức năng cơ học và chức năng này phục tùng các qui luật trọng lượng. Trọng lượng tập trung vào chỗ nâng đỡ, sức nặng một vật tập trung vào trọng tâm của nó và chính chỗ dựa này giữ cho nó đứng thẳng và làm cho nó khỏi đổ. Cây cột chính là đảm nhiệm nhiệm vụ này, và nó thực hiện điều đó với phương tiện bên ngoài ít nhất. Về mặt này nhiều cột có thể làm được cùng một nhiệm vụ như một bức tường là một vật đòi hỏi phải dùng nhiều phương tiện bên ngoài.

Một trong những vẻ đẹp của kiến trúc cổ điển chính là vì không bao giờ nó dùng quá nhiều cột hơn sự cần thiết đòi hỏi để chịu đựng một sức nặng nhất định những cái xà và những vật dựa trên xà. Trong kiến trúc thực sự, các cột với tính cách trang trí không làm thành một yếu tố của vẻ đẹp, và một cột chỉ tồn tại vì bản thân nó thì vẫn không làm được nhiệm vụ của mình. Người ta đã dựng lên nhiều cột khải hoàn như những cột của Tragian (Trajan) hay của Napôlêông, nhưng ngay cả những cột này nữa cũng có thể được xem là nhằm mục đích làm cái bệ cho những bức tượng. Ngoài ra, chúng còn được trang trí bởi những hình ảnh hoang đường ghi lại các chiến công của vị anh hùng mà nó ca ngợi.

Điều đặc biệt nổi bật ở trong cái cột, đó là trong quá trình

phát triển của kiến trúc, nó cần phải bắt đầu bằng cách thoát ly khỏi diện mạo tự nhiên cụ thể để có một hình thức có mục đích hơn và đẹp hơn.

- (aa) Do chỗ kiến trúc độc lập bắt đầu bằng những hình thức hữu cơ, cho nên nó có thể tái hiện được những hình tượng người như chẳng hạn ở Ai Cập là nơi các Memnon được sử dụng làm cột. Nhưng ở đây chỉ là một điều thừa ra vô ích, bởi vì những cột có hình người của các Memnon không nhằm mục đích làm chỗ dựa thực sự. Trái lại, ở Hi Lạp, người ta bắt gặp loại cột khác các cột tượng người thực tế dùng để nâng đỡ những vật nặng. Nhưng người ta chỉ có thể dùng chúng với một số lượng hạn chế. Mặt khác, bắt hình tượng con người bị đè nặng dưới những sức nặng như vậy là lạm dụng hình tượng con người, và thực vậy các cột tượng người biểu lộ tình trạng bị đè nặng bởi sức nặng và y phục của họ là y phục của người nô lệ, sinh ra để mang những vật nặng nề.

(bb) Hình tượng hữu cơ gần thiên nhiên nhất và có thể dùng làm cột trụ và chỗ dựa chính là cái cây, thực vật nói chung, một thân cây một nhánh cây mềm mại vươn thẳng lên bầu trời. Thân cây ở bản thân nó nâng đỡ cái tán, cọng rơm nâng đỡ bông lúa, cành hoa nâng đỡ bông hoa. Kiến trúc Ai Cập là loại kiến trúc chưa được giải phóng đến trình độ biểu hiện những ý định của mình một cách trừu tượng, nên vẫn còn vay mượn trực tiếp ở tự nhiên về các hình thức này. Về mặt này, tính đồ sộ của phong cách các lâu đài và các đền thờ Ai Cập, tính khổng lồ của các dãy cột, số lượng của chúng và những tỉ lệ to lớn của những quần thể này từ muôn đời nay vẫn làm những người xem ngạc nhiên và sửng sốt.

Ở đây, người ta thấy những cột này sinh từ những cấu tạo thảo mộc đa dạng nhất, từ những cây sen và những cây khác dùng làm mẫu mực và những cây này chuyển từ hình thức này sang hình thức khác để trở thành những cây cột. Trong một

hàng cột chẳng hạn, không phải tất cả các cột đều có hình thức như nhau mà về mặt này biến đổi thành từng loại gồm hai hoặc ba cột. Đenon đã tập hợp trong quyển sách về cuộc viễn chinh Ai Cập một số lớn những hình thức như vậy. Cả toàn bộ vẫn chưa có một hình thức đều đặn một cách hợp lí, nhưng ở dưới mang hình thức một củ hành với những cái lá toát ra từ rễ cây và lên thẳng như những cây sậy hay tập hợp lại ở ngay dưới rễ như người ta thấy ở trong nhiều loại cây. Trên nền này, ta thấy thân cây mềm mại vươn thẳng lên bầu trời dưới hình thức một cái cột, khi thì thẳng đứng, khi thì xoắn lại, trong lúc đó đầu cột, đến lượt nó, lại giống một bông hoa với những cánh hoa và những cành cây tỏa ra. Nhưng sự bắt chước tự nhiên vẫn không phải là nô lệ: những hình thức thảo mộc có được một hình thức cách điệu hóa có tính kiến trúc, hợp lí làm cho chúng gần với việc sử dụng đường tròn, đường thẳng vân vân bởi tính đều đặn, thành ra các cột bởi trạng thái chung của chúng, vẫn giống những cái mà chúng ta thường gọi là những *đường lượn*.

(cc) *Đường lượn* chính là thuộc giai đoạn diễn biến của một nền kiến trúc hay vay mượn các hình thức của mình ở thiên nhiên hữu cơ sang tính đều đặn chặt chẽ hơn của tính kiến trúc thực sự. Khi kiến trúc trở thành tự do, nó sử dụng các đường lượn để tô điểm và trang trí. Các đường lượn chủ yếu là những hình thức cây cỏ xoắn lại, bị bóp méo, ít nhiều biến đổi thành những hình tượng người, hoặc đồ vật, hoặc là nảy sinh từ sự chuyển hóa những hình tượng người và động vật. Nếu như chúng có một ý nghĩa tượng trưng thì nghĩa này chỉ có thể có ý nghĩa do sự kết hợp các giới khác nhau của tự nhiên đem đến. Ngoài điều đó ra, chúng chỉ có thể là sản phẩm của cái trí tưởng tượng thích kết hợp, ghép cấu tạo tự nhiên đa dạng nhất như là một trò chơi, bằng cách làm cho chúng nảy sinh cái này từ cái kia hoặc tiếp hình thức này vào hình thức

kia. Đặc trưng chủ yếu của cách trang trí kiến trúc này - nó có một trình độ đa dạng vô tận và có thể dùng cho tất cả mọi đồ vật bằng đá hay bằng gỗ, cho đồ đạc cũng như quần áo - tóm lại là cây cỏ, các lá, các hoa, động vật có thể nói đều được duy lí hóa và làm cho gần với giới vô cơ. Người ta thường chê các đường lượn là cứng đờ, không trung thành với yếu tố hữu cơ, người ta thường chê việc dùng nó trong nghệ thuật, nhất là trong hội họa, mặc dầu chính Raphaen cũng đã dùng nó rất nhiều bằng cách vẽ những đường lượn rất hấp dẫn và duyên dáng, và bằng cách biến đổi nó một cách vô tận.

Thực vậy, cần phải thừa nhận rằng, về mặt hình thức cũng như đối với các qui luật cơ học, các đường lượn chẳng có gì là tự nhiên hết, nhưng tình trạng thiếu tự nhiên này không những làm thành một đặc quyền của nghệ thuật nói chung, mà còn làm thành một nhiệm vụ đối với kiến trúc nữa; bởi vì có thể nói chỉ bằng cách phản bội tự nhiên thì kiến trúc mới có thể làm cho các hình thức sinh động phù hợp với phong cách kiến trúc thực sự và làm cho chúng hài hòa với kiến trúc. Điều thích hợp nhất với sự thích nghi này đó là giới thảo mộc mà phương Đông đã sử dụng với một qui mô rất lớn, trong các đường lượn, bởi vì cây cỏ chưa có cảm giác cho nên dễ dàng phục vụ những mục đích cảm xúc, bằng cách đóng vai một vật để che chở dưới hình thức một mái nhà hay một cái bờ chống lại gió, mưa, mặt trời; và mặt khác, các đường của chúng vẫn chưa có khả năng rung động tự do, thoát ra ngoài các quy luật của lý trí. Khi được sử dụng một cách kiến trúc, các lá của chúng vốn đã đều đặn, bị những sự biến đổi, những sửa đổi theo hướng của đường thẳng hay của sự tròn trặn, thành ra mọi cái gì mà người ta có thể xem là một sự xuyên tạc những hình thức thảo mộc, thực ra chỉ làm thành một sự thích nghi đơn thuần vào những mục đích kiến trúc.

Chính vì vậy ở trong kiến trúc thực sự, cột trụ đã thoát ra

khỏi các hình thức thuần túy hữu cơ và trở thành có mục đích lý tưởng, và điều này lại làm cho nó gần với thế giới hữu cơ. Chúng ta cần phải nêu lên ở đây hai điểm xuất phát này của kiến trúc: những nhu cầu cần phải đáp ứng và tính độc lập biểu lộ không có mục đích cụ thể, bởi vì kiến trúc chân chính là ở sự hợp nhất của hai nguyên lí này. Cái cột đẹp đẽ này sinh từ một hình thức tự nhiên sau đó trở thành một cái bể với những hình thức hợp lí và đều đặn.

Chương II

KIẾN TRÚC CỔ ĐIỂN

Kiến trúc, khi nó giữ được cái vị trí thích hợp và phù hợp với những khái niệm của mình, thì nó thể hiện trong các tác phẩm của mình một mục đích và một ý nghĩa không phải cố hữu đối với nó. Nó trở thành một môi trường vô cơ, một toàn thể được bố trí và được xây dựng phù hợp với những qui luật của trọng lượng và phục tùng tính đều đặn chặt chẽ của những đường thẳng và những đường tròn, của những góc vuông, những con số và những kết hợp về số, của sự tính toán và của giới hạn phục tùng những qui tắc cố định mà nó không tài nào vượt ra khỏi. Cái đẹp của nó chính là ở mục đích này: thoát li khỏi mọi kết hợp trực tiếp với yếu tố hữu cơ, yếu tố tinh thần. Tính tượng trưng vẫn tồn tại mặc dầu nó tồn tại vì một cái gì không phải là nó và nó làm thành một toàn thể phong bế biểu lộ mục đích và nhiệm vụ của mình qua tất cả các hình thức và nó biến đổi những cái có tính thuần túy vụ lợi thành vẻ đẹp bởi âm nhạc của những mối quan hệ. Nhưng kiến trúc ở

giai đoạn này, vẫn còn là phù hợp với khái niệm của mình, bởi vì tự thân nó vẫn không thể nào cấp cho yếu tố tinh thần một sự tồn tại thực tế, trái lại chỉ có thể cấp một hào quang phản ảnh yếu tố tinh thần bằng những phương tiện bên ngoài và xa lạ đối với tinh thần.

Trong việc nghiên cứu hình thức kiến trúc này, là hình thức rất đẹp đẽ mặc dầu có tính chất vụ lợi, chúng tôi sẽ theo trình tự sau đây:

Chúng tôi sẽ *bắt đầu* bằng cách định nghĩa khái niệm *chung* của nó và tính chất của nó.

Sau đó, chúng tôi sẽ tìm hiểu những đặc trưng chủ yếu của các hình thức kiến trúc toát ra từ cái mục đích khiến người ta xây dựng công trình kiến trúc cổ điển.

Cuối cùng, chúng ta sẽ nhìn tổng quát toàn bộ hiện thực cụ thể mà nghệ thuật cổ điển đã diễn biến theo hướng ấy.

Trong những điều dưới đây, tôi sẽ không đi vào một chi tiết nào hết. Tôi sẽ chỉ bó hẹp vào những điều khái quát và những điều ấy ở đây chỉ là đơn giản hơn so với kiến trúc tượng trưng.

1. Tính chất chung của kiến trúc cổ điển.

a. Sự ăn khớp với một mục đích đã định.

Như tôi đã chứng minh nhiều lần, khái niệm cơ bản của kiến trúc thực sự tóm lại là ý nghĩa tinh thần không được thực hiện đơn thuần ở trong tác phẩm kiến trúc, bởi vì nếu thế thì tác phẩm kiến trúc sẽ hóa thành một hình ảnh tượng trưng độc lập của nội cảm; trái lại, ý nghĩa tinh thần đã tồn tại vì bản thân mình ở bên ngoài kiến trúc. Sự tồn tại độc lập này của ý nghĩa có thể xuất hiện dưới hai phương diện: thực vậy, một mặt, nó có thể được tô điểm và biểu hiện ra ngoài bởi một nghệ thuật khác dễ hiểu hơn và ở đây chúng tôi sẽ nói tới điêu khắc; mặt khác, con người thấy nó và sử dụng nó ở trong môi

trường trực tiếp của mình, một cách sinh động. Vả lại, hai mặt này có thể trùng với nhau trong nhiều trường hợp. Nếu như trong kiến trúc phương Đông của người Babilon, người Ấn Độ và người Ai Cập đã đưa ra một hình thức tượng trưng tự thân nó là viên mãn, đối với những điều mà các dân tộc này xem là cái tuyệt đối và cái chân thực, thì mặt khác trong khi thách thức cái chết, họ xây một thành lũy để bảo vệ con người đã chết làm cho con người này vẫn được duy trì dưới hình thức tự nhiên. Lần này chúng ta thấy ý nghĩa tinh thần tồn tại vì bản thân hoặc nhờ ảnh hưởng của nghệ thuật, hoặc một cách sinh động và trực tiếp độc lập đối với kiến trúc. Còn kiến trúc thì phục vụ nó bằng cách lấy nó làm ý nghĩa chân chính và mục đích thực sự của mình.

Chính mục đích này từ nay sẽ trở thành yếu tố thống trị của toàn bộ tác phẩm, chính mục đích ấy sẽ qui định hình thức cơ bản của nó, có thể nói là cái sườn của nó và không cho phép những yếu tố ngẫu nhiên về chất liệu cũng như hư cấu và sự võ đoán được biểu hiện tự do như ở trong trường hợp của kiến trúc lãng mạn và kiến trúc tượng trưng. Những loại kiến trúc này trong khi vượt quá mục đích, lao vào tình trạng say mê những hình thức, làm cho các bộ phận thành phong phú một cách vô tận.

b. Sự phù hợp của ngôi nhà với mục đích.

Vấn đề đầu tiên được nêu lên về một công trình xây dựng thuộc loại này, đó là vấn đề tìm hiểu xem mục đích và nhiệm vụ của nó là gì, và nó sẽ được xây dựng trong những điều kiện như thế nào. Qui định những điều kiện như vậy, thỏa mãn chúng, đồng thời chú ý tới khí hậu, vị trí, môi trường tạo nên bởi phong cảnh và trong khi tuân theo tất cả sự đòi hỏi ấy, vẫn tạo nên một tổng thể có một tính thống nhất tự do, đó là nhiệm vụ, mà muốn thực hiện nhiệm vụ ấy người xây dựng phải thông minh và khéo léo. Ở người Hi Lạp, kiến trúc chủ

yếu lo xây dựng những ngôi nhà công cộng, những điện thờ, những dãy cột, những cổng, để người ta nghỉ ngơi và đi du lãm ban ngày; những con đường đi lên các ngôi nhà như chẳng hạn con đường nổi tiếng dẫn lên thành nội của Aten; các nhà tư nhân trái lại rất đơn giản. Trái lại, ở người La Mã, sự chú ý chủ yếu tập trung vào các ngôi nhà tư nhân và nhất là tập trung vào các biệt thự, cả hai loại nhà này đều được xây dựng rất xa hoa. Ta chỉ cần nhớ tới vẻ lộng lẫy của những cung điện nhà vua, của những nhà tắm công cộng, của những rạp hát, của những hí trường, của những đường thủy lộ, của những giếng phun vân vân. Nhưng trong những công trình xây dựng thuộc loại này ở đấy yếu tố vụ lợi đóng vai trò chủ đạo thì vị trí dành cho cái đẹp thực sự là vị trí một sự trang sức đơn thuần. Chỉ có mục đích tôn giáo là ít nhiều thoát khỏi tính vụ lợi và lệ thuộc này, điện thờ có mục đích làm thành một hàng rào cho một chủ thể thuộc bản thân y phụ thuộc phạm vi nghệ thuật và được điêu khắc biểu hiện dưới hình thức bức tượng một vị thần linh.

c. Ngôi nhà với tính cách loại hình cơ bản.

Do những mục đích như vậy, cho nên kiến trúc thực sự hình như là tự do hơn là tính tượng trưng của giai đoạn trước là giai đoạn vay mượn những hình thức của nó ở tự nhiên hữu cơ. Đồng thời, nó cũng tự do hơn là điêu khắc, bởi vì điêu khắc bắt buộc phải chấp nhận hình tượng con người như nó tồn tại, phải thích nghi vào đây và phải chú ý tới những điều kiện chung của nó, trong lúc đó kiến trúc cổ điển tìm thấy nội dung của mình ở trong những mục đích tinh thần và cấp cho nội dung ấy một hình thức do lí trí con người sáng tạo ra một cách độc lập và không liên quan tới mọi mẫu mực trực tiếp. Song trình độ tự do này chỉ là tương đối và chỉ mở rộng tới một phạm vi hữu hạn, và những nhận xét về kiến trúc cổ điển do tính hợp lí của

những hình thức của nó, cho nên bao giờ cũng có tính trừu tượng và khô khan. Senlinh đã nói về kiến trúc rằng kiến trúc là một âm nhạc bị đông cứng lại, và thực vậy, cả hai nghệ thuật là kiến trúc và âm nhạc đều dựa trên một sự hài hòa của những quan hệ có thể qui về những con số và, vì vậy, dễ lĩnh hội trong những nét chủ yếu của chúng. Như chúng ta đã thấy, chính là trong cái nhà với những bức tường, những cái trụ, những cái xà, được tập hợp một cách hợp lí và cứng nhắc đã thể hiện được những nét chủ yếu này ở trong những quan hệ của chúng, khi thì đơn giản, khi thì nghiêm trang, khi thì đồ sộ hay duyên dáng. Bản chất các quan hệ này không thể qui về những đặc trưng số lượng và về những cách đo chính xác. Tuy vậy, ta vẫn thấy rằng một hình chữ nhật là duyên dáng hơn một hình vuông bởi vì hình chữ nhật là một sự kết hợp của sự đều đặn với sự không đều đặn. Một chiều, chiều ngang chỉ bằng một nửa chiều kia là chiều dài làm cho chúng ta có được một quan hệ thú vị, trong lúc đó thì một hình tượng dài và hẹp là thiếu vẻ đẹp đẽ. Ngoài ra, những quan hệ máy móc giữa những cái để nâng đỡ và những cái cần được nâng đỡ cần phải được tuân thủ bằng cách chú ý tới những cách đo lường và các qui luật chi phối chúng. Chính vì vậy một cái xà nặng nề không nên đặt trên những cột trụ mảnh và nhỏ cũng như người ta không nên dựng lên những cột trụ đồ sộ khi khối lượng để nâng đỡ là rất nhẹ.

Về tất cả các quan điểm này, trong những quan hệ giữa chiều dài chiều rộng và chiều cao của ngôi nhà, trong những quan hệ giữa chiều cao, chiều dày của các cột cũng như những khoảng cách chia cách chúng, tính chất, tính đa dạng hay sự đơn giản của những trang trí, những kích thước của những đường viền ở cột và ở tường cũng như của các gờ vân vân ở những người cổ đại có một sự hài hòa kín đáo mà họ đã tìm được một cách bản năng và họ có thể thoát li khỏi sự hài hòa ấy trong những chi tiết nhất định song vẫn không hề mảy may

vi phạm quan hệ cơ bản, vẫn không hề thoát li khỏi cái đẹp.

2. Những đặc trưng riêng của các hình thức kiến trúc.

a. Những công trình xây dựng bằng gỗ và bằng đá.

Như chúng tôi đã nêu lên ở trên, trong một thời gian dài người ta đã bàn về vấn đề xem phải chăng những kiến trúc bằng gỗ đã xuất hiện trước những kiến trúc bằng đá hay là ngược lại, và xem thử các hình thức kiến trúc có quan hệ với những sự khác nhau ở giữa các chất liệu không. Về mặt kiến trúc thực sự, trong chừng mực nó theo đuổi một mục đích vụ lợi nhằm dựng lên ngôi nhà có hình dáng đẹp đẽ thì người ta phải xem những kiến trúc bằng gỗ là những kiến trúc cổ xưa hơn.

Đó là quan điểm của Hơctơ - Về điểm này ông ta theo Vitruvơ - và ý kiến này đã bị nhiều người phê bình. Tôi chỉ nói tóm tắt ở đây ý kiến cá nhân tôi về vấn đề này. Việc tìm một qui luật đơn giản và trừu tượng để giải thích những sự kiện cụ thể đã được tìm từ trước là một biện pháp thông thường. Chính vì theo biện pháp này mà Hơctơ đã tìm cách phát hiện mẫu mực cơ bản làm nền tảng cho các ngôi nhà Hi Lạp, nói khác đi tìm cái lí thuyết, cái sườn cơ bản cho các ngôi nhà này. Và ông tưởng rằng đã tìm được nó khi thấy được hình thức và các chất liệu tương ứng với nó ở trong ngôi nhà bằng gỗ. Kể ra, một ngôi nhà với tính cách ngôi nhà, chủ yếu là dùng làm nơi ở, để chống lại bão táp, mưa gió, thời tiết xấu, chống lại người và súc vật và đòi hỏi phải có một hàng rào kín để cho một gia đình hay một thể cộng đồng có thể tập hợp ở đấy, tách ra khỏi thế giới bên ngoài và thỏa mãn những đòi hỏi của họ cũng như thực hiện những hoạt động của họ ở trong tình trạng cô lập này. Ngôi nhà là một kiến trúc thuần tuý vụ lợi mà con người xây dựng là để phục vụ những mục đích nhất định của con người. Bởi vì các mục đích này rất đa dạng cho nên để

thực hiện các mục đích ấy, con người bắt tay vào một công tác phức tạp và tỉ mỉ. Công tác này tóm lại là khớp các bộ phận lại với nhau, cho bộ phận này nhập vào bộ phận kia hay ngược lại, tách chúng ra khỏi nhau một cách thích hợp, và làm tất cả những điều đó để cho kiến trúc được hết sức vững chắc, để cho nó phù hợp với những qui luật về trọng lượng, nhằm đảm bảo tính ổn định của những bộ phận thẳng đứng và cấp một chỗ dựa chắc chắn cho các bộ phận nằm ngang, đặng làm cho sự thích nghi lẫn nhau giữa các bộ phận bắt gặp nhau làm thành những góc hoàn toàn.

Một ngôi nhà còn đòi hỏi một hàng rào kín, và hàng rào này được đảm bảo một cách hiệu lực nhất bởi những bức tường, cho nên hình như sự xây dựng bằng đá là đáp ứng mục đích này hơn cả. Nhưng một bức tường cũng có thể được làm bằng những trụ sát nhau ở trên có những xà, những xà này cũng gắn liền với nhau và đồng thời làm cho các trụ đứng thẳng làm chỗ dựa cho chúng càng thêm ổn định. Thêm vào đó, còn có cái che đậy hay là cái mái. Nhưng trong một điện thờ, thì không phải bức tường làm thành vật chủ yếu mà chính là cái nâng đỡ và cái được nâng đỡ. Ở đây là một hiệu quả cơ học đạt được một cách chắc chắn hơn và tự nhiên nhất ở trong những công trình xây dựng bằng đá: cái trụ đóng vai vật nâng đỡ đồng thời cần phải được nối liền với các trụ khác cũng phục vụ mục đích này, mối liên hệ này được đảm bảo bởi cái xà ngang. Những đặc trưng cơ bản làm chủ việc xây dựng các tường và cái mái là như vậy.

Sự kết hợp những yếu tố khác nhau và bản thân độc lập, sự thích nghi của chúng hay sự lắp ráp của chúng với nhau để đáp ứng một mục đích hợp lí hay một mục đích vụ lợi là được thể hiện tốt nhất trong các công trình xây dựng bằng gỗ ở đấy cái cây đã cấp cho ta những chất liệu cần thiết. Không đòi hỏi một công trình lao động dài và vất vả, một cái cây có thể biến đổi thành cái xà hay cột trụ bởi vì bản thân gỗ đã có một hình

dáng nhất định, nó gồm những yếu tố ít nhiều có tính chất hình tuyến, những yếu tố này có thể được kết hợp để tạo nên những góc tù hay những góc nhọn và để cung cấp những cột trụ ở các góc, những tháp nhọn, những tháp mỏn, những xà ngang, cái mái. Trái lại, tự bản thân tảng đá không có một hình thức cụ thể nào hết; so với cái cây thì tảng đá là một khối lượng không có hình thù, mỗi tảng đá cần phải được đẽo gọt biến đổi một cách riêng, và sau đó, tất cả các tảng đá cần phải được tập hợp lại, đặt bên cạnh nhau hay chồng lên nhau. Điều đó đòi hỏi nhiều thao tác nhằm mục đích cấp cho tảng đá cái hình thức mà tự thân cây gỗ đã có sẵn và làm cho tảng đá có thể sử dụng được như là gỗ vậy, nhưng gỗ thì lại không đòi hỏi thao tác nào như vậy hết.

Ngoài ra, các tảng đá ở những nơi chúng làm thành những khối lượng đồ sộ, bắt người ta phải đào và bởi vì tảng đá tương đối không có hình thù cho nên nó có thể mang tất cả những hình dáng mà người ta muốn, và điều đó khiến cho nó thành một chất liệu được dùng đặc biệt ở trong kiến trúc tượng trưng và trong kiến trúc lãng mạn là những hình thức kiến trúc muốn tìm những hình thức quái đản. Trái lại, gỗ trong đó hình thức tự nhiên là thân cây thẳng đứng và chính vì vậy mà sự phục vụ những mục đích hữu hạn hơn và hợp lí hơn, cho nên được sử dụng đặc biệt ở trong kiến trúc cổ điển. Chính vì những lí do ấy người ta thấy những công trình xây dựng bằng đá là tiêu biểu chủ yếu cho loại kiến trúc mà chúng tôi gọi là kiến trúc độc lập, mặc dầu ở người Ai Cập với những cột trụ phủ đá vuông người ta đã thấy biểu hiện một nhu cầu mà những công trình xây dựng bằng gỗ có thể thỏa mãn dễ dàng hơn và tự nhiên hơn. Trái lại, kiến trúc cổ điển không phải chỉ bó hẹp vào những công trình xây dựng bằng gỗ, tất cả những lúc nào nó muốn đạt tới cái ấy thì nó đều dùng đến đá và nó làm điều đó theo cách một mặt khiến cho các công trình kiến trúc cho phép

ta thấy lại và nhận ra được cái nguyên tắc cổ xưa của công trình xây dựng bằng gỗ, trong lúc đó mặt khác, nó lại đưa vào những chi tiết không phù hợp với loại công trình này.

b. Điện thờ và các hình thức đặc thù của nó.

Về những yếu tố chính tạo nên cái kiểu ngôi nhà cũng như điện thờ, điều chủ yếu mà chúng ta phải nói về vấn đề này tóm lại là như sau:

Khi ta xét ngôi nhà ở bản thân nó, dựa theo mặt thuần túy cơ học của nó, chúng ta nhận thấy ngôi nhà một mặt gồm những khối lượng để nâng đỡ và mặt khác là những khối lượng được nâng đỡ, cả hai khối lượng này đều kết hợp với nhau nhằm làm cho ngôi nhà được vững chắc. Ngoài ra, còn thêm một đặc trưng thứ ba, do chỗ cần phải bao quanh ngôi nhà và phải giới hạn nó theo ba chiều: chiều rộng, chiều dài, chiều cao. Một kiến trúc nảy sinh do sự kết hợp, do sự hòa lẫn với nhau của nhiều đặc trưng, làm thành một toàn thể cụ thể, cần phải xuất hiện qua cái toàn thể này cả các đặc trưng của nó, mà nếu không có thì ngôi nhà sẽ không là ngôi nhà cũng như cả hình thức những đặc trưng này được kết hợp và cấp cho ngôi nhà hình dáng riêng và hình thức đặc thù.

(a) Sự kiện quan trọng nhất về vấn đề này đó là nâng đỡ hay chịu đựng. Mỗi lần phải nói đến những khối lượng để nâng đỡ, theo những đòi hỏi hiện nay của chúng ta, chúng ta lập tức nghĩ ngay đến một bức tường và chúng ta thấy bức tường là một vật nâng đỡ chắc chắn nhất và ổn định nhất. Nhưng như chúng tôi đã nói, bức tường không phải chỉ có mục đích để làm vật nâng đỡ mà còn để tạo nên một hàng rào và đảm bảo sự nối liền và chính vì vậy nó đóng vai trò chủ yếu ở trong kiến trúc lãng mạn. Điều tiêu biểu cho kiến trúc Hi Lạp trái lại, đó là nó chủ yếu lo tạo nên những vật nâng đỡ bằng cách cấp cho chúng hình thức những cột, và các cột được sử dụng làm thành yếu tố chủ yếu về sự ích lợi và cái đẹp kiến trúc.

(aa) Cái cột không có mục đích nào ngoài việc nâng đỡ, và mặc dầu một dãy cột đặt cạnh nhau theo đường thẳng đã làm thành một giới hạn, nhưng cái cột vẫn không làm thành một hàng rào như một bức tường thực sự hay một thành lũy thực sự, mà trái lại nó vẫn cách xa cái tường và nổi lên một cách hoàn toàn tự do. Một khi cái cột đã có nhiệm vụ duy nhất như vậy thì đối với cái vật nặng mà nó phải nâng đỡ, vật này không được quá nặng cũng như quá nhẹ, bởi vì nó không được có vẻ bị sức nặng đè bẹp cũng như không được có vẻ vươn lên cao một cách quá thoải mái tựa hồ như nó xem vật nặng chỉ là một trò đùa.

(bb) Cũng như cái cột khác bức tường hay bức thành lũy làm thành một hàng rào, cái cột cũng khác cái trụ đơn thuần. Thực vậy cái trụ là bị cắm sâu trực tiếp xuống đất và nó phải nâng đỡ một vật nặng. Do đó, chiều dài, điểm xuất phát cũng như hình dáng của nó có vẻ dường như nảy sinh làm thành kết quả của một sự hạn chế tiêu cực bởi một vật khác không phải là nó, dường như là những đặc điểm ngẫu nhiên không lệ thuộc vào nó. Song phần đầu và phần cuối lại đều là những đặc trưng cố hữu của cái cột và vì vậy phải được nêu lên làm thành những yếu tố của riêng nó. Chính vì vậy khi cái cột được tạo nên bởi một nền kiến trúc đẹp để đạt đến trình độ trưởng thành hoàn toàn thì có một cái nền và một đầu cột.

Kể ra, các cột làm thành một bộ phận kiểu cột Tôxcan (Toscane) không có nền và dường như xuất hiện trực tiếp từ dưới đất lên; do đó chiều cao của chúng có vẻ hoàn toàn ngẫu nhiên: người ta không biết cái cột vùi sâu dưới đất đến bao nhiêu dưới sức nặng mà nó phải mang. Muốn cho khởi điểm của nó không có vẻ ngẫu nhiên và mơ hồ, người ta cố ý cấp cho nó một cái chân trên đó nó đứng và cái chân này làm thành dấu hiệu hiển nhiên và rõ rệt về khởi điểm của nó. Nghệ thuật hình như muốn nói: cái cột bắt đầu ở đây; nhưng mặt khác, nó cũng muốn làm cho người ta thấy rõ ràng cái cột

là chắc chắn, ổn định dường như muốn để cho chúng ta an tâm. Cũng chính vì vậy nó kết thúc cái cột bằng một đầu cột, đầu cột một mặt có nhiệm vụ chứng tỏ rằng cái cột sinh ra để làm vật nâng đỡ và mặt khác hình như có nghĩa là cái cột đến đây chấm dứt.

Chính do chỗ muốn gán một tính chất cố ý về sự mở đầu và sự kết thúc mà người ta đã nhận thấy thực sự ý nghĩa của cái nền và cái đầu cột. Cả hai cái này cũng có một ý nghĩa như sự nhịp nhàng ở trong âm nhạc. Sự nhịp nhàng đòi hỏi một sự kết thúc rõ ràng. Cũng vậy, người ta có thể kết thúc một quyển sách mà không viết dấu chấm kết thúc và bắt đầu quyển sách mà không nêu đặc biệt chữ cái đầu tiên; tuy vậy nhất là thời Trung Cổ người ta vẫn in những chữ cái đầu tiên có tô màu và với những trang trí ở cuối đều đánh dấu những giới hạn của quyển sách. Mặc dầu cái nền và cái đầu cột có lẽ không đáp ứng một nhu cầu thực tế, nhưng người ta sẽ sai lầm nếu như người ta cho chúng chỉ là một trang trí thừa thãi hay người ta muốn cho chúng là bắt nguồn từ cái cột Ai Cập, những cái cột này về ngoại hình vẫn còn gần thế giới thực vật.

Những cấu tạo hữu cơ mà điêu khắc nêu lên giữa hình thức động vật hay giữa hình thức con người đều bắt nguồn và kết thúc ở trong những đường viền tự do của chúng bởi vì thể hữu cơ có một lí do nội tại qui định hình thức từ bên trong. Trái lại, điêu khắc đối với cái cột và hình thức của nó chỉ có sự qui định máy móc của việc nâng đỡ và khoảng cách đi từ mặt đất tới điểm ở đây vật nặng mà nó phải chịu đựng đánh dấu sự kết thúc của cái cột. Còn về những mặt riêng mà sự qui định này bao hàm thì nhiệm vụ nêu bật nó và trang trí nó trong chừng mực việc này thuộc bộ phận cái cột với hai giới hạn của nó ở bên trên và bên dưới cũng như vai trò vật nâng đỡ của nó không thể đóng vai ngẫu nhiên và do phía ngoài đem lại, mà trái lại, phải đóng vai những đặc tính nội tại của nó.

Còn về những đặc điểm khác của cái cột ngoài cái móng

và cái đầu cột, trước hết chúng ta nhắc tới vẻ tròn trặn của nó: thực vậy, một cái cột, thì phải có hình thức tròn để nêu bật tính tự do của nó đối với xung quanh. Đường tròn là con đường đơn giản nhất chính xác một cách hợp lí nhất, đều đặn nhất, tự thân nó là viên mãn. Do hình thức đường tròn của nó, cái cột chứng tỏ nó không có mục đích làm thành một diện tích phẳng khi các cột đứng sát cạnh nhau, như điều ta thấy ở các xà, các xà cắt nhau thành hình vuông và đặt cạnh nhau làm thành những tường và những bờ, trái lại mục đích của cột là đóng vai vật nâng đỡ vì bản thân nó. Từ phần thứ ba ở phía trên, cái cột thu hẹp lại. Nó giảm bớt về khối lượng và chiều dài và sở dĩ thế là vì hai phần ba ở dưới phải làm thành cái nâng đỡ một phần ba ở trên, và sự tất yếu cơ học này phải toát ra hiển nhiên không đòi hỏi người ta phải cố gắng giải thích. Cuối cùng, các cột thường có những đường lòng mía thẳng đứng mục đích của nó một mặt là sửa chữa bớt tính đơn giản của hình thức bằng cách dựa vào đấy một tính đa dạng nào đấy, và mặt khác để gây ảo tưởng các cột dày hơn ở trong thực tế nếu như điều đó là cần thiết.

(cc) Tuy vậy, mặc dầu mỗi cột làm thành một cấu tạo tự thân là viên mãn và hình như chỉ tồn tại vì bản thân, tuy nhiên cái cột vẫn được xây dựng để phục vụ cái khối lượng mà nó phải nâng đỡ. Vì một ngôi nhà cần phải được giới hạn ở tất cả mọi mặt, cho nên hiển nhiên là một cái cột vẫn không đủ, mà bên cạnh nó cần phải có những cột khác nữa, do đó mà có đặc trưng chủ yếu làm cho các cột phải được sắp xếp thành từng dãy. Ngay cả khi các cột phải nâng đỡ một vật nặng duy nhất, vật nặng này đòi hỏi các cột phải cao như nhau và vật nặng đóng vai trò cái xà đối với các cột là vật nối liền các cột. Điều này khiến cho chúng ta nói đến vật được nâng đỡ mà không nói tới vật nâng đỡ nữa.

(b) Vật mà các cột nâng đỡ đó là toàn bộ các xà chồng lên nhau. Ở đây trước hết là mối quan hệ bị qui định bởi góc vuông.

Vật nâng đỡ cần phải làm thành một góc vuông với mặt đất trên đó nó dựa vào cũng như với cái xà là vật tựa vào nó. Sở dĩ thế là vì theo luật trọng lượng vị trí nằm ngang là vị trí duy nhất vững chắc và ổn định và góc vuông là góc duy nhất có một độ chính xác vững chắc; các góc tù và các góc nhọn trái lại đều mơ hồ và có giá trị thay đổi.

(aa) Đây là những yếu tố làm nên sườn nhà. Trên các cột cao như nhau và đặt cạnh nhau thành đường thẳng trước hết là cái xà chính, xà này nối liền các cột với nhau và gây một áp lực như nhau đối với các cột. Với tính cách một cái xà thực sự, cái xà chính gồm bốn mặt phẳng bằng có tính đều đặn trừu tượng khớp vào nhau theo góc vuông ở tất cả các chiều. Nhưng nếu như cái xà chính được nâng đỡ bởi các cột thì, đến lượt nó, nó lại làm thành vật nâng đỡ phần của sườn nhà. Kết quả là kiến trúc trong quá trình phát triển, bắt buộc phải nêu bật cả hai mục đích này của cái xà chính bằng cách cấp cho phần trên của nó những đường viền lồi vân vân để nêu rõ nó có mục đích làm thành vật nâng đỡ. Chính vì vậy cái xà chính có những quan hệ không những với các cột trụ nó dựa ở trên mà cả với những vật nặng dựa trên mình nó.

(bb) Trong số các vật nặng này, trước hết là *diềm* hay đường viền. Cái diềm gồm một mặt, những đầu của các xà của mái dựa trên cái xà chính và mặt khác là những khoảng cách giữa các cái đầu này. Do đó, cái diềm đã đa dạng hơn cái xà chính và nó làm nổi bật tính đa dạng này một cách thực rộng rãi khi kiến trúc trong lúc thực hiện những công trình xây dựng bằng đá, đồng thời vẫn lo duy trì chặt chẽ kiểu xây dựng bằng gỗ. Chính do đó mà nảy sinh sự khác nhau giữa của triglyphes và các métopes. Các triglyphes là các đầu xà được khớp ở ba chỗ, các métopes là các khoảng trống hình bốn cạnh ở giữa các triglyphes. Lúc đầu, các khoảng trống này chắc hẳn là trống không, nhưng về sau chúng được điền thêm vào thậm chí được phủ và được trang trí bằng những hình đắp nổi.

(cc) Cái diềm dựa trên cái xà chính đến lượt nó, lại nâng đỡ *mái đua* là cái dùng để làm chỗ dựa cho mái nhà và kết thúc bộ phận ở trên của toàn bộ kiến trúc. Vấn đề đặt ra ở đây là tìm hiểu xem cái phần bao phủ này cần phải được làm như thế nào. Phải chăng nó cần phải ngang bằng và hình chữ nhật hay nghiêng theo góc nhọn hay góc tù? Nếu người ta chỉ tính đến những nhu cầu thì người ta sẽ có xu hướng nghĩ rằng các cư dân ở phương Nam là những cư dân không bị mưa bão và chỉ cần phải tránh mặt trời cho nên một cái mái bằng hình chữ nhật đối với họ sẽ là đủ, trái lại những người phương Bắc vì cần phải chống lại mưa để góp phần làm cho nước chảy nhanh và tuyết đừng để quá nặng cho nên cần những mái nghiêng.

Nhưng vì kiến trúc lo tìm kiếm cái đẹp, cho nên chỉ riêng nhu cầu mà thôi thì không thể có vai trò quyết định, nó còn phải chú ý tới những đòi hỏi khác nữa. Một vật từ dưới đất vươn lên cần phải được biểu hiện với một cái nền, với một cái chân trên đó nó đứng và làm thành chỗ dựa cho nó. Ngoài ra, các cột và các bức tường của kiến trúc thực sự thực hiện ý niệm vật chất của sự nâng đỡ. Nhưng phía trên, cái mái là vật không phải nâng đỡ cái gì hết nhưng phải được cái khác nâng đỡ thì lại phải được cấu tạo nhằm chứng tỏ rằng mục đích thực sự của nó chính là như vậy. Nói khác đi, cái mái phải được cấu tạo nhằm chứng tỏ rằng nó không thể nâng đỡ và, do đó, phải có hình thức một góc nhọn hay một góc tù.

Chính vì vậy cho nên các điện thờ cổ không có mái bằng mà lại có một mái gồm hai diện tích kết hợp với nhau thành một góc tù và một sự thể hiện như vậy của trần nhà là hoàn toàn phù hợp với những đòi hỏi của vẻ đẹp. Bởi vì một mái bằng không gợi lên hình ảnh một công trình đã làm xong bởi vì một diện tích bằng và ngang dù cho có đặt cao đến đâu cũng vẫn còn có thể dùng để nâng đỡ một cái gì cao hơn nữa, trong lúc đó con đường tạo nên bởi sự kết hợp hai diện tích của mái làm cho mái không tài nào đảm nhiệm nhiệm vụ này. Chính vì vậy

chẳng hạn trong hội họa, chúng ta có cảm tưởng sự bố trí các hình tượng theo hình chóp.

(c) Cuối cùng, chúng ta còn phải nói đến hàng rào nghĩa là các bức tường và các thành lũy. Những cái cột nâng đỡ và giới hạn, nhưng chúng không làm thành một sự đóng kín: khoảng trống mà nó giới hạn làm thành điều trái lại so với một phía bên trong bị các bức tường che kín. Do đó, muốn có được một phía bên trong che kín thì phải bao quanh nó bằng những bức tường dày và chắc chắn.

(aa) Tất cả những điều ta phải nói về các bức tường này đó là các bức tường phải thẳng, phẳng và đặt theo đường thẳng đứng, bởi vì các bức tường nghiêng nổi lên theo hình góc nhọn hay hình góc tù sẽ gây nên cảm giác thế nào trước sau cũng đổ và người ta sẽ có quyền tự hỏi tại sao nó lại có một độ góc như vậy chứ không có một độ góc khác. Tóm lại, người ta sẽ có cảm tưởng rằng một bức tường nghiêng là một công trình xây dựng võ đoán không có một sự tất yếu nào xác nhận. Sự đều đặn và sự hữu ích hợp lí, ngoài ra, còn đòi hỏi các bức tường phải gặp nhau thành những góc vuông.

(bb) Bởi vì các bức tường vừa dùng để đóng kín lại vừa dùng để nâng đỡ, trái lại sự nâng đỡ đơn thuần là giành cho các cột, cho nên ở những nơi cần phải thỏa mãn cả hai yêu cầu là vừa nâng đỡ lại vừa đóng kín thì kết quả này không thể đạt được bằng những cột tập hợp lại gần nhau bởi những bức tường hoặc dày hoặc mỏng. Bằng cách đó, người ta sẽ có những *bán trụ*. Hơctơ chẳng hạn, dẫn Vitruvơ để tuyên bố rằng kiến trúc cổ xưa bắt đầu bằng bốn trụ ở bốn góc. Nếu như sự cần thiết là phải đóng kín, thì những cột trụ,nếu như người ta nhất thiết dùng chúng, phải được nằm trong bức tường, và người ta dễ dàng chứng minh rằng biện pháp này bắt nguồn từ một thời cổ đại rất xa. Theo Hơctơ chẳng hạn (*Nghệ thuật xây dựng theo nguyên lý những người cổ đại*, Bá Linh, I808, trang 111) thì việc dùng bán trụ sẽ cũng là cổ xưa

như bản thân kiến trúc vậy. Ông giải thích nguồn gốc của chúng bằng cách nói rằng nếu như các cột và các trụ là dùng để nâng đỡ sườn nhà và mái nhà thì còn phải chống lại mặt trời và thời tiết xấu nữa, một điều chỉ có thể làm bằng cách dựng lên những bức tường giữa các cột. Song vì riêng các cột cũng đủ để nâng đỡ kiến trúc, cho nên không cần phải làm cho các bức tường dày hay bằng những vật liệu cũng vững chắc như các cột, và điều đó dẫn tới kết quả là làm cho các cột lồi ra hay nổi lên. Nếu như nguồn gốc các bán trụ đã như vậy, thì chúng vẫn cứ là xấu xí bởi vì chúng dùng để phục vụ hai mục đích đối lập nhau mà người ta tìm cách kết hợp trong khi không có sự tất yếu nào ở bên trong.

Kể ra, người ta có thể biện hộ cho các bán trụ nhưng với điều kiện là chấp nhận rằng, cũng như việc xây dựng nói chung, các cột đầu tiên được làm bằng gỗ và thậm chí dùng để làm một hàng rào. Trong những công trình xây dựng có tường dày, cái cột trở thành tường và bị hạ thấp xuống vai trò một cái trụ đơn thuần. Bởi vì cái cột thực sự chủ yếu là tròn, nên tất cả các bộ phận của nó đều trọn vẹn và biểu lộ bằng sự giới hạn của nó đối với cái môi trường chung quanh rằng nó không thể kết hợp với một diện tích, không thể nhập vào một bức tường. Do đó, nếu như người ta muốn có những bức tường kết hợp với những vật để nâng đỡ thì các vật này phải là dẹt chứ không phải tròn như các cột: chúng phải được tạo nên bằng những diện tích mà người ta có thể biến đổi thành những bức tường bằng cách kéo dài các diện tích này.

Trong một bài báo viết thời còn thanh niên *"Bàn về kiến trúc Đức"* (1773) Gơtơ thốt lên say sưa: "Hỡi con người sành sỏi, đang nói chuyện triết lý về phong cách Pháp hợp thị hiếu rằng con người đầu tiên có óc sáng tạo trong việc thỏa mãn các đòi hỏi của mình đã cắm xuống đất bốn cây cột, đã đặt bốn cái xà lên các cây cột này, và lấy cành cây và lá phủ lên... Chắc hẳn đó là chỗ ẩn náu đầu tiên của anh trên mặt đất. Hai

cái xà nối nhau ở trên đỉnh phía trước, và hai cái xà ở phía sau và một cái xà nằm chéo ở phía trên, đó là vật cho phép anh ta ngày ngày yên trí là ở trong cái lều dành cho những ai bảo vệ các cánh đồng và các vườn nho, trước đây và nay vẫn là sự phát minh còn nguyên thủy hơn rất nhiều, và anh có thể còn thấy hình ảnh của nó ở các chuồng lợn của anh."

Gơtơ không muốn chứng minh rằng các cột được nối liền với bức tường trong ngôi nhà chỉ có mục đích chính là tạo nên một không gian khép kín, là một cái gì vô nghĩa. Gơtơ không những không phủ nhận cái đẹp của cái cột, trái lại nhấn mạnh rằng người ta phải đề phòng chống lại việc dùng cột một cách quá đáng. "Do bản chất của nó, ông nói, cái cột là dùng để nổi lên một cách tự do. Tội nghiệp thay những kẻ nào bắt thân hình mảnh dẻ của cái cột phải nhập vào những bức tường dày!"

Sau đó, khi nói đến kiến trúc của thời trung cổ và của thời cận đại ông nói thêm: "Các cột không thể làm thành một bộ phận của các nhà ở của chúng ta; trái lại, nó là đối lập lại bản thân nguyên lí của những công trình xây dựng của chúng ta. Các ngôi nhà của chúng ta không phải gồm bốn cái cột đặt ở bốn góc; chúng gồm bốn bức tường xây lên ở bốn phía, những bức tường này bao giờ cũng thay thế mọi cột, không phù hợp với các cột và nếu như anh bướng bỉnh cứ lo dựng cột cho được, thì anh sẽ làm cho kiến trúc thêm nặng nề bởi một điều vô ích. Điều này là rất đúng đối với các lâu đài, các nhà thờ của chúng ta, chỉ trừ một vài ngoại lệ mà tôi không cần phải đếm xỉa đến".

Trong những lời nói này toát ra từ một quan điểm hiện thực về sự vật đã nêu lên cái nguyên tắc chân chính của cái cột. Cái cột phải có cái chân của nó ở trước bức tường, phải tỏ ra là độc lập đối với bức tường. Kể ra, kiến trúc cận đại cũng thường dùng những trụ sát tường nhưng vì người ta xem chúng là những bóng do các cột ở phía trước tỏa xuống cho nên người ta cấp cho chúng một hình thức dẹt chứ không phải là tròn.

(cc) Qua tất cả những điều chúng ta vừa nói, ta thấy rằng

các tường cũng hệt như các cột đều có thể đóng vai vật để nâng đỡ, nhưng vì nhiệm vụ này đã được các cột thực hiện, cho nên trong kiến trúc cổ điển, ở giai đoạn phát triển cao của nó, các bức tường được dùng chủ yếu nếu không phải là duy nhất làm hàng rào. Khi chúng dùng để nâng đỡ như các cột thì không phải là như ta có thể chờ đợi điều đó, bằng những bộ phận thích hợp đặc biệt với nhiệm vụ này, thành ra người ta thường có xu hướng tự hỏi xem thực ra nhiệm vụ thực tế của bức tường là nhiệm vụ gì. Chính vì vậy trong các điện thờ Hi Lạp, cái cổng ở giữa, lại bên ngoài vẫn làm thành mục đích chính, thì cái cổng ở giữa vẫn thường để ngỏ. Nhưng ở những nơi có vẻ cần một cái mái thì cái đẹp đòi hỏi phải có một vật nâng đỡ phù hợp đặc biệt với nó. Bởi vì sườn nhà và mái nhà trực tiếp đặt lên các bức tường bao quanh ngôi nhà có thể là do yêu cầu và sự cần thiết đòi hỏi, nhưng lại không phù hợp với cái đẹp kiến trúc, bởi vì điêu khắc cổ điển không cần được những bức tường với tính cách những vật nâng đỡ do chỗ nó có thể đạt đến kết quả này bằng cách mất ít công lao động hơn nhiều và mất ít vật liệu hơn nhiều. Những đặc trưng chủ yếu của kiến trúc cổ điển ở những phần đặc biệt và chuyên môn của nó là như vậy.

c. Điện thờ cổ điển được quan niệm như một toàn thể.

Như chúng tôi đã cố gắng chứng minh, nếu như quả thực những sự khác nhau của kiến trúc cổ điển phải được thể hiện bằng những kết quả cũng khác nhau và rõ ràng xem như kết quả thì một điều cũng đúng không kém là mọi khác nhau này cuối cùng và tất yếu phải biến mất đi, phải được trung hòa hóa hay phải bổ sung cho nhau để làm thành một toàn thể. Chính nhờ sự hợp nhất này ở trong kiến trúc, một sự hợp nhất chỉ có thể do sự kéo lại gần nhau, do sự hài hòa chung đem đến, vì vậy chúng tôi sẽ nói qua đến nó những nhận xét sau đây.

Nói chung, các điện thờ Hi Lạp cung cấp cho ta một hình

ảnh làm chúng ta hoàn toàn thỏa mãn và không thể đòi hỏi gì hơn nữa.

Không bộ phận nào vượt quá bộ phận kia, trái lại cả toàn bộ diễn ra về chiều dài và chiều rộng và nó mở rộng mà không quên nâng cao. Muốn có một khái niệm về mặt chính, người ta không cần phải đưa mắt nhìn lên cao; trái lại cặp mắt ta thích hướng về chiều rộng trong lúc đó các ngôi nhà Đức thời trung cổ thì nổi lên và vươn lên hầu như không có chừng mực. Ở những người cổ đại, chiều ngang nhờ đấy ngôi nhà tỏ ra bám chắc vào đất một cách thuận tiện, làm thành cái chiều chủ yếu. Chiều cao là phù hợp với con người và tăng thêm cùng với chiều ngang và chiều sâu của ngôi nhà.

Ngoài ra, cách trang trí được thể hiện để làm thế nào đừng làm tổn hại tới ấn tượng về sự đơn giản. Thực vậy, tất cả là lệ thuộc vào cách trang trí. Những người cổ đại, nhất là người Hi Lạp về mặt này biết giữ được cái mức độ đẹp đẽ nhất. Những đường và những diện tích lớn hơn đơn giản xuất hiện với vẻ đơn giản không phân chia của chúng tỏ ra ít lớn hơn khi người ta đưa vào đấy một sự đa dạng nào đấy hay khi người ta đưa vào đấy những sự gián đoạn nhất định, kết quả là cấp cho chúng một nhịp điệu chính xác hơn. Nhưng khi sự phân chia và trang trí này bị đẩy đi quá xa, sẽ có quá nhiều chi tiết, thành ra người ta chỉ còn thấy tính phức tạp và con mắt phải chú ý tới cả một mớ những vật nhỏ, lúc đó những quan hệ và những kích thước đồ sộ nhất trở thành bị cắt vụn và dường như bị phá hoại.

Người cổ đại hoàn toàn không dùng những phương tiện như vậy để làm cho các ngôi nhà của họ lớn hơn ở trong thực tế, mặt khác họ cũng tránh việc phân chia cái toàn thể thành những mảnh bằng những sự gián đoạn và những trang trí khiến cho các bộ phận vì nhỏ và thiếu tính thống nhất nên không có mối liên hệ chung và toàn thể có vẻ nhỏ lại. Cũng vậy, các ngôi nhà của họ không phải là đặt trên đất một cách

nặng nề và cồng kềnh dường như cứ muốn vùi mình xuống đất. Các ngôi nhà cũng không vươn lên cao với một độ cao quá đáng, không hợp tỉ lệ với chiều ngang của chúng. Trái lại, cả về mặt này nữa chúng vẫn biểu lộ một vẻ trung dung đẹp đẽ và ở ngay trong tình trạng đơn giản của chúng cũng làm thành một thao trường vừa phải với một tính cách đa dạng kín đáo. Nhưng điều chủ yếu là ở đây, tính cơ bản của toàn thể và của những đặc điểm riêng của nó xuất hiện rõ rệt hơn qua tất cả các bộ phận và chi phối cá tính của hình thức, cũng như ở trong lí tưởng cổ điển, yếu tố chung vẫn thống trị các yếu tố ngẫu nhiên và đặc thù là những yếu tố tạo nên sự biểu hiện sinh động của nó.

Về cách bố trí và những cách phân chia của điện thờ, chúng có những mức độ khác nhau và phần lớn là dựa theo truyền thống. Những sự phân chia chính mà chúng ta cần chú ý ở đây là: cái phòng giữa của điện thờ bị bao quanh bởi những bức tường và chứa đựng hình ảnh của vị thần linh, cái tiền sảnh, cái phòng sau cùng và những dãy cột đi vòng quanh tất cả ngôi nhà. Một tiền sảnh và một phòng sau cũng với một dãy cột nối làm thành một bộ phận của cái mà Vitruvơ gọi là *Amphiprostilos*, trái lại cái peripteros ngoài ra ở mỗi cảnh còn có một dãy cột, và cuối cùng ở trong cái *hipteros* toàn bộ điện thờ bị bao quanh bởi hai dãy cột, trái lại trong cái *ipaithros* thì phía trọng của phòng ở giữa cũng có hai dãy cột chồng lên nhau cách các tường như trường hợp, như Vitruvơ vừa nói, của điện thờ có tám cột của Minecvơ ở Aten và điện thờ có mười cột của Giupite Olympien. (Hơctơ *Lịch sử nghệ thuật xây dựng*... II trang 14-18, 151).

Ở đây chúng tôi sẽ không bàn đến những sự khác nhau về con số các cột, về những khoảng cách phân chia chúng với nhau và với những bức tường, chúng tôi chỉ lưu ý bạn đọc với vai trò của những cột và những cổng ở trong kiến trúc của các điện thờ Hi Lạp.

Trong các *prostyle* và các *amphiprostyle* này, trong những dãy cột đơn hay dãy cột đôi tiếp xúc trực tiếp với ngoài trời người ta thấy người xem khi thì đi lại tự do, khi thì phân tán, khi thì tập hợp một cách ngẫu nhiên thành những nhóm. Bởi vì nói chung, các cột không phải dùng để đóng kín mà để giới hạn, và những giới hạn mà chúng vạch ra dễ dàng vượt qua thành ra người ta cảm thấy vừa ở bên trong lại vừa ở bên ngoài, hay ít nhất người ta có thể trực tiếp đi ra ngoài trời. Cũng vậy, các bức tường dài nổi lên ở đằng sau những cột không làm thành một cái đai xung quanh một trung tâm và con mắt có thể hướng về cái trung tâm ấy khi các hành lang đều chật ních người. Trái lại, con mắt cảm thấy hướng về những bộ phận ở ngoài; thành ra người ta có cảm tưởng rằng con người không phải ở đấy vì một mục đích duy nhất mà vì để đi lang thang tận hưởng cảnh nhàn rỗi của họ và nói chuyện gẫu vui vẻ, bông đùa và nghịch ngợm. Kể ra, từ phía trong của hàng rào cũng toát ra một vẻ sâu sắc nghiêm trang. Nhưng ở đây nữa, nhất là trong những công trình xây dựng hài hòa, người ta thấy một môi trường ít nhiều hướng về bên ngoài và điều đó chứng minh rằng tính sâu sắc của sự nghiêm trang này phải là khá tương đối. Chính vì vậy những điện thờ này đồng thời có vẻ đơn giản lại vừa đồ sộ, vui vẻ cởi mở và thú vị. Tất cả công trình xây dựng đều phục vụ việc đi lại, để cho người ta đi lại tự do, lang thang một cách vô tư lự chứ không phải làm thành một nơi hội họp ở đấy những con người cảm thấy mình bị tách ra khỏi thế giới bên ngoài trong khi họ ở trong ngôi nhà này.

3. Các phong cách khác nhau của kiến trúc cổ điển.

Sự khảo sát những phong cách khác nhau, ít nhất là những phong cách gặp lại nhiều nhất trong kiến trúc và làm thành những kiểu chính, biểu lộ những sự khác nhau sau đây.

a. Các dãy cột ionique, dorique và corinthien.

Về những sự khác nhau chính giữa các phong cách là những sự khác nhau giữa các cột cho nên ở đây tôi chỉ nêu lên những đặc điểm tiêu biểu của chúng.

Phong cách cột được người ta biết nhiều nhất là phong cách ionique, dorique và corinthien, và vẻ đẹp của chúng về mặt mĩ học cũng như về mặt thực dụng vẫn chưa bị vượt qua. Kiến trúc Toxcan (Toscane) và theo Hơctơ (*Lịch sử xây dựng*, I, trang 251) kiến trúc cổ Hi Lạp, là thuộc những công trình xây dựng nguyên thủy bằng gỗ chứ không phải thuộc kiến trúc đẹp đẽ, bởi vì trang trí của nó nghèo nàn và các cột thuộc loại phong cách gọi là La Mã, cho nên chẳng qua chỉ là tô điểm thêm phong cách corinthien nên không đáng được ta xét đến.

Những điểm chính mà chúng ta chú ý đến về mặt này, đó là những quan hệ giữa chiều cao của các cột với chiều dày của chúng, hình thức của nền và của đầu cột cũng như cuối cùng những khoảng cách rộng hay hẹp phân chia các cột. Về điểm thứ nhất, trong những điểm này, cái cột có vẻ dày và nặng khi chiều cao của nó hơn gấp bốn lần đường kính nhưng khi chiều cao gấp mười lần đường kính thì ta thấy nó quá mảnh và quá yếu ớt không thể làm vật để nâng đỡ. Mối quan hệ này gắn liền chặt chẽ với khoảng cách giữa các cột, bởi vì nếu như người ta muốn làm cho các cột có vẻ dày hơn thì chúng phải gần nhau hơn, trái lại nếu như người ta muốn làm cho chúng có vẻ thanh mảnh hơn thì phải tăng khoảng cách. Sự có mặt và sự vắng mặt một chân cột, chiều cao nhiều hay ít của đầu cột, đầu cột này có trang trí hay không có trang trí, tất cả những điều đó đều là những chi tiết quan trọng chi phối tính chất chung của cái cột. Nhưng về thân cột thì theo lệ thường nó phải trơn và không có trang trí mặc dầu nó không giữ nguyên một bề dày duy nhất trong tất cả chiều cao và ở phía dưới thì nó dày hơn là ở trên cao, do đó có một chỗ phồng, mặc dầu chỗ phồng này không thể thấy được nhưng vẫn phải

tồn tại. Sau này, vào cuối thời trung cổ, khi người ta muốn áp dụng những phong cách cổ vào kiến trúc Thiên Chúa giáo, người ta đã nhận thấy rằng các cột trơn là quá trần truồng và người ta bắt đầu bao quanh chúng bằng những tràng hoa hay cấp cho chúng một hình thức xoáy ốc, nhưng đấy là một sáng kiến không hợp chỗ và trái ngược với cái thị hiếu tốt bởi vì cái cột vốn chỉ có mục đích làm vật để nâng đỡ chỉ nên làm vững chắc, ổn định, thẳng và độc lập. Điều trang trí duy nhất mà người cổ đại thấy có thể cấp cho cái cột là ở những đường lòng mía nhờ đó theo như Vitruve đã nghĩ đến, các cột có vẻ lớn hơn khi chúng là hoàn toàn trơn. Các đường lòng mía này được thực hiện trên một quy mô rộng lớn.

Bây giờ tôi chuyển sang các đặc điểm khác của ba loại cột.

(a) Điều người ta chủ yếu tìm cách đặt trong những công trình xây dựng đầu tiên, đó là sự vững chắc và sự chắc chắn, thành ra người ta không dám chấp nhận những quan hệ có thể làm cho hình dáng nhẹ bớt, bằng cách giảm bớt sự nặng nề. Phong cách dorique tiêu biểu bởi tính chất nặng nề này của những hình thức. Điều thống trị ở trong phong cách này đó là yếu tố chất liệu với tất cả sức nặng to lớn của nó, và điều này biểu hiện trong những quan hệ giữa chiều cao và chiều ngang. Khi một ngôi nhà vươn lên nhẹ nhàng và tự do, thì sức nặng của những khối lượng nặng nề của nó hình như bị khắc phục, nhưng khi nó thấp và phát triển theo chiều rộng thì những đặc trưng chủ yếu của nó được tạo nên như trong kiến trúc dorique bởi tính chất vững chắc và ổn định do ảnh hưởng của sức nặng.

Chính vì vậy, so với các loại cột khác, các cột dorique là rộng nhất và thấp nhất. Trong những cột cổ xưa nhất chiều cao không vượt quá sáu lần đường kính bên trong và rất nhiều khi nó chỉ gấp bốn lần đường kính này, và vẻ nặng nề đơn giản, uy nghi, không có trang trí gì hết của chúng đã cấp cho chúng một trạng thái có thể nói là oai nghiêm như ta thấy

các điện thờ Pextum (Paestum) và Corinthơ. Tuy vậy, sau này người ta bắt đầu cấp cho chiều cao của các cột dorique một kích thước bảy lần lớn hơn đường kính, trong lúc đó theo Vitruvơ trong các ngôi nhà khác thì chiều cao này là bảy lần rưỡi so với đường kính.

Nói chung, kiến trúc dorique tiêu biểu ở chỗ, hơn các kiến trúc khác, nó gần tính chất đơn giản sơ thủy của các kiến trúc bằng gỗ trong khi nó vẫn phù hợp với sự trang trí và tô điểm hơn là kiến trúc Toxcan. Tuy vậy các cột hầu như bao giờ cũng không có nền và dựa trực tiếp trên nền nhà trong lúc đó đầu cột chỉ đơn thuần được tạo nên bởi những dải và những đường chỉ. Thân cột khi thì trơn, khi thì xoi hai mươi đường lòng mía, những đường này phẳng ở một phần ba cuối, rất nông ở hai phần ba trên (Hơctơ *Nghệ thuật xây dựng*, trang 54). Còn về khoảng cách giữa các cột, ở trong các di tích cổ xưa nhất nó là gấp đôi chiều dày của cột và ít khi đạt đến hai đường kính rưỡi.

Một đặc điểm khác làm cho kiến trúc dorique gần với các công trình xây dựng bằng đá là được tạo nên bởi các *triglyphe* và các *métope*. Các *triglyphe* là một bộ phận của cái diềm dưới hình thức những hình lăng trụ chạm ở đầu các xà cửa cái chính là cái nâng đỡ sườn của mái, trái lại các *métope* dùng để che phủ những khoảng trống giữa các xà, ở trong kiến trúc dorique những khoảng trống này là có hình thức vuông. Các *métope* thường được trang trí bằng hình đắp nổi trái lại dưới các *triglyphe* ở mức độ của cái xà chính và ở cao hơn, trên diện tích phía dưới của cái mái đua còn có sáu vật nhỏ hình nón đóng vai trò trang trí.

(b) Nếu như phong cách dorique chủ yếu tìm cách cấp cho các ngôi nhà sự chắc chắn vững vàng, thì phong cách ionique trong khi vẫn không từ bỏ tính đơn giản, đồng thời lại uyển chuyển hơn, duyên dáng và thanh tú hơn. Chiều cao các cột là từ bảy đến mười lần cao hơn đường kính ở dưới và theo Vitruvơ lệ thuộc chủ yếu vào những khoảng cách giữa các cột,

các cột càng có vẻ thanh mảnh nếu các khoảng cách này càng lớn, thành ra để tránh tình trạng quá mảnh hay quá nặng, người ta bắt buộc phải giảm bớt chiều cao hoặc tăng thêm chiều cao. Kết quả là khi khoảng cách giữa các cột vượt quá ba lần đường kính thì chiều cao của chúng chỉ có thể bằng tám lần và chiều cao phải là tám lần rưỡi đường kính khi khoảng cách là từ hai đường kính một phần tư tới ba đường kính. Nhưng khi các cột cách nhau bởi những khoảng cách là hai đường kính thì chiều cao lên đến chín đường kính rưỡi và nó vươn lên thậm chí đến mười đường kính khi khoảng cách là một đường kính rưỡi và đây là khoảng cách nhỏ nhất. Nhưng những kích thước sau này là rất ít, và nếu ta xét những di tích ionique ngày nay còn có được thì những người cổ đại sử dụng rất ít những quan hệ quá cao giữa chiều cao của cột và những khoảng cách giữa các cột.

Điều còn phân biệt phong cách ionique với phong cách dorique, đó là khác phong cách dorique, thân của cột ionique không nằm trực tiếp trên xà mà có một cái nền gồm nhiều bộ phận. Thân cột bị xoi khá nhiều, có hai mươi bốn đường lòng mía rộng, nó vươn lên thanh mảnh và uyển chuyển và trong khi nó hơi thu nhỏ lại nó vươn lên đến đầu cột. Về mặt này điện thờ ionique ở Êfedơ (Ephèse) đối lập trực tiếp với điện thờ dorique ở Pextum. Đầu cột cũng biểu hiện tính chất đa dạng và đẹp đẽ mặt mĩ học hơn. Nó không chỉ gồm một chỗ lối được chạm, những đường phẳng nhỏ và những dải ngang, mà bên phải và bên trái còn có những đường viền hình xoắn ốc và ở hai bên còn có một trang trí dưới hình thức một cái vành, do đó người ta gọi nó là loại đầu cột có vành. Những đường viền hình xoắn ốc của cái vành đánh dấu sự kết thúc của cột, và cột vẫn còn có thể vươn lên cao hơn nữa nhưng bằng cách phải bẻ cong lại.

Do chỗ các cột mảnh dẻ và được trang trí như vậy, kiến trúc ionique cần một sườn nhà ít nặng nề hơn, và về mặt này,

nó cố gắng nâng cao vẻ duyên dáng của các công trình kiến trúc của nó. Vốn cách xa hơn các công trình bằng gỗ so với kiến trúc dorique, nó bỏ các triglyphe và các métope ở trên cái điểm trơn và thay thế chúng bằng những sọ giống vật hiến tế, được tập hợp lại bởi những tràng hoa, trong lúc đó thì đầu của các xà đến lượt chúng bị thay thế bởi các hàm răng của những thú vật này (Hoctơ *Lịch sử*, IV, trang 254).

Còn về kiến trúc, corinthien thì nó cũng dựa trên một nền tảng như kiến trúc ionique bằng cách ngoài tính mảnh dẻ của kiến trúc ionique nó còn có thêm vẻ tráng lệ rất tế nhị và sự phong phú phi thường về trang trí và tô điểm. Người ta có cảm tưởng rằng nó hài lòng về chỗ đã nhận được những đặc điểm đa dạng của kiến trúc bằng gỗ. Nó đã làm nổi bật những đặc điểm này, tuy không bao giờ biểu lộ những nguồn gốc của nó bằng cách tô điểm và trang trí chúng một cách vô tận, và nó cố gắng tỏ ra khác kiến trúc bằng gỗ cũng như khác các kiến trúc khác bằng cách tăng con số các đường chỉ, các máng nước, bằng cách làm cho các nền cột phức tạp hơn và các đầu cột phong phú hơn. Kể ra, các cột corinthien cao hơn các cột ionique, bởi vì trong khi thường thường cũng có những đường lóng mía hệt như các cột ionique, nó cao gấp tám lần rưỡi đường kính của bộ phận dưới của cột, nhưng vì đầu cột của nó cao hơn, cho nên nó có vẻ thanh mảnh hơn và nhất là lộng lẫy hơn. Cái đầu cột có một chiều cao bằng 1/8 đường kính phía dưới và ở bốn góc có những trang trí hình xoắn ốc duyên dáng hơn không có gối đệm, trong lúc đó bộ phận dưới của nó được trang điểm bằng những lá acan. Người Hi Lạp có một truyền thuyết thú vị về vấn đề này. Sau khi một cô gái rất xinh đẹp chết, nhũ mẫu cô ta đã tập hợp lại tất cả các đồ chơi của cô và đặt chúng vào trong một cái lẵng và đặt trên mộ, thế là lập tức mọc một cây acan và những lá của cây này phủ lên lẵng bao quanh nó tứ phía. Kết quả có một hình tượng làm thành khuôn mẫu cho một đầu cột của cái cột.

Trong số những đặc điểm khác làm cho phong cảnh corinthien khác các phong cách dorique và ionique, tôi chỉ nhắc đến cái hình vòng cung đẹp đẽ ở đầu các đòn tay dưới mái đua cũng như những chỗ lồi tạo nên bởi các mảng nước và những hình khắc mang hình thức những cái răng cũng như những viên đá lồi ra ở chỗ trán cột.

b. Kiến trúc La Mã dựa trên cái vòm hình cung.

Kiến trúc La Mã giữ vị trí trung gian giữa kiến trúc Hi Lạp và kiến trúc Thiên Chúa giáo do chỗ nó dùng đến hình vòng cung nhọn và vòm tròn.

Khó lòng qui định chính xác rằng việc xây dựng theo hình cung nhọn bắt đầu vào lúc nào. Nhưng có một điều gần như chắc chắn là không phải người Ai Cập, mặc dầu họ đã thực hiện được những bước tiến trong nghệ thuật xây dựng, cũng như không phải người Babilon, người Do Thái cổ, người Phênixi (Phénicie) đã biết được cách áp dụng cung và vòm tròn vào kiến trúc. Những công trình kiến trúc Ai Cập ít nhất chứng tỏ rằng về những vật nâng đỡ các trần ở phía trong những người Ai Cập chỉ biết đến những cột đồ sộ trên đó họ bố trí những tảng đá nằm ngang làm thành những xà. Nhưng khi họ phải đem đến những đường khung tròn cho những chỗ đi vào rộng rãi hay những nhịp cầu thì họ không biết cách nào khác ngoài cách ở hai bên mỗi bên cho nhô ra một tảng đá, mỗi tảng đá dùng để nâng đỡ một tảng đá khác còn nhô ra hơn nữa và cứ thu hẹp dần như vậy các bức tường ngang về phía bên cho đến khi họ cần có một tảng đá để bịt lỗ trống cuối cùng. Khi họ không sử dụng biện pháp này thì họ bao phủ các bức tường bằng những tảng đá lớn được đẩy lại gần nhau như những cái rui.

Mặc dầu ở người Hi Lạp, người ta tìm thấy những công trình xây dựng ở đấy việc xây dựng theo đường cung đã được áp dụng những công trình này rất ít. Hơctơ là người đã công

bố những công trình rất quan trọng về kiến trúc của những dân tộc cổ đại và lịch sử của nó nói rằng trong số các di tích này không có một thời kì trước Pêriklet (Périclès)(*). Trong kiến trúc Hi Lạp thực vậy, cột và cái sườn nhà nằm ngay trên cột làm thành những yếu tố tiêu biểu nhất và được trau chuốt nhất, thành ra ngoài mục đích chân thực của nó là dùng để nâng đỡ các xà, cột trụ ít được dùng. Nhưng hình cung hay vòm tròn ở trên hai cột hay hai trụ đem đến cho cột và trụ một ý nghĩa khác bởi vì cả hai cái này thôi không làm thành vật nâng đỡ đơn thuần. Sở dĩ thế là vì hình cung với cái phần đi lên, cái phần đi xuống của nó tiến gần đến một trung tâm là cái không có gì chung với cái cột với tính cách vật nâng đỡ. Các bộ phận khác nhau của đường tròn nâng đỡ lẫn nhau, dựa lên nhau mà không cần đến một cột.

Trong kiến trúc La Mã, như chúng ta vừa nói, những công trình xây dựng sử dụng đường cung và vòm tròn là khá phổ biến và ta còn giữ được những di tích mà nếu xét theo những bằng chứng sau này thì chúng bắt nguồn từ thời các vua chúa La Mã. Người ta có thể dẫn trong số các di tích này những hầm mộ, những hào rãnh, những vòm tròn song vẫn không nên quên rằng chắc hẳn chúng đã được phục hồi vào những thời kì gần hơn. Người sáng tạo chắc chắn nhất về vòm đầu cửa sẽ là Đêmôkrit (Démocrite) (Xênecơ, bức thư 90) là người đã nghiên cứu nhiều những vấn đề toán học và ngoài ra còn được xem là người sáng tạo việc đẽo đá.

Trong số những công trình thể h ện chủ yếu của kiến trúc La Mã dựa trên nguyên tắc đường cung và vòm tròn ta cần nhắc đến Miếu Vạn thần của Agri ọpa để thờ thần Giupite. Người báo thù và ngoài bức tường Giupite nó còn phải chứa đựng trong sáu lỗ ở tường khắc những bức tường khổng lồ của Muxơ, của Vênut, của Giulơ Xêda (Jules César) đã được thần

(*) *Périclès, nhà chính trị cổ Hy Lạp chết năm 429, trước công nguyên.*

hóa và ba bức tượng nữa mà chúng ta chưa biết được nguyên mẫu. Ở mỗi bên của các lỗ này có hai cột corinthien và toàn bộ ở dưới một cái mái hùng vĩ mang hình thức một nóc tròn bắt chước cái vòm trời. Cần phải nhắc tới cái chi tiết kĩ thuật này là cái vòm không phải bằng đá. Trong phần lớn các kiến trúc của họ, những người La Mã bắt đầu bằng cách chuẩn bị một cái sườn bằng gỗ có hình thức vòm tròn được họ phủ bằng một hợp chất gồm vôi và xi măng bằng đất đỏ puzolan, gồm những mảnh vụn của một loại đá trắng và những mảnh gãy bị nghiền nhỏ. Khi hợp chất này đã khô, toàn bộ làm thành một khối lượng thành ra cái sườn bằng gỗ có thể cất đi và cái vòm tròn chỉ gây một sức ép nhẹ nhàng tới các bức tường bởi vì các chất liệu của nó nhẹ nhàng và kết hợp với nhau vững chắc.

c. Tính chất chung của kiến trúc La Mã.

Nếu không kể đến những kiến trúc hình cung trên đây thì kiến trúc La Mã có một phạm vi và một tính chất khác kiến trúc Hi Lạp. Người Hi Lạp ngay cả khi họ theo đuổi những mục đích vụ lợi vẫn cố gắng cấp cho các công trình của họ một vẻ hoàn mĩ nghệ thuật bởi tính chất cao quý, tính đơn giản và cách trang trí nhẹ nhàng; trái lại người La Mã vốn khéo léo về mặt cơ học đã đem đến tính lộng lẫy vào các kiến trúc của họ, nhưng kiến trúc kém về mặt cao quý và duyên dáng. Ngoài ra, kiến trúc của họ theo đuổi những mục đích mà kiến trúc Hi Lạp không biết tới. Bởi vì, như chúng tôi đã nói, người Hi Lạp chỉ sử dụng yếu tố lộng lẫy và vẻ đẹp ở trong những ngôi nhà công cộng; những ngôi nhà tư nhân của họ rất tầm thường. Nhưng ở những người La Mã không những người ta thấy con số các ngôi nhà công cộng có tính chất vụ lợi tăng lên và có vẻ xa hoa đồ sộ như các rạp hát, các hí trường để xem những trận chiến đấu của súc vật, những kiến trúc của

họ cũng hướng cả về những ngôi nhà tư nhân. Nhất là sau những cuộc nội chiến người ta bắt đầu phơi bày tình trạng xa hoa trong việc xây dựng các biệt thự, các nhà tắm, các hành lang, các cầu thang vân vân điều này đã mở ra cho kiến trúc những lĩnh vực mới kể cả nghệ thuật làm vườn và đã cho phép nó đạt đến một trình độ tuyệt mĩ cao. Biệt thự của Luculut là một thí dụ rực rỡ của loại này.

Kiểu kiến trúc La Mã này sau này đã làm thành mẫu mực cho người Italia và người Pháp. Ở nước ta, trong một thời gian dài, người ta khi thì theo người Italia, khi thì theo người Pháp để cuối cùng trở về với người Hi Lạp và lấy những hình thức thuần túy nhất của họ làm mẫu mực.

Chương III

KIẾN TRÚC LÃNG MẠN

Kiến trúc gô tích thời trung cổ đã làm thành trung tâm tiêu biểu của kiến trúc lãng mạn thực sự trong một thời gian dài. Nhất là từ khi thị hiếu người Pháp về mặt nghệ thuật được phổ biến và thống trị, nó được xem là một vật thô thiển và dã man. Ngày nay chủ yếu là Gơtơ với cách quan niệm trẻ trung và tươi mát về thiên nhiên và thế giới, đối lập lại những nguyên lí của người Pháp đã đề cao nó và từ đấy người ta ngày càng biết tán thưởng trong các tác phẩm đồ sộ này, sự thích hợp của nó với việc thờ cúng Thiên Chúa giáo, cũng như sự hòa hợp mà nó thể hiện giữa hình thức kiến trúc và tinh thần thâm trầm của Thiên Chúa giáo.

1. Tính chất chung.

Về tính chất chung của các công trình này vốn biểu lộ chủ yếu những ý định tôn giáo, như chúng tôi đã nói ở Phần mở đầu, chúng phối hợp được *mặt độc lập và mặt vụ lợi* của kiến trúc. Tuy vậy, chúng ta không nên quan niệm sự hợp nhất này theo nghĩa là một sự dung hợp những hình thức kiến trúc của phương Đông với những hình thức kiến trúc của Hi Lạp. Trái lại,sự hợp nhất này được thực hiện làm cho một mặt, còn nhiều hơn cả trong ngôi nhà của kiến trúc điện thờ Hi Lạp, kiểu chủ yếu là ngôi nhà tạo nên một không gian khép kín, đồng thời mặt khác, mặt thuần túy vụ lợi bị che mờ và tòa nhà sau khi được giải phóng, vươn lên một cách tự do và không *bị lệ thuộc vào một mục đích phục vụ*. Cố nhiên các ngôi nhà này của Chúa và các tòa nhà này có mục đích thỏa mãn những đòi hỏi của việc thờ cúng và dùng vào những mục đích khác nữa, nhưng tính chất chân chính của nó là ở chỗ nó vượt qua mọi mục đích nhất định, mọi mục đích cụ thể và chỉ tồn tại vì bản thân, có thể nói bị giam hãm ở bản thân.

Tác phẩm nổi lên, tự do và độc lập, vững chắc và vĩnh viễn. Chính vì vậy toàn bộ vượt ra ngoài mọi điều kiện, mọi quan hệ thuần tuý lí trí. Ở bên trong những hộp hình chữ nhật mà ta thấy ở các nhà thờ Tin lành của chúng ta, chỉ dành vào mục đích làm nơi hội họp, chỉ có nội dung là những cái ghế tách rời nhau như những chuồng ngựa, nhưng bên ngoài tòa nhà xuất hiện và vươn lên tự do thành ra mục đích vụ lợi của nó biến mất và cái toàn thể tìm lại được một tồn tại độc lập. Không có cái gì có thể thực hiện hoàn toàn một tòa nhà như vậy; tất cả những cái gì nhập vào đấy đều biến mất ở trong tính chất đồ sộ của toàn thể; nó tồn tại vì một mục đích nhất định, và nó biểu hiện mục đích ấy, nhưng do tính đồ sộ và do cái vẻ bàng quan trác tuyệt của nó, nó vươn lên khỏi mọi cái gì thuần túy vụ lợi, hữu hạn và lệ thuộc, để tự khẳng định mình trong tất cả tính chất độc lập của mình.

Sự vươn lên cao như vậy thoát khỏi cái hữu hạn, kết hợp với tính chất vững chắc làm thành một trong những nét đặc biệt của điện thờ gô tích. Nhưng mặt khác, chỉ ở đây mới mở ra cái thao trường rộng lớn nhất cho sự *đặc thù hóa,* cho sự phân tán, cho tính đa dạng, trong lúc đó cái toàn thể vẫn không bị phân chia thành những chi tiết ngẫu nhiên đơn thuần, cá biệt và tình cờ. Trái lại, tính cao cả của nghệ thuật biết đưa toàn bộ các bộ phận và các mảnh nhỏ của nó để hợp nhất chúng lại trong tính đơn giản này. Nó là phần tinh túy của một toàn thể bị phân chia thành một thế giới những chi tiết cá biệt, nhưng bằng cách hạn chế chúng, xếp đặt chúng đều đặn và có trật tự, bằng cách bố trí chúng một cách đối xứng, bằng cách cấp cho chúng một sự hài hòa, làm cho chúng ta thỏa mãn, bằng cách cấp cho mỗi chi tiết vị trí cố định và bất di bất dịch của nó, tóm lại bằng cách thực hiện sự hợp nhất vững chắc của chúng trong lúc đó vẫn không hề giảm bớt sự tồn tại cho mình của bản thân chúng.

2. Những hình thức kiến trúc đặc biệt.

Về những hình thức đặc biệt toát ra từ tính loại biệt của kiến trúc lãng mạn, như chúng tôi đã nói ở trên, chúng tôi chỉ phải xét tới kiến trúc gô tích thực sự và chủ yếu xét đến những tòa nhà tôn giáo của Thiên Chúa giáo ở chỗ chúng khác các điện thờ Hi Lạp.

a. Ngôi nhà tách rời khỏi bên ngoài với tính cách hình thức cơ bản.

(a) Hình thức chủ yếu được thể hiện bởi ngôi nhà hoàn toàn khép kín.

Cũng như tinh thần Thiên Chúa giáo là tinh thần tự tập trung vào bản thân, điện thờ Thiên Chúa giáo làm thành một hàng rào ở trong đó thể cộng đồng Thiên Chúa giáo tập hợp lại để trầm tư

mặc tưởng. Đó là sự trầm tư mặc tưởng của tâm hồn trong một không gian phong bế và bị hạn chế rõ rệt. Nhưng lòng mộ đạo của con tim Thiên Chúa giáo lại bao hàm cả sự vươn lên khỏi tình trạng hữu hạn và chính sự vươn lên này đã cấp cho ngôi nhà của Chúa cái tính chất chân chính của nó. Do sự vươn lên tới sự vô hạn như vậy cho nên kiến trúc có được một ý nghĩa làm cho nó cách xa yếu tố thuần túy vụ lợi và nó tìm cách thực hiện sự vươn lên này bằng những hình thức kiến trúc.

Tình cảm mà nghệ thuật gô tích tìm cách làm nảy sinh là khác với tình cảm mà người ta cảm thấy khi đứng trước một điện Hi Lạp trong lặng và cởi mở. Đây là tình trạng hòa bình, cái tâm hồn trầm tư mặc tưởng đã thoát li khỏi tự nhiên bên ngoài, cũng như thoát li khỏi mọi sự vật trên cõi đời này nói chung, cũng như tình cảm về sự trang trọng tuyệt vời làm cho nó vượt qua mọi giới hạn mà lí trí nêu lên.

(b) Kết quả là, nếu như các điện thờ của kiến trúc lãng mạn thường có những kích thước to lớn về bề rộng, chúng vẫn có tính chất lãng mạn, tính chất này là đối lập lại diện tích đơn thuần, đây là tính chất của sự vươn lên khỏi mặt đất và lao vút lên bầu trời.

Bị gây nên bởi sự cô lập ở trong một hàng rào đóng kín, cái tâm trạng quên hẳn thiên nhiên bên ngoài và cõi đời với tất cả những chuyện lăng xăng vô nghĩa và những quyền lợi nhỏ nhen của nó làm cho người ta không cần đến những cổng, những dãy cột vân vân là những kiến trúc làm cho điện thờ tiếp xúc với bên ngoài, trái lại toàn bộ chuyển vào trong nội bộ toà nhà dưới một hình thức thay đổi hoàn toàn. Cũng vậy, ánh sáng mặt trời dịu đi hay chỉ nhập vào yếu ớt, ít nhiều bị tình trạng cô lập đối với cuộc đời bên ngoài. Điều mà con người ở đây cần đến, không thể do thiên nhiên đem đến cho y: y chỉ có thể tìm thấy điều đó trong một thế giới chỉ tồn tại ở bản thân y và vì y, vì lòng mộ đạo của y, và vì sự tập trung vào nội tâm của y.

(c) Nhưng đặc điểm nổi bật nhất của ngôi nhà của Chúa, trong toàn thể cũng như trong các bộ phận tạo thành của nó chính là ở chỗ nó vươn lên trời, ở sự kết thúc thành những hình cung hay thẳng đứng. Trong kiến trúc cổ điển, ở đấy các ngôi nhà chủ yếu gồm những cột hay những trụ để nâng đỡ các xà, tính chất hình chữ nhật, và do đó sự nâng đỡ đóng vai trò quan trọng nhất bởi vì một vật nặng đặt theo góc vuông chứng tỏ rõ ràng rằng nó được nâng đỡ. Và khi bản thân các xà là để nâng đỡ một cái mái, các diện tích của mái tạo thành một góc tù đối với nhau. Trong một kiến trúc như vậy, không thể nói đến việc vươn lên trời và kết thúc thành điểm nhọn mà chỉ có thể nói tới sự nâng đỡ và sự nghỉ ngơi. Cũng vậy, một vòng cung ở đấy đường tròn không bị gián đoạn chạy từ một cột này tới một cột khác và tất cả các điểm đều có một trung tâm chung, là dựa trên những chỗ tựa của nó đặt ở dưới.

Trái lại, ở trong kiến trúc lãng mạn, tầm quan trọng lớn nhất không phải là sự nâng đỡ và tính chất hình chữ nhật thậm chí điều này bị loại trừ do chỗ các bộ phận của tòa nhà vươn lên do bản thân chúng và tập hợp lại để làm thành một điểm trong lúc đó không có sự khác nhau giữa vật nặng và cái nâng đỡ can thiệp đến. Tình trạng vươn lên tự do và kết hợp thành điểm nhọn như vậy làm thành đặc trưng chủ yếu, đặc trưng này dẫn tới kết quả là tạo nên những hình tam giác cân có một cái đáy ít nhiều rộng, và có những hình cung kết thúc bằng điểm nhọn và điều này là đặc trưng tiêu biểu nhất của kiến trúc gô tích.

b. Hình thức bên ngoài và hình thức bên trong.

Những việc trầm tư mặc tưởng và vươn lên cao, về mặt thờ cúng có những giây phút khác nhau làm cho việc này không thể được thực hiện trong những nơi mở rộng hay trước những điện thờ mà chỉ có hiệu lực ở bên trong ngôi nhà của Chúa. Như vậy, nếu như trong điện thờ của kiến trúc cổ điển, hình

thức bên ngoài đóng vai trò chủ yếu và tỏ ra ít nhiều độc lập đối với kiến trúc bên trong nhờ dãy cột, thì ở trong kiến trúc lãng mạn là nơi phần bên trong của tòa nhà không những có một tầm quan trọng lớn hơn mà còn xuất hiện qua hình thức bên ngoài và qui định hình dáng đặc biệt và cách bố trí của bên ngoài, tình hình sẽ khác hẳn.

Do đó, chúng ta sẽ bắt đầu bằng cách xét phần bên trong và điều này sẽ cho phép ta hiểu phần bên ngoài một cách rõ hơn.

(b) Như tôi đã nói, *phần bên trong* của nhà thờ có ý nghĩa chủ yếu ở chỗ nó làm thành một nơi để hội họp,ở đấy thể cộng đồng có thể trầm tư mặc tưởng, tránh khỏi mưa nắng, cũng như khỏi những sự xáo động do cõi đời bên ngoài đưa đến. Không gian bên trong, do đó, cũng bị phong bế hoàn toàn, trong lúc đó các điện thờ Hi Lạp ngoài những hành lang và những phòng mở rộng còn có những phòng nhỏ mở rộng.

Nhưng cảnh trầm tư mặc tưởng Thiên Chúa giáo lại đồng thời là tình trạng con người vươn lên khỏi sự tồn tại trần thế hạn chế của mình và là sự hoà giải của chủ thể với Chúa, cho nên người ta đứng trước một sự thống nhất cụ thể do sự can thiệp của những yếu tố khác nhau. Kiến trúc lãng mạn cùng một lúc có nhiệm vụ phải biểu lộ trong phạm vi những khả năng kiến trúc cho phép, qua hình thức và cách bố trí của tòa nhà, cả nội dung của tinh thần, còn tòa nhà có thể nói làm thành nơi chứa đựng phong bế của tinh thần này, và nó có nhiệm vụ bất hình thức bên trong cũng như bên ngoài phải phục vụ nội dung ấy.

Nhiệm vụ này bao gồm những hệ luận như sau.

(aa) Không gian bên trong không được làm thành một không gian có tính đều đặn trừu tượng, một không gian trống rỗng, không có những sự khác nhau, những môi giới giữa những sự khác nhau này; trái lại, không gian bên trong phải có một hình thức cụ thể với kích thước đa dạng, nghĩa là một hình thức trong đó chiều dài, chiều rộng và chiều cao không phải là như nhau ở tất cả các bộ phận của nó. Hình thức tròn

hay trái xoan hay hình vuông với tính đều đặn của các tường và của mái bao quanh và che đậy ngôi nhà sẽ không phù hợp với những tòa nhà như vậy, bởi vì tính đều đặn trống rỗng của một hình chữ nhật hay một hình vuông sẽ không thể nào biểu hiện được sự vận động, sự chia tách hay sự tập trung của tâm hồn trong khi cố gắng vươn lên tới chỗ vô tận, tới cõi đời bên kia và tới những đỉnh cao trác tuyệt của nó.

(bb) Ngoài điều này lại, còn một hệ luận thứ hai. Đó là trong phong cách *gô tích*, tính hữu ích mà các tường bao quanh ngôi nhà và cái mái che phủ ngôi nhà cũng như các cột và các xà ngang đem đến cho ngôi nhà, xét về mặt đặc trưng của hình thức, chỉ đóng một vai trò hoàn toàn thứ yếu. Kết quả là sự khác nhau nổi bật mà ta thấy trong kiến trúc cổ điển giữa cái vật nặng và cái nâng đỡ vật nặng này đã biến mất, cũng như hình thức hình chữ nhật là hình thức đáp ứng những ý định thuần túy thực tế vụ lợi cũng biến mất và người ta quay trở về một hình thức gần như hình thức tự nhiên, đó là hình thức của một vật chứa đựng và một nội dung vươn lên với một vận động tự do và trang trọng.

Khi người ta bước vào một nhà thờ lớn thời trung cổ, người ta chẳng hề nghĩ đến tính vững chắc và tính hợp lí máy móc của các trụ và của cái vỏ mà chúng nâng đỡ; trái lại, người ta có cảm tưởng lạc vào một cánh rừng với không biết cơ man cây cối, các cành cây nghiêng mình về phía nhau và hợp nhất với nhau để tạo nên một cái vòm tự nhiên. Một cái xà ngang cần có một điểm tựa chắc chắn và cần phải hết sức ngang bằng. Nhưng trong phong cách gô tích các bức tường nổi lên tự bản thân nó là hoàn toàn độc lập và tự do, và các trụ cũng thế, khi đã đạt đến đỉnh cao nhất của sự vươn lên, chúng tỏa ra theo nhiều hướng để rồi sau đó lại tiếp xúc với nhau dường như một cách ngẫu nhiên. Nói khác đi, nhiệm vụ nâng đỡ cái vòm, mặc dầu cái vòm quả thực vẫn dựa trên những cột trụ, ở đây không thấy rõ và không được xác lập một cách hiển

hiện khiến người ta cảm thấy dường như các trụ chẳng nâng đỡ cái gì hết và những chi nhánh ở trên cao của chúng chẳng qua chỉ là tiếp tục cái thân đã hơi nghiêng. Do sự hợp nhất của chúng các chi nhánh tỏa ra của tất cả các trụ làm thành cái vòm nhà của nhà thờ chẳng khác gì những cành trên cao của các cây trong một khu vườn gặp nhau để làm thành một vòm xanh rờn. Không có điều gì có thể đáp ứng hơn nhu cầu cần trầm tư mặc tưởng, suy nghĩ về tôn giáo, không gì có thể gợi lên sự tôn kính thiêng liêng bằng cái vỏ được tạo nên như vậy bởi những bức tường và những cột trụ vươn lên tự do. Song điều này vẫn không có nghĩa là kiến trúc gô tích bắt chước hình thức các cây và các rừng.

Sự kết thúc thành điểm nhọn, điều làm thành nguyên tắc cơ bản của phong cách gô tích, ở phía trong nhà thờ có hình thức đặc biệt hình cung nhọn. Do đó các trụ có một mục đích và một hình thức khác hẳn.

Các nhà thờ gô tích lớn muốn được phong bế hoàn toàn phải cần một cái mái, và bởi vì ngôi nhà rất lớn cho nên cái mái làm thành một vật khá nặng và đòi hỏi một chỗ tựa chắc chắn. Vai trò dành cho các trụ hình như là như vậy. Nhưng vì cách vươn lên đem đến cho vật nâng đỡ cái vẻ vươn lên tự do, cho nên việc dùng các cột không thể được thực hiện cũng theo mục đích và cũng theo một cách thức như trong kiến trúc cổ điển. Trong kiến trúc lãng mạn, các cột trở thành những trụ, nhưng các trụ này không nâng đỡ một xà ngang mà nâng đỡ những cuốn, nhưng phải nâng đỡ như thế nào mà các cuốn tựa hồ chỉ là sự kéo dài của trụ và bắt gặp nhau một cách ngẫu nhiên ở trong hình cung nhọn.

Kể ra, người ta có thể hình dung sự kết thúc bằng điểm nhọn của hai trụ cách xa nhau dưới hình thức một mũi nhọn dựa trên những trụ ở các góc, nhưng về các diện tích ngang ngay dù cho chúng dựa trên những trụ làm thành những góc

hết sức tù với các diện tích ngang này và nghiêng về phía nhau thành một góc nhọn, lúc đó chúng sẽ gây ấn tượng một vật nặng dựa trên một chỗ tựa hình cung nhọn, trái lại có cảm tưởng là sự kéo dài của trụ theo đường thẳng và chỉ cong lại dần dần và khó thấy làm cho chúng ta tin chắc rằng nó nảy sinh do sự kết hợp của sự kéo dài của các trụ. Đối lập lại các cột và các xà, các trụ và cái vòm có vẻ như là một cấu tạo trước sau duy nhất mặc dầu các cuốn dựa trên những đầu cột làm thành xuất phát điểm của các đầu cột. Song như ta thấy trong nhiều nhà thờ Hà Lan, có khi hoàn toàn không có đầu cột và điều này nêu bật một cách rõ rệt nhất sự tiếp tục của các trụ và điều này nêu bật một cách rõ rệt nhất sự tiếp tục của các trụ và của hình cung nhọn mà chúng tôi vừa nói.

Mặt khác, vì sự vươn lên phải khẳng định làm thành đặc trưng chủ yếu nhất, cho nên chiều cao của các trụ vượt quá chiều rộng của các chân của nó theo những tỉ lệ mà con mắt không thể đánh giá được. Các trụ nhỏ dần trở thành mảnh dẻ và vươn lên cao đến nỗi không thể nào chỉ nhìn một lần có thể bao quát toàn bộ hình thức, trái lại người ta phải đưa mắt nhìn quanh, phải xét hình thức từ dưới thấp lên cao cho đến khi con mắt dừng lại, cảm thấy yên tâm trước mặt vòm được tạo nên bởi sự gặp gỡ của những cuốn chẳng khác gì một tâm hồn ưu tư khắc khoải nhờ sự trầm tư mặc tưởng cho nên đã có thể rời khỏi lĩnh vực của sự hữu hạn để vươn lên tới Chúa và tìm thấy sự nghỉ ngơi mà nó khao khát ở đấy.

Sự khác nhau cuối cùng giữa các cột và các trụ tóm lại ở chỗ các trụ thực sự gồ tích ở những nơi biểu lộ tính chất đặc thù của chúng, chúng không phải tròn như các cột, chúng không có hình thức trụ tròn không thay đổi trong tất cả chiều cao. Trái lại, ở dưới đáy, chúng bị bao quanh bởi những đường gân có hình thức những cây sậy những đường này càng vươn lên cao thì càng tỏa ra theo tất cả mọi hướng bằng những sự kéo dài. Cũng như ở trong kiến trúc cổ điển, cái cột diễn biến

từ hình thức nặng nề, đồ sộ vững chắc, từ sự đơn giản tới hình thức thanh mảnh, dong dỏng cao và được trang trí; cũng vậy trong kiến trúc lãng mạn người ta thấy cái trụ ngày càng bỏ mất chức năng vật nâng đỡ trong khi càng trở nên thanh mảnh và có một trình độ tự do ngày càng lớn.

Các cửa sổ và các cửa lớn cũng có hình thức như các trụ và các hình cung nhọn. Các cửa sổ và các cửa lớn ở bộ phận dưới của các nhịp cột ở hai bên và hơn nữa, các cửa sổ và cửa lớn của bộ phận giữa của lễ đường ở giữa và của nơi đồng ca đều có kích thước khổng lồ để cho con mắt khi nhìn bộ phận ở dưới không thể đồng thời bao quát luôn cả bộ phận ở trên, trái lại chỉ có thể nhìn thấy bộ phận ở trên bằng cách đổi hướng mắt về phía trên cũng như nó nhìn các vòm tròn vậy. Do con mắt phải ngước nhìn lên như vậy, người xem cảm thấy một cảm xúc về sự bất ngờ tạo nên bởi sự tương phản giữa phía dưới và phía trên, giữa cái anh ta vừa rời bỏ với cái xuất hiện trước mắt anh ta ở giây phút sau. Ngoài ra, nhờ những bức tranh bao phủ các kính, các tấm kính ở các cửa sổ chỉ trong suốt một phần. Các bức tranh biểu hiện những chủ đề lấy ở thánh sử có mục đích tỏa ra một ánh sáng mơ hồ và làm nổi bật hơn nữa ánh sáng của những ngọn bạch lạp. Ở trong lễ đường rộng lớn này phải có một ánh sáng khác ánh sáng của thiên nhiên bên ngoài.

(aa) Cuối cùng, về *cách phân chia cái toàn thể* bên trong của toàn bộ nhà thờ gô tích, chúng tôi đã nói rằng các bộ phận khác nhau của nó đã có một chiều dài, một chiều rộng và một chiều cao khác nhau. Trước hết, ta phải nhìn thấy sự khác nhau tồn tại về mặt này giữa *nơi đồng ca, lễ đường ngang* và *lễ đường chính* một bên và các nhịp cột ở hai bên.

Những nhịp cột này ở phía ngoài được tạo nên bởi một bức tường bao quanh điện thờ theo một khoảng cách nhất định của các trụ với các cuốn của chúng, và ở bên trong cũng bởi các trụ này với các cuốn của chúng, nhưng các cuốn này không

được nối liền với một bức tường cho nên đảm bảo việc tự do đi lại giữa các nhịp cột ngang và lễ đường bằng những khoảng cách chia cách chúng. Các trụ, do đó, ở đây có một nhiệm vụ đối lập với những dãy cột của các điện thờ Hi Lạp là những dãy cột mở ra về phía ngoài nhưng đóng kín về phía trong. Có một vài nhà thờ có hai nhịp cột hai bên và nhà thờ lớn ở Ăngve (Anvers) thậm chí ở mỗi bên của cái lễ đường chính có ba nhịp cột.

Lễ đường chính bị bao quanh bởi những bức tường ít nhiều cao hơn các nhịp cột hai bên và bị đục thủng bởi những cửa sổ dài có những kích thước thường thường đồ sộ khiến cho bản thân các bức tường có vẻ dường như gồm những cột trụ mỏng mảnh kết thúc ở mọi nơi bằng những đường cung nhọn và làm thành những vòm. Nhưng có những nhà thờ ở đấy các nhịp cột ở hai bên cũng cao như lễ đường chính như chẳng hạn nhà thờ thánh Xêbandơ (Sébald) ở Nurembec (Nuremberg) và điều này đem đến cho toàn bộ tính chất rất thanh tú và vẻ duyên dáng thoải mái và cởi mở. Khi như vậy thì toàn bộ ngôi nhà gồm những dãy trụ làm thành cả một khu rừng trong đó vô số những cây gặp nhau ở trên cao bởi những cành lá của chúng làm thành những hình cung nhọn.

Người ta muốn cấp một ý nghĩa *thần bí* cho *con số* các trụ cũng như cho các quan hệ về số nói chung. Dẫu sao, người ta cũng đã từng cấp một tầm quan trọng to lớn cho tính tượng trưng của các con số vào thời kì phồn vinh nhất của nghệ thuật gô tích, chẳng hạn vào thời kì xây dựng nhà thờ lớn thành Côlônhơ (Cologne), trong lúc đó cái ấn tượng mơ hồ về tính hợp lí có thể dễ dàng hiểu rõ sự xây dựng những chi tiết bên ngoài này. Nhưng những trò chơi ít nhiều võ đoán do ý muốn phát triển một ý nghĩa tượng trưng ở mọi vật chẳng hề thêm gì vào ý nghĩa chân chính cũng như vào vẻ đẹp của tác phẩm bởi vì những cái này được biểu hiện ở trong những hình thức chẳng hề liên quan gì tới ý nghĩa thần bí của các quan hệ về

số. Vì vậy người ta phải tránh đừng để bị lôi kéo quá xa vào việc đi tìm những ý nghĩa theo kiểu như vậy, bởi vì nếu muốn tỏ ra quá sâu sắc và tìm một ý nghĩa giấu kín ở bất kì vật gì thì, cuối cùng, người ta sẽ giống như những nhà bác học giả hiệu là những người bỏ qua những sự vật thực sự sâu sắc mà không ngờ tới trình độ sâu sắc của chúng.

Cuối cùng, ta phải nói vài lời về sự khác nhau chính xác hơn giữa chỗ hát kinh và lễ đường chính. Bàn thờ, nơi trung tâm của việc thờ cúng, nổi lên ở trong chỗ hát kinh và làm cho chỗ này thành thiêng liêng và biến nó thành nơi ngự trị của yếu tố tinh thần; trái lại, thể cộng đồng ở nơi lễ đường chính và cái bục giảng cũng được đặt ở đấy. Người ta đi đến chỗ hát kinh bằng cách bước qua vài bực thềm, được đặt trên một bực cao hơn bộ phận còn lại của lễ đường, chỗ hát kinh cũng như tất cả những việc gì xẩy ra ở đấy đều có thể thấy dễ dàng. Chỗ hát kinh được trang hoàng hơn tất cả các bộ phận khác của nhà thờ. Tuy vậy, khác lễ đường chính và trong khi cũng có một độ cao như các vòm, nó có vẻ trang nghiêm hơn, uy nghi hơn, trác tuyệt hơn; nhưng điều đặc biệt cần phải nói đến, đó là ở đây tất cả tòa nhà với các trụ của nó ngày càng gần nhau. Điều đó có tác dụng giảm bớt chiều rộng của nó, có thể nói đã tìm được sự kết thúc của nó, bức tường cuối cùng của nó, trong lúc đó thì lễ đường ngang và lễ đường chính vẫn tiếp xúc với bên ngoài bởi những cửa đi ra và đi vào. So với bốn phương thì nơi hát kinh hướng về phía Đông, lễ đường chính hướng về phía Tây, hai cánh cửa nhà thờ hướng về phía Bắc và phía Nam; nhưng cũng có những nhà thờ có hai chỗ hát kinh, một chỗ hướng về phía Đông, một chỗ hướng về phía Tây. Lúc bấy giờ, các cửa chính ở vào các cánh. Các bể nước rửa tội có mục đích xác nhận rằng con người đã nhập vào thể cộng đồng được đặt ở trong một tiền sảnh gần chỗ vào chính. Đối với những người muốn trầm tư mặc tưởng trong tình trạng cô độc thì xung quanh chỗ hát kinh và lễ đường chính có cả một loạt miếu đường, mỗi miếu đường làm thành một nhà thờ nhỏ.

Cách bố trí của toàn thể tóm lại là thế.

Trong một nhà thờ lớn như vậy có chỗ đứng cho một dân tộc. Nó đã được xây dựng lên cho thể cộng đồng của một đô thị và những miền phụ cận có thể tập hợp lại, không phải xung quanh nó, mà ngay ở bên trong tòa nhà. Cho nên tất cả những sự việc đa dạng của cuộc đời, trong chừng mực chúng liên quan với tôn giáo, đều có chỗ đứng của chúng tại đây. Tòa nhà rộng lớn không bị chia cách thành từng phòng bị ngăn cản bởi những ghế dài xếp thành từng dãy, trái lại bất kì ai cũng có thể đi lại tự do ở đấy, thuê một chiếc ghế dùng trong chốc lát, quỳ xuống đọc kinh rồi đi ra. Khi không phải là giờ làm lễ lớn, tất cả các hành vi đa dạng nhất đều được thực hiện ở đây cùng một lúc, trong lúc đó những con người tham dự vào đấy không hề cản trở nhau chút nào hết. Ở đây, người ta giảng đạo; ở đầu kia người ta đem một người bệnh đến; ở chỗ khác, người ta thấy một đoàn hành lễ đi qua; ở chỗ khác nữa, người ta xức nước thánh; một cha cố cầu kinh cho những người chết trước một quan tài, một cha cố khác ban phúc cho lễ cưới của một đôi vợ chồng trẻ, hay làm lễ, và đâu đâu người ta đều thấy những người quỳ xuống như những người du mục trước những bàn thờ hay những hình ảnh thánh. Nhưng tất cả tính đa dạng và những hành vi riêng lẻ phức tạp và luôn luôn thay đổi này có thể nói diễn ra không được người ta biết đến ở trong cái không gian rộng lớn này, trong những tòa nhà có kích thước đồ sộ này. Tất cả những gì diễn ra ở đấy đều không thể choán tất cả tòa nhà, mọi việc diễn ra ở đây nhanh chóng, các cá nhân và các việc làm của họ mất hút ở đây, trở thành chẳng khác gì những chấm nhỏ ở trong cái khuôn khổ đồ sộ này, khuôn khổ này làm nổi bật tính bóng chớp và thoáng qua của mọi cái gì không phải là nó, và ở trên tất cả những cái đó, ở trên những con người và những hành vi của họ là những không gian mênh mông và vô hạn vươn lên trong những hình thức và những kiến trúc không bao giờ thay đổi.

Đó là những đặc trưng chủ yếu ở phía trong của một nhà thờ gô tích. Nó không phải được dựng lên để phục vụ một lợi ích duy nhất mà để làm thành nơi tâm hồn trầm tư mặc tưởng một cách chủ thể, muốn đứng trước bản thân mình và vượt lên trên tất cả những gì cá biệt và hữu hạn. Chính vì vậy phía trong của các tòa nhà này bị tách ra khỏi thiên nhiên bên ngoài bởi những khoảng không gian phong bế chặt chẽ, âm u và hoàn mĩ trong tất cả các chi tiết của nó cũng như cao cả trong sự vươn lên của nó tới cõi vô hạn.

(b) Nếu chúng ta xét *mặt bên ngoài*, như chúng tôi đã nói ở trên là khác các điện thờ Hi Lạp: hình dáng bên ngoài của các tòa nhà gô tích, cách trang trí và cách bố trí các tường vân vân đều bị quy định bởi bên trong, phía bên ngoài chỉ có mục đích là bao quanh phía bên trong mà thôi. Về vấn đề này cần phải nêu lên nhiều điểm.

(aa) Trước hết, toàn bộ hình thức bên ngoài, vốn mang hình thức một chữ thập đã cho phép ta đoán trước sự xây dựng bên trong: nó cũng có hình thức chữ thập và các cánh của cái lễ đường ngang làm thành cái nhánh ngang, nơi hát kinh và lễ đường chính làm thành nhánh dọc; nó cũng cho phép ta nhận thấy sự khác nhau về chiều cao ở giữa lề đường chính, các nhịp cột hai bên và nơi hát kinh.

Sau đó, nếu nói đến các chi tiết thì *mặt chính* với các cổng tương ứng với lễ đường chính và các lễ đường hai bên là phản ánh kiến trúc bên trong nhiều hơn cả. Nó gồm một cổng chính dẫn tới cái lễ đường chính và, có hai chỗ đi vào nhỏ hơn dẫn tới những lễ đường ở hai bên: kết quả nảy sinh sự phối cảnh thu hẹp dần, cái bên ngoài phải thu hẹp lại, có thể nói phải cô đọng lại, thậm chí biến mất để biến thành một cửa vào. Phía trong làm thành cái nền có thể thấy được, nó liên quan với phía ngoài theo quan hệ của chiều sâu đối với bề mặt; người ta đi đến đấy cũng theo một cách hệt như tâm hồn đi sâu vào bản thân mình để lắng vào nội tâm. Ở trên các cửa hai bên,

cũng vươn lên những cửa đồ sộ, những cửa sổ này đối với bên trong là ở trong quan hệ lệ thuộc trực tiếp và làm thành những hình cung nhọn hệt như những hình cung nhọn ở các cổng và sao phỏng theo khuôn của những vòm ở bên trong. Cửa vào chính có một hoa thị ở trên cao, một cấu tạo đặc biệt thích hợp với kiến trúc gô tích và chỉ thích hợp với nó mà thôi. Ở chỗ nào không có hoa thị thì hoa thị bị thay thế bởi một cửa sổ hình cung nhọn còn đồ sộ hơn nữa. Những mặt chính của lễ đường ngang cũng có cách bố trí như vậy, và các bức tường của lễ đường chính, của nơi hát kinh, của các lễ đường ngang biểu hiện ở các cửa sổ cũng như ở các bức tường ngăn cách chúng, cái hình thức bên trong có thể nói phản ảnh ra ngoài.

(bb) *Thứ hai*, mặt bên ngoài vì có những nhiệm vụ riêng mà nó phải thực hiện, cho nên bắt đầu thoát li khỏi tình trạng lệ thuộc về mặt hình thức cũng như về mặt bố trí bên trong. Về điểm này, chúng tôi nhắc tới những tường cuốn để chống những bức tường khác. Chúng thay thế các trụ ở phía trong và làm cho toàn bộ điện thờ thành đơn giản, đảm bảo sự chắc chắn của điện thờ mặc dầu nó rất cao. Kể ra, bên ngoài, nó tái hiện lại những khoảng cách và con số các trụ ở bên trong và sự phân bố thành dãy của chúng chứ không phải là bản thân hình thức của các trụ này bởi vì trong chừng mực chúng vươn lên thì tính chất to lớn của chúng cứ giảm dần.

(cc) *Thứ ba*, bởi vì phía trong phải là một không gian hoàn toàn phong bế cho nên sự phản ảnh của nó ở trong hình thức bên ngoài tìm thấy ở đây một giới hạn mà nó không tài nào vượt qua được; từ nay nó phải nhường chỗ cho sự tăng thêm về chiều cao. Kết quả, mặt bên ngoài có một hình thức độc lập đối với bên trong, nó có hình thức những đường uốn lượn và những đường răng cưa chồng lên nhau tỏa ra theo đủ mọi hướng, nhưng nhất là theo chiều cao.

Người ta cũng bắt gặp lại cái hướng vươn lên cao như vậy trong cách bố trí các hình tam giác, những hình tam giác này

độc lập đối với các hình cung nhọn ở trên đỉnh các cửa, nhất là của mặt chính, cũng như những cửa sổ khổng lồ của lễ đường trung tâm và của nơi hát kinh. Người ta lại bắt gặp nó ở trong hình thức nhọn hoắt của cái mái, hình thức này biểu hiện đặc biệt rõ ràng ở các mặt chính ở hai cánh của lễ đường ngang. Còn về các bức tường cuốn để chống đỡ thì ở tất cả mọi nơi cũng đều kết thúc bằng những tháp nhỏ nhọn hoắt cũng như ở phía trong những dãy trụ làm thành cả một rừng những thân cây, những cành và những cột; cũng vậy, các tường cuốn ở bên ngoài làm thành cả một rừng những đăng ten cũng vươn lên cao như tòa nhà vậy.

Nhưng chủ yếu các *tháp* làm thành những cấu tạo bên ngoài độc lập nhất và dường như là những đỉnh cao cả nhất của tòa nhà. Thực vậy, ở đây có thể nói tất cả khối lượng của toà nhà đều tập trung vào để vươn lên tới một độ cao vô hạn mà con mắt không thể theo dõi được, nhất là ở các tháp chính, trong lúc đó tòa nhà vẫn giữ tính bình thản và chắc chắn của nó. Có khi các tháp này là một bộ phận của mặt chính trong lúc đó một tháp thứ ba vươn lên từ nơi các vòm của các cánh của lễ đường ngang, của nơi hát kinh của lễ đường chính gặp nhau; hoặc một cái tháp duy nhất làm thành mặt chính và vươn lên trên tất cả chiều rộng của lễ đường ở giữa. Những cách bố trí thông thường nhất đại khái là như vậy.

Về mặt thờ cúng, các tháp này làm thành những tháp chuông, việc rung chuông là một bộ phận của việc thờ phụng Thiên Chúa giáo. Những âm thanh đơn giản và mơ hồ kia làm thành một lời kêu gọi trang nghiêm của tâm hồn đối với ngoại giới dường như muốn mời tâm hồn chuẩn bị tham dự vào tình trạng trầm tư đang chờ đợi nó trong lúc những âm thanh có cấu âm qua đó biểu hiện một nội dung cụ thể những tình cảm và những biểu tượng, đó là âm thanh của những tiếng hát vang lên ở bên trong nhà thờ. Tiếng chuông không có cấu âm không thể có chỗ đứng của nó ở nơi nào, ngoài bên ngoài nhà thờ,

và nó vang lên từ trên đỉnh các ngọn tháp để tỏa ra thực xa ở trên đất nước.

c) Cách trang trí nhà thờ gô tích.

(a) Điểm *đầu tiên* mà ta cần phải lưu ý đó là vai trò quan trọng của sự trang trí ở trong kiến trúc gô tích. Kiến trúc cổ điển tỏ ra có sự vừa phải khéo léo trong cách trang trí các ngôi nhà của mình. Song bởi vì kiến trúc gô tích trước hết cố gắng làm cho các khối lượng mà nó xây lên tỏ ra lớn hơn và đồ sộ hơn ở trong thực tế, cho nên nó không chịu bố trí chúng thành những diện tích đơn thuần; trái lại, nó phân chia và phân chia nhỏ không ngừng các khối lượng này bằng cách cấp cho các bộ phận này có được những hình thức cũng có xu hướng vươn lên cao. Chẳng hạn, người ta gặp lại ở trong các mô típ trang trí những trụ, những hình cung nhọn, những tam giác cân. Nhờ những hình này, tính thống nhất đơn giản của các khối lượng to lớn tỏ ra bị bẻ gãy, bị phân tán thành một loạt những chi tiết đặc thù và hữu hạn thành ra toàn bộ xuất hiện dưới hai mặt hết sức mâu thuẫn với nhau.

Một mặt, trước mắt ta là những đường gẫy gọn có thể nói chạy đến tới vô tận nhưng liên quan với nhau một cách rõ ràng và có thể hiểu được; mặt khác, người ta chú ý tới tính phức tạp và lộng lẫy của những mô típ trang trí. Như vậy, người ta thấy yếu tố phổ biến nhất và đơn giản nhất cũng hệt như tâm hồn con người có thể thoát li khỏi lòng mộ đạo Thiên Chúa giáo để lao mình vào cái hữu hạn, vào những chuyện nhỏ nhặt và nhỏ bé, tình trạng phân đôi này có mục đích khuyến khích ta trầm tư, sự hướng lên cao như vậy khuyến khích sự vươn lên của tâm hồn. Mục đích chủ yếu của phương thức trang trí này thực vậy, không phải là cốt thủ tiêu hay che đậy những đường nét chính của tòa nhà bằng những mô típ trang trí vừa nhiều lại vừa đa dạng. Trái lại, nó có mục đích làm nổi bật những đường nét này chính qua tính đa dạng và phức tạp như

vậy, biến nó thành đặc trưng chủ yếu của tòa nhà và, do đó, nêu bật tính trang trọng và sự nghiêm trang đồ sộ của nó. Cũng như lòng nhiệt tình tôn giáo vẫn tồn tại qua tất cả những trường hợp làm thành quá trình một cuộc đời cá nhân bằng cách duy trì nguyên vẹn và bất di bất dịch những nguyên lí làm cơ sở cho nó; cũng vậy, những kiểu kiến trúc chính cần phải làm cho tất cả những sự gián đoạn, những sự phân chia và tất cả những trang trí tựa hồ như phá vỡ tính chất thống nhất và tiếp tục những đường nét cơ sở trái lại điều quy về tính đơn giản của những đường nét này.

(b) *Thứ hai*, xét về mặt hình thức trang trí, nghệ thuật lãng mạn còn bao hàm một phương tiện khác nữa. Như chúng ta đã biết, nghệ thuật lãng mạn, một mặt là dựa trên nguyên lí nội cảm, trên nguyên lí lí tưởng quay trở về bản thân; nhưng mặt khác, nội cảm phải được phản ảnh ở ngoại hiện để rồi sau đó rời khỏi ngoại hiện để nhập vào bản thân mình, song trong điêu khắc thì nội cảm sâu sắc nhất cần phải cố hết sức xuất hiện trước giác quan, qua cái khối lượng cảm quan vật chất có tính không gian. Đứng trước tình trạng này, chỉ còn một cách như sau: không trình bày yếu tố vật chất trong tính nặng nề của nó mà trái lại cắt vụn nó ra, bẻ gãy nó làm cho nó mất tất cả mọi vẻ gắn bó và độc lập. Chính vì vậy cho nên các mô típ trang trí phần lớn xuất hiện gián đoạn, mắc vào nhau ở trên những diện tích và không có kiến trúc nào mà các công trình xây dựng mặc dầu có những khối lượng đá nặng nề và đồ sộ và có tính chất gắn bó vững chắc lại đồng thời có vẻ thanh thoát và duyên dáng như các ngôi nhà gô tích.

(c) *Thứ ba*, còn về hình thức các mô típ trang trí của chúng ta, chỉ cần nói rằng ngoài các hình cung nhọn, các trụ và các vòm tròn nó hoàn toàn gần với những hình thức hữu cơ. Người ta đã có thể nhận thức được điều đó khi nhìn những khối lượng bị bàn tay con người đục thủng, bẽ gãy, đẽo gọt và bàn tay con người trong khi sáng tạo đã tạo ra được những hình thức bất

chước những ngọn lá và những bông hoa, hay những đường lượn biểu hiện những hình người và động vật, khi thì có thực, khi thì được sáng tạo một cách quái đản. Chính vì vậy, ngay cả trong kiến trúc, hư cấu lãng mạn cũng tỏ ra có một sức sáng tạo rất to lớn và có những kết hợp độc đáo những yếu tố dị dạng mặc dầu mặt khác, ít nhất là vào thời kì gô tích thuần túy nhất, người ta tìm thấy ngay cả trong những mô típ trang trí như các hình cung nhọn và các cửa sổ một sự lặp lại thường xuyên những hình thức như nhau, bất di bất dịch trong tính đơn giản của chúng.

3. Các loại khác nhau của kiến trúc gô tích.

Trước khi kết thúc, tôi còn phải đưa ra vài nhận xét về những hình thức chính của kiến trúc gô tích mà nó đã có được trong quá trình diễn biến, mặc dầu tôi không hề có ý muốn phác họa, dù là ngắn ngủi, lịch sử của nghệ thuật này.

a. Kiến trúc tiền gô tích.

Trong kiến trúc tiền gô tích như tôi vừa nêu lên, ta cần phải phân biệt kiến trúc tiền gô tích là hình thức kiến trúc đã kế tiếp trực tiếp kiến trúc La Mã mà người ta có thể xem là nguồn gốc và xuất phát điểm của kiến trúc gô tích. Các nhà thờ Thiên Chúa giáo cổ xưa nhất có hình thức những *đại giáo đường* xây dựng theo khuôn mẫu những ngôi nhà công cộng của đế chế gồm những căn phòng lớn hình thon có một sườn nhà bằng gỗ. Đó là những ngôi nhà đầu tiên mà Conxtantin(*) cấp cho những người Thiên Chúa giáo để họ tổ chức việc thờ cúng của họ. Những căn phòng này có một diễn đàn dành cho vị tăng lữ và trong những cuộc họp để thờ cúng thì vị tăng lữ lên đấy để hát, để đọc một bài giảng thuyết hay đọc một bài

* *Constantin (306-337), hoàng đế La Mã người đầu tiên thừa nhận Thiên Chúa giáo là tôn giáo của đế chế.*

giảng từ đó đã nảy sinh khái niệm về nơi hát kinh. Kiến trúc Thiên Chúa giáo cũng vay mượn những hình thức khác của nó theo cách như vậy: chẳng hạn, nó vay mượn việc sử dụng những cột, những cuốn và những nhà xây tròn cũng như vay mượn cách thức trang trí ở kiến trúc cổ điển nhất là ở kiến trúc của đế chế phương Tây, nhưng ở đế chế phương Đông người ta vẫn trung thành với những khuôn mẫu cổ điển này cho đến thời kì Giuxtiniên(*). Nói rằng tất cả những cái gì mà những người Oxtrôgôt (Ostrogoth) và những người Langoba (Langobard) đã xây dựng ở Italia về chủ yếu là giống các kiến trúc La Mã cũng là đúng sự thật. Nhưng sau đó, vào thời đế chế Bizanxơ, nhiều sự thay đổi đã được đưa vào kiến trúc này. Trung tâm được tạo nên bởi một nhà xây tròn dựa trên bốn trụ, thêm vào đó sau này có những công trình xây dựng khác liên quan với những đòi hỏi đặc biệt của việc thờ cúng Hi Lạp, khác với việc thờ cúng La Mã. Tuy vậy, ta không nên lẫn lộn kiến trúc mà người ta thường gọi là kiến trúc Bizanxơ đã thống trị cho đến cuối thế kỉ 12 ở Ý, ở Pháp, ở Anh, ở Đức vân vân với loại kiến trúc này vốn là tiêu biểu cho đế chế Bizanxơ.

b. Kiến trúc gô tích thực sự.

Vào thế kỉ 13, kiến trúc gô tích thực sự mà trên đây tôi đã cố gắng miêu tả những đặc trưng chủ yếu bắt đầu phát triển. Ngày nay người ta không chịu cho là những người Gôt (Goth) đã sáng tạo ra loại kiến trúc này và và người ta gọi nó là kiến trúc Đức hay kiến trúc Giécmanh. Song không có điều gì cản trở việc duy trì cách gọi cũ. Đặc biệt ở Tây Ban Nha người ta tìm thấy những dấu vết rất cổ của loài kiến trúc này, vốn gắn liền với những điều kiện và những hoàn cảnh lịch sử, các vua Gôt bị dồn ép vào những ngọn núi ở Axturi (Astrurle) và ở Galixi (Galicie) đã duy trì ở đây và giữ được sự độc lập

(*) *Justinien, (527-564) Hoàng đế Byzance.*

của họ ở đấy. Sự kiện này cho phép ta xác lập một mối quan hệ bên ngoài có vẻ chặt chẽ giữa các kiến trúc A Rập và các kiến trúc gô tích, nhưng chỉ bên ngoài mà thôi, bởi vì trong thực tế chúng bị chia cách bởi những sự khác nhau chủ yếu. Điều tiêu biểu cho kiến trúc A Rập thời trung cổ đó không phải là hình cung nhọn mà hình gọi là hình móng ngựa, và ngoài ra các ngôi nhà A Rập dùng vào một việc thờ cúng khác hẳn, tỏ ra lộng lẫy và xa hoa một cách thực sự phương Đông với những trang trí ở đây các mô típ là được vay mượn ở giới thực vật, không nói đến những mô típ có một mối liên hệ bên ngoài với những mô típ La Mã và trung cổ.

c. Kiến trúc thế tục thời trung cổ.

Song song với sự phát triển của kiến trúc tôn giáo, đã diễn ra sự phát triển của kiến trúc thế tục. Kiến trúc này đã tái hiện tính chất của các kiến trúc tôn giáo bằng cách thay đổi nó và thích nghi nó vào những mục đích riêng của mình. Nhưng trong kiến trúc tư sản thì nghệ thuật vì theo đuổi những mục đích hữu hạn hơn, trong khi còn phải thỏa mãn vô số nhu cầu một cách cấp bách hơn, cho nên có một thao trường không rộng lớn bằng và chỉ có thể dành cho cái đẹp một vai trò thấp hèn và vai trò trang trí đơn thuần. Ngoài tính hài hòa chung của những hình thức và những kích thước, nghệ thuật chỉ còn cách tự bó hẹp vào việc trang trí những mặt chính, những cầu thang, những phòng áo, những cửa sổ, những cửa lớn, những trán tường, những tháp vân vân, song vẫn không thoát li khỏi nguyên lí vụ lợi là nguyên lí chi phối tất cả việc xây dựng.

Vào thời trung cổ, kiểu nhà ở dân sự chủ yếu là kiểu những nhà ở có thành lũy ở trên sườn núi hay ở trên đỉnh một ngọn đồi hay một ngọn núi, cũng như ở trong các thành phố ở đấy mỗi cung điện, mỗi nhà ở của gia đình, Italia chẳng hạn, đều có hình dáng một thành lũy nhỏ một thứ dinh thự có thành lũy. Chính nhu cầu tạo nên sự xây dựng những lũy, những cửa,

những cầu, những tháp và sau đó nghệ thuật trang trí chúng và làm cho chúng thành đẹp đẽ. Vững chắc, chắc chắn, kết hợp với sự xa hoa tráng lệ và có hình thức sinh động, độc đáo. Đó là những đặc trưng chủ yếu của loại kiến trúc này. Nhưng nếu miêu tả chi tiết hơn thì nó sẽ dẫn chúng ta đi quá xa.

Cuối cùng, chúng ta có thể nhắc qua tới kiến trúc *vườn cây - công viên các vườn*. Nghệ thuật này không những ngay từ đầu đã tạo nên một cách mới mẻ một môi trường cho tinh thần xem như môi trường bên ngoài thứ hai của thiên nhiên trong lòng cái thiên nhiên rộng lớn mà còn có sức biến đổi cảnh thiên nhiên và bắt cái này phải chịu một cách xử lý có tính chất kiến trúc để cái này hài hòa với việc xây dựng. Để nêu lên một thí dụ nhiều người biết đến, tôi xin dẫn cái sân thượng đẹp đẽ của dinh thự Vô Tư Lự (sans souci).

Về nghệ thuật bố trí *các vườn cây - công viên* thực sự, chúng ta cần phải phân biệt ở đấy yếu tố hội họa và yếu tố kiến trúc. Một công viên không phải là một sáng tạo kiến trúc thực sự. Nó không phải là một công trình xây dựng với những vật tự nhiên tự do mà nó là kết quả của một sự cố gắng có tính chất hội họa vẫn để cho các sự vật tồn tại trong trạng thái tự nhiên và tìm cách bắt chước cái thiên nhiên to lớn và tự do bằng cách kết hợp trong một không gian ít nhiều hạn chế để biến nó thành một toàn thể trọn vẹn gồm tất cả những gì có thể làm cho chúng ta hứng thú ở trong phong cảnh: những tảng đá và những khối lượng hoang dã to lớn của chúng, những thung lũng, những khu rừng và những lùm cây, những bãi cỏ, những dòng suối quanh co, những con sông rộng với những bờ sông đông đúc, những hồ phẳng lặng có cây cối bao quanh, những thác nước ầm ĩ vân vân. Với tính cách tái hiện lại thiên nhiên, nghệ thuật các vườn ở những người Trung Quốc đã đạt đến một trình độ hoàn mĩ tiêu biểu.

Trong một công viên như vậy, nhất là hiện nay, tất cả, một mặt phải giữ tính tự do tự nhiên của nó, nhưng mặt khác,

tất cả đều phải chịu một sự biến đổi nhân tạo và phải thích hợp với cái vùng trong đó công viên là một bộ phận. Do đó, nảy sinh một mâu thuẫn không tài nào giải quyết được. Về mặt này, không có cái gì tỏ ra thiếu thị hiếu cho bằng một ý định biểu lộ qua một vật dường như có vẻ là không có mục đích, một gò ép đối với một cái gì không thể chịu được sự gò ép. Mặt khác, một khu vườn trong những hoàn cảnh như vậy sẽ bỏ mất tính chất thực sự của nó và không phù hợp với mục đích của nó là để cho người ta đi dạo, nói chuyện ngoài trời ở một nơi không còn là thiên nhiên theo nghĩa đen của nghĩa này mà là một thiên nhiên đã bị con người biến đổi để thỏa mãn nhu cầu cần có một môi trường do sự sáng tạo của riêng mình của con người. Nhưng một công viên lớn, nhất là khi nó có những ngôi chùa Trung Quốc, những nhà thờ Hồi giáo Thổ Nhĩ Kì, những nhà trên núi ở Thụy Sĩ, những cầu, những nơi ở ẩn, và những vật khác tương tự, tự thân nó đã bắt chúng ta chú ý. Nó có tham vọng là một cái gì khác và tự thân nó nói lên một cái gì khác. Song sức lôi cuốn mà nó gây nên ở chúng ta là rất mong manh và chúng ta chẳng hề cảm thấy muốn nhìn lại sáng tạo này một lần thứ hai nữa, bởi vì nội dung của nó không cấp cho con mắt một cái gì liên quan tới sự vô hạn. Nó không có một tâm hồn nói với tâm hồn ta và chúng tôi nói thêm rằng với những điều giải trí mà nó cấp cho chúng ta ở mọi nơi nó không thể khuyến khích những cuộc nói chuyện ở ngoài trời, điều mà chúng ta rất thích.

Một công viên thực sự phải là một môi trường hân hoan cởi mở và chỉ là một môi trường mà thôi không có một giá trị bản thân và không làm cho con người thoát li khỏi yếu tố nhân tính, không làm cho y quên mất nội cảm của y. Ở đây, kiến trúc can thiệp đầy hiệu lực với những đường nét hợp lí của nó bằng cách đưa vào đấy một trật tự, sự đều đặn, sự đối xứng, bằng cách bắt các sự vật tự nhiên phải chịu một sự cải biến

có tính kiến trúc. Nghệ thuật bố trí các vườn của người Mông Cổ ở bên kia Vạn Lí Trường thành, ở Tây Tạng, những địa bàn của những người Ba Tư đã là phù hợp với kiểu này. Đây không phải là những công viên Anh mà là những phòng khách thính thực sự đầy những hoa, có những giếng, những giếng phun, những sân, những điện để nghỉ ngơi ở trong lòng thiên nhiên; những khu vườn tuyệt diệu, đồ sộ xây dựng lên không kể tốn kém để thỏa mãn một nhu cầu của con người và để cho con người cảm thấy thuận tiện. Những nguyên lí kiến trúc đã tìm thấy sự áp dụng hoàn mĩ nhất trong nghệ thuật của những khu vườn của Pháp. Các khu vườn Pháp cũng được trồng với tính cách là những bộ phận phụ thuộc của các cung điện và gồm những lối đi rộng lớn đều đặn, ở hai bên là những cây được tỉa đều đặn, đứng thành hàng thẳng tắp và những bụi cây cũng được tỉa gọn làm thành những bức tường thẳng đứng thực sự, và thiên nhiên như vậy là biến thành một nhà ở rộng lớn ở dưới bầu trời.

Phần thứ hai

ĐIÊU KHẮC

LỜI NÓI ĐẦU

Đối lập lại bản chất vô cơ của tinh thần là cái tìm thấy sự thể hiện nghệ thuật của mình ở trong kiến trúc đây là bản thân yếu tố tinh thần làm cảm hứng cho tác phẩm nghệ thuật và cấp một nội dung chân chính cho tác phẩm nghệ thuật. Ở trên,chúng ta đã thấy tính tất yếu của sự diễn biến; nó nằm ở trong khái niệm của tinh thần: tinh thần gồm một tồn tại vì mình có tính chủ thể và một tồn tại khách thể bên ngoài. Nội cảm xuất hiện qua một ngoại hiện có tính kiến trúc nhưng không thâm nhập nó hoàn toàn, yếu tố khách quan không trở thành sự biểu hiện đặc biệt phù hợp của tinh thần. Cho nên nghệ thuật thoát li khỏi tính chất vô cơ mà kiến trúc, nghệ thuật gắn liền với các quy luật của trọng lượng, cố hết sức kéo gần lại sự thể hiện thực sự của tinh thần. Nghệ thuật lại quay về bản thân, vào nội cảm của nó và từ nay nội cảm tự khẳng định ở trong cái chân lí tối cao của mình không mảy may thỏa hiệp với yếu tố vô cơ. Điêu khắc là nghệ thuật đánh dấu hiện

tượng tinh thần rời khỏi yếu tố nặng nề và vật chất để quay trở về bản thân. Ngay trong điêu khắc tinh thần vẫn không tự bộc lộ một cách thuần túy phi vật chất, một cách lí tưởng. Muốn tự thể hiện mình một cách nhất dạng, nó cần đến một cái vỏ *xác thịt* và nghệ thuật có nhiệm vụ cung cấp cho nó cái vỏ ấy. Nói khác đi, điêu khắc sẽ trình bày cá tính tinh thần dưới hình thức một biểu hiện vật chất, hay như người ta muốn nói, dưới hình thức yếu tố vật chất trực tiếp và thực sự. Bởi vì, nếu như tinh thần cũng biểu hiện trong lời nói, trong ngôn ngữ thì sự biểu hiện ra ngoài hay sự khách thể hóa này không phải có giá trị một yếu tố vật chất cụ thể và trực tiếp mà trái lại đối với tinh thần, đó chỉ là một phương diện giao tế qua môi giới của âm thanh, của một vận động một sự lay chuyển của toàn bộ thân hình và của một yếu tố trừu tượng được thể hiện bởi không khí. Tính thể xác trực tiếp, trái lại, là tính được đại diện bởi tính chất vật chất ở trong không gian, chẳng hạn của đá, gỗ, đất sét, tóm lại, tất cả những gì đặt ở trong cái không gian ba chiều. Nhưng như chúng ta đã thấy, hình thức duy nhất phù hợp với tinh thần đó là cơ thể con người qua đó điêu khắc thể hiện yếu tố tinh thần trong toàn bộ tính không gian của nó.

Một khi được quan niệm như vậy, điêu khắc là gần với *kiến trúc* theo nghĩa nó đẽo gọt một vật cảm quan, một vật chất theo hình thức *vật chất* không gian của vật này. Nhưng nó lại khác kiến trúc ở chỗ nó không biến đổi cái tự nhiên vô cơ - được xem như là một tồn tại khác của tinh thần thành một cái gì tự thân nó không có mục đích. Trái lại, điêu khắc cấp cho cái môi trường được tạo nên này những hình thức có mục đích của mình ở ngoài bản thân mình. Điêu khắc thể hiện bản thân tính mục đích và tính độc lập vì mình, dưới một hình thức thể xác phù hợp với khái niệm của tinh thần và ăn khớp với cá tính của tinh thần. Nó cho phép ta chiêm ngưỡng cơ thể và tinh thần đã được dung hợp thành một toàn thể gắn

bó. Hình thức điêu khắc nhờ vậy thoát li khỏi đặc trưng của kiến trúc - là đặc trưng tóm lại ở chỗ cấp cho tinh thần một bản chất và một môi trường thuần túy bên ngoài - để tự khẳng định mình một cách hoàn toàn độc lập.

Nhưng mặc dầu được giải phóng như vậy, hình tượng của điêu khắc vẫn tiếp xúc chặt chẽ với môi trường của nó. Không thể nào làm một bức tượng hay một nhóm những bức tượng, và lại càng không thể nào làm một hình đắp nổi mà không chú ý tới địa điểm mà tác phẩm này sẽ được đặt. Người ta không bắt đầu bằng cách thể hiện một tác phẩm nghệ thuật rồi sau đó mới thử tìm xem sẽ đặt tác phẩm này ở đâu. Trái lại, tác phẩm chỉ có thể được quan niệm và chỉ nên quan niệm nó ở trong những quan hệ trong tương lai với một môi trường bên ngoài nào đó, với vị trí của nó và hình thức không gian của nó. Về mặt này, có một mối liên hệ thường xuyên giữa điêu khắc và cái không gian có tính kiến trúc. Các bức tượng thực vậy, trước hết, là để làm thành những hình ảnh mà người ta dựng lên trong các điện thờ hay ở trong những lỗ trống ở tường. Cũng hệt như trong các điện thờ Thiên Chúa giáo, hội họa cho ta những hình ảnh tô điểm các bàn thờ, những tác phẩm của điêu khắc và vị trí của chúng cũng có mối quan hệ như vậy ở trong kiến trúc gô tích. Song các điện thờ và các nhà thờ không phải là những nơi duy nhất có thể dùng làm làm chỗ để đặt những bức tượng, những nhóm tượng hay những hình đắp nổi, mà người ta còn có thể sử dụng chúng để đặt trong những căn phòng, những cầu thang, những khu vườn, những quảng trường, những cửa lớn, những cột, những khải hoàn môn để làm cho chúng thành sinh động. Thậm chí độc lập đối với cái môi trường mở rộng này, mỗi bức tượng còn đòi hỏi phải có một cái bệ thích hợp với địa điểm người ta đặt nó. Đó là những quan hệ và những sự khác nhau giữa điêu khắc và kiến trúc.

Còn về các quan hệ giữa điêu khắc với các nghệ thuật khác

thì trong số những nghệ thuật này chỉ có thơ và họa là có thể so sánh với nó. Dù đây là bức tượng đứng một mình hay đây là một nhóm những bức tượng, chúng ta vẫn có trước mắt mình cái hình thức tinh thần ở trong tính thể xác đầy đủ và trọn vẹn của nó, chúng ta có con người như y *tồn tại*. Điêu khắc như vậy hình như là sự biểu hiện của yếu tố tinh thần một cách trung thành nhất và phù hợp nhất với tự nhiên, trong lúc đó thơ và họa có vẻ là không tự nhiên, bởi vì hội họa không sử dụng toàn bộ không gian cảm quan mà con người thực tế chiếm lĩnh cũng như của những đối tượng khác trong tự nhiên, mà chỉ sử dụng có diện tích mà thôi, trong lúc đó ngôn ngữ hình như còn thể hiện tính chất thể xác ít hơn. Nó chỉ có thể dùng âm thanh để thông báo những biểu tượng liên quan tới thể xác.

Thực ra,thì điều ngược lại mới là đúng. Nếu như hình tượng điêu khắc có vẻ có ưu thế về tính tự nhiên của mình thì cái ngoại hiện thể xác và cái tính tự nhiên này do vật chất nặng thể hiện lại không biểu hiện bản chất của tinh thần với tính cách tinh thần. Trái lại, điều này chỉ có thể thực hiện bằng những lời nói, những hành vi là những cái làm thành sự phát triển của tinh thần và chứng tỏ tinh thần như nó tồn tại.

Về mặt này, điêu khắc có thể và cần được xem là kém *thơ*. Cố nhiên, người ta không tìm thấy ở trong thơ tính cụ thể tạo hình mà điêu khắc sử dụng để giới thiệu cho ta yếu tố thể xác, nhưng thơ cũng có thể miêu tả hình dáng và đặc điểm bên ngoài của con người, tóc, trán, má, vóc người, quần áo, cử chỉ của y vân vân. Nhưng nếu như sự miêu tả này không cụ thể và chính xác bằng hình tượng tạo hình, thì người ta bao giờ cũng có thể bổ sung những điều còn thiếu sót bằng một cố gắng của trí tưởng tượng. Để biểu hiện trí tưởng tượng không cần phải có một trình độ chính xác chặt chẽ, trái lại nó chủ yếu cốt nêu lên cho ta thấy con người *hành động* với các động

cơ của y, với những điều phức tạp của số phận và của những hoàn cảnh của y, với tất cả những tình cảm, những lời nói của y, với tất cả những điều bộc lộ nội tâm của y cũng như tất cả những hành động bên ngoài. Đó là điều điêu khắc không thể nào thể hiện hay chỉ có thể thể hiện thiếu sót mà thôi, bởi vì nó không có khả năng thể hiện được nội cảm của chủ thể, đời sống của tình cảm với phương diện đặc thù của chúng thành một chuỗi ngoại hiện như điều thơ có thể làm. Điều duy nhất nó có thể biểu hiện, đó là mặt khái quát của cá nhân trong chừng mực này biểu lộ ở trong cơ thể, và những cử chỉ hay những thái độ không liên tục với nhau dưới hình thức chúng tồn tại ở một giây phút nhất định, không có vận động và tiến triển trong hành động.

Về mặt này, điêu khắc cũng kém *hội họa*. Thực vậy, nhờ những màu sắc của gương mặt và sự phối hợp ánh sáng và bóng tối của gương mặt, cách biểu hiện tinh thần ở trong hội họa tỏ ra chính xác và sinh động hơn rất nhiều so với điêu khắc, và điều này không phải là theo nghĩa sự biểu hiện có tính chính xác thuần túy vật chất mà còn là chủ yếu theo nghĩa sự biểu hiện về tướng mạo, và tâm trạng. Người ta có thể, từ đó, kết luận rằng để cho hoàn toàn hơn, điêu khắc chỉ cần bổ sung thêm vào cái ưu điểm mà nó đã có được nhờ tính toàn vẹn của không gian bằng những ưu điểm của hội họa, và hiện tượng từ bỏ lối tô màu của điêu khắc là một hành động võ đoán và thái độ chỉ bó hẹp vào một mặt duy nhất của hiện thực là mặt hình thức vật chất mà bỏ qua các mặt khác tỏ ra một cách thể hiện nghèo nàn và vụng về, cũng như một bức tranh thể hiện dáng người hay một hình khắc trên đồng chẳng qua là một điều bất đắc phải làm do nhu cầu.

Song, khi nói đến nghệ thuật chân chính, không thể nào cho đó là võ đoán. Cái diện mạo như nó được điêu khắc thể hiện, thực ra, vẫn là một mặt thuần túy trừu tượng của thể xác cụ thể của con người; không một màu sắc nào không một vận động

đặc thù nào đem đến tính đa dạng mảy may, vào trong các hình thức của nó. Nhưng ở đây không phải là do một thiếu sót ngẫu nhiên, trái lại đây là một sự hạn chế do bản thân khái niệm nghệ thuật bắt buộc về mặt lựa chọn chất liệu cũng như về phương thức thể hiện. Thực vậy, nghệ thuật là một sản phẩm của tinh thần, của cái tinh thần cao đẳng và tư biện, tinh thần này bắt nghệ thuật phải mang một nội dung nhất định và có một sự thể hiện bỏ qua tất cả những phương thức thể hiện khác có thể có được. Về vấn đề nghệ thuật cũng như về bất kì khoa học nào, cũng như về hình học chẳng hạn là khoa học lấy không gian làm đối tượng, cũng như khoa học pháp luật chỉ xét được quyền lợi, cũng như triết học là ngành chỉ lo giải thích ý niệm vĩnh cửu và sự nhập thân của ý niệm trong các sự vật, mỗi đối tượng này đều được xử lí theo một cách riêng không phải là cách xử lí các đối tượng khác và không có một khoa học nào trong những khoa học dẫn ra trên đây lại có thể cấp cho chúng ta một ý niệm đầy đủ về cái mà chúng ta vẫn gọi ở trong ngôn ngữ thông thường và theo những cách quan niệm được lưu hành là cái tồn tại hiện thực và cụ thể.

Nghệ thuật với tính cách một sáng tạo nhằm xây dựng một hình thức toát ra từ tinh thần, bước dần từng bước và chia tách những cái gì có thể chia tách ở trong khái niệm và trong bản chất của sự vật, chứ không phải ở trong sự tồn tại bên ngoài. Vì vậy nó nắm chắc từng bước một để phát triển nó phù hợp với tính đặc thù cụ thể của nó. Chính vì vậy cần phải phân biệt và duy trì ở trong tình trạng chia tách, ở trong vật chất có tính không gian là cái làm thành yếu tố của nghệ thuật tạo hình, tính thể xác với tính cách một tổng thể ở trong không gian với hình thức trừu tượng của nó là *hình tượng* thể xác với tính cách hình tượng và sự đặc thù hóa sinh động của hình tượng và *màu sắc* là cái đem đến cho hình tượng một tính đa dạng sinh động. Điêu khắc đứng ở giai đoạn thứ nhất trong cách thể hiện của nó về diện mạo con người. Điêu khắc xử lí

diện mạo con người, có thể nói một cách hình thể, bằng cách chỉ chú ý tới hình thức và những kích thước trong không gian của hình thức. Song tác phẩm nghệ thuật là cái được thể hiện hoàn toàn ở trong yếu tố cảm quan, phải tồn tại ở đây vì một cái khác không phải là nó, và điều đó nói lên bước đầu của sự đặc thù hoá của tác phẩm nghệ thuật. Nhưng nghệ thuật đầu tiên nhằm xử lí hình thức cơ thể con người xem như sự biểu hiện của tinh thần, không đi xa hơn cái giai đoạn đầu tiên này. Nó còn là biện pháp khái quát nhất của "tồn tại - tự nhiên - cái cụ thể chỉ là giai đoạn đầu của sự tồn tại cho người khác", giai đoạn *chiêm ngưỡng* và tồn tại đơn thuần ở trong ánh sáng nói chung, không liên quan gì với bóng tối là cái làm cho đối tượng hiển hiện được đặc thù hóa và trở thành màu sắc. Điêu khắc sự diễn biến tất yếu của nghệ thuật đã làm như vậy. Thực vậy, vì nghệ thuật tạo hình không thể bao quát được toàn bộ sự thể hiện của thế giới hiện tượng cho nên cũng như thơ, nó bắt buộc phải bắt cái tổng thể này phải chịu sự phân chia, và nó chỉ sử dụng một yếu tố của tổng thể này mà thôi.

Do đó, một mặt chúng ta có *tính khách thể*, cái này vì không phải là hình thức cố hữu của tinh thần, cho nên đối lập lại tinh thần với tính cách tự nhiên vô cơ. Do tính khách thể này, kiến trúc trở thành một hình ảnh tượng trưng thuần túy có ý nghĩa bóng gió của mình không nằm trong bản thân mình. Điều cực đoan đối lập lại nó được thể hiện bởi tính chủ thể, bởi tâm hồn, bởi đời sống tình cảm với tất cả những vận động, những cường độ, những biểu hiện đ c thù của nó thuộc đủ các loại. Giữa hai thái cực là cái cá tính tinh thần, cái này đã được nhấn mạnh đầy đủ, nhưng vẫn còr thiếu tính sâu sắc là điều tiêu biểu cho một nội cảm thực sự có tính chủ thể của tâm hồn và chính vì vậy mà vẫn còn chịu ảnh hưởng của tính khái quát *cốt tử* của tinh thần, của mục đích và những nét chủ yếu của tinh thần. Do tính khái quát này, cá tính vẫn chưa làm thành một vật duy nhất thuần túy tinh thần, hoàn toàn tập trung

vào bản thân mình, bởi vì nó chiếm một vị trí trung gian cho nên nó vẫn còn gắn liền với khách thể, với tự nhiên vô cơ và không tài nào biểu hiện tinh thần và báo hiệu tinh thần. Chính trong tình trạng bên ngoài này là tình trạng không còn ở trạng thái đối lập đơn thuần với bên trong, cá tính tinh thần phải tìm thấy sự biểu hiện của mình. Song đây không phải là một cá tính sinh động mà là một cá tính tuy được tinh thần làm cho nó đầy sức sống, nhưng vẫn quá lệ thuộc vào hình thức bên ngoài, vào thể xác, cho nên không thể nào thoát li khỏi hình thức bên ngoài và tập trung vào bản thân mình để biểu hiện như một tinh thần hoàn toàn độc lập ở bên trong.

Do đó, nảy sinh những nét mà ở trên đây chúng tôi đã nói tới: điêu khắc không sử dụng những biểu hiện tượng trưng bao hàm sự *nhắc gợi* đơn thuần tới tinh thần; trái lại, nó sử dụng hình tượng con người vốn là tồn tại *thực tế* của tinh thần. Cũng vậy, muốn thể hiện một tính chủ thể không có tình cảm và một tâm hồn không có tính đặc thù, điêu khắc chỉ cần sử dụng hình tượng đơn thuần, không có yếu tố chủ thể. Chính vì vậy cho nên điêu khắc biểu hiện tinh thần không phải đang hành động, ở trong những vận động có một mục đích và dẫn tới một kết quả, cũng không biểu hiện trong những việc làm và những hành vi biểu lộ một tính cách riêng. Trái lại, nó biểu hiện có thể nói, một cách khách quan bằng cách cấp cho hình tượng một vận động bước đầu hay một thái độ mới chớm bắt đầu hành động chứ không nói lên một con người đã lao vào những cuộc xung đột ở bên trong và bên ngoài, vào một sự đối lập tích cực đối với thực tế bên ngoài. Chính vì vậy, do chỗ điêu khắc thể hiện một tinh thần ngập sâu vào thể xác và, do đó, chỉ có thể thấy qua toàn bộ thể xác, cho nên điêu khắc vẫn thiếu cái điểm chủ chốt của tính chủ thể là sự biểu hiện tập trung của tâm hồn với tính cách tâm hồn, cái nhìn hướng về phía người xem và bắt gặp cái nhìn của người xem. Mặt khác, cá tính mang hình thức được điêu khắc thể hiện, vẫn còn chưa

được đặc thù hóa đến trình độ xuất hiện với tất cả những chi tiết và những đường nét tạo nên cá tính và phân biệt cá tính với mọi cá tính khác cho nên nó không cần đến ma lực của những màu sắc là những cái nhờ những sắc thái đa dạng và tế nhị của mình có thể nêu bật toàn bộ các nét của những tính cách nội cảm cũng như sự tập trung của tâm hồn vào bản thân, như điều bộc lộ ở trong cái nhìn. Vì vậy cho nên điêu khắc chỉ sử dụng những hình thức không gian của hình tượng con người mà không sử dụng cách tô màu của hội họa. Tác phẩm điêu khắc chỉ có một màu, nó được làm bằng đá trắng chứ không phải bằng những chất liệu được tô màu ít nhiều khác nhau. Điêu khắc cũng sử dụng kim khí, cái chất liệu cổ xưa trước sau vẫn không thay đổi, không bị phân biệt, nói khác đi, đó là một ánh sáng cô đọng lại không đối lập cũng không có sự hài hòa với những màu khác nhau.

Tìm thấy và duy trì được quan điểm này đó là một trong những ưu điểm lớn của người Hi Lạp là những người đã tỏ ra có thiên tài nghệ thuật và hiểu được yếu tố tinh thần một cách tuyệt diệu. Kể ra, ở trong điêu khắc Hi Lạp là hình thức điêu khắc mà chúng tôi chú ý tới nhiều nhất, cũng có những bức tượng có nhiều màu, nhưng về điểm này chúng ta cần phải phân biệt giữa cái làm thành những bước đầu hay tình trạng sút kém của nghệ thuật với nghệ thuật ở tột đỉnh của nó, ở đỉnh cao nhất trong sự phát triển của nó. Chúng ta cũng phải loại trừ điều truyền thống tôn giáo đưa vào điêu khắc, nhưng thực tế không phải thuộc về điêu khắc. Về điêu khắc cũng như về nghệ thuật cổ điển nói chung, đều có một điều như sau: như chúng tôi đã nói điêu khắc không thể hiện trực tiếp lí tưởng là cái làm thành đặc trưng chủ yếu, và ta phải tìm đặc trưng ấy ở đây, trái lại nó bắt đầu bằng cách loại trừ tất cả những gì không phù hợp với đặc trưng chủ yếu và xa lạ đối với đặc trưng chủ yếu. Điêu khắc đã phải trải qua nhiều giai đoạn

chuẩn bị trước khi đạt đến trình độ tuyệt mĩ, và những bước đầu của nó khác hẳn giai đoạn mà ta thấy nó ở trong tình trạng phát triển hoàn toàn.

Bước đầu là khác hẳn cái tột đỉnh đã đạt được. Các tác phẩm điêu khắc cổ xưa nhất làm bằng gỗ được sơn, cũng như các tượng thần Ai Cập, và Hi Lạp cũng thế. Nhưng các tác phẩm thuộc loại này cần phải bị loại trừ ra khỏi điêu khắc, nếu như chúng ta muốn tỏ ra phù hợp với khái niệm cơ bản của điêu khắc. Chúng tôi không có ý định phủ nhận sự tồn tại nhiều tác phẩm những bức tượng được sơn; nhưng có một điều chắc chắn là nghệ thuật càng phát triển và thị hiếu càng trở thành tinh vi thì "điêu khắc càng tách khỏi tính lộng lẫy của màu sắc bởi vì đây là một điều xa xỉ không phù hợp với nó, trái lại nó sử dụng ánh sáng và bóng tối để có được tình trạng êm dịu hơn, nghỉ ngơi hơn, gẫy gọn hơn và thú vị hơn đối với con mắt của người xem" (Mâyơ. *Lịch sử nghệ thuật tạo hình của người Hi Lạp cổ đại*, tập I trang 119). Kể ra, người ta có thể phản đối lại nói rằng bên cạnh những bức tượng Dớt của Phiđiat là có nhiều màu. Cố nhiên, không thể nói đến tình trạng một màu hoàn toàn, nhưng việc sử dụng ngà và vàng là không tương ứng với việc sử dụng màu sắc của hội họa và nói chung, những tác phẩm của một nghệ thuật không phải bao giờ cũng là hoàn toàn và tuyệt đối phù hợp với khái niệm cơ bản của nó bởi vì chúng có những quan hệ với những mục đích khác nhau, chúng có những chỗ đặt khác nhau và do đó tiếp xúc với điều kiện bên ngoài. Tất cả những điều đó đều góp phần vào việc thay đổi bản thân loại hình của tác phẩm. Chính vì vậy chẳng hạn, để làm những hình tượng điêu khắc người đã sử dụng những chất liệu đắt tiền, như ngà voi, vàng bạc; người ta thể hiện những hình tượng này ngồi trên những chỗ ngồi lộng lẫy hay đứng trên những bệ được làm một cách nghệ thuật và xa hoa. Các bức tượng này mang những trang trí và những vật trang sức đắt tiền để cho nhân dân khi chiêm

ngưỡng các tác phẩm đẹp đẽ này sẽ có một khái niệm về quyền lực và sự giàu có của chính mình. Chủ yếu điêu khắc, do chỗ nó là một nghệ thuật trừu tượng hơn, không phải bao giờ cũng ở trong tình trạng này, mà sử dụng một phần những yếu tố cổ xưa do truyền thống để lại, hoặc liên quan với một đời sống chính trị, hoặc địa phương và mặt khác, lo phục vụ những nhu cầu cốt tử của nhân dân. Bởi vì con người hoạt động và tỉnh táo đòi hỏi phải có một trình độ đa dạng làm cho anh ta được giải trí và sự chú ý của anh ta không bị hướng về một hướng duy nhất hay không bị giam hãm trong những giới hạn quá chật hẹp.

Chính vì vậy chẳng hạn, việc đọc các bi kịch Hi Lạp chỉ làm cho chúng ta thấy tác phẩm nghệ thuật dưới hình thức trừu tượng của nó. Hình thức này cũng vẫn cứ trừu tượng nếu nó không được thể hiện bởi những con người sinh động, được ăn mặc và hoá trang để ra sân khấu, có vũ và nhạc kèm theo. Người ta cũng có thể nói như vậy về tác phẩm điêu khắc là tác phẩm tuy có tình trạng hiện thực ở bên ngoài nhưng vẫn không bao giờ hoàn toàn vắng mặt những yếu tố phụ thuộc; trái lại ở đấy, chúng ta có tác phẩm điêu khắc thực sự trong đó các mặt bên ngoài của nó không được phép cản trở không cho chúng ta đi sâu vào khái niệm thâm trầm nhất của bản thân sự vật, ở trong tính chính xác và sự trừu tượng hóa của nó.

Còn về đề cương mà chúng tôi sẽ theo ở phần thứ hai này, trước hết chúng tôi sẽ lưu ý rằng điêu khắc làm thành trung tâm thực sự của nghệ thuật cổ điển nói chung đến nỗi chúng tôi không cần phải lấy sự phân biệt giữa tượng trưng, cổ điển và lãng mạn làm cơ sở cho đề cương, như điều chúng tôi đã làm đối với kiến trúc. Điêu khắc là nghệ thuật của lí tưởng cổ điển thực sự. Kể ra, điêu khắc cũng có những giai đoạn ở đấy có thể nói nó bị xâm nhập bởi tính tượng trưng, như ở Ai Cập chẳng hạn. Nhưng đây chỉ là những tiền đề có tính lịch sử chứ không phải là những sự khác nhau có thể thay đổi được bản

thân khái niệm của điêu khắc, bởi vì do cách bố trí và cách sử dụng của chúng, những hình này gắn liền với kiến trúc hơn là với điêu khắc thực sự. Cũng vậy, ngay từ lúc điêu khắc bắt đầu dùng để biểu hiện nghệ thuật lãng mạn, thì điêu khắc đã vượt quá bản thân mình, thôi không còn là chính mình nữa, để cuối cùng quay trở về cái kiểu tạo hình cho nó khi người ta bắt đầu bắt chước điêu khắc Hi Lạp.

Theo điều đã nói, trung tâm, chúng tôi khảo sát sẽ là *lí tưởng cổ điển* sử dụng biện pháp gì để đạt được cái hiện thực thích hợp nhất với nó bằng điêu khắc. Nhưng trước khi đề cập tơi vấn đề này, chúng tôi còn phải chứng minh xem *nội dung* nào và *hình thức* nào là phù hợp với điêu khắc với tính cách một nghệ thuật đặc thù và cho phép điêu khắc thể hiện lí tưởng cổ điển dưới hình thức những nét của con người được tinh thần làm cho sống động, tức là dưới diện mạo con người thấm nhuần tinh thần và hình thức không gian trừu tượng.

Ngoài ra, lí tưởng cổ điển *dựa* trên quan niệm về cá tính cốt tử nhưng đồng thời lại đặc thù ở chính mình, thành ra nội dung của điêu khắc không phải được tạo nên bởi lí tưởng của hình tượng con người *nói chung* mà bởi một lí tưởng *chính xác*, và điều đó dẫn tới kết quả là qui định ở trong điêu khắc những sự khác nhau về phương thức biểu hiện. Những sự khác nhau này cũng như những sự khác nhau về phương thức biểu hiện là liên quan tới những chất liệu sử dụng, và những chất liệu này, do chỗ chúng có những đặc điểm khác nhau cho nên gây nên ở trong nghệ thuật, những sự phân chia mới liên quan tới những giai đoạn chuyển biến lịch sử của điêu khắc.

Do đó trong những nhận xét của chúng tôi, chúng tôi sẽ theo trật tự sau đây:

Trước hết, chúng tôi sẽ nêu bật những đặc trưng khái quát liên quan tới bản chất chủ yếu của *nội dung* và của *hình thức*, như chúng toát ra từ bản thân khái niệm của điêu khắc.

Thứ hai, chúng tôi sẽ giải thích kĩ hơn những nét riêng

biệt của lí tưởng cổ điển như nó được thực hiện ở trong nghệ thuật thích hợp nhất với nó là điêu khắc.

Thứ ba, cuối cùng, chúng tôi sẽ chứng minh điêu khắc bị phân chia nhỏ thành nhiều phương thức biểu hiện, và sử dụng những chất liệu khác nhau. Nó mở rộng và phát triển thành vô số tác phẩm một mặt liên quan tới nghệ thuật tượng trưng, mặt khác liên quan tới nghệ thuật lãng mạn, trong lúc đó thì nghệ thuật cổ điển vốn là hình thức tạo hình thực sự, đứng ở giữa.

Chương thứ nhất

NỘI DUNG CỦA ĐIÊU KHẮC THỰC SỰ

Nói chung, điêu khắc đạt được một điều kỳ diệu: tinh thần biểu hiện hình ảnh của mình thành chất liệu và cấp hình thức cho cái bên ngoài này khiến cho nó trở thành hiển hiện cho chính mình ở trong tinh thần và nhận thức được ở đấy cái diện mạo thích hợp của đời sống nội tâm mình. Những vấn đề chúng ta phải xét ở đây là như sau:

Thứ nhất, phương thức nào của tính tinh thần có thể biểu hiện trong chất liệu này, chỉ trong cái diện mạo không gian cảm quan.

Thứ hai, những hình thức không gian cần được thể hiện như thế nào để chúng ta có thể nhận ra yếu tố tinh thần trong diện mạo thể xác đẹp đẽ.

Đối tượng chung chúng ta khảo sát là tính thống nhất, cái *ordo rerum extensarum* (trật tự các vật theo không gian) và cái *ordo rerum idearum* (trật tự sự vật theo lý tưởng) sự thống nhất đẹp đẽ thứ nhất của tâm hồn và thể xác, bởi vì trong

điêu khắc, đời sống nội tâm chỉ biểu lộ trong sự tồn tại có tính thể xác.

Thứ ba, sự thống nhất này tương ứng với điều chúng tôi đã nhắc đến cả với lý tưởng của nghệ thuật cổ điển cũng như với điêu khắc tạo hình do kết quả của sự khảo sát của chúng tôi, điêu khắc là lý tưởng của nghệ thuật cổ điển theo nghĩa đen.

1. Nội dung cốt tử của điêu khắc

Yếu tố ở đấy điêu khắc thực hiện các hình tượng của mình, như chúng ta đã thấy, đó là thứ nhất, yếu tố chất liệu có tính không gian ở sự tồn tại chung, nghĩa là một chất liệu mà những đặc điểm duy nhất được nghệ thuật sử dụng, đó là những chiều có tính không gian khái quát cũng như những hình thức có tính không gian mà người ta có thể có được bằng cách sử dụng các chiều này để thực hiện trình độ đẹp đẽ cao nhất. Tương ứng với cạnh khía trừu tượng này của các chất liệu cảm quan thường thường, với tính cách nội dung có *tính khách quan* của tinh thần, bởi vì tinh thần vẫn còn chưa tách ra khỏi bản chất khái quát riêng của mình, cũng chưa tách khỏi sự tồn tại thể xác của mình, cho nên vẫn chưa đạt tới sự tồn tại thể xác của mình, do đó trong chừng mực nó vẫn chưa đạt tới sự tồn tại thể xác của mình, ở trong lòng tính chủ thể riêng của tinh thần. Ở đây cần phải xét hai điểm.

a. Tính tinh thần khách quan.

Tinh thần, với tính cách tinh thần, bao giờ cũng là tính chủ thể, sự nhận thức thâm trầm về bản thân mình, tức là "cái tôi". Nhưng cái tôi này có thể tách ra khỏi cái làm thành cái nội dung *phổ biến* và vĩnh viễn của tinh thần ở trong tri thức, ý chí, biểu tượng, tình cảm, hành động và sự thực hiện, và biểu hiện mình trong cái phần độc đáo và ngẫu nhiên của nó mà thôi. Một khi tình hình là như vậy thì cái tôi sẽ không

có một nội dung thực sự mà chỉ có quan hệ thuần tuý hình thức đối với mình mà thôi. Chẳng hạn, với thái độ tự kiêu tôi có thể hành động một cách hoàn toàn khách quan và tỏ ra hoàn toàn hài lòng về hành vi đạo đức của mình. Tuy vậy, do thái độ tự mãn tự túc như vậy, tôi đã tự tách rời có thể nói khỏi nội dung của hành vi, tách rời khỏi mình với tính cách một con người đơn nhất và với tính cách cái tôi này, tôi tách rời khỏi tính phổ biến của tinh thần để so sánh mình với tinh thần. Sự tự mãn do cách so sánh như vậy tạo nên thái độ kiêu ngạo khiến cho cái tôi cụ thể này khác hẳn những cái tôi khác, và cảm thấy mình hào hứng. Như vậy, cái tôi tham dự vào tất cả những gì mà con người biết, muốn và thực hiện, nhưng điều cần biết đó là nó tham dự vào đấy với mặt riêng của nó hay là với điều làm thành nội dung cốt tử của ý thức. Cần phải biết rằng con người, cái tôi đã hòa mình hoàn toàn vào nội dung ấy chưa hay là còn sống bị giam hãm trong mối quan tâm thường xuyên tới cái cá tính chủ quan của y.

(a) Do chỗ cá nhân vượt ra khỏi yếu tố bản chất, thực sự có tính chủ thể, y hoàn toàn chịu ảnh hưởng đặc điểm trừu tượng của những xu hướng, tính võ đoán và ngẫu nhiên của các tình cảm, các kích thích. Kết quả là cá nhân tỏ ra bị lệ thuộc vào những điều kiện thuần túy bên ngoài và những thay đổi của chúng và, nói chung, không thể thoát ly khỏi mối liên hệ với các yếu tố khác. Như vậy, chủ thể với tính chất một tính chủ thể thuần tuý hữu hạn, đối lập lại tính tinh thần thực sự. Còn nếu như chủ thể tuy tồn tại ở trong sự đối lập như vậy, tuy ý thức được sự đối lập trong ý muốn và hiểu biết của mình, vẫn chỉ vâng theo mình mà thôi thì ngoài tình trạng trí tưởng tượng trống rỗng và tự ái, cái tôi sẽ trở thành cái mồi cho tất cả những dục vọng xấu xa xuyên tạc tính cách cho tôi là kiêu ngạo và cho những mặt trái ngược của bản chất con người trong tính hạn chế không có nội dung của nó.

(b) Tất cả lĩnh vực này của chủ thể đều phải bị loại trừ ra

khỏi sự chiêm ngưỡng của điêu khắc bởi vì điêu khắc chỉ có nhiệm vụ thừa nhận tính khách thể của tinh thần, chúng ta phải thừa nhận tính khách thể ở đây là bản tính chân thực, cái bất diệt, có từ trước chủ yếu của tinh thần, không hề bị thiên lệch về phía ngẫu nhiên và nhất thời là những điều lôi cuốn chủ thể khi y chỉ quan tâm tới mình.

(c) Song tính tinh thần khách quan, cũng không thể đạt được tính thực tại với tính cách tinh thần. Sau khi đã đạt được *sự tồn tại vì bản thân*. Bởi vì tinh thần chỉ tồn tại với tính cách chủ thể. Và địa vị của yếu tố chủ thể không biểu hiện tự nó, trái lại nó thấm nhuần hoàn toàn yếu tố cốt tử của nội dung đến trình độ không thể nào tách rời khỏi nội dung của nó, trái lại làm thành một tính thống nhất gắn bó với nội dung.

Chúng tôi gọi thần linh tức là tính tinh thần, với tính bản chất và cái chân lí ở trong tồn tại hoàn toàn độc lập của mình, tức là không đặc thù hóa, không bị những tác động bên ngoài ảnh hưởng đến. Đây là tính tinh thần đối lập lại cái hữu hạn và cái bị phân tán thành những hành động ngẫu nhiên, gây ra những phân biệt và những vận động luôn luôn thay đổi. Do đó, nhiệm vụ của điêu khắc tóm lại là biểu hiện cái thần linh với tính cách thần linh ở trong trạng thái nghỉ ngơi và trác tuyệt vô hạn, bên ngoài thời gian, tận hưởng vẻ im lìm hoàn toàn, không có cá tính chủ quan, không bị những sự phân vân và ngờ vực, bởi vì không phải lựa chọn hoàn cảnh. Và ngay cả khi điêu khắc muốn thể hiện một hình tượng con người chính xác hơn về hình dáng cũng như tính cách, thì nó phải tìm ra được cái gì là bất biến, thường xuyên ở trong tính chính xác này. Nói khác đi, nó phải lấy yếu tố cốt tử mà thôi chứ không phải yếu tố ngẫu nhiên hoặc tình cờ, bởi vì tính tinh thần khách quan là không phù hợp với những đặc điểm hay thay đổi và bóng chớp tức là mang đặc điểm của tính chủ thể, là cái chỉ nhận thức được mình với tính cách một thực thể cô lập.

Chẳng hạn, một tiểu sử khi kể lại vô số sự việc, biến cố,

và hành động ngẫu nhiên của một con người, câu chuyện những điều phức tạp và vô số những chuyện ngẫu nhiên tạo nên cuộc đời của anh ta thường thường kết thúc bằng một định nghĩa tổng hợp về tính cách, định nghĩa này tóm tắt những điều chi tiết bằng những tính từ khái quát như là "tốt", "công bằng", "dũng cảm", "rất thông minh" vân vân. Những vị ngữ này biểu hiện cái đặc tính thường xuyên của cá nhân, trong lúc đó thì tất cả các điều đặc thù khác đều là những biểu hiện ngẫu nhiên của y. Điêu khắc cũng phải thể hiện cái mặt thường xuyên này với tính cách phương thức tồn tại duy nhất của cá nhân, phương thức duy nhất khiến cho cá nhân là chính mình. Điêu khắc không biến những tính khái quát này thành những phúng dụ, trái lại tạo nên những cá nhân ở đấy tính tinh thần khách quan của họ, tự nó là viên mãn, làm cho các cá nhân này độc lập đối với thế giới bên ngoài và hưởng được một tình trạng nghỉ ngơi không bị phá vỡ bởi bất kì quan hệ nào, bất kì tiếp xúc nào với thế giới này. Mỗi cá nhân được điêu khắc sáng tạo nên đều lấy cái cốt tử làm cơ sở chủ yếu của mình; tri thức và những tình cảm chủ quan, cũng như những điều đặc thù hời hợt và hay thay đổi không thể chiếm ưu thế; trái lại ưu thế dành cho cái mặt vĩnh viễn của con người và của các thần linh, thoát li khỏi tình trạng ngẫu nhiên và ích kỉ, là những cái gây nên những ham muốn và những hành động ngẫu nhiên, và cái mặt vĩnh cửu vĩnh viễn này phải được thể hiện dưới ánh sáng chói lọi.

b. Yếu tố tinh thần tồn tại cho mình trong thể xác.

Một điểm khác mà ở đây chúng tôi cần phải nhắc tới là liên quan tới nội dung của điêu khắc; bởi vì các chất liệu của điêu khắc trong khi đòi hỏi phải được thể hiện ra ngoài theo ba chiều của không gian lại không phải được tạo nên bởi bản thân yếu tố tinh thần - cái này chỉ có thể là nội cảm tập trung vào bản thân nó và giam hãm ở bản thân nó. Đây là yếu tố tinh thần có một sự tồn tại ở trong cái không phải là tinh

thần, nói khác đi, ở trong thể xác. Ở trong điêu khắc là nghệ thuật lấy yếu tố thần linh và yếu tố nhân tính làm nội dung bằng cách hoàn toàn dựa vào tính chất khách quan của chúng, không thể có chuyện phủ nhận ngoại hiện với tính cách một hậu quả của nội cảm bên trong. Và chỉ có sự tồn tại khách quan này, độc lập đối với mọi nội cảm bên trong mới cho phép ngoại hiện biểu hiện tự do ở mọi chiều của nó và gắn liền với tính tổng thể của không gian. Cho nên điêu khắc vốn là nghệ thuật lấy tinh thần khách quan làm nội dung, chỉ lên lấy những đề tài có thể biểu hiện hoàn toàn ở trong thể xác và trong ngoại hiện làm nội dung của mình, bởi vì nếu làm khác đi thì sẽ đứng trước một nội dung mà nó không thể nào thể hiện được và không thể nào biểu hiện thích hợp.

2. Cái đẹp của hình tượng điêu khắc.

Thứ hai, cần phải hỏi xem những hình thức thể xác nào thích hợp nhất với sự biểu hiện của điêu khắc.

Cũng như trong điêu khắc cổ điển, ngôi nhà làm thành cái sườn có trước nghệ thuật và nghệ thuật là có nhiệm vụ trau chuốt cải tiến cái sườn ấy, cũng vậy *hình tượng con người* cấp cho điêu khắc kiểu sáng tạo cơ bản của nó. Song nếu như tự thân ngôi nhà đã là của con người, tuy còn chưa là một sáng tạo nghệ thuật, thì trái lại, cấu trúc thân hình con người lại đóng vai kiểu chính của những sáng tạo của mình. Như vậy, cái kiểu cơ bản là do thiên nhiên *cấp* cho điêu khắc, chứ không phải do điêu khắc sáng tạo ra. Nhưng nói rằng hình tượng con người là một bộ phận của thiên nhiên, tức là dùng một định nghĩa rất mơ hồ mà ý nghĩa cần được giải thích chi tiết hơn.

Ở trong thiên nhiên, như chúng ta đã thấy khi nói đến cái đẹp tự nhiên, ý niệm được thể hiện trực tiếp lần đầu trong đời sống động vật và ở trong cơ thể động vật hoàn mĩ. Cách tổ chức của cơ thể động vật là một sản phẩm của cái khái niệm bản thân nó là toàn vẹn, tồn tại ở trong một tồn tại thể xác

riêng với tính cách linh hồn của nó. Khái niệm thay đổi cơ thể động vật theo hướng làm cho cơ thể hết sức đa dạng mặc dầu khái niệm bao giờ cũng chi phối mỗi kiểu nhất định. Nắm được sự tương ứng giữa khái niệm và hình thức thể xác, nói chính xác hơn quan hệ giữa cơ thể và linh hồn, việc tìm tòi và minh xác hóa nó là nhiệm vụ của triết học của tự nhiên. Ta cần phải chứng minh rằng các hệ thống khác nhau của cơ thể động vật, do cơ cấu, hình thức của chúng cũng như những liên hệ nối liền chúng với nhau, cũng như nối liền những cơ quan riêng biệt hơn tạo nên cơ thể đều tương ứng với những giai đoạn khác nhau của khái niệm. Trong khi làm thế, người ta đồng thời chứng minh phải chăng ở đấy biểu hiện những phương diện tất yếu và đặc thù của linh hồn và biểu hiện trong chừng mực nào.

Nhưng hình tượng con người không phải chỉ nêu lên tính thể xác của linh hồn như hình tượng động vật; nó còn là hình tượng của *tinh thần* và là thể xác của tinh thần. Song giữa linh hồn với tinh thần vẫn còn có một sự khác nhau chủ yếu. Bởi vì linh hồn chẳng qua chỉ là sự tồn tại vì mình đơn giản và lí tưởng của yếu tố thể xác với tính cách thể xác; trái lại tinh thần là sự tồn tại vì mình của đời sống có ý thức nói chung, và có ý thức về bản thân mình nói riêng với tất cả các tình cảm, các biểu hiện và các mục đích mà sự tồn tại có ý thức này yêu cầu.

Do sự khác nhau to lớn như vậy giữa sự sống thuần túy động vật với cái ý thức có tính tinh thần, người ta có thể lấy làm lạ rằng tính cơ thể của con người, thân hình con người vẫn rất gần thân hình của động vật. Đối với những người ngạc nhiên trước sự giống nhau này, tôi xin trả lời bằng cách nhắc lại rằng đặc trưng căn cứ vào đó tinh thần, để tỏ ra phù hợp với khái niệm của mình, được khẳng định một cách sinh động dưới hình thức vừa là một tâm hồn lại vừa là một sự tồn tại ngẫu nhiên. Dựa theo cái khái niệm nội tại của linh hồn động vật, tính tinh

thần, với tính cách cái linh hồn sinh động tự cấp cho mình một cơ thể và cơ thể này về những đặc tính chung của nó là giống thể hữu cơ của một con vật sống. Do đó, tinh thần dù có vượt lên khỏi tất cả những cái gì chỉ có tính chất sống đơn thuần mà thôi, tinh thần vẫn tạo cho mình một cơ thể dường như cũng toát ra từ một khái niệm như cơ thể của động vật và cũng được tổ chức như cơ thể ấy. Nhưng bởi vì tinh thần vẫn là tinh thần không những là *khái niệm tồn tại thực tế* của nó, khái niệm với tính cách tồn tại tự nhiên và đời sống động vật mà còn là khái niệm ở trong yếu tố của riêng nó, tức là ở trong nội cảm tự do, cho nên tính tinh thần xây dựng một thể khách quan riêng của mình, vượt ra khỏi đời sống thuần túy cảm quan cơ thể tri giác được. Đây là cái khoa học mà ngoài hiện thực của tư duy ra không còn biết có một hiện thực nào khác.

Ở ngoài tư duy và hoạt động triết học có hệ thống của tư duy ra, tinh thần còn có một cuộc sống toàn vẹn: đây là cuộc sống của những tình cảm, những xu hướng, những biểu tượng, hư cấu vân vân. Cuộc sống này của linh hồn ít nhiều gắn liền với sự tồn tại của tinh thần với tính cách tâm hồn và thể xác cho nên tinh thần có tính hiện thực của mình trong cơ thể con người. Tinh thần biểu hiện một cách sinh động ở trong hiện thực này vốn là hiện thực của riêng nó, bằng cách thâm nhập vào hiện thực này và làm cho những người khác thấy nó hiển nhiên. Kết quả là, cơ thể con người không phải chỉ là một đối tượng tự nhiên đơn thuần. Nó còn có chức năng có thể nói thể hiện đời sống cảm quan và tự nhiên của tinh thần bằng những hình thức và kết cấu của nó. Song cơ thể con người với tính cách biểu hiện của một nội cảm có phẩm chất cao hơn - vẫn khác cơ thể động vật, mặc dầu cơ thể động vật giống với cơ thể con người. Bản thân tinh thần là tâm hồn và sự sống nghĩa là một cơ thể động vật, cho nên những sự thay đổi duy nhất có thể có là những sự thay đổi mà một tinh thần ở trong một cơ thể sống đưa vào cái thể xác này. Kết quả là, với tính cách biểu hiện của tinh thần, hình tượng con người do những sự

biến đổi như vậy là khác so với hình tượng động vật; cho nên sự khác nhau giữa cơ thể con người với cơ thể động vật là một sáng tạo không tự giác của tinh thần, còn cơ thể động vật lại là một sáng tạo không có ý thức của linh hồn động vật.

Chính điểm này cần phải làm thành xuất phát điểm của chúng tôi. Hình tượng con người, với tính cách biểu hiện của tinh thần là được cấp cho nghệ sĩ, và điều này được thể hiện không phải một cách khái quát, trái lại nội cảm tinh thần còn phản ảnh trong tất cả các chi tiết và tất cả các điểm đặc thù của loại hình, trong các nét, trong hành vi và cử chỉ của thân thể.

Còn về những quan hệ có thể tồn tại giữa tinh thần với thể xác, hay đúng hơn, giữa các biểu hiện và các trạng thái riêng của tinh thần và thể xác, thì khó lòng kéo chúng về những nguyên tắc chung. Người ta đã cố gắng lấy khoa *bệnh lí học* và khoa *diện mạo học* làm cơ sở cho những quan hệ này, nhưng mãi cho đến nay vẫn không có kết quả cho lắm. Đối với chúng tôi, chỉ có khoa diện mạo học là có thể có một tầm quan trọng nào đó bởi vì nó khảo sát cách các dục vọng và các tình cảm nhất định được biểu hiện trong những tương quan nhất định. Điều này kể ra cũng là một cách nói không chính xác. Bởi vì nếu quả thực hoạt động của những cơ quan nhất định là có liên quan với những dục vọng nhất định, thì sự giải thích vẫn không phải là nằm ở mặt, trái lại trong chừng mực sự giận dữ biểu hiện ra ngoài ở trong cơ thể, thì ảnh hưởng của nó tác động chủ yếu tới mặt. Nhưng ở đây là những sự kiện bệnh lí, và như chúng tôi đã nói, chúng tôi không chú ý tới những sự kiện bệnh lý bởi vì điêu khắc chỉ xét tới cái gì chuyển từ nội cảm có tính tinh thần sang ngoại hiện của hình tượng, có thể nói bằng cách biến tinh thần thành cơ thể và làm cho người xem thấy được tinh thần. Sự tham dự của cơ thể bên trong với các biến đổi và các vận động của tâm hồn không liên quan tới điêu khắc, điêu khắc cũng không thể nào tái hiện được nhiều biểu hiện bên ngoài, những bàn tay rung rung chẳng hạn, và toàn thân rung động trong lúc giận dữ, đôi môi run bần bật.

Còn về diện mạo học ở đây chỉ muốn bó hẹp vào những nhận định sau đây. Nếu như người ta muốn rằng sự sáng tạo của điêu khắc - sự sáng tạo lấy hình tượng con người làm cơ sở - do bản chất cơ thể của nó, không những biểu hiện mặt cốt tử, mặt thần linh và nhân tính của tinh thần nói chung, mà còn biểu hiện cả tính đặc thù của một cá tính cụ thể ở trong vị thần linh này, thì chúng ta phải am hiểu tường tận và hết sức chính xác về những sự tương ứng giữa những bộ phận nào đó, những đường nét nào đó, những cử chỉ nào đó của thân thể, với cái nội cảm nhất định. Chúng tôi được khuyến khích trong việc tiến hành công trình nghiên cứu này bởi những sáng tạo của điêu khắc cổ đại ở đấy chúng tôi bắt buộc phải thừa nhận sự biểu hiện vừa có tính thần linh vừa có những nét đặc thù, nhưng vẫn không có thể khẳng định rằng đây là một tương ứng tất yếu và có tính nhân quả hay chẳng qua chỉ là một sự trùng hợp ngẫu nhiên. Về mặt này, một cơ quan cần phải được xét theo hai mặt: mặt các đặc tính, và các chức năng thuần túy cơ thể của mỗi cơ quan, và mặt biểu hiện tinh thần. Song cần phải tránh tiến hành theo kiểu Galơ (Gall)(*) là người đã biến tinh thần thành sự qui định vị trí đơn thuần ở trong não bộ.

a. Sự gạt bỏ những biểu hiện đặc thù.

Về mặt biểu hiện nội dung mà điêu khắc có nhiệm vụ thể hiện, sự nghiên cứu điêu khắc cần phải bắt đầu nêu lên và tìm cách giải quyết vấn đề xem yếu tố tinh thần mặc dầu có tính khái quát lại vừa là cốt tử, vừa là cá nhân, thể hiện ở trong cơ thể như thế nào, được duy trì và mang một hình thức như thế nào, nội dung thích đáng của điêu khắc chân chính là không phù hợp với những *điểm đặc thù ngẫu nhiên của những biểu hiện bên ngoài*, cả trong lĩnh vực của thể xác cũng như

(*) Gall, Francis Joseph (1758-1828), nhà giải phẫu học Áo sáng lập môn não tướng học (phrénologi).

trong lĩnh vực của tinh thần. Tác phẩm điêu khắc chỉ nên thể hiện mặt thường xuyên, khái quát, vâng theo những qui tắc bất biến của cơ thể con người, và điều đó không loại trừ sự bắt buộc phải cá tính hóa cái chung nhằm giới thiệu cho chúng ta không phải chỉ cái qui tắc trừu tượng, mà còn cả cái hình thức các đặc thù bằng cách dùng những mối liên hệ chặt chẽ nhất để lối liền nó.

b. Sự loại trừ cách biểu hiện quá tiêu biểu của gương mặt.

Mặt khác, như chúng tôi đã nói, điêu khắc cần phải loại trừ ra khỏi các tác phẩm của mình *tính chủ thể* ngẫu nhiên, tình cờ và tránh biểu hiện, đưa tính chủ thể này vào trong nội cảm, vào trong cái thế giới tồn tại vì mình của nội cảm. Kết quả là, nghệ sĩ không được phép dùng *điệu bộ* chỉ nhằm nêu bật tính đặc thù của chủ thể, do đó nêu bật tất cả những cái gì đặc thù ở các tình cảm, các biểu tượng, các vị trí. Trong điệu bộ con người chỉ biểu hiện những điều anh ta cảm thấy với tính cách một chủ thể ngẫu nhiên, chịu ảnh hưởng của một giây phút nào đấy và của những hoàn cảnh nào đấy những tình cảm liên quan tới bản thân anh ta hay phản ánh của những tiếp xúc của anh ta với các đối tượng bên ngoài hay với người khác.

Chẳng hạn, khi quan sát những phố nhỏ, nhìn cử chỉ và dáng điệu của họ, ta nhận thấy rằng phần lớn họ chỉ chú ý tới cách trang sức, cách ăn diện của họ và nói chung, chỉ chú ý tới những điều liên quan tới tính chủ thể của từng người hay liên quan tới bản thân anh ta hay làm thành phản ảnh của những tiếp xúc của anh ta với các đối tượng bên ngoài hay với con người khác. Họ biểu hiện những tình cảm mà họ cảm thấy trong lúc ấy, vẻ kiêu ngạo, tự túc tự mãn, thèm thuồng khao khát, khinh bỉ vân

vân. Bằng những dáng điệu tương ứng với mỗi tình cảm này, ta có thể phỏng đoán điều đó rất dễ dàng. Nhưng dáng điệu cũng có thể biểu hiện cái tình cảm của tôi về sự tồn tại cốt tử của tôi, so với điểm đặc thù của cá nhân tôi. Thái độ khiêm tốn, thái độ ngạo nghễ, sự đe dọa, sự sợ hãi: đó là một vài tình cảm được biểu hiện ở trong dáng điệu thuộc loại thứ hai. Sự so sánh ở đây đã bao hàm có sự phân chia giữa bản thân chủ thể với cái chung, và sự suy nghĩ về yếu tố bản chất bao giờ cũng hướng về chủ thể thành ra nội dung chủ yếu vẫn là chủ thể chứ không phải là bản chất. Nhưng ở trong cái hình thức muốn tỏ ra trung thành triệt để và chặt chẽ với nguyên lí của điêu khắc thì sự phân chia này cũng như ưu thế của yếu tố chủ thể đều không được biểu hiện. Ngoài dáng điệu thực sự, sự biểu hiện bằng dáng điệu còn bao hàm nhiều sắc thái khác diễn qua gương mặt một cách nhanh chóng và cho ta một khái niệm về thái độ của một con người: một nụ cười thoáng qua, một tia chớp nhanh chóng ánh lên trong đôi mắt do cơn giận, một nụ cười mỉm mỉa mai chỉ trong phút chốc là bị bóp ghẹt vân vân. Về mặt này miệng và con mắt tỏ ra hết sức linh động, nó có thể phản ảnh và làm người ta thấy được sắc thái nhỏ nhất của trạng thái tâm hồn. Tính linh động và khả năng này rất có thể cung cấp những đề tài cho hội họa nhưng không cung cấp đề tài cho điêu khắc bởi vì điêu khắc, trái lại, phải nhấn mạnh tới những nét thường xuyên của sự biểu hiện tinh thần bằng cách tái hiện chúng ở trong các nét của gương mặt cũng như ở trong thái độ của cơ thể.

c. Cá tính cốt tử.

Như vậy nhiệm vụ của điêu khắc chủ yếu vẫn là nêu lên ở trong một hình thức của con người cái yếu tố tinh thần cốt tử vẫn chưa đạt tới trình độ cá biệt hóa, đặc thù hóa chủ quan, và tạo nên giữa yếu tố tinh thần này với hình thức này của con người một mối quan hệ chỉ nêu bật cạnh khía phổ biến và

thường xuyên của các hình thức cơ thể, đồng thời loại trừ mọi cái gì ngẫu nhiên và biến đổi của hình thức này, song vẫn cấp cho hình thức những nét của cá tính.

Sự phù hợp hoàn toàn như vậy giữa yếu tố bên ngoài với yếu tố bên trong mà điêu khắc theo chúng tôi có nhiệm vụ thực hiện, bắt chúng tôi phải giải quyết một vấn đề, đó là vấn đề sẽ bàn đến.

3. Điêu khắc, nghệ thuật của lí tưởng cổ điển

Điều xuất hiện hiển nhiên nhất qua tất cả những nhận xét trên đây đó là, hơn mọi nghệ thuật khác, điêu khắc là gắn liền chặt chẽ với lí tưởng. Thực vậy, một mặt, điêu khắc tách rời khỏi nghệ thuật tượng trưng cả về nội dung rõ ràng của mình, - nội dung này được tinh thần lí giải - cả về sự phù hợp hoàn toàn giữa hình thức với nội dung; nhưng mặt khác điêu khắc không biết đến cái nội cảm bên trong, nó bàng quan đối với mọi cái gì ở bên ngoài và chính vì vậy mà nó chiếm vị trí trung tâm ở trong nghệ thuật cổ điển.

Kể ra, mặt tượng trưng và mặt lãng mạn của kiến trúc và của hội họa vẫn tỏ ra phù hợp với lí tưởng cổ điển. Song lí tưởng thực sự vẫn không làm thành qui tắc tối cao của hai hình thức nghệ thuật trên, bởi vì đối tượng của chúng không phải là cái cá tính tự mình và cho mình: cái tính cách khách quan, cái đẹp vừa tự do lại vừa tất yếu là đối tượng của điêu khắc. Hình tượng của điêu khắc phải là sản phẩm của cái trí tưởng tượng biết tư duy, biết bỏ qua mọi yếu tố ngẫu nhiên của tính chủ thể tinh thần và của hình thức thể xác, bỏ qua mọi sự ham thích chủ quan đối với những đặc thù nào đấy, mọi tình cảm, mọi hứng thú, mọi tính đa dạng, mọi sáng tạo khéo léo vân vân. Như chúng ta đã thấy, để sáng tạo những tác phẩm trác tuyệt nhất, để thực hiện những sự thể hiện đẹp đẽ nhất của tinh thần, trong tay nghệ sĩ có những hình thức chung

nhất của cơ thể con người, kết cấu chung nhất của hình tượng của hình ảnh của y, và sự sáng tạo của nghệ sĩ như vậy chỉ tóm lại ở chỗ xác lập một quan hệ cũng có tính chất chung giữa bên trong với bên ngoài, một phần cũng nêu lên cái cá tính có tính hiện tượng đang dần dần thích nghi chậm chạp với cái cốt tử, đang dần dần bị cái cốt tử thu hút.

Điêu khắc có nhiệm vụ thể hiện những vị thần linh đang sáng tạo, mỗi vị thần ở trong lĩnh vực của mình, theo ý niệm vĩnh viễn, còn để phần còn lại cho các sáng tạo tự do tha hồ làm theo ý mình. Các nhà thần học cũng phân biệt giữa những hành động của Chúa với những hành động mà con người làm ra trong khi họ bị những điều phù phiếm và võ đoán lôi cuốn; lí tưởng cổ điển vượt lên trên tất cả những vấn đề ấy, bởi vì nó hoạt động trong một bầu không khí hoan lạc và tất yếu tự do ở đấy tính chất chung trừu tượng và cái riêng võ đoán mất mọi giá trị và mọi ý nghĩa của nó.

Người Hi Lạp đã có được ở trình độ cao nhất cái ý thức tạo hình tuyệt mĩ này trong quan niệm của họ về yếu tố thần linh và yếu tố nhân tính. Người ta chỉ có thể hiểu và chỉ có thể đánh giá đúng các nhà thơ, các nhà hùng biện, các nhà sử gia và các nhà triết học Hi Lạp dưới ánh sáng những lí tưởng của điêu khắc, nói khác đi dưới ánh sáng của nghệ thuật tạo hình là hình thức nghệ thuật duy nhất có thể làm cho chúng ta thấy các hình tượng của các vị anh hùng sử thi và kịch, các nhà chính khách và các nhà triết gia trong tất cả tính hiện thực của họ. Bởi vì ở những thời kì đẹp đẽ của nền văn minh Hi Lạp, các nhân vật hoạt động thực tiễn cũng như các nhà thơ và các nhà tư tưởng đều có cái tính tạo hình này vừa phổ biến lại vừa cá biệt, mà không có sự bất hòa nào giữa bên trong và bên ngoài. Vĩ đại và tự do, họ đã được phát triển trong lĩnh vực của tính đặc thù cốt tử của bản thân, họ bao giờ cũng tạo ra chính mình và có xu hướng không ngừng trở thành cái họ muốn đạt đến.

Thời kì Pêriklet(*) là đặc biệt phong phú về những tính cách như vậy: bản thân Pêriklet, Phiđiat, Platông và nhất là Sôphôklơ cũng vậy. Thuxiđit, Xênôphôn, Xokrat mỗi người theo kiểu của mình trong lúc đó những ưu điểm của người này không hề mảy may tác hại tới những ưu điểm của những người khác. Tất cả đều là những bản tính hết sức nghệ thuật, những nhà nghệ sĩ lí tưởng, những cá nhân nhất phiến, những tác phẩm nghệ thuật xuất hiện như những hình tượng thần linh bất tử, không có chút gì là nhất thời và có thể bị diệt vong. Người ta cũng gặp lại tính tạo hình này trong các tác phẩm nghệ thuật biểu hiện cơ thể của những người đã thắng trong các trò chơi điền kinh ngay cả trong tác phẩm nghệ thuật biểu hiện cơ thể của nàng Phrimê - người đàn bà đẹp nhất từ dưới nước nổi lên xuất hiện trần truồng trước mắt toàn bộ nhân dân Hi Lạp.

Chương II

LÍ TƯỞNG CỦA ĐIÊU KHẮC

1. Lời mở đầu

Trước khi đề cập tới việc nghiên cứu phong cách lý tưởng thực sự của điêu khắc, chúng tôi xin lưu ý một lần nữa rằng một nghệ thuật hoàn thiện thế nào cũng có một nghệ thuật chưa hoàn thiện đi trước nó và điều này xuất hiện không những theo quan điểm kĩ thuật là quan điểm chúng ta không xét đến ở đây mà còn cả về ý niệm chung cũng như về cách hình dung

(*) Périclès (chết năm 429 trước công nguyên), nhà chính trị gia Hy Lạp.

và biểu hiện ý niệm ấy. Cái nghệ thuật đang lo tự tìm kiếm mình, tôi đã gọi là nghệ thuật tượng trưng. Cũng vậy, điêu khắc thuần túy cũng đi theo sau một giai đoạn tượng trưng không phải một giai đoạn nghệ thuật tượng trưng nói chung do kiến trúc đại diện mà một nền điêu khắc vẫn còn tính tượng trưng. Sau này chúng ta sẽ thấy (chương ba) rằng trường hợp của điêu khắc Ai Cập vẫn còn là như vậy.

Đúng theo quan điểm của lí tưởng, ở đây chúng tôi có thể nói một cách hoàn toàn trừu tượng và hình thức rằng tính tượng trưng của một nền nghệ thuật là dấu hiệu của tình trạng *chưa hoàn mĩ* của nó. Về điểm này, chúng tôi nhắc tới những bản phác thảo của trẻ em khi chúng muốn vẽ hay lấy sáp ong hoặc đất sét để nặn một hình người. Kết quả mà chúng đạt được chẳng qua chỉ là một điêu khắc gợi tới cái đối tượng sinh động mà người ta muốn thể hiện và thường thường không có quan hệ gì với ý nghĩa và tính hiện thực của đối tượng này. Chính vì vậy nghệ thuật lúc đầu là có tính tượng hình theo nghĩa nó không gồm những ký hiệu ngẫu nhiên và võ đoán, trái lại làm thành một hình họa đại khái về đối tượng và có mục đích làm cho người ta thấy đối tượng có thể được thể hiện một phần nào đấy. Một hình tượng xấu xí cũng đủ để làm việc đó, miễn là nó có thể nhắc gợi ít nhiều điều mà nó có nhiệm vụ nói lên.

Lòng mộ đạo cảm thấy thỏa mãn trước những hình tượng xấu xí, những hình ảnh bôi bác tưởng chừng như thể hiện Giêxu Đức mẹ đồng trinh hay một vị thánh và người ta tôn thờ các hình tượng này mặc dầu các nhân vật mà chúng biểu hiện chỉ được cá tính hóa nhờ một thuộc tính đặc biệt nào đó: một cây đèn, một cái xiên nướng thịt, một cối xay... Thực vậy, lòng mộ đạo chỉ cần nhớ lại đối tượng là đủ; phần còn lại là xuất phát từ tâm hồn và mặc dầu hình tượng không trung thành, tâm hồn vẫn phải cảm thấy thỏa mãn trước sự biểu hiện của đối tượng.

Điều người ta yêu cầu không phải là sự *biểu hiện* sinh động

của hiện tại, không phải là bản thân đối tượng đặng khiến cho sự có mặt của nó gây lên lòng nhiệt tình. Điều yêu cầu là nghệ thuật làm được nhiệm vụ của mình khi với những hình ảnh không phù hợp với thực tại, nó vẫn gợi lên được một khái niệm chung về các đối tượng. Sự biểu hiện bao giờ cũng lấy sự trừu tượng hóa làm cơ sở. Tôi có thể hình dung dễ dàng những sự vật mà tôi đã biết: một ngôi nhà, một gốc cây, một con người. Những hình ảnh này mặc dầu bên ngoài có tính cụ thể vẫn cứ mang những nét hoàn toàn khái quát và chỉ trở thành biểu tượng thực sự sau khi đã gạt ra khỏi trực giác cụ thể mọi yếu tố làm thành điểm đặc thù cá biệt của đối tượng tức là sau khi đã đơn giản hóa nó. Khi cái biểu hiện mà tác phẩm nghệ thuật có nhiệm vụ gợi lên lại là một biểu hiện về yếu tố thần linh và biểu hiện này nói với mọi người với cả một dân tộc thì người ta có được kết quả này bằng cách biểu hiện đối tượng một cách không thay đổi. Do đó, nghệ thuật trở thành một phần có tính ước lệ và một phần có tính cứng nhắc như là trường hợp không những của nghệ thuật cổ Ai Cập mà còn là trường hợp nghệ thuật cổ của Hi Lạp, cũng như của Thiên Chúa giáo. Nghệ sĩ cần phải giữ lấy những hình thức nhất định và tái hiện mãi cái điển hình này.

Nghệ thuật với tính cách sự biểu hiện chân thực của cái đẹp chỉ bắt đầu khi nghệ sĩ bắt tay vào việc sáng tạo một cách tự do bằng cách chỉ vâng theo ý định của mình, ở đấy sáng kiến của thiên tài soi sáng cho truyền thống bằng cách đưa sự tươi mát và sức sống vào cách thể hiện. Lúc bấy giờ, tính tinh thần mới biểu lộ ở trong tác phẩm nghệ thuật, và tác phẩm không chỉ bó hẹp vào việc gợi lên trong ý thức một biểu tượng khái quát mà còn nhắc tới cái ý nghĩa sâu xa hơn mà người xem đã chứa đựng ở mình; trái lại, người ta cố hết sức thể hiện ý nghĩa ấy dưới một hình thức cá biệt và sinh động. Nhưng một mặt, nếu như người ta không bó hẹp vào tính khái quát đơn giản và hời hợt của những hình thức, thì mặt khác,

người ta cũng không đi đến chỗ tái hiện tất cả các chi tiết cụ thể của cái thực tại tầm thường.

Khi điêu khắc đã đạt đến giai đoạn này, nó trở thành cái mà chúng tôi gọi là điêu khắc lí tưởng. Do đó, dưới đây chúng tôi sẽ xét những việc sau đây.

Trước hết, bằng cách đối chiếu với các giai đoạn mà chúng tôi vừa miêu tả, chúng tôi sẽ xét tính chất chung của hình tượng lí tưởng và của các hình thức của nó.

Thứ hai, chúng tôi sẽ xét một số chi tiết quan trọng như là hình dáng của gương mặt quần áo, cử chỉ...

Thứ ba, cuối cùng chúng tôi cần phải chú ý tới sự kiện sau đây: hình tượng lí tưởng không những biểu hiện một hình thức chung của cái đẹp, mà còn bao hàm một trình độ đặc thù hóa và chính xác hóa nhất định nhờ nguyên tắc cá tính hóa, là một bộ phận của cái lí tưởng thực sự sinh động. Nhờ trình độ cá tính hóa và chính xác hóa này, phạm vi của điêu khắc được mở rộng và trở thành phạm vi của những biểu hiện cá nhân của các thần linh, của các vị anh hùng...

2 - Tính chất chung của điêu khắc lí tưởng

Trên đây, chúng tôi đã quy định nguyên lí chung của nghệ thuật cổ điển một cách chi tiết. Vì vậy, điều chúng tôi chú ý đến ở đây chỉ là tìm hiểu xem điêu khắc thực hiện nguyên lí này như thế nào dưới hình dáng của hình tượng con người. Về điểm này, chúng ta có thể có một cách so sánh bằng cách tìm sự khác nhau giữa diện mạo và hành vi của con người nhằm biểu hiện tinh thần với diện mạo và hành vi của động vật là những đối tượng liên quan trực tiếp tới việc thỏa mãn những nhu cầu thuần tuý sinh lí, cũng như với những trạng thái chỉ lệ thuộc vào cơ cấu của cơ thể động vật. Tuy vậy, ngay cả cái tiêu chí này cũng vẫn còn khá mơ hồ, bởi vì bản thân hình thức thể xác của con người, cũng như sự biểu hiện có tính tinh

thần của gương mặt con người cũng vẫn chưa phải có tính lí tưởng thực sự.

Chính Vinkenman, nhờ hiểu biết sâu sắc thời cổ đại Hi Lạp, đồng thời lại có tình yêu nồng nhiệt đối với những tác phẩm của nghệ thuật cổ điển, cho nên đã chấm dứt được những cuộc thảo luận vô bổ và mơ hồ về lí tưởng của cái đẹp Hi Lạp, và sở dĩ ông làm được thế là nhờ chỗ khảo sát và nêu bật chính xác hình thức của mỗi bộ phận tạo thành của mỗi bức tượng, và đó là phương pháp duy nhất hợp lí. Những kết quả mà ông đã đạt được còn cần phải khảo sát nhiều, còn có nhiều ngoại lệ; nhưng nếu như người ta chỉ dựa vào một vài chi tiết này là một vài điều thiếu sót mà ông ta có thể phạm để bỏ qua hay bỏ quên những điều chủ yếu mà ông ta đã nêu lên thì đó sẽ là một sai lầm. Điều cốt tử này sẽ tồn tại dù cho trong lĩnh vực này sau này có thể có những tiến bộ gì đi nữa. Tuy vậy, từ khi ông chết đi, những kiến thức của chúng ta về các tác phẩm điêu khắc cổ đại không những đã phong phú thêm lên về số lượng, mà chúng ta lại còn có được những tiêu chí chắc chắn hơn và vững vàng hơn để xét đoán về phong cách của chúng cũng như để đánh giá cái đẹp của chúng. Kể ra, ông đã có trước mắt một số lớn những bức tượng Ai Cập và Hi Lạp, nhưng ông vẫn chưa biết những tác phẩm điêu khắc Egin, cũng như những kiệt tác mà người ta gán một phần cho Phiđiát và những tác phẩm khác cũng vào thời kì này và được sáng tạo dưới sự chỉ đạo của Phiđiát. Tóm lại, chúng ta ngày nay hoàn toàn quen thuộc với một số lượng to lớn những tác phẩm điêu khắc, những bức tượng và những hình đắp nổi những tác phẩm này mà về tính chặt chẽ của cái phong cách lí tưởng của chúng, cần phải thuộc vào thời kì phồn thịnh nhất của nghệ thuật Hi Lạp.

Sở dĩ chúng ta biết được và chiếm hữu được những tác phẩm tuyệt diệu này là nhờ Huân tước Engin (Elgin). Vốn là đại sứ nước Anh ở Thổ Nhĩ Kì, ông ta đã sai chuyển sang Anh những bức tượng và những hình đắp nổi thấp hết sức đẹp đẽ

ở Pacthênôn của thành Aten và ở các thành phố Hi Lạp khác. Về việc này người ta đã nói tới chuyện cướp bóc các điện thờ và người ta đã chê trách ông ta rất nhiều. Nhưng thực ra, ông ta đã vì châu Âu bảo vệ các tác phẩm này khỏi bị hủy diệt, một việc làm đáng được cho chúng ta biết ơn. Ngoài ra, nhờ ông ta, sự chú ý của tất cả những người sành nghệ thuật đã hướng về một thời kì và một thể loại của điêu khắc Hi Lạp trong đó lí tưởng xuất hiện với tất cả tính vĩ đại và sự trác tuyệt của nó nhờ phong cách rất chặt chẽ và rất hoàn mĩ. Điều mà dư luận chung tán thưởng ở trong các tác phẩm này không phải là sức quyến rũ và vẻ duyên dáng của các hình thức và các cử chỉ, cũng không phải là sức lôi cuốn của các biểu hiện, những điều này cũng như ở thời Phiđiát là hướng ra ngoài và có mục đích làm cho người xem thích thú. Đây cũng không phải là cách thể hiện táo bạo và duyên dáng; trái lại, đây là sự thể hiện tính độc lập của những hình tượng viên mãn. Nhưng điều làm cho người ta thán phục, đó là cái cách nghệ sĩ chiến thắng yếu tố tự nhiên và yếu tố chất liệu bằng cách thổi một tâm hồn vào khối cẩm thạch, bằng cách làm cho tất cả các bộ phận của nó đều trở thành sinh động. Và khi người ta đã điểm qua tất cả những cái gì xứng đáng được chúng ta thán phục, bao giờ người ta cũng quay trở lại bức tượng của vị thần thủy cung đang nằm là một trong những tác phẩm đẹp nhất mà thời cổ đại đã để lại cho chúng ta.

(a) Sức sống toát ra từ những tác phẩm này là do chỗ các tác phẩm này là những sáng tạo tự do của tinh thần nghệ sĩ. Ở giai đoạn này, nghệ sĩ không còn bó hẹp vào việc đưa ra những cách biểu hiện bóng gió và mơ hồ bằng những đường nét đại khái để nói lên một ý niệm chung của cái đối tượng mà anh ta muốn biểu hiện. Đồng thời, để thể hiện cái riêng và cái đặc thù, anh ta cũng không chịu chấp nhận nguyên vẹn những hình thức mà anh ta bắt gặp ngẫu nhiên ở xung quanh mình. Anh ta không tái hiện các hình thức này một cách trung thành trong tất cả tính ngẫu nhiên của chúng. Trái lại, với

tính cách một người sáng tạo tự do, anh ta biết xác lập một sự hài hòa có tính cá nhân giữa tính đặc thù do kinh nghiệm đưa đến về các sự kiện và các biến cố cá biệt với những hình thức chung của hình tượng con người; một sự hài hòa thấm nhuần cái nội dung tinh thần mà hình tượng này có nhiệm vụ biểu hiện và đồng thời nói lên nghệ thuật của nhà nghệ sĩ là người đã biết đưa cuộc sống của chính mình vào hình tượng này làm cho nó phù hợp với cách quan niệm của mình và đã biết truyền nó cho cái tâm hồn của chính mình. Điều chung ở trong nội dung không phải là một sáng tạo của nghệ sĩ; nghệ sĩ tìm thấy nó ở trong thần thoại và truyền thuyết, cũng như tìm thấy những nét chung và những chi tiết của hình tượng con người ở trong hiện thực bên ngoài; nhưng đây là sự cá tính hóa tự do của tất cả các bộ phận và làm cho các bộ phận ấy tràn đầy sức sống, một sự cá tính hóa xuất phát từ trực giác của anh ta và làm thành nhận thức và cống hiến của anh ta.

(b) Hiệu lực và sức lôi cuốn của cái vẻ tự do sinh động này là do chỗ mỗi bộ phận đều được xây dựng một cách chính xác và công phu, một sự xây dựng đòi hỏi phải am hiểu và lí giải sâu sắc hành vi của các bộ phận này trong trạng thái nghỉ ngơi cũng như trong trạng thái vận động. Các tư thế và các vị trí của các bộ phận trong trạng thái nghỉ ngơi cũng như trong trạng thái vận động cần phải được am hiểu chính xác nhất. Cách xây dựng và cách trình bày nghiêm túc này của tất cả các bộ phận bắt gặp lại trong tất cả các tác phẩm của thời cổ đại, và sở dĩ nghệ sĩ có thể làm cho chúng có sức sống là nhờ những cố gắng vô hạn và sự tôn trọng nghiêm túc đối với sự thật. Khi nhìn các tác phẩm này, lúc đầu con mắt không phân biệt nhiều chi tiết và những chi tiết này chỉ xuất hiện nhờ một cách soi sáng nào đó, nhờ một sự đối lập mạnh hơn giữa ánh sáng và bóng tối, hay chỉ có thể nhận ra bằng cách sờ mó. Nhưng mặc dầu lúc mới thoạt nhìn, người ta không nhận thấy những sắc thái tế nhị này, nhưng ấn tượng chung toát ra từ đấy cũng vẫn cứ tồn tại. Có khi chúng gây nên ấn tượng về

tính chất lưu động hữu cơ của tất cả các bộ phận và các hình thức của chúng. Nhịp thở này của sự sống, linh hồn này của những hình thức vật chất là do chỗ mỗi bộ phận trong khi được biểu hiện triệt để trong tất cả tính đặc thù của nó, lại đồng thời nhờ nhiều bước quá độ mà có được những quan hệ chặt chẽ và thường xuyên với những bộ phận ít nhiều hoặc gần hoặc xa, còn có quan hệ cả với toàn thể nữa. Kết quả là hình tượng sinh động ở từng chi tiết một của nó; chi tiết nhỏ nhất cũng phù hợp với toàn thể; tất cả đều có sắc thái riêng, đặc tính riêng, nét tiêu biểu riêng, và đồng thời lại ở trong tình trạng lưu chuyển không ngừng, chỉ có giá trị đối với toàn thể, chỉ sống ở trong toàn thể này, và nhờ cái toàn thể này; và cái toàn thể có thể nhận ra được ở trong mảnh nhỏ nhất, mảnh này dù tách riêng ra cũng không phá vỡ mất ấn tượng của một tổng thể nguyên vẹn. Mặc dầu bề mặt của hầu hết các bức tượng đã bị thời tiết làm hư hỏng rất nhiều, nó vẫn có vẻ mềm mại và đàn hồi như da thịt sống, và cái sức sống đầy sinh khí vẫn toát ra qua lớp cẩm thạch của một bức kiệt tác vô song như cái đầu ngựa trứ danh.

Chính bước chuyển kín đáo của các đường nét hữu cơ từ đường nét này sang đường nét kia, phối hợp với một công trình lao động nghiêm túc không tạo nên những diện tích đều đặn hay những hình tròn trặn và những chỗ lồi, đã đem đến cho các bộ phận cái vẻ quyến rũ như vậy, và đã xác lập giữa các bộ phận cái sắc thái lí tưởng này khiến cho toàn bộ tựa hồ như có hơi thở tinh thần làm cho nó tràn đầy sức sống.

(c) Song mặc dù các hình thức được thể hiện trong các chi tiết và trong toàn bộ có trung thành đến đâu đi nữa, thì tính trung thành này cũng vẫn không phải là sự tái hiện lại đơn thuần theo tự nhiên. Bởi vì điêu khắc bao giờ cũng lo trừu tượng hóa hình thức, và chính vì vậy, một mặt nó phải loại trừ ra khỏi thể xác tất cả các phần tự nhiên thực sự của thể xác nghĩa là tất cả những gì liên quan tới các chức năng thuần túy tự nhiên - và mặt khác, nó phải lo tránh việc thể hiện một

cách quá đáng các chi tiết như tóc chẳng hạn, mà chỉ bó hẹp vào việc tái hiện lại phương diện khái quát nhất của các hình thức. Chỉ có như thế, điêu khắc mới làm cho hình tượng con người không phải là một hình thức tự nhiên đơn thuần mà làm thành biểu tượng và sự thể hiện của tinh thần.

Thêm vào đó, lại còn một yêu cầu khác nữa: đó là trong khi tìm thấy ở trong điêu khắc một *biểu hiện thể xác*, thì cái nội dung tinh thần ở trong cái lí tưởng chân thực vẫn không được nhập thân vào cách biểu hiện này, *sao cho* cách biểu hiện này, do chỗ nó duyên dáng và lôi cuốn, cho nên chỉ cần nó thôi, cũng đủ sức làm cho người xem có một khoái cảm mĩ học. Trái lại, nếu như lí tưởng, - theo cái nghĩa chân thực và chặt chẽ của danh từ này - không có cách làm nào khác ngoài cách cấp cho yếu tố tinh thần một cách thể hiện cụ thể và thể xác, thì hình tượng vẫn không được phép mang tất cả ý nghĩa của mình do nội dung tinh thần đem đến. Trái lại, hình tượng, có thể nói, cần phải được thấm nhuần nội dung tinh thần, được nội dung tinh thần nâng đỡ. Những nhịp đập của cuộc sống, vẻ yêu kiều và duyên dáng, hay cái đẹp cảm quan trọn vẹn của cơ thể cũng không được phép làm thành mục đích riêng của cách biểu hiện của mình cũng không được hạ thấp thành một yếu tố đặc thù chỉ cốt làm cho tính chủ thể của người xem tiếp thu được nó, làm cho người xem quen thuộc với nó hơn, dễ nắm và dễ hiểu nó hơn.

3. *Các phương diện đặc thù của hình tượng trong điêu khắc lí tưởng.*

Khi tiến hành khảo sát sâu hơn các phương diện chủ yếu hay các yếu tố chủ yếu của hình tượng điêu khắc lí tưởng, chúng tôi xin báo trước rằng trong việc khảo sát này, về chủ yếu chúng tôi theo những công trình của Vinkenman là người đã miêu tả rất thông minh và rất đúng đắn các hình thức đặc thù cũng như cách các hình thức này đã được xử lí và được xây

dựng bởi các nghệ sĩ Hi Lạp trong khi họ cố gắng thực hiện lí tưởng của điêu khắc. Chính vì vậy cái gì gắn liền với cuộc sống là ở trong tình trạng lưu động không ngừng và, kể ra, vượt ra ngoài những quy định của trí tuệ. Trí tuệ ở đây chỉ có thể cố định hóa và thâm nhập vào cái đặc thù, như nó đã làm trong kiến trúc; nhưng nói chung, ngay ở đây nữa, cũng có thể thấy một mối liên hệ chặt chẽ giữa yếu tố tinh thần tự do và các hình thức của cơ thể.

Điểm quan trọng đầu tiên chúng ta cần phải chú ý tới đó là mục đích của tác phẩm điêu khắc. Mục đích này tóm lại là dùng hình tượng con người để biểu hiện yếu tố tinh thần. Sự biểu hiện tinh thần, trong khi thể hiện qua toàn bộ ngoại hiện của cơ thể, vẫn tập trung chủ yếu vào gương mặt trong lúc đó các bộ phận khác và các cơ quan khác chỉ có thể phản ánh tinh thần bằng thái độ của chúng trong chừng mực những thái độ này là do tinh thần chỉ định. Chúng tôi sẽ bắt đầu bằng cách khảo sát những hình thức lí tưởng của cơ thể, sau đó, chúng tôi sẽ nói đến các cử chỉ của con người, và cuối cùng, chúng tôi sẽ kết thúc bằng những nhận xét về nguyên tắc của quần áo.

a. Hình nhìn nghiêng Hi Lạp.

Sự nghiên cứu hình thức lí tưởng của đầu người trước hết cần phải chú ý tới cái mà người ta vẫn gọi là *hình nhìn nghiêng Hi Lạp.*

(a) Hình nhìn nghiêng này tiêu biểu bởi những quan hệ đặc thù giữa trán và mũi; bởi một con đường gần như thẳng hay hơi cong lại, nhờ đó trán gắn với mũi và không bị gián đoạn, và bởi hướng thẳng đứng của đường này đối với một đường khác nối liền khoảng giữa hai mắt của mũi với ống thính giác bên ngoài. Hai con đường này cắt nhau thành góc vuông. Đó là những quan hệ giữa trán và mũi, và người ta có thể thử hỏi xem phải chăng đây là một tất yếu về mặt sinh lí học hay

à một nét ngẫu nhiên hoặc dân tộc hoặc do các nghệ sĩ tưởng ượng ra.

Nhà sinh lí học Hà Lan nổi tiếng là *Cămpơ* (Camper) đã hấn mạnh đặc biệt tới tầm quan trọng của con đường nối liền trán và mũi mà ông ta gọi nó là con đường của vẻ đẹp gương mặt; chính do đó mà, theo ông, mặt của con người khác hình nhìn nghiêng của động vật, và ông đã theo dõi những sự biến lổi của con đường này ở các nhân chủng khác nhau (kể ra Blumembac [Blumembach] trong *"Những sự khác nhau tự nhiên của loài người*, Gottinghen, 1775, mục 66 đã bác lại những kết quả mà Cămpơ đã đạt được). Người ta có thể nói rằng, nói chung, con đường này làm thành một đường phân ranh giới rất rõ giữa tinh thần con người với tinh thần động vật. Kể ra, ở động vật, cái trán và các xương mũi cũng làm thành một đường tương đối thẳng, nhưng cái mõm của động vật nhô ra một cách đặc biệt làm cho con đường này gần các đối tượng hơn, khiến cho nó liên quan chặt chẽ hơn với cái sọ ở đấy các lỗ tai được gắn vào hoặc cao hơn hoặc thấp hơn thành ra một con đường vạch theo hướng từ mũi ở giữa hai mắt hay từ hàm trên tới chỗ các răng sẽ làm thành một góc tù chứ không phải làm thành một góc vuông như ở con người. Mỗi người trong chúng ta đều ít nhiều có ý thức về sự khác nhau này, và sự khác nhau này ở đây được nêu lên một cách chính xác hơn.

(aa) Đầu của động vật tiêu biểu bởi sự lồi ra ngoài của tất cả bộ phận dùng để tiếp thu thức ăn: miệng, hai hàm răng và các cơ để nhai. Mọi cơ quan khác đều phụ thuộc vào cơ quan chủ yếu này để bổ sung và giúp đỡ cho nó: trước hết là cái mũi dùng để đánh hơi thức ăn, rồi đến đôi mắt để rình mò. Sự lồi ra ngoài rõ rệt của những bộ phận nhằm thỏa mãn những đòi hỏi tự nhiên đã khiến cho động vật biểu hiện tính vụ lợi đơn thuần và chẳng có chút yếu tố tinh thần lí tưởng nào hết. Căn cứ vào đó, người ta có thể hiểu tất cả cơ quan của động vật. Một loại thức ăn nhất định, thực vậy, đòi hỏi cái miệng, các

răng, phải được cấu tạo một cách nào đó; các hàm và các cơ để nhai, cũng như cơ cấu của xương sống, của các xương đùi, của các móng... đều gắn liền với nó một cách khá chặt chẽ. Cơ thể của động vật chỉ tồn tại nhằm phục vụ những mục đích tự nhiên, và chính tình trạng lệ thuộc vào một nhu cầu thuần túy cảm quan là sự nuôi sống đã cấp cho động vật một biểu hiện không có yếu tố tinh thần nào hết. Kết quả là, muốn cho gương mặt có dấu ấn tinh thần thì ngay cả ở trong cơ cấu thể xác của nó, các cơ quan mà ở động vật đóng vai trò chủ yếu cần phải lùi lại phía sau ở trong cơ thể con người để nhường chỗ cho những cơ quan có một tầm quan trọng không những về mặt thực tiễn mà cả về mặt lí luận nữa.

(bb) Vì vậy cho nên gương mặt con người còn có một trung tâm khác nhằm biểu hiện những quan hệ tinh thần và sinh động của y đối với sự vật. Trung tâm nằm ở phần trên của gương mặt, ở cái trán, là nơi ẩn náu của tư duy, và ở con mắt qua đó tâm hồn tiếp xúc với môi trường. Cái trán, thực vậy, nói lên tư duy, sự suy nghĩ tinh thần, và tinh thần sau khi tập trung vào bản thân mình lại biểu lộ qua đôi mắt ở trạng thái tập trung rõ rệt. Cái trán nhô ra ngoài như vậy tất yếu trở thành nhân tố quyết định của toàn bộ cơ cấu của sọ, và cái sọ không bị kéo lùi về phía sau và không làm thành một cạnh của góc nhọn trong đó cái miệng nhô ra ngoài làm thành đỉnh của góc. Trái lại, nó theo đường thẳng tới cằm bằng cách đi qua mũi: con đường này làm thành một góc vuông, hoặc gần như góc vuông với một con đường khác nối liền bộ phận ở óc của sọ tới đỉnh của trán.

(cc) *Thứ ba*, mũi làm thành bước quá độ đảm bảo sự liên hệ giữa các bộ phận trên và dưới của mặt với cái trán - là cơ quan lí luận và có tính chất tinh thần - với các cơ quan thực tiễn của sự dinh dưỡng và đồng thời thực hiện chức năng tự nhiên của khứu giác, - chức năng này gắn liền chặt chẽ với vị giác -. Mặc dầu thế, người ta không thể nói rằng mũi là để

phục vụ miệng, và, do đó, để phục vụ sự dinh dưỡng, bởi vì nhận thấy các mũi không phải là ngang với việc tiếp thu trực tiếp các thức ăn, bởi vì cái mũi chỉ tri giác được những kết quả của những sự biến đổi mà các yếu tố vô hình của các đồ vật phải chịu khi tiếp xúc với không khí.

Nếu như bước chuyển từ trán tới mũi biểu lộ ở chỗ cái trán có hình thức lồi ra nhưng lại thụt vào so với mũi và cái mũi lại có một chỗ lõm vào so với trán, lúc đó hai bộ phận của cái mặt là bộ phận mà chúng tôi đã gọi là bộ phận lí thuyết được tạo nên bởi cái trán với bộ phận thực tiễn được tạo nên bởi cái mũi và nhất là bởi cái miệng - ở trong một sự đối lập rõ rệt. Sự đối lập này biểu lộ ở chỗ cái mũi là bộ phận có thể nói thuộc về cả hai hệ thống ở đây bị kéo từ trên xuống dưới, nghĩa là từ trán tới miệng. Cái trán lúc bấy giờ tỏ ra bị cô lập và có cái vẻ cứng rắn và tập trung tinh thần một cách ích kỉ không thể dùng lời nói của cái miệng để diễn đạt được. Lúc này, cái miệng trở thành một cơ quan dinh dưỡng đơn thuần và sử dụng mũi làm một cơ quan phụ thuộc để phát hiện các mùi: cái mũi kích thích hay gây nên một nhu cầu thuần túy cơ thể. Điều này giải thích nhiều sự biến đổi về hình thức mà cái trán và cái mũi có thể có. Cái trán có thể ít nhiều lồi ra hay thụt vào, cái mũi có thể tẹt hay nhọn, dài hay ngắn, cong lại hay thẳng song người ta vẫn không thể kéo tất cả những biến đổi này về những nguyên nhân chính xác, về những nhân tố nhất định.

Nhưng ở trong cái hình nhìn nghiêng Hi Lạp ở đấy sự hài hoà đẹp đẽ là do bước chuyển không thể thấy được, thậm chí liên tục, của bộ phận trên của gương mặt sang bộ phận dưới thì cái mũi làm thành một sự kéo dài của trán, và nhờ vậy mà có một tính tinh thần và một biểu hiện tinh thần. Khứu giác trở thành có thể nói một chức năng lí thuyết và cái mũi do chỗ nó nhíu lại, dù là sự nhíu lại này ít ỏi đến đâu cũng dùng để biểu hiện những sự đánh giá và những sự xét đoán có tính tinh thần, cũng như những tình cảm liên quan với tinh

thần (trong thái độ người ta gọi là làm nũng chẳng hạn). Chính vì vậy chẳng hạn chúng ta nói về những con người kiêu ngạo rằng họ hếch mũi lên trời, và chúng ta cho một cô gái có cái mũi hếch là một cô gái tinh quái.

Những nhận xét này cũng áp dụng cho cái miệng. Cố nhiên, miệng dùng để làm cho người ta khỏi đói, khỏi khát; nhưng nó cũng dùng để biểu hiện những trạng thái tinh thần, những cách suy nghĩ, những tình cảm. Ở động vật, miệng đã dùng để phát ra những tiếng kêu, nhưng ở con người, miệng còn dùng để nói, để cười, để thở dài, và những đường viền của miệng từ bản thân chúng đã có những quan hệ tiêu biểu với các trạng thái tinh thần đi kèm theo sự trao đổi bằng lời, hay đi kèm theo sự vui mừng, đau đớn...

Cố nhiên, người ta có thể phản đối và nói rằng cách cấu tạo gương mặt như vậy chỉ là đẹp đối với người Hi Lạp mà thôi; trái lại người Hán, người Ấn Độ, người Ai Cập... lại cho những cách cấu tạo khác, thậm chí đối lập, là đẹp và thậm chí đẹp hơn. Kết quả là không có cái gì chứng tỏ rằng hình nhìn nghiêng Hi Lạp là biểu hiện hình ảnh điển hình của cái đẹp chân chính. Nhưng đây chỉ là một lời phản đối hết sức hời hợt. Hình nhìn nghiêng Hi Lạp không phải là một hình thức ngẫu nhiên và thuần túy bên ngoài, mà thể hiện chính lí tưởng của cái đẹp, trước hết chính nhờ nó mà thực hiện được một cách cấu tạo của gương mặt ở đấy cách biểu hiện của yếu tố tinh thần chiếm hàng đầu; trái lại, những cái đơn thuần tự nhiên bị gạt lùi về phía sau, và thứ hai, bởi vì hình thức này thoát khỏi những biến đổi ngẫu nhiên trong lúc đó nó vẫn không bị chi phối bởi những quy luật cố định và vẫn không loại trừ mọi cá tính.

(b) Còn về những chi tiết khác của gương mặt, tôi chỉ nhắc tới một vài chi tiết mà tôi cho là quan trọng hơn cả. Về điểm này, *trước hết* tôi nói đến cái trán, con mắt và lỗ tai, là những bộ phận thuộc và cái phần mà tôi gọi là bộ phận lí thuyết, hay

bộ phận có tính tinh thần của gương mặt và *thứ hai*, tôi nói đến mũi, miệng, và cằm là những bộ phận phục vụ những mục đích tương đối thực tiễn hơn. *Thứ ba*, tôi sẽ nói đến bộ tóc, là cái phần có thể nói làm thành bộ phận bao phủ bên ngoài và khiến cho cái đầu có hình thức trái xoan đẹp đẽ.

(aa) Trong các tác phẩm của điêu khắc cổ điển lí tưởng, cái *trán* không lồi ra cũng không cao, bởi vì nếu như cơ cấu của gương mặt có nhiệm vụ biểu hiện yếu tố tinh thần thì nhiệm vụ của điêu khắc không phải là biểu hiện yếu tố tinh thần với tính chất tinh thần mà biểu hiện cá tính, và cá tính này còn biểu hiện toàn bộ bởi yếu tố cơ thể. Cái đầu của Hecculơ chẳng hạn, có trán thấp, bởi vì Hecculơ có sức mạnh thể xác và bắp thịt hướng về bên ngoài chứ không phải có sức mạnh tinh thần hướng về bên trong. Mặt khác, cái trán cũng có nhiều biến thể: nó thấp hơn ở những gương mặt nữ nổi lên vẻ duyên dáng và trẻ trung so với những gương mặt nghiêm nghị và đầy vẻ uy nghi của những người sống trong trạng thái tinh thần và trí tuệ. Cái trán không làm thành những góc nhọn với các thái dương hoặc không lõm vào ở mức thái dương trái lại, nó trở thành tròn trặn thành hình trái xoan hơi nhô ra và phủ tóc. Đó là vì những góc nhọn không có tóc và những chỗ lõm ở thái dương chỉ bắt gặp ở những người lớn tuổi mà thôi chứ không bắt gặp ở người đang trẻ và, do đó, lại càng không bắt gặp ở các thần linh và các vị anh hùng.

Về *con mắt*, cần nhắc rằng ngoài màu sắc thực sự của con mắt, hình tượng điêu khắc cổ điển còn thiếu cả cái nhìn của con mắt nữa. Người ta đã tìm các chứng minh bằng những bằng chứng lịch sử rằng một vài bức tượng Minecvơ và của những vị thần khác đã từng có những con mắt tô màu và để bênh vực lời khẳng định này, người ta nêu lên hiện tượng là người ta đã tìm thấy dấu vết màu sắc trên một số bức tượng; điều này là có thể có. Tuy vậy trong các tác phẩm có tính chất thiêng liêng, các nghệ sĩ vẫn cố hết sức bó hẹp vào truyền thống, đối lập lại

cái mà người ta vẫn gọi là thị hiếu tế nhị. Những bức tượng khác chắc hẳn đã có những con mắt bằng ngọc đặt trong những hốc mắt, nhưng sự kiện này có thể giải thích do ý muốn và sở thích muốn tô điểm hình ảnh các vị thần một cách hết sức xa hoa và lộng lẫy. Dẫu sao, đây cũng chỉ là những bước đầu của nghệ thuật hay chỉ là những truyền thống tôn giáo hoặc là những ngoại lệ. Đó là không nói đến chỗ không phải bằng cách tô màu cho con mắt mà người ta có thể cấp cho con mắt cái nhìn tập trung qua đó nó biểu lộ một cách đầy đủ.

Do chúng ta có thể tin chắc rằng bức tượng và những tượng bán thân thực sự cổ điển và tự do mà chúng ta có được đều thiếu con ngươi và thiếu sự biểu hiện có tính chất của cái nhìn. Mặc dầu con ngươi thường được vạch ở trên nhãn cầu, hoặc được đánh dấu bằng một chỗ lõm nhỏ, hoặc một nét ngang, tức là bằng những biện pháp người ta dùng để tái hiện điểm chói sáng của con mắt và cấp cho con mắt cái vẻ của cái nhìn, nhưng các biện pháp này vẫn chỉ tái hiện được phương diện bên ngoài của con mắt mà thôi, chứ không tái hiện được bản thân cái nhìn, cái nhìn sinh động thể hiện nơi sâu thẳm của tâm hồn.

Kết luận dường như có tính tất yếu, đó là nghệ sĩ đã phải thiệt thòi khi anh ta hi sinh con mắt, cái cơ quan sinh động và đầy sức sống. Thực vậy, chẳng phải chúng ta tìm ở trong con mắt hay ở trong cái nhìn, sự biểu hiện đơn giản nhất, tập trung nhất, điểm tập trung có thể nói mọi đức tính của một con người đó sao? Chẳng phải cái nhìn con người làm cho chúng ta hiểu rõ nhất về bản tính anh ta đó sao? Cái nhìn chẳng phải là tấm gương của tâm hồn, sự tập trung của nội tâm và của tính chủ thể đầy cảm xúc đó sao? Một cái nhìn trao đổi với nhau chẳng phải làm cho con người tiếp xúc với nhau nhanh chóng hơn là một cái bắt tay thân mến nhất đó sao Và phương tiện giao tế này, phương tiện biểu hiện nơi thâm trầm nhất của tâm hồn lại bị nhà điêu khắc bỏ qua, trong lúc đó hội họa nhờ màu sắc của mình có được một biện pháp biểu hiện yếu

tố chủ thể, hoặc trong tất cả nội cảm của nó, hoặc trong những tiếp xúc với những đối tượng bên ngoài, cũng như những hứng thú, những tình cảm và những dục vọng do các tiếp xúc này gây nên và khêu gợi. Lĩnh vực trong đó nghệ thuật của nhà điêu khắc hoạt động không phải là lĩnh vực nội cảm của tâm hồn, của sự tập trung của con người vào bản thân, của sự tập trung của y vào một cái tôi duy nhất trong đó cái nhìn làm thành điểm ngời sáng cuối cùng. Đây cũng không phải là trạng thái chủ thể bị phân tán ở trong vô số những mối liên hệ với thế giới bên ngoài. Điêu khắc có nhiệm vụ làm cho tâm hồn hòa tan qua cái tổng thể của hình tượng bên ngoài, và biểu hiện nó trong trạng thái này làm thế nào để cho nó không thể quay trở về điểm tập trung và tính bóng chớp của cái nhìn. Tác phẩm điêu khắc thực ra không có một nội cảm biểu hiện bằng tính chất lí tưởng của cái nhìn thông qua con mắt, và như vậy, con mắt sẽ có một địa vị riêng ở trong tất cả các bộ phận khác của thân thể; trái lại, những điều làm thành nội cảm của nhân vật, làm thành yếu tố tinh thần của nó đều toát ra ở toàn bộ hình tượng và chỉ có tinh thần của con người ngắm hình tượng, của người xem là có thể lí giải được yếu tố tinh thần ấy.

Ngoài ra, con mắt là hướng về thế giới bên ngoài; nó được tạo ra để nhìn và, do đó, để làm cho con người tiếp xúc với một thế giới muôn hình muôn vẻ, để gợi lên ở con người những tình cảm liên quan tới những điều anh ta thấy cũng như những điều diễn ra trước mắt và xung quanh anh ta. Những tác phẩm điêu khắc chân chính thoát li khỏi mối liên hệ với sự vật, trái lại nó chìm ngập vào cái cốt tử của nội dung tinh thần của nó một cách hoàn toàn độc lập không có tình trạng phân tán, cũng không có những điều rắc rối do những quan hệ với thực tại bên ngoài gây nên.

Thứ ba, cái nhìn có được tất cả ý nghĩa của nó là nhờ những biểu hiện của phần còn lại của gương mặt, của cử chỉ và của lời nói, mặc dầu như chúng tôi đã nói, so với tất cả các

bộ phận khác, nó chiếm một địa vị riêng. Nó làm thành cái điểm cụ thể của tính chủ thể, điểm này tổng hợp tất cả tính đa dạng của hình tượng cũng như môi trường xung quanh của nó. Nhưng hình tượng tạo hình thì lại không phải là thế, và chính vì thế mà sự biểu hiện đặc biệt của cái nhìn, nếu không kèm theo những cách biểu hiện tương ứng của phần còn lại của hình ảnh hay của tổng thể của nó, sẽ là hoàn toàn không phù hợp với bản chất của tác phẩm điêu khắc. Chính vì những lí do như vậy cho nên sự vắng mặt của cái nhìn đối với điêu khắc không phải là một điều thua kém, một thứ thiếu sót, mà có thể nói là do những điều kiện cố hữu bắt nó phải chịu như vậy, và một ưu điểm lớn của những người cổ đại là đã sớm biết thừa nhận những giới hạn của điêu khắc và đã luôn luôn trung thành với sự trừu tượng hóa này. Họ cũng đã chứng tỏ là rất thông minh, với một *lí trí* và một trực giác toàn vẹn.

Kể ra, có những bức tượng cổ đại trong đó con mắt tập trung vào một điểm nhất định, như chẳng hạn bức tượng chúng tôi đã nói về con nhân dương đang nhìn thần Baccút trẻ tuổi. Nụ cười đầy vẻ biểu hiện sinh động, nhưng ở đây nữa, con mắt dường như không nhìn thấy. Và những bức tượng thần linh thực sự, với tình thế đơn giản của chúng không hề nêu lên một điểm đặc thù nào nói lên một xu hướng nhất định của con mắt và của cái nhìn.

Về mặt *hình thức* của con mắt, thì trong các tác phẩm điêu khắc lí tưởng, con mắt to, mở rộng, hình trái xoan, sâu, con đường nối liền hai con mắt cắt ngang thẳng góc với con đường nối liền trán và mũi. Theo Vinkenman (tác phẩm tập IV quyển 5, chương 5, mục 20, trang 198) thì một con mắt càng to lại càng đẹp cũng như một ánh sáng lớn là đẹp hơn một ánh sáng nhỏ "Nhưng trình độ to lớn, ông nói thêm, phải cân đối với các kích thước của hốc mắt và được đo bằng chiết đồ và độ mở của mí mắt, phần trên của mí, xét theo góc bên trong ít thấy trong những con mắt có thể gọi là đẹp". Trên những cái đầu

nhìn nghiêng có tính trác tuyệt, bản thân nhãn cầu cũng làm thành một hình nhìn nghiêng, và chính nhờ hình bị cắt ngang như vậy mà con mắt có vẻ cởi mở, đồng thời ánh sáng, theo nhận xét của ông, được nêu lên bởi một chấm ở phần trên nhãn cầu ở trong các bình đắp nổi trên các đồng tiền. Tuy vậy, không phải các con mắt to đều đẹp, mắt trở thành đẹp nhờ sự rung động của lông mi và vị trí sâu của nó. Con mắt thực vậy không được lồi ra,bởi vì như thế thì nó sẽ hướng ra ngoài - bởi vì một quan hệ như vậy sẽ cách xa lí tưởng và lí tưởng có thể xem là một sự quay trở lại bản thân, hướng về cái tồn tại bản thân, có tính cốt tử, của cá nhân. Nhưng sự lồi ra của những con mắt nhắc cho chúng ta thấy rằng nhãn cầu lần lượt nhô ra và thụt vào, và đặc biệt chứng tỏ ở trong trạng thái cố định im lìm, rằng con người ngớ ngẩn, không có tư tưởng và không có đầu óc, đang lo ngắm nhìn một vật bên ngoài.

Trong những tác phẩm lí tưởng của điêu khắc cổ điển, thậm chí con mắt còn sâu hơn là ở trong tự nhiên (sách đã dẫn mục 21) Vinkenman giải thích điều đó bởi sự kiện là trong những bức tượng hơi lớn, hơi cách xa cái nhìn của người xem thì con mắt nếu như không ở sâu, sẽ chẳng có ý nghĩa gì hết - nhất là bởi vì trong đa số trường hợp nhãn cầu lại là trơn và thậm chí có vẻ rất cứng; nhưng bề rộng của hốc mắt làm cho sự phối hợp của ánh sáng và bóng tối càng tăng thêm và đem đến cho con mắt một ý nghĩa nhất định. Nhưng hiện tượng con mắt nằm sâu như vậy còn có một ý nghĩa khác nữa. Nếu như nhờ chỗ nằm sâu như vậy, cái trán trở thành dô ra nhiều hơn trạng thái tự nhiên thì lúc đó bộ phận thông minh của gương mặt sẽ được nêu lên hàng đầu và cách biểu hiện tinh thần xuất hiện rõ rệt hơn; trái lại trạng thái bóng tối dày đặc mà ta cảm thấy ở trong các hốc mắt gây nên một ấn tượng về sự sâu sắc và sự tập trung của nội cảm, không chú ý gì đến bên ngoài, quay trở về yếu tố cốt tử của cá tính và sự sâu sắc của cá tính lan tràn qua tất cả gương mặt. Trên những đồng tiền của thời phồn thịnh về nghệ thuật, những con mắt

cũng sâu và các xương hốc mắt dãn ra rất nhiều. Trái lại, các lông mi không được biểu hiện bằng một đường vòng cung lớn với những lông nhỏ, mà được biểu hiện bằng những bờ sắc nhọn của hốc mắt và không cản trở sự tiếp tục và hình thức của trán như những lông mi tự nhiên vẫn là do màu sắc và vị trí tương đối cao của chúng, chúng cũng không làm thành một hình nhãn theo dòng en-líp ở xung quanh những con mắt. Mặt vòm nổi bật và, vì vậy mà vẻ độc lập của các lông mi chưa bao giờ được xem là một dấu hiệu của cái đẹp.

Còn về các lỗ tai thì theo Vinkenman (sách đã dẫn, mục 29) những người cổ đại đã làm việc hết sức cẩn thận đến nỗi nếu ta thấy trên một phiến đá chạm chẳng hạn một lỗ tai điêu khắc một cách qua loa hay sơ sài thì người ta có quyền xem đó là một bằng chứng chắc chắn rằng nó không thuộc thời cổ đại. Theo Vinkenman người ta tìm thấy trên các bức tượng chân dung sự tái hiện chính xác nhất của hình thức cá biệt và đặc thù của lỗ tai đến nỗi thường thường có thể căn cứ vào lỗ tai của con người được thể hiện bằng bức tượng khi người ta biết được con người này ở chỗ khác để phục hồi con người này. Chẳng hạn khi người ta thấy một lỗ tai có một lỗ hổng quá lớn, người ta có quyền kết luận gần như chắc chắn rằng đó là bức tượng của Mac Ôrelơ(*) (Marc Aurèle). Vinkenman (sách đã dẫn mục 34) còn dẫn một hình thức lỗ tai đặc biệt mà người ta thấy trên một vài cái đầu có tính chất lí tưởng, chẳng hạn đầu của Hecculơ: lỗ tai dẹt, vành tai bằng sụn sưng vù. Đó thường là những lỗ tai của những người đô vật và những người đấu võ, Hecculơ vốn đã có lần giật được giải đấu võ trong các trò chơi ở Elit để ca ngợi Pêlôp (Pélops)

(bb) *Thứ hai*, về những bộ phận của gương mặt mà xét về chức năng tự nhiên, là nhằm phục vụ những mục đích thực tiễn hơn, chúng ta còn phải nói về cách cấu tạo đặc biệt hơn của mũi, miệng và cằm.

Thực vậy, vẻ mặt và tính chất độc đáo của các biểu hiện

(*) *Marc Aurèle, hoàng đế La Mã (161-180).*

là lệ thuộc vào cách cấu tạo đặc biệt của mũi. Chúng ta vẫn thường cho những người có cái mũi thẳng, cánh mũi mỏng là những người rất thông minh và những người có mũi lớn buông thõng hay hếch lên như mũi thú vật là những người nhiều nhục cảm, không thông minh và tàn nhẫn. Điêu khắc cần phải tránh những điều cực đoan này, cũng như tránh những trình độ trung gian của chúng, và chính vì vậy, chúng ta đã thấy, khi nói về hình nhìn nghiêng Hi Lạp, rằng việc nêu lên những cái mũi quá cách xa trán, cong lại ở phía trên hay ở phía dưới, những cái mũi có đầu mũi quá nhọn hay có một chỗ lồi ở giữa hay lõm xuống so với trán hoặc miệng, những cái mũi nói chung quá cao hoặc quá dày đều được các nhà nghệ thuật tránh và họ thay thế tất cả các biến đổi và các biến thể này bằng một hình thức trung hòa vẫn làm cho nó trở thành sinh động nhờ một điểm cá tính nhẹ nhàng.

Sau con mắt, thì *miệng* là bộ phận đẹp nhất của gương mặt khi miệng không chỉ phục vụ những mục đích tự nhiên, không lo thỏa mãn nhu cầu ăn và uống mà còn có một ý nghĩa tinh thần ở cách cấu tạo của nó. Do chỗ nó có nhiều cách biểu hiện phong phú và đa dạng, miệng chỉ thua kém mắt mà thôi, mặc dầu miệng có thể nói lên những sắc thái tế nhị nhất của sự mỉa mai, khinh bỉ, thèm khát, mọi cung bực của vui sướng và đau khổ bằng những vận động không thể thấy được hay chỉ thấy được một phần cũng như bằng những kết hợp phức tạp của chúng, cũng ở trạng thái nghỉ ngơi miệng thể hiện vẻ duyên dáng, đáng yêu, vẻ nghiêm túc, nhục cảm, sự thô lỗ, sự nhẫn nhục... Nhưng điêu khắc sử dụng nó ít hơn nhằm phục vụ những sắc thái đặc biệt của biểu hiện tinh thần; nó thu hẹp vào việc loại trừ ra khỏi hình thức và chiết đồ của đôi môi tất cả những cái gì nhắc tới nhục cảm, những nhu cầu tự nhiên. Do đó, nó cấu tạo cái miệng không dày quá cũng không mỏng quá, bởi vì đôi môi quá mỏng là một dấu hiệu về trạng thái nghèo nàn về tình cảm; môi dưới của các bức tượng dày hơn môi trên, như trường hợp của Sinle và cách cấu tạo này của

miệng nói lên một tâm hồn phong phú và dồi dào.

So với cái miệng của động vật, thì hình thức lí tưởng này của đôi môi gây nên ấn tượng phần nào không có những nhu cầu, trái lại môi trên nhô ra ở động vật lập tức làm ta nghĩ tới thái độ hấp tấp muốn lao vào thức ăn để chiếm lấy thức ăn. Về mặt tinh thần, miệng của con người chủ yếu là cơ quan của ngôn ngữ, miệng dùng để trao đổi cái nội cảm có ý thức cũng như con mắt dùng để biểu hiện một tâm hồn biết suy nghĩ. Trong các tác phẩm của điêu khắc lí tưởng, đôi môi không gần nhau hẳn, trái lại (và điều này đúng đặc biệt đối với những tác phẩm vào thời kì phồn vinh của nghệ thuật) miệng hơi hở nhưng vẫn không để lộ răng là yếu tố chẳng mảy may liên quan tới yếu tố tinh thần. Điều này là do chỗ khi các giác quan hoạt động, nhất là khi chú ý chăm chú tới những đối tượng nào đấy thì cái miệng ngậm lại, trái lại khi con người ở trạng thái tập trung tự do nhưng mắt không chú ý vào vật gì hết thì cái miệng mở ra; trong trường hợp này người ta thường nhận thấy hai khóe miệng hơi hạ thấp xuống một chút.

Cuối cùng, *thứ ba*, cái *cằm* làm cho cách biểu hiện tinh thần của cái miệng hoàn mĩ bởi hình thức lí tưởng của nó, khi cái cằm không hoàn toàn vắng hẳn như ở các động vật hoặc khi nó không phải gầy gò và thụt vào như ở các bức tượng Ai Cập. Cái cằm lí tưởng phải thấp hơn cái cằm tự nhiên bình thường và vẻ tròn trặn dày dặn của hình thức của nó làm cho nó có vẻ lớn hơn, nhất là khi ở trên cằm là đôi môi hơi ngắn. Một cái cằm dày thực vậy gây ấn tượng một sự thỏa mãn và nghỉ ngơi nhất định. Những bà già xúc động thường lay động những cái cằm khô khan của họ với những cái cơ gầy gò và Gơtơ chẳng hạn, so sánh hai hàm răng với một cái kìm luôn luôn sẵn sàng chụp lấy một cái gì. Những người có cái cằm dày không hề có cái vẻ lăng xăng như vậy. Lúm đồng tiền mà ngày nay người ta xem là một yếu tố của sắc đẹp, chỉ cấp cho cái cằm một vẻ quyến rũ ngẫu nhiên, và không mảy may liên quan tới cái đẹp chân thực; trái lại một cái cằm lớn và tròn

được xem là một nét thực sự của những cái đầu cổ đại. Bức tượng Vênut ở Mêđixi có cái cằm hơi nhỏ nhưng người ta đã thấy rằng nó đã bị hư hỏng.

(cc) Để kết thúc, chúng tôi còn phải nói đến *bộ tóc*. Nói chung, tóc là một cấu tạo có tính thảo mộc hơn là có tính động vật và nó là một dấu hiệu về tình trạng yếu đuối của cơ thể hơn là một dấu hiệu về sức mạnh. Người dị tộc có bộ tóc phẳng hay buông thõng xuống, hoặc được cắt xung quanh đầu, không lượn sóng cũng không quăn. Trong các tác phẩm điêu khắc của mình, người cổ đại thể hiện bộ tóc rất cẩn thận trong lúc đó người hiện đại kém thành thạo về mặt này xử lí nó sơ sài hơn. Kể ra, người cổ đại khi họ điêu khắc ở trên đá cứng, họ cũng không cấp cho bộ tóc hình thức những mớ tóc dài và cong buông xuống một cách tự do, trái lại họ thể hiện tóc bị cắt ngắn và được chải (Vinkenman sách đã dẫn mục 37 trang 218) nhưng trên những bức tượng cẩm thạch thuộc thời kì phồn vinh, tóc đàn ông được thể hiện với một bộ tóc dày và quăn trái lại tóc của đàn bà được kéo lên trên đỉnh đầu và tập hợp thành búi, đồng thời ít nhất có hình thức lượn sóng và gồm những mớ tóc tách rời nhau bởi những khoảng cách sâu, nhờ sự phối hợp của ánh sáng và bóng tối những khoảng cách này làm cho tóc của họ có vẻ đa dạng hơn. Ngoài ra, cách bố trí của tóc thay đổi tùy theo từng vị thần. Hội họa Thiên Chúa giáo, về phía mình, để thể hiện Giêxu, đã thể hiện một hình thức đầu và một hình thức những mớ tóc con nhất định và, do đó, đã sáng tạo nên một khuôn mẫu mà ngày nay nhiều người vẫn bắt chước để làm cho mình có vẻ Giêxu.

(c) Tất cả các bộ phận riêng biệt mà chúng tôi vừa kể và miêu tả trên đây đều kết hợp với nhau để làm thành một toàn thể và đó là cái đầu. Khuôn mặt đẹp được quy định ở một đường gần hình thức hình quả trứng nhất, hình này làm cho tất cả các góc và các đỉnh nhọn mất đi để tạo thành một toàn thể hài hòa. Toàn thể này không trở thành đều đặn đơn thuần cũng không có sự đối xứng trừu tượng đồng thời cũng không có một hệ thống

những đường cong và những đường thẳng đi về mọi hướng như trong tất cả các bộ phận khác của thân thể. Con đường cong tự do và đẹp đẽ phân chia cằm với lỗ tai và con đường, đã nói ở trên, do trán tạo thành dọc theo các hốc mắt góp phần chủ yếu, đối với bộ phận trên của gương mặt, nhằm tạo nên cái hình trái xoan này, tạo nên cái đường quay trở về điểm xuất phát. Ngoài ra, người ta có thể thêm đường cung tạo nên bởi hình nhìn nghiêng chạy từ trán đến cằm qua đầu mũi và đường vòm đẹp đẽ tạo nên bởi gáy.

Những điều tôi vừa nói, theo tôi, là đủ để cấp cho ta một khái niệm chung về hình dáng lí tưởng và tôi không cần phải đi sâu vào chi tiết nữa.

b. Các tư thế và vận động của cơ thể.

Về các bộ phận khác như trán, ngực, lưng, bụng, tay và chân, bàn tay và bàn chân, thì chúng thuộc về một nguyên lí khác. Chúng có thể đẹp nhờ hình dáng của chúng, nhưng đây là một vẻ đẹp cảm quan sinh động, không biểu hiện yếu tố tinh thần như gương mặt. Trong hình thức mà họ đã cấp cho các bộ phận này và trong cách họ xây dựng hình thức này, người cổ đại đã tỏ ra có một nhận thức tiêu biểu về cái đẹp. Nhưng trong điêu khắc chân chính, các bộ phận không chỉ nên có giá trị nhờ cái đẹp sinh động của mình, mà còn với tính cách những bộ phận của hình tượng con người, chúng phải tham dự ít nhiều vào yếu tố tinh thần ít nhất trong chừng mực bản thân yếu tố thể xác của chúng cho phép. Nếu không làm thế thì sự biểu hiện của nội cảm sẽ tập trung hoàn toàn vào gương mặt, trong lúc đó trong những hình tượng tạo hình của điêu khắc nó phải toát ra yếu tố tinh thần qua toàn bộ dáng điệu chứ không phải là bị cô lập hoá bằng cách đối lập lại thể xác.

Những phương tiện nhờ đó ngực, thân hình, lưng và tứ chi góp phần sự biểu hiện tinh thần, và do đó, ngoài vẻ sinh động đẹp đẽ, còn tràn đầy hơi thở của đời sống tinh thần là những phương tiện sau đây:

Trước hết, cử chỉ của các bộ phận đối với nhau trong chừng mực cử chỉ này nói lên tinh thần và bị quy định cũng như bị gây nên bởi tinh thần. *Thứ hai*, sự vận động hay sự nghỉ ngơi hết sức đẹp đẽ và tính tự do của hình thức. *Thứ ba*, biểu hiện một vận động hay một cử chỉ nào đó do dung mạo và do cách biểu hiện của nó nêu lên rõ rệt phương tiện qua đó lí tưởng được quan niệm và được lí giải, bởi vì lí tưởng ở đây không thể là cái lí tưởng trừu tượng.

Một vài nhận xét về mỗi điểm trong ba điểm này.

(a) Về tư thế, thì điểm đầu tiên mà chúng ta nhận thấy, ngay dù chỉ quan sát hời hợt, đó là tư thế đứng thẳng của con người. Cơ thể động vật là song song với mặt đất, miệng và mắt động vật là ở trong sự kéo dài của xương sống và động vật không thể nào, thay đổi được trọng tâm của thân thể với những phương tiện của riêng mình. Con người cũng rất có thể đi bốn chân như động vật, và trẻ em thực tế làm như vậy; nhưng khi ý thức đã được thức tỉnh thì con người thoát li khỏi tư thế bám lấy mặt đất như vậy và chấp nhận một vị trí tự do và thẳng đứng. Đứng thẳng đó là một cố gắng của ý chí, bởi vì khi chúng ta không muốn đứng nữa thì thân hình chúng ta sụp đổ và lăn xuống đất. Tư thế đứng thẳng đã là một cách biểu hiện tinh thần do chỗ chính nhờ ý chí mà chúng ta đã có thể vươn lên khỏi mặt đất và đứng thẳng lên. Chính vì vậy người ta nói về một con người tự do, độc lập, một con người không chấp nhận thụ động các suy nghĩ, các tư tưởng và các dự định và các mục đích của mình ở những người khác, rằng anh ta đứng thẳng trên đôi chân.

Song tư thế đứng thẳng tự thân nó vẫn chưa đẹp; nó chỉ trở thành đẹp nhờ tính tự do của các hình thức các mình. Khi một người đứng theo tư thế thẳng một cách trừu tượng, hai tay dính vào thân hình, hai chân xích lại gần nhau và dường như dính chặt vào nhau thì anh ta gây cho chúng ta ấn tượng khó chịu về tính cứng nhắc thậm chí dù không bị gò ép gì hết.

Một mặt, tính cứng nhắc này biểu hiện một sự đều đặn trừu tượng, có thể nói mang tính kiến trúc chi phối các quan hệ giữa các bộ phận. Mặt khác, người ta không nhìn thấy ở đấy một đặc trưng tinh thần, một lí do nội tại nào hết: bởi vì cánh tay, chân, ngực và thân hình đều ở những vị trí mà tự nhiên cấp cho chúng, trong lúc đó cái tinh thần biết cảm nghĩ và biết đòi hỏi không thể can thiệp để đem tới một biến đổi nào hết. Người ta cũng có thể nói như vậy về tư thế ngồi. Tư thế ngồi xổm trên mặt đất làm cho người ta nghĩ đến tình trạng thiếu tự do, một cái gì lệ thuộc, nô dịch, thứ yếu. Trái lại, tư thế tự do tránh tính đều đặn trừu tượng và tính góc cạnh trừu tượng và tư thế của mỗi bộ phận là bị quy định bởi những đường cấp cho nó một hình thức như vậy. Nhưng một tư thế như vậy cũng đồng thời biểu lộ một đặc trưng tinh thần nhờ đó, thường thường căn cứ vào tư thế, người ta có thể biết được các trạng thái tâm hồn và những dục vọng bên trong. Chỉ ở trong trường hợp này người ta mới có thể nói về tư thế và dáng điệu rằng nó là một cử chỉ của tinh thần.

Nhưng trong việc thể hiện các tư thế với tính cách cử chỉ, điêu khắc phải tiến hành một cách hết sức thận trọng, bởi vì nó bắt gặp nhiều khó khăn. Thực vậy, nếu như các quan hệ qua lại của các bộ phận là bị quy định bởi tinh thần, thì sự quy định nội tại này lại không được phép bắt nó phải làm những tư thế đối lập lại kết cấu của cơ thể và các quy luật chi phối cơ thể, cũng như đối lập lại cách thức nhờ đó điêu khắc có nhiệm vụ thực hiện quan niệm của nghệ sĩ. Như vậy, tư thế phải có vẻ độc lập thoát li khỏi mọi ràng buộc và cấp cho chúng ta ấn tượng rằng chính bản thân cơ thể đang chấp nhận tư thế này theo sở thích riêng của nó, bởi vì nếu không thế thì một cái hố sẽ xuất hiện giữa tinh thần với thể xác và các quan hệ giữa hai bên sẽ là những quan hệ của một bên thống trị và một bên bị trị cứ phải tuân theo, trong lúc đó trong điêu khắc, tinh thần và cơ thể đều phải làm thành một toàn thể không

thể phân chia, không có tôn ti nào hết. Về mặt này chính sự vắng mặt mọi ràng buộc làm thành điều kiện chủ yếu. Tinh thần, bằng nội cảm của mình, cần phải thấm nhuần tất cả các bộ phận và làm cho chúng tràn đầy sức sống, nhưng đồng thời vẫn không vì thế mà hủy bỏ yếu tố thể xác của chúng, vẫn không làm cho yếu tố thể xác này bị vi phạm mảy may. Còn về loại các cử chỉ mà tư thế cần phải biểu hiện ở trong điêu khắc lí tưởng thì theo những điều đã nói ở trên, chúng ta đã thấy rằng đây không thể là những cử chỉ thay đổi, chốc lát. Những con người được điêu khắc thể hiện không được giống như những con người đang vận động và đang hành động sôi nổi bỗng nhiên hóa thành đá hay khô cứng lại bởi cái tù và của Huon. Trái lại, cử chỉ trong khi vẫn thuộc về một hành động đặc thù, chỉ nên biểu hiện bước đầu hay sự chuẩn bị, ý định đơn thuần,hoặc nó cần phải nói lên rằng hành động đã chấm dứt và đang quay trở về trạng thái nghỉ ngơi. Trạng thái yên tĩnh và độc lập của cái tinh thần này là tinh thần mang ở mình khả năng của cả một thế giới: đó là điều phù hợp với hình tượng.

(b) *Thứ hai*, về vấn đề vận động, thì vận động cũng hệt như là tư thế với tính cách vận động thực sự, nó ít có địa vị của mình ở trong điêu khắc nếu nó còn chưa chấp nhận một phương thức thể hiện làm cho nó gần với một tác phẩm nghệ thuật khác. Nhiệm vụ chủ yếu của nó tóm lại là thể hiện hình ảnh phẳng lặng của vị thần đang ngập chìm trong sự chiêm ngưỡng phẳng lặng, xa lạ đối với thế giới bên ngoài. Trong những điều kiện như vậy, không thể nói đến vận động: vị thần ở đấy, đứng hay nằm, vẫn vùi mình vào bản thân. Đây là một trạng thái hoàn mĩ không biểu hiện bằng một hành động cụ thể, không tập trung tất cả sức lực của nó vào một yếu tố duy nhất, không biến yếu tố này thành vật chủ yếu; trái lại, vẫn tồn tại ở trong trạng thái yên tĩnh, trước sau như một. Bức tượng phải gợi lên ấn tượng rằng vị thần sẽ muôn đời giữ mãi

tư thế này không thay đổi. Biểu hiện một vị thần thoát ra khỏi bản thân để can thiệp vào một hành động đầy những xung đột, để bắt cái yếu tố không phục tùng mình phải vâng theo mình, tất cả những chuyện đó đều trái ngược với lí tưởng của điêu khắc, có lẽ chỉ trừ ở trong những nhóm tượng và trong những hình đắp nổi thấp là nơi do chỗ người ta bắt chước dè dặt nguyên lí của hội họa, các yếu tố đặc thù của một hành động đã được biểu hiện. Những tình cảm và sự bùng nổ dữ dội của chúng vẫn biểu lộ bởi những hậu quả của chúng đối với chúng ta và làm cho chúng ta chú ý; nhưng khi sự việc đã xảy ra rồi, người ta không muốn tìm cách phục hồi lại ấn tượng này. Điều được thể hiện với một sức mạnh đặc biệt chẳng qua chỉ là một việc xảy ra trong giây lát, trong lúc đó trạng thái toàn vẹn và tự do bên trong, yếu tố vô hạn và vĩnh viễn ở đấy người ta muốn vùi mình mãi mãi, đều bị đẩy lùi về phía sau.

(c) Song điều này không có nghĩa là điêu khắc - là nghệ thuật giữ vững nguyên lí của mình và ở bình diện của sự hoàn mĩ của nó - là không phù hợp với cái tư thế biểu hiện vận động; bởi vì nếu quả thực là thế thì điêu khắc sẽ biểu hiện yếu tố thần linh trong trạng thái bàng quan và mơ hồ. Nhưng bởi vì điêu khắc có nhiệm vụ quan niệm yếu tố cốt tử dưới trạng thái của *cá tính* và cấp cho nó một hình thức thể xác, cho nên các trạng thái bên trong và bên ngoài cũng đều phải được cá tính hóa về nội dung cũng như về hình thức.

Tính đặc thù này của một hình thể nhất định là cái được thể hiện chủ yếu bằng tư thế và bằng vận động của cơ thể. Bởi vì yếu tố cá tính vẫn chưa thoát khỏi yếu tố cốt tử đến trình độ trở thành một điều đặc thù hoàn toàn độc lập cho nên tình thế mặc dầu là đặc thù và chính xác vẫn không được phép tác hại tới hay xóa bỏ yếu tố cốt tử bằng cách kéo yếu tố cốt tử vào những cuộc đấu tranh và những xung đột và lĩnh vực của cái đặc thù. Trái lại, tư thế cần phải ở trong trạng thái mơ hồ dường như không có tính chủ yếu, hoặc được nêu

lên thành một trò chơi trong sáng có tính sinh động vô hại hiện lên ở trên đời sống sâu xa, sự độc lập và sự yên tĩnh của nó. Nhưng đây là một điểm mà trên đây tôi đã nói. Khi nói đến tình huống ở đấy lý tưởng có thể được miêu tả trong tính xác định của mình, như tôi đã luôn luôn lấy làm cơ sở của điêu khắc (Mĩ học, tập I). Vì vậy ở đây, tôi không bàn đến nó nữa.

c. Y phục.

Mới thoạt nhìn người ta sẽ có cảm tưởng rằng nhìn tượng trần truồng biểu hiện cái đẹp cảm quan của cơ thể thấm nhuần yếu tố tinh thần là hình tượng thích hợp nhất với sự biểu hiện của điêu khắc do tình thế hay do vận động của nó, và y phục chỉ làm thành một điều thừa thãi có hại cho toàn bộ ảnh hưởng này. Vì vậy, ngày nay chúng ta vẫn nghe nhiều người than phiền rằng điêu khắc hiện đại vẫn thường bị bắt buộc phải mặc áo quần cho các hình tượng của mình, trong khi một bộ áo quần dù sao đi nữa về mặt vẻ đẹp cũng không thể bằng cơ thể của người. Về điểm này, nói chung người ta có thể nói rằng nếu như quả thực về mặt đẹp đẽ tất cả những sở thích của chúng ta là hướng về hình tượng trần truồng nhưng cái đẹp cảm quan vẫn không làm thành mục đích cuối cùng mà điêu khắc nhằm đạt tới cho nên người Hi Lạp đã không phạm sai lầm khi họ thể hiện phần lớn các hình tượng nữ có y phục trong lúc đó phần lớn các hình tượng nam đều được thể hiện trần truồng.

(a) Nói chung, quần áo, nếu không kể đến những mục đích nghệ thuật, là *cần thiết* do chỗ một mặt, người ta cần phải chống lại thời tiết bởi vì thiên nhiên không cấp cho con người điều này như nó đã cấp cho động vật bằng cách trao cho chúng những tấm da, lông mao, lông vũ, vảy cá... trái lại, nhường cho con người biểu lộ sáng kiến của mình trong việc này. Mặt khác, chính sự hổ thẹn khiến cho con người mặc quần áo. Sự hổ thẹn nếu được xét hoàn toàn khái quát, là do sự kích thích gây nên

để chống lại một cái gì đáng lí ra không nên tồn tại. Con người vốn có ý thức về tính cao cả của mình là tính chất của một tinh thần, phải nhìn thấy ở trong tất cả những cái gì liên quan tới tính chất động vật đều là những cái không phù hợp với mục đích này và điều này là đặc biệt đúng đối với những bộ phận của cơ thể nhằm thực hiện những chức năng có tính chất thú vật hay chỉ liên quan tới bên ngoài như thân mình, ngực, lưng và chân. Vì xa lạ đối với mọi đặc trưng và mọi thể hiện tinh thần trực tiếp, các bộ phận này cần phải được che đậy bởi vì nếu không làm thế thì chúng sẽ dẫn tới việc che đậy mất nội cảm, làm cho sự chú ý bị phân tán. Chính vì vậy người ta thấy rằng tất cả các dân tộc, kể từ ngày họ bắt đầu suy nghĩ, đều cảm thấy ở một trình độ ít nhiều mãnh liệt, cái tình cảm về sự hổ thẹn và cái nhu cầu cần mặc y phục. Sự xuất hiện tình cảm này và nhu cầu này đã được miêu tả khá hình tượng trong câu chuyện kể của sáng thế kí Trước khi ăn những trái cây của cái cây khoa học, Adam và Eve còn dạo chơi trần truồng hết sức ngây thơ ở trong có khu vườn của thiên đường, nhưng ngay từ giây phút ý thức của họ đã được thức tỉnh thì họ nhận thấy rằng họ ở truồng và xấu hổ về trạng thái trần truồng của họ. Người ta cũng gặp lại tình cảm này ở các dân tộc khác của châu Á. Chính vì vậy khi nói về cách Ghigiét (Giges) lên ngai vàng, Hêrôđôt kể lại (I chương 10) rằng ở những người Liđi và ngay cả ở những người mông muội khác, một người đàn ông bị thấy trần truồng là một điều xấu hổ và ông đưa ra câu chuyện của người vợ của vua xứ Liđi là Canđaula. Thực vậy Canđaula giới thiệu người vợ trần truồng của mình cho Ghigiét là vệ sĩ và sủng thần của mình thấy để chứng minh rằng, nàng là người đàn bà đẹp nhất trên thế gian. Nàng không được báo trước và cảm thấy rất xấu hổ khi nàng thấy Ghigiét, từ trước vẫn nấp trong phòng, bấy giờ lẻn ra ngoài cửa. Nổi giận, hôm sau nàng sai gọi Ghigiét đến và bảo anh

ta rằng không được phép nhìn, cho nên về phần anh ta, anh ta chỉ còn hai cách hoặc là giết nhà vua để chiếm lấy nàng hoặc là chết đi. Ghigiét theo đề nghị thứ nhất và sau khi đã giết nhà vua, anh ta lên ngôi và lấy người quả phụ làm vợ.

Người Ai Cập trái lại, thường thậm chí rất thường biểu hiện những bức tượng của họ một cách trần truồng, những hình tượng nam thường chỉ che phủ một cái quần yếm trong lúc đó các hình tượng nữ mang xung quanh đôi chân một đường viền của áo gần như không thấy được. Nhưng nếu như họ làm thế thì không phải là vì hình thức của cơ thể. Bởi vì theo quan niệm tượng trưng của họ, người ta có thể nói được rằng điều quan trọng nhất đối với họ không phải là có được một hình tượng làm thành một sự biểu hiện của tinh thần mà chỉ là nêu lên ý nghĩa, tính chất, gợi lên sự biểu hiện của những điều mà hình tượng cần phải gợi lên ở trong ý thức. Chính vì vậy không cần chú ý đến chỗ hình tượng thích hợp với tinh thần nhiều hay ít, họ để cho hình tượng tồn tại dưới hình thức tự nhiên của nó và họ sao lại hình thức này một cách trung thành.

(b) Cuối cùng, ở người Hi Lạp, chúng ta tìm thấy những hình thức trần truồng cũng như có quần áo. Thực vậy, trong đời sống hàng ngày, họ rất chú ý tới việc mặc áo quần cũng như họ chú ý tới việc vật nhau một cách trần truồng. Chủ yếu những người Laxêđêmon (Lacédémone) đã mở đầu những cuộc vật lộn của những lực sĩ trần truồng không phải bởi vì họ yêu cái đẹp mà bởi vì họ bàng quan đối với tất cả những gì tinh thần và tế nhị trong tình cảm về sự hổ thẹn. Tình cảm về cá tính của cá nhân và tình yêu của những hình thức đẹp đẽ và tự do vốn là những nét chủ đạo của tính dân tộc của người Hi Lạp tất yếu khiến cho các nghệ sĩ Hi Lạp thể hiện yếu tố nhân tính trong trạng thái trực tiếp, thể xác, xem như một thuộc tính của con người, thấm nhuần yếu tố tinh thần và xem hình thức con người là hình thức tự do nhất và đẹp đẽ nhất. Chính vì vậy, không phải vì không chú ý tới yếu tố tinh thần, mà vì

không chú ý tới phương diện thuần túy cảm quan và nhục dục của dục vọng, vì nhân danh cái đẹp mà họ đã gạt bỏ sự hổ thẹn và sự hổ thẹn rời khỏi phương diện thuần túy thể xác của con người; mà sở dĩ họ có nhiều bức tượng ở trần thì đó là vì họ đã muốn thế.

Nhưng tình trạng không có áo quần như vậy không thể khẳng định như là một đòi hỏi tất yếu.

Như chúng tôi đã lưu ý ở trên khi nói đến sự khác nhau giữa đầu và các bộ phận khác của cơ thể, người ta có thể cho rằng chắc chắn sự biểu hiện tinh thần là được tập trung vào gương mặt cũng như vào tư thế và vận động của toàn bộ, vào các cử chỉ của những cánh tay và những bàn tay, vào tư thế của đôi chân, bởi vì những cơ quan này mà hoạt động là hướng về bên ngoài, là những cơ quan do tư thế và vận động của chúng dùng nhiều nhất vào việc biểu hiện một ý nghĩa tinh thần. Trái lại, các cơ quan khác chỉ có một vẻ đẹp thuần tuý cảm quan và chỉ khác nhau ở từng cá nhân bởi sức mạnh cơ thể, bởi trình độ phát triển của các cơ cũng như chúng thay đổi tùy theo tuổi tác, nam nữ... Chính vì vậy nếu xét theo quan điểm cái đẹp, thì những bộ phận này không có vai trò quan trọng gì trong việc biểu hiện yếu tố tinh thần dưới trạng thái một hình tượng trần truồng, và khi vấn đề chủ yếu là nêu lên sự thể hiện nội dung, tinh thần của con người thì việc tuân theo những yêu cầu của luân lí bằng cách che đậy những bộ phận nào của cơ thể không quan hệ với yếu tố tinh thần cũng là một điều không thiệt hại gì.

Quần áo góp phần vào việc thể hiện mục đích mà nghệ thuật lí tưởng theo đuổi và mục đích này tóm lại là che đậy tất cả những chi tiết nhỏ nhặt của thân thể chỉ liên quan với đời sống động vật, những tĩnh mạch nhỏ, những lông, những nếp nhăn trên da... để chỉ nêu bật cạnh khía tinh thần của hình thức, trong những đường viền thực sự sinh động của nó. Quần áo che đậy những cơ quan chỉ cần thiết để bảo vệ sự

sống, sự tiêu hóa, nhưng không đóng góp gì vào việc thể hiện yếu tố tinh thần. Do đó người ta không thể nói tuyệt đối rằng vẻ trần truồng của những bức tượng bao giờ cũng biểu hiện một mĩ cảm cao hơn, một trình độ tự do và một trình độ đạo đức lành mạnh hơn. Về mặt này nữa người Hi Lạp đã vâng theo một tình cảm chắc chắn về yếu tố tinh thần.

Những đứa trẻ như thần tình yêu chẳng hạn với trạng thái cơ thể tự nhiên và ngây thơ và vẻ đẹp tinh thần của chúng lại chính ở trạng thái ngây thơ này không có mọi thành kiến; những người thanh niên, những vị thần thanh niên, những anh hùng- thần linh và những anh hùng như Pecxê, Hecculơ, Thêxê, Giaxôn là những người ở đấy tinh thần dũng cảm của cơ thể và sự chuẩn bị cơ thể để làm những công việc đòi hỏi cơ thể phải cường tráng và có sức chống chọi mạnh mẽ, làm thành tài liệu chủ yếu của những bức tượng trần truồng. Các đô vật tham dự vào các trò chơi dân tộc ở đấy cạnh khía lí thú nhất không phải là nội dung của hành động, tinh thần và cá tính của tính cách, mà chỉ là cạnh khía thể xác của hành động, sức mạnh, sự dẻo dai, vẻ đẹp, sự biểu hiện tự do của các bắp thịt cũng như các dương thần và các nhân dương; các Backantơ trong điệu vũ say sưa và Aphrôđit trong chừng mực nét chủ yếu của nàng là ở sức quyến rũ thuần túy cảm quan của người đàn bà - đó là những đề tài mà điêu khắc Hi Lạp thể hiện trần truồng. Nhưng họ dùng đến quần áo mỗi khi họ muốn nêu bật một ý nghĩa cao hơn tính chất nghiêm túc bên trong của yếu tố tinh thần. Chính vì vậy theo Vinkenman, trong số 10 bức tượng đàn bà thì chỉ có một bức tượng là không có quần áo. Trong số các nữ thần đặc biệt Panlát, Giunôn, Vexta, Đian, Xêrét và các nữ thần văn nghệ được biểu hiện mặc y phục; trong số các thần thì chủ yếu là trường hợp của Giupite, thần Baccút Ấn Độ mang một bộ râu...

(c) Cuối cùng, về nguyên lí chi phối việc lựa chọn các cách thực hiện y phục đó là một đề tài đã làm nảy sinh nhiều cuộc

tranh luận và đã trở thành nhàm tai. Vì vậy về điểm này tôi chỉ nêu lên một vài nhận xét ngắn ngủi.

Nói chung, chúng ta không cần phải hối tiếc rằng sự tôn trọng phép lịch sự của chúng ta không cho phép chúng ta thực hiện những hình tượng hoàn toàn trần truồng; bởi vì khi áo quần không che đậy tư thế, trái lại để cho tư thế biểu lộ với tất cả sự rõ ràng cần thiết thì chúng ta không mất cái gì hết: trái lại quần áo đem đến cho tư thế đường nét nổi bật và chính vì vậy mà phải xem đó là một điều thuận lợi. Nó gạt ra khỏi cái nhìn trực tiếp tất cả những gì tuy là cảm quan nhưng không có ý nghĩa và chỉ cho phép chúng thấy những điều gì liên quan tới một tình thế được biểu hiện bằng tư thế và bằng vận động. Nếu như chúng ta chấp nhận nguyên tắc này thì y phục thuận tiện nhất cho một bức tượng là thứ y phục che càng ít càng tốt. Hình dáng các bộ phận và các cử chỉ của chúng như trường hợp các quần áo hiện đại là những quần áo có thể nói dính chặt vào thân thể. Các ống áo chật và các ống quần của chúng ta theo sát những đường nét của thân hình đến nỗi chúng làm cho người ta thấy hoàn toàn rõ thân hình và không hề cản trở cách đi đứng và các cử chỉ. Những y phục dài và rộng và những ống quần lụng thụng của người phương Đông, trái lại sẽ là hoàn toàn không phù hợp với tính chất hoạt động và cuộc sống bận rộn của chúng ta; chúng chỉ phù hợp với những người suốt ngày ngồi chân xếp vòng tròn như những người Thổ Nhĩ Kì hay chỉ bước khoan thai rất trang trọng. Nhưng có một điều cũng đúng, và ta chỉ nhìn các bức tượng và các bức tranh hiện đại để nhận thấy rõ rằng cách ăn mặc của chúng ta là hoàn toàn phi nghệ thuật. Điều mà quần áo hiện đại của chúng ta chủ yếu nêu bật, đó không phải là những đường viền tự do và sinh động của cơ thể trong sự phát triển uyển chuyển và dịu dàng của nó mà là những đường viền bị giam hãm trong những cái túi có những nếp nhăn cứng nhắc. Cố nhiên, phương

diện khái quát nhất của các hình thức vẫn còn, nhưng nét nhịp nhàng đẹp đẽ của cơ thể đã biến mất và tất cả những điều chúng ta thấy chẳng qua chỉ để phục vụ những cứu cánh bên ngoài; đây là một bộ áo quần cắt theo người, với một thứ vải được cắt trong đó các mảnh khâu lại với nhau khi thì được áp vào,khi được gắn vào một bộ phận nào đó của thân hình. Tóm lại, chúng ta chỉ thấy những hình thức mất hẳn tự do, đó là không nói đến nhiều cách khâu và nhiều khuyết nhiều khuy, những nếp nhăn và những mặt phẳng. Thực ra, một bộ quần áo như vậy chẳng qua chỉ là một lớp phủ ngoài, một cái vỏ bên ngoài, không cần phải có hình thức riêng của nó, trái lại mặt khác, trong khi theo hình thức hữu cơ của các bộ phận một cách chung chung, nó lại che dấu mất cái đẹp cảm quan của chúng, che dấu mất những đường nét tròn trặn và nhịp nhàng sinh động, và chỉ cấp cho ta cái vẻ cảm quan của một chức phẩm được sắp xếp một cách máy móc. Đó là điều không nghệ thuật ở trong y phục hiện đại.

(cc) Cách thức nghệ thuật để xử lí y phục tóm lại là xử lí nó như một tác phẩm kiến trúc. Tác phẩm kiến trúc chỉ làm thành một môi trường trong đó người ta có thể vận động tự do và, mặt khác, nó phải có hình thức riêng, độc lập của nó với tính cách rời khỏi môi trường xung quanh. Ngoài ra, nguyên tắc về sự nâng đỡ và vật nặng được nâng đỡ ở trong kiến trúc được thực hiện một cách hoàn toàn riêng biệt, bằng cách chỉ chú ý tới những quy luật cơ học mà thôi. Người ta thấy nguyên tắc này được thể hiện ở trong cách thức những người cổ đại thể hiện y phục của các bức tượng của họ, nhất là cái áo khoác được xem là một ngôi nhà trong đó người ta đi lại tự do. Kể ra, người ta mang áo khoác này, nhưng chỉ mang ở hai vai, vì áo khoác dính liền ở đấy, còn ở những chỗ khác nó biểu lộ hình thức riêng của nó theo những đặc trưng của sức nặng. Nó rủ xuống, làm thành những nếp nhăn bản thân tự do nhưng vẫn chịu những thay đổi đặc biệt do tư thế quy định. Các bộ

phận khác của y phục cổ đại cũng rủ xuống với một trình độ tự do tương đối, và điều này cấp cho nó tính nghệ thuật bởi vì ở đây không có cái gì là bắt buộc và nhân tạo do hình thức không phải do sự gò ép hay một tất yếu bên ngoài đem đến, mà chỉ là do tư thế và tư thế là xuất phát từ tinh thần.

Chính vì vậy, những người Cổ đại về mặt y phục chỉ mang vừa đủ để cho y phục ở trên thân thể, nó được thân hình nâng đỡ và bị qui định bởi tư thế của thân hình, nhưng nó buông xuống tự do và vẫn giữ tính tự do của mình ngay trong những vận động do những vận động của thân thể đem đến cho y phục. Vả lại, đây là một điều tất yếu, bởi vì thân hình là một vật và y phục là một vật khác; đồng thời y phục bao giờ cũng phải giữ tính độc lập và tính tự do của mình. Trái lại, y phục hiện đại là hoàn toàn dính vào thân thể, và có thể nói phục vụ thân thể, đến nỗi nó thể hiện tư thế một cách quá đáng bằng cách xuyên tạc mất hình dáng của các bộ phận, và trong những trường hợp nhờ một vài nếp nhăn mà nó có thể có một hình thức độc lập thì bao giờ cũng như là nhờ người thợ may mà nó có được hình thức này và dựa theo những yêu cầu nhất thời của thị hiếu mà chức phẩm bị lôi kéo về tất cả các mặt, bởi các bộ phận của cơ thể và các vận động của chúng cũng như bởi những cách khâu của chúng.

Chính vì những lí do như vậy mà y phục cổ đại làm thành tiêu chuẩn lí tưởng đối với các tác phẩm điêu khắc và cần phải xem lại có giá trị hơn y phục hiện đại. Về hình thức và về các chi tiết của cách mặc áo của thời cổ đại, người ta đã viết nhiều tác phẩm uyên bác có tính chất khảo cổ học và mặc dầu người ta nói đến thị hiếu, đến các trang sức, đến cách cắt y phục... một cách chưa hợp chỗ, nhưng khảo cổ học cũng vẫn cấp cho ta một lí do vững chắc để xử lí nghiêm túc ngay cả những vật có vẻ thầm thường, và thậm chí nói về những vật ấy một cách có uy tín hơn là điều phụ nữ vẫn nói.

(cc) Song chúng ta phải đứng trên một quan điểm khác khi

cần phải trả lời câu hỏi xem phải chăng người hiện đại nói chung và trong tất cả mọi trường hợp cần phải vứt bỏ mọi hình thức quần áo khác trừ quần áo cổ đại. Vấn đề này là đặc biệt quan trọng khi phải xét đến những bức tượng chân dung và bởi vì tầm quan trọng chủ yếu của nó lại gắn liền với một nguyên lí có quan hệ với tình trạng nghệ thuật hiện nay cho nên chúng tôi sẽ xét nó hơi chi tiết.

Ngày nay, khi người ta muốn vẽ chân dung một cá nhân sống ở một thời kì nào đấy thì nhất thiết anh ta phải được ăn mặc như người ta ăn mặc trong thời kì ấy, y phục phải ở trong một môi trường cũng lấy ở trong thời kì ấy. Bởi vì đối tượng của tác phẩm nghệ thuật là một nhân vật có thực, cho nên toàn bộ vẻ bên ngoài, mà nhất là quần áo, phải được tái hiện phù hợp với hiện thực. Điều kiện này đặc biệt cần phải được thực hiện khi người ta phải thể hiện những tính cách mà cá tính đã tỏ ra là vĩ đại và đã biểu hiện hoạt động của họ trong một lĩnh vực nhất định. Trong một bức tranh hay trong bức tượng cẩm thạch, cá nhân xuất hiện trước sự chiêm ngưỡng trực tiếp dưới hình thức thể xác của y, nghĩa là lệ thuộc vào bên ngoài, và nếu như người ta muốn bức chân dung thoát khỏi tình trạng lệ thuộc này thì sẽ lại càng mâu thuẫn bởi vì lúc bấy giờ cá nhân sẽ tỏ ra là thoát li khỏi hiện thực, trong lúc đó ưu điểm của những con người sống và vượt ra khỏi mức trung bình chính tóm lại là họ đã tác động vào thực tế, hay ít nhất đã để lại những dấu ấn của hoạt động của họ trong một vài lĩnh vực của đời sống thực tế.

Nếu như người ta muốn cho chúng ta lí giải được hoạt động cá nhân này thì không thể nào đặt cá nhân vào một môi trường xa lạ đối với y và có thể làm cho chúng ta lạc đường. Chẳng hạn một viên tướng nổi tiếng đã sống trong một môi trường gồm những đại bác, những súng trường, khói súng và lúc chúng ta muốn giới thiệu ông ta hoạt động, chúng ta thấy ông ta ra mệnh lệnh cho các trung đội trưởng vạch những sơ đồ của

những trận đánh, tấn công kẻ địch... Ngoài ra viên tướng này không phải là một viên tướng đơn thuần, mà đã nổi tiếng chủ yếu về một võ khí nhất định; có lẽ ông ta là tướng pháo binh hay là tướng phiêu kị... do đó ông ta phải mang y phục phù hợp với binh chủng và cương vị của ông ta. Ngoài ra, một viên tướng, dù là nổi tiếng đi nữa, cũng chỉ là một viên tướng mà thôi, nói khác đi, ông ta không phải là một người làm luật, không phải là nhà thơ, tăng lữ, ông ta không bao giờ cai trị, tóm lại ông ta không phải là một tổng thể mà tổng thể là cái duy nhất có tính lí tưởng, thần linh. Bởi vì tính chất thần linh của các bức tượng lí tưởng chính là ở chỗ các nhân vật được thể hiện, do tính chất và cá tính của họ, là thoát li khỏi những hoàn cảnh và những hoạt động đặc thù và vượt lên khỏi các hoàn cảnh ấy, hay nếu như bức tượng gợi lên ý niệm về các hoàn cảnh ấy, và những hoạt động như vậy, thì nó phải làm điều đó bằng cách chỉ cho chúng ta thấy rằng nhân vật này là có quyền lực vô song.

Chính vì vậy khi người ta yêu cầu rằng các anh hùng hay vị anh hùng của một thời quá khứ gần gũi trong đó tính chất anh hùng không phải có tính phổ biến phải được biểu hiện ăn mặc một cách lí tưởng thì người ta tỏ ra là am hiểu một cách hời hợt. Những người nêu lên yêu cầu này đã tỏ ra rất nhiệt thành đối với nghệ thuật, nhưng đó là một lòng nhiệt thành ít thông minh, và do chỗ quá yêu thời Cổ đại, họ không thấy rằng tính vĩ đại của những người cổ đại chính là ở chỗ họ hiểu rất rõ điều họ làm; họ chỉ biểu hiện cái gì tự thân nó là lí tưởng chứ không hề gán yếu tố lí tưởng cho cái gì không phải là lí tưởng. Nếu cá nhân không phải là lí tưởng thì y phục của anh ta cũng không được có tính lí tưởng và nếu như một vị tướng anh dũng gan dạ, kiên quyết mặc dầu các đức tính của ông ta, vẫn không có những hình thức của một thần Mácxơ thì việc cho ông ta ăn mặc theo lối Hi Lạp cũng như ăn mặc theo lối con gái đều là vô nghĩa lí.

Về phía của nó, y phục hiện đại còn có điều khó khăn này: vì chịu ảnh hưởng của thị hiếu cho nên y phục hiện đại rất thay đổi bởi vì lí do tồn tại của thời trang chính là ở chỗ nó có quyền vượt lên khỏi thời trước mắt và không bao giờ giữ nguyên tình trạng cũ. Một áo khoác cắt theo một kiểu nào đấy chỉ trong chốc lát đã không hợp thời trang nữa, và để cho người ta thích thì nó phải hợp thời trang. Nhưng thời trang thay đổi, và những điều cách đây vài năm vẫn còn làm người ta thích thì chẳng bao lâu đã trở thành lố bịch. Chính vì vậy đối với các bức tượng người ta chỉ nên duy trì loại y phục biểu hiện tính đặc thù của một thời đại đồng thời có tính lâu dài, nhưng nói chung, việc giữ một giải pháp trung bình như các nghệ sĩ hiện đại vẫn làm thì vẫn tốt hơn.

Nói chung, biểu hiện những bức tượng quá nhỏ hay nhằm mục đích thể hiện thân mật với những quần áo hiện đại thì bao giờ cũng lố bịch. Chính vì vậy cho nên các bức tượng bán thân là những bức tượng dễ dàng biểu hiện tính lí tưởng có thể chỉ có cái cổ và cái ngực, bởi vì ở đây điều chủ yếu là cái đầu và diện mạo, còn phần còn lại chỉ có tầm quan trọng thứ yếu mà thôi. Trái lại, trong những bức tượng lớn, nhất là khi chúng đứng một cách điềm nhiên, chính do trạng thái điềm nhiên của chúng, chúng ta thấy ngay tất cả các bộ phận và trong những bức chân dung được vẽ những hình tượng người ăn mặc theo lối hiện đại không cho phép ta phân biệt giữa yếu tố quan trọng với yếu tố thứ yếu. Chính vì vậy chẳng hạn cụ Tisơbainơ (Tishbein) đã làm những bức tượng chân dung của Hecđơ (Herder) và của Vilandơ (Wiland) lớn bằng người thực và những nghệ sĩ ưu tú khác đã làm những bức chân dung chạm trên đồng cũng của các nhân vật này. Mặc dầu các chân dung này có giá trị khi nhìn các quần đùi, các tất, các đôi giày của họ, người ta có cảm tưởng rằng đây là những điều thứ yếu chẳng lí thú gì hết, thậm chí thừa thãi, và người ta không khỏi cảm thấy khó chịu khi nhìn thấy họ ngồi an tọa trong một ghế bành, hai tay đặt trên bụng.

Vấn đề là khác hẳn đối với những bức tượng chân dung của những cá nhân đã hoạt động ở một thời kì cách thời kì chúng ta rất xa và bản thân các chân dung ấy có tính lí tưởng. Quá khứ thực vậy đã thành gần như ở ngoài thời gian và, do đó, trở thành đối tượng của một sự thể hiện khái quát mơ hồ, thành ra khi tách như vậy khỏi hiện thực đặc thù của nó, đối tượng có thể được thể hiện một cách lí tưởng, ngay cả về quần áo. Điều này càng đúng đối với những cá nhân nhờ tính độc lập và trình độ hoàn mĩ bên trong đã vượt ra ngoài những hạn chế của công việc nhất thời chỉ bó hẹp vào một thời kì nhất định.

Tự thân những người này là đại diện của cái tổng thể tự do, một thế giới những quan hệ và những hoạt động và, do đó, ngay cả về mặt quần áo họ cũng vượt ra ngoài những chi tiết tầm thường của nó lệ thuộc vào thời gian.

Trong nghệ thuật Hi Lạp người ta đã bắt gặp những bức tượng của Asin và Alêcxăng với những nét cá nhân tế nhị đến nỗi họ giống những chàng thanh niên thần linh hơn là giống người trần. Điểm này là đặc biệt đúng đối với chàng thanh niên thiên tài và oanh liệt là Alêcxăng. Mặt khác Napôlêông chiếm một trình độ đặc biệt cao và có một tinh thần đặc biệt rộng lớn cho nên hiện tượng ông ta được thể hiện mang y phục một cách lí tưởng sẽ không gặp trở ngại gì, song điều này sẽ không thích hợp ngay với cả Frédêric nếu như cần phải làm một bức tượng ông ta lớn như người thực. Kể ra, về mặt này nữa, còn cần phải chú ý tới những kích thước của bức tượng. Trong những hình tượng nhỏ là những hình tượng phần nào thân mật thì cái mũ tam giác nhỏ của Napôlêông, bộ đồng phục quen thuộc của ông ta, hai tay chéo vào nhau không có gì là khó chịu, và nếu như người ta muốn thể hiện Frêdêric dưới hình thức "anh Fritz béo" thì người ta sẽ thể hiện đầu đội mũ và tay cầm gậy ở trên các nắp hộp thuốc lá.

4. Cá tính của những hình tượng điêu khắc lí tưởng.

Từ trước đến giờ, chúng ta đã khảo sát lí tưởng của điêu khắc cả về mặt tính khái quát của nó cũng như về mặt các hình thức ít nhiều đặc thù của nó. Bây giờ, chúng ta còn phải chứng minh rằng trong chừng mực cá tính này phải thể hiện những cá tính cốt tử dưới hình thức cơ thể của con người thì điêu khắc lí tưởng cần phải được phân chia thành những hình tượng, mỗi hình tượng đều có những tính chất riêng như các thần linh Hi Lạp của nghệ thuật cổ điển.

Mặc dầu, người ta có thể hình dung rằng chỉ có một vẻ đẹp duy nhất và một sự hoàn mĩ duy nhất, đó là vẻ đẹp và sự hoàn mĩ tối cao có thể được thể hiện ở trong một bức tượng duy nhất, nhưng một quan niệm như vậy về lí tưởng sẽ là vô vị và vô nghĩa lí. Bởi vì cái đẹp của lí tưởng chính là ở chỗ nó không phải đơn thuần là một tiêu chuẩn chung mà chủ yếu là một cá tính, và do đó là tính đặc thù và tính cách. Chỉ có như vậy tác phẩm điêu khắc mới thành sinh động và phát triển cái đẹp duy nhất và trừu tượng thành một tổng thể những hình tượng chính xác và cụ thể.

Song nói chung, nội dung của lĩnh vực này là hữu hạn bởi vì một số lớn những phạm trù mà chúng ta vẫn quen sử dụng ở trong cách quan niệm Thiên Chúa giáo của chúng ta khi chúng ta muốn thể hiện những đặc tính của con người và của thần linh thì lại không có ở trong lí tưởng của điêu khắc thực sự. Chính vì vậy chẳng hạn những ý định luân lí và những đạo đức mà thời Trung cổ và thế giới hiện đại đã tập hợp lại thành một qui tắc những bổn phận ở đấy mỗi thời đại đã đem đến những thay đổi riêng của nó thực ra không tồn tại đối với các thần linh lí tưởng của điêu khắc. Do đó, chúng ta không thể chờ đợi tìm thấy ở đây sự thể hiện tinh thần hi sinh, sự chiến thắng lòng ích kỉ, cuộc đấu tranh chống lại các giác quan, sự chiến thắng và lòng trinh bạch... Cũng như không thể thấy

tình yêu biểu hiện với tất cả tính sâu sắc của nó, lòng trung thành bất di bất dịch, lòng trọng danh dự của người đàn ông hay của người đàn bà cũng như sự khiêm tốn và sự phục tùng có tính tôn giáo hoặc sự hoan lạc vì chiêm ngưỡng Thượng đế. Bởi vì tất cả các đạo đức này, các tính chất và các trạng thái này đều một phần dựa trên sự đoạn tuyệt giữa yếu tố tinh thần và yếu tố thể xác, và một phần vượt ra ngoài cái thể xác đơn thuần để trở thành nội cảm một cách đầy đủ, hoặc bằng cách nêu lên cho chúng ta thấy tính chủ thể cá nhân tách khỏi cái bản chất tự thân và cho nó, hoặc có xu hướng tiến gần đến bản chất này một lần nữa, có xu hướng thỏa hiệp với nó. Ngoài ra, toàn thể các vị thần này của điêu khắc làm thành một tổng thể chứ không phải làm thành một toàn thể (và điều này chúng tôi đã nêu lên khi nghiên cứu nghệ thuật cổ điển), trong đó các yếu tố tương ứng chặt chẽ với các sắc thái khác nhau của khái niệm. Tuy vậy, mỗi hình tượng vẫn biểu hiện một cá nhân nhất định, độc lập, khác tất cả các cá nhân khác, trong lúc đó mỗi hình tượng này vẫn không có một nét về tính cách thực sự nổi bật; trái lại: chúng đều có điểm chung là tất cả cùng tham dự vào yếu tố thần linh và yếu tố lí tưởng.

Còn về những sự khác nhau chính thức, nói khác đi những nét thực sự đặc thù khiến cho mỗi bức tượng tuy đều có tính thần linh và tính lí tưởng chung với các bức tượng khác nhưng vẫn khác tất cả các bức tượng khác thì người ta có thể phân phối theo những phạm trù sau đây:

Trước hết là những dấu hiệu thuần túy bên ngoài, những thuộc tính thêm vào hình thức quần áo, võ khí... những dấu hiệu mà Vinkenman đã đưa ra một danh sách hết sức đầy đủ.

Song *thứ hai*, những sự khác nhau không những là ở những dấu hiệu bên ngoài và những nét bên ngoài này mà còn ở cơ cấu và phương diện cá nhân của hình tượng, nói khác đi, ở những sự khác nhau về tuổi tác, về nam nữ và về những lĩnh vực ở đấy nghệ sĩ đã vay mượn nội dung và hình thức của nó:

thế giới các vị thần, các vị anh hùng, các nhân dương, các thần đồng nội, những nhân vật có thực hay cuối cùng thế giới động vật. Cuối cùng, *thứ ba*, chúng ta sẽ nhìn các điêu khắc sử dụng những sự khác nhau khái quát này tạo nên hình thức cá nhân của hình tượng. Cách sử dụng này đề cập tới rất nhiều chi tiết, có phần lớn tính kinh nghiệm và ở đây chúng tôi chỉ có thể nêu lên một vài chi tiết để làm thí dụ.

a. Các thuộc tính, võ khí, trang sức...

Về các thuộc tính và các điều thứ yếu khác ở bên ngoài như trang sức, võ khí, độc binh, đồ dùng... tóm lại, những vật thuộc về môi trường thì chúng được xử lí trong các tác phẩm lớn của điêu khắc một cách tiết kiệm, đơn giản và có mức độ thành ra, có thể nói, chúng chỉ làm thành những lời nhắc gợi bóng gió có mục đích giúp ta hiểu tác phẩm đúng đắn. Thực vậy, bản thân hình tượng và các biểu hiện của nó chứ không phải là những điều phụ thuộc bên ngoài có nhiệm vụ nêu bật ý nghĩ tinh thần của nó nhưng mặt khác, những chỉ dẫn bên ngoài này đều là cần thiết bởi vì bao giờ chúng cũng đi kèm theo những thần linh nhất định và cho phép ta nhận ra các thần linh ấy. Yếu tố thần linh khái quát làm thành cơ sở cốt tử của sự biểu hiện từng vị thần. Yếu tố này do đó tạo nên một tính chất họ hàng gần gũi ở giữa các thần và cách biểu hiện và về hình tượng và điều này có thể làm cho mỗi vị thần mất tính đặc thù của mình và chuyển sang những trạng thái và những phương thức thể hiện dẫn tới việc xóa mờ cá tính của vị thần. Chính vì vậy chúng ta sẽ không bao giờ nắm được tính đặc thù riêng biệt, hoặc chỉ có được tính đặc thù này một cách khó khăn, nếu như không có những điều phụ thuộc này cũng như những chỉ dẫn bên ngoài giúp ta nhận diện một vị thần và nhận ra được vị thần này. Ở đây tôi chỉ nhắc tới những chỉ dẫn sau đây.

Tôi đã có dịp nhắc tới các thuộc tính thực sự khi nói về

nghệ thuật cổ điển và các vị thần cổ điển. Trong điêu khắc, các vị thần này còn bỏ mất tính tượng trưng độc lập của họ ở một trình độ cao hơn nữa và dấu vết duy nhất của tính tượng trưng này tóm lại là thể hiện một vị thần nhất định bằng cách dùng một ký hiệu nào đấy trước sau không thay đổi để kết hợp với vị thần này. Dấu hiệu này ít nhiều liên quan tới một phương diện nào đấy hay một cạnh khía nào đấy của vị thần này. Những dấu hiệu này rất nhiều khi lấy ở thế giới động vật. Chẳng hạn Dớt được thể hiện cùng với một con phượng hoàng, Giunôn được thể hiện cùng với một con công, Baccút được thể hiện cùng với một con hổ và một con báo, hai con vật này kéo xe của ông, bởi vì Vinkenman nói (quyển II trang 503) con báo bao giờ cũng thèm rượu nho, cũng vậy Vênut được thể hiện với một con thỏ hay một con bồ câu. Những thuộc tính khác gồm những dụng cụ và những đồ dùng liên quan với những hoạt động nhất định được cấp cho mỗi vị thần tùy theo cá tính của họ. Chẳng hạn Baccut được thể hiện với một cây gậy núm thông, bị bao quanh bởi những giây leo và những giải lụa hoặc mang một vòng nguyệt quế nói lên cuộc viễn chinh chiến thắng của thần ở Ấn Độ, hoặc tay cầm một bó đuốc để soi sáng cho Xêret (Cérès).

Tất cả các chi tiết này - ở đây tôi chỉ đưa ra những chi tiết nhiều người biết nhất - đã làm cho các nhà khảo cổ vận dụng sự khéo léo và trình độ uyên bác của họ, cũng như thúc đẩy họ làm những sự tìm tòi vặt vãnh về những vật tự bản thân không có ý nghĩa gì hết. Chính vì vậy hai hình tượng nổi tiếng biểu hiện một người đàn bà đang ngủ hiện nay ở Vatican và ở biệt thự Medixi đã được xem là những bức tượng của Klêopat chỉ vì lí do những bức tượng ấy đeo một cái nhẫn hình con rắn, và chỉ cần nhìn thấy con rắn là các nhà khảo cổ nhớ đến Klêopat, cũng như nó gợi lên ở một cha cố ngoan đạo của nhà thờ ý niệm về con rắn đầu tiên đã cám dỗ Eva. Song việc mang những cái nhẫn hình con rắn là một việc chung của phụ nữ

Hi Lạp, và bản thân cái nhẫn được gọi là con rắn. Ngay cả Vinkenman, nhờ lương tri tốt của ông đã gạt bỏ cách lí giải mà chúng tôi vừa nói về những bức tượng trên (tập V quyển 6 trang 56, tập VI, quyển 2 trang 222) và Vixconti (Visconti) đã nhận diện một cách quyết định rằng đó là những hình tượng của Arian đau khổ sau khi Thêxê ra đi cho nên đã chìm trong giấc ngủ. Dù cho những sai lầm phạm phải trong những sự tìm tòi như vậy là nhiều đến đâu đi nữa và dù cho sự khéo léo cần thiết để rút ra những kết luận ít nhiều tích cực từ những chi tiết này thường là vô nghĩa đến đâu đi nữa, công tác này vẫn là cần thiết bởi vì trong những trường hợp chính nhờ thế mà người ta có thể nhận diện được một hình tượng. Nhưng ở đây nữa, người ta lại vấp phải một sự khó khăn: hình tượng cũng như các thuộc tính không phải bao giờ cũng cho phép ta nhận diện một vị thần duy nhất; trái lại, thường thường là chung cho nhiều vị thần. Chẳng hạn cái cốc là một thuộc tính không những của Giupite, mà của Apôlông, của Exculap, của Mecurơ cũng như của Xêret và của Hygia, bông lúa là một dấu hiệu của nhiều vị thần, hoa bách hợp gặp không những trong bàn tay của Giunôn mà cả của Venut và của nữ thần hi vọng, cũng như tia chớp không những do Dớt tung ra, mà còn do Panlat và mặt khác Panlat còn có dấu hiệu là cái khiên và cái này là chung với Dớt, Giunôn và Apôlông (Vinkenman tập II trang 491). Nguồn gốc của các vị thần cá nhân là xuất phát từ một ý nghĩa chung phổ biến và phiếm định đã dẫn tới kết quả là duy trì những hình ảnh tượng trưng cổ làm thành một bộ phận của cái bản chất phổ biến, chung và hãy còn mơ hồ của các thần linh.

Những điều phụ thuộc khác như ngựa, võ khí, độc binh chủ yếu bắt gặp ở những tác phẩm thể hiện các vị thần không phải chỉ ở trong vẻ đơn giản bình thản của họ mà đang hoạt động, cũng như ở trong các nhóm, các dãy hình tượng các hình đắp nổi thấp ở đấy người ta rất thường dùng những dấu hiệu

bên ngoài và những chỉ dẫn bên ngoài này. Cũng như, trong các quà tặng, các điện thờ mà chủ yếu là gồm những bức tượng, cũng như trên các bức tượng của những người giật giải trong các trò chơi điền kinh, và nhất là trên các tiền tệ và các phiến đá chạm, trí tưởng tượng Hi Lạp tự do phát huy khả năng sáng tạo của mình bằng cách sáng tạo mọi điều chỉ dẫn tượng trưng liên quan tới thành phố chẳng hạn.

Nhưng có những dấu hiệu thâm nhập sâu hơn vào cá tính của các vị thần. Đó là những dấu hiệu làm thành một bộ phận của bản thân hình tượng mà nếu không có nó thì hình tượng sẽ không trọn vẹn: quần áo, võ khí, trang sức,cách đội mũ... Những chi tiết mà ở đây tôi chỉ đưa ra một vài nhận xét ngắn dựa theo Vinkenman là người đã khảo sát và phân tích sâu về vấn đề này. Trong số các vị thần cá biệt thì đặc biệt Dớt có thể nhận được bằng cách để tóc, thành ra Vinkenman cho rằng có thể khẳng định (tập IV quyển 5, chương I, mục 29), rằng nếu như người ta đứng trước một bức tượng có một cách để tóc nào đấy, thì tóc và bộ râu đủ cho phép nhận diện rằng bức tượng là của Giupite. Ông nói: "Tóc vươn lên khỏi trán để rồi phân chia thành nhiều món tóc ngã ra phía sau và quăn lại" (sách đã dẫn 131). Và cách thể hiện bộ tóc như thế cũng có trong các bức tượng của những con và những người cháu của Giupite. Chính vì vậy chẳng hạn, về mặt này đầu của Giupite rất khó phân biệt với đầu của Exculap, chỉ riêng bộ râu của Exculap là có hình thức khác, chủ yếu ở môi trên râu bao phủ thành hình bán nguyệt trong lúc đó ở Giupite thì bộ râu đi vòng quanh hai khóe miệng để hòa lẫn ở cằm với phần còn lại của bộ râu. Cái đầu đẹp đẽ của một bức tượng ở Neptunơ lúc đầu ở biệt thự Mêđixi rồi sau ở Florenxơ đã được Vinkenman nhận diện căn cứ vào bộ râu quăn, khá dày ở môi trên, và căn cứ vào bộ tóc quăn hơn và đó là những dấu hiệu tiêu biểu làm cho cái đầu này khác với đầu của Giupite. Panlat mang một bộ tóc được buộc bằng một cái giải ở dưới đầu để

rồi sau đó tỏa xuống tự do thành nhiều món tóc quăn. Tóm lại Dian có bộ tóc kéo lên ở xung quanh đầu và thắt thành búi ở trên gáy. Đầu của Xêrét được phủ bởi một cái mạng cho đến gáy và được tô điểm bởi một mũ miện giống như mũ miện của Giunôn, và như Vinkenman nhận xét, tóc của nữ thần ở trước mũ miện được kéo lên có vẻ lộn xộn đáng yêu, điều này chắc hẳn là để biểu hiện nỗi đau khổ của nữ thần về cái chết của con gái là Pôdecpin . Cá tính còn được thể hiện bằng những đặc điểm bên ngoài khác như cái khiên của Panlat, ngoài ra Panlat còn được nhận diện bởi hình tượng trước sau như một của nàng, với cách ăn mặc của nàng...

b. Những sự khác nhau về tuổi tác và nam nữ, và của các hình tượng.

Nhưng một cá tính thực sự sinh động muốn được điêu khắc thể hiện dưới hình thức cơ thể tự do và đẹp đẽ thì không thể nào bó hẹp vào những điều phụ thuộc và những đặc điểm bên ngoài mà chúng tôi vừa nói. Nó còn phải biểu hiện ở trong bản thân hình tượng, có thể nó là toát ra từ hình tượng. Trong sự cá tính hóa này, người Hi Lạp đã tỏ ra có một sức sáng tạo mạnh mẽ và có một sự tế nhị càng tiêu biểu ở chỗ các hình tượng thần linh đều có một cơ sở cốt tử như nhau và cần phải xây dựng cái cá tính đặc thù này chính trên cơ sở chung này, nhưng đồng thời vẫn không ảnh hưởng tới tất cả những gì sinh động và hiện tồn của cơ sở ấy. Điều khiến người ta thán phục nhất trong những tác phẩm ưu tú nhất của điêu khắc cổ đại, đó là sự chú ý đặc biệt của nghệ sĩ: nghệ sĩ biết cấp yếu tố nhỏ nhất của hình tượng và các biểu hiện một cách hài hòa với toàn thể, và sự chú ý này chính là nguồn gốc của sự hài hòa.

Trong số các đặc tính chung làm cơ sở cho một sự đặc thù hóa cụ thể hơn những hình thức cơ thể và của cách biểu hiện, *trước hết* chúng tôi nói đến những đặc tính liên quan với tuổi tác. Trong một hình tượng thực sự lí tưởng, như tôi đã nói ở

trên, mỗi nét, mỗi bộ phận nhỏ nhất của hình tượng đều phải được thể hiện theo cách riêng của nó; đồng thời, cần phải tránh tất cả những gì thẳng tắp, tất cả những gì là sự kéo dài vô tận, mọi diện tích trơn một cách lí trí, để nhường chỗ cho tính đa dạng sinh động của những đường nét và những hình thức, những cái này gắn liền với nhau bởi vô số sắc thái và những bước quá độ không thể thấy được.

Ở trẻ con và ở những người trẻ tuổi thì những giới hạn của các hình thức ít được nêu bật. Các giới hạn này nối tiếp với nhau đến nỗi, như Vinkenman nói, người ta có thể so sánh chúng với một mặt biển bị gió xáo động nhưng vẫn có vẻ phẳng lặng, tuy nó là vận động không ngừng. Ở một tuổi cao hơn, những đường phân ranh giới trở thành nổi bật hơn và tiêu biểu hơn đối với một cơ thể nhất định. Cách hình tượng trẻ em hoặc thanh thiếu niên có vẻ nhẹ nhàng hơn bởi vì các nét của họ mềm dịu và có ít sắc thái. Nhưng trong thực tế thì không phải như vậy. Thực vậy, bởi vì trong giai đoạn con người lớn lên và cho đến khi sự lớn lên kết thúc, các cấu tạo của các bộ phận vẫn còn chưa rõ nét, các khớp xương các xương gân cốt và các cơ, nếu như chúng mềm hơn và non hơn, thì cần phải được nêu lên rõ rệt hơn và thực tế chính bởi vì chúng là non hơn và mềm hơn. Thực vậy, sở dĩ nghệ thuật cổ đại có được trình độ bậc thầy vô song của mình chính là vì nó đặ biết nêu bật tất cả các bộ phận và cách tổ chức cụ thể của chúng với tất cả các sắc thái hầu như không thể thấy được của chỗ đầy và chỗ lõm đến trình độ khiến cho phải là một người quan sát chăm chú và thành thạo thì mới đánh giá được tài năng và sự khéo léo của nhà nghệ sĩ. Nếu một hình tượng đàn ông, như hình tượng thần Apôlông trẻ tuổi không có một cách hoàn mĩ cấu trúc của cơ thể con người, mặc dầu đã bị che phủ một nửa, trong tất cả tính hiện thực và trong mọi tính toàn vẹn của nó, các bộ phận cơ thể tròn trặn và đầy nhưng vẫn có cái dáng điệu mềm mại, không da dạng và không có sức biểu hiện

thì nó làm thành một toàn thể không thể làm cho chúng ta thích thú được. Chúng ta có một thí dụ nổi bật về sự khác nhau giữa cái cơ thể thanh niên và cơ thể của con người đứng tuổi ở trong người con trai và người cha trong nhóm tượng về Laocôôn.

Nói chung, người Hi Lạp sẵn sàng chọn tuổi trẻ để thể hiện các thần, và ngay các đầu của Giupite và của Neptunơ cũng đều không mang một dấu hiệu gì biểu lộ tuổi già.

(b) Sự phân biệt *nam nữ* là một yếu tố khác về sự khác nhau giữa các bức tượng. Chúng ta thực vậy, có những hình tượng nữ và những hình tượng nam. Nói chung, người ta có thể nói rằng những hình tượng nữ so với những hình tượng nam là cũng giống như những mối quan hệ giữa những hình tượng trẻ tuổi so với những người đứng tuổi. Những hình tượng nữ dịu dàng hơn, mềm dịu hơn, gân cốt và các bắp thịt tuy vẫn có, nhưng không nổi bật bằng, những bước quá độ lưu chuyển hơn, êm dịu hơn, nhưng các hình tượng này về mặt biểu hiện có nhiều sắc thái đi từ trang trọng bình thản, từ uy nghi và oai vệ tới dịu dàng, duyên dáng, quyến rũ tế nhị nhất. Về mặt này, người ta gặp lại cái trình độ phong phú như ở trong các hình tượng nam và còn thấy thêm sự biểu hiện một sức mạnh của cơ thể có ý thức về bản thân cũng như về tinh thần dũng cảm của mình. Nhưng điều chung cho tất cả các hình tượng này là thái độ trong sáng vui tươi và vô tư một cách hạnh phúc đối với tất cả những cái gì đặc thù, song trong vẻ vô tư và trong sáng này vẫn được một nỗi buồn nhẹ nhàng chẳng khác gì một nụ cười qua nhữn, giọt nước mắt, nhưng vẫn không dẫn tới cái cười và những giọt nước mắt thực sự.

Song vẫn khó lòng vạch một ranh giới giữa các hình tượng đàn ông và đàn bà bởi vì các hình tượng trẻ trung này của các vị thần như Apôlông và Baccut thường thường vẫn có vẻ dịu dàng và mềm mại thực sự đàn bà về hình thức, thậm chí một vài nét của tính đặc thù của đàn bà; và thậm chí có những bức

tượng Hecculơ có cấu tạo trinh bạch đến nỗi người ta thường thường tưởng lầm đó là hình tượng của Iôlơ người yêu của chàng. Cuối cùng người cổ đại đã thể hiện trong những người ái nam ái nữ không những những bước quá độ này giữa các hình thức đàn ông và đàn bà, mà còn cả sự kết hợp của chúng thành một hình tượng duy nhất.

(c) Cuối cùng, *thứ ba*, chúng ta còn phải nói tới những sự khác nhau giữa các tác phẩm điêu khắc bắt nguồn trong lĩnh vực ở đấy điêu khắc lí tưởng vay mượn nội dung của mình.

Những hình thức hữu cơ mà điêu khắc có thể sử dụng vào các quan niệm tạo hình của mình là những hình thức của người và vật. Về những hình thức của động vật, chúng ta đã thấy rằng nghệ thuật theo ý nghĩa chặt chẽ của danh từ này và ở thời kì phồn vinh nhất của nó, thì chỉ sử dụng những hình thức động vật làm thành những đặc điểm kết hợp với các thần linh, con hươu cái của Dian - nàng săn bắn, con phượng hoàng của Giupite. Người ta cũng có thể nói như vậy về con báo và các vật tương tự. Trong những trường hợp khác, các hình thức động vật không còn là những đặc tính đơn thuần mà có một giá trị độc lập hơn do chỗ chúng được thể hiện hoặc vì bản thân chúng, hoặc lẫn lộn với những hình thức của con người. Chẳng hạn ở trong con ngựa người ta có thể nêu bật những nét làm cho nó gần với tinh thần vẻ đẹp, trong lúc đó con vật khác như con sư tử bị Hecculơ giết chết, hay con lợn rừng bị Mêlêagrơ giết có thể với tính cách đối tượng của những hành động anh hùng này, được thể hiện trong những nhóm tượng hay trên những hình đắp nổi có nhiệm vụ biểu hiện những tình thế vì những hành động có sức sống.

Về phía mình, hình tượng con người trong chừng mực nó được quan niệm là lí tưởng thuần túy về hình thức và về cách biểu hiện, nó làm thành khuôn mẫu cho sự thể hiện yếu tố thần linh, yếu tố này vì vẫn còn gắn liền cho yếu tố cảm quan cho nên không thể tập trung để làm thành thể thống nhất

đơn giản của một vị thần linh duy nhất, và chỉ được biểu hiện thực sự ở trong một toàn thể những hình tượng thần linh. Nhưng mặt khác, về nội dung cũng như về các biểu hiện yếu tố nhân tính, vẫn còn triển khai trong *phạm vi* của cá tính con người thực sự, mặc dầu cá tính này, về phía mình, một mặt là được kết hợp và thuộc về yếu tố thần linh, và mặt khác là kết hợp với yếu tố động vật.

Chính vì vậy điêu khắc có thể vay mượn nội dung của mình ở trong lĩnh vực sau đây. Trước hết, như tôi đã có dịp nhắc đến nhiều lần, nó có thể vay mượn ở lĩnh vực các *vị thần cá biệt*. Điều phân biệt các vị thần này với con người, đó là trong các biểu hiện của họ, họ vượt lên khỏi những ưu tư, những bận rộn, cũng như những dục vọng, tai họa của cái thế giới hữu hạn để xuất hiện tập trung vào bản thân, trong một trạng thái hạnh phúc hoan lạc bình thản và muôn đời trẻ trung; và mặt khác về hình thức cơ thể, họ thoát khỏi tính đặc thù hữu hạn của con người cũng như của tất cả những thiếu sót và khổ sở bắt nguồn trong cuộc sống của các giác quan. Một bà mẹ dỗ con chẳng hạn làm thành một đề tài thú vị, nhưng các nữ thần bao giờ cũng được biểu hiện không có con. Theo thần thoại Giunôn đã ném Heculơ trẻ tuổi vào trong không gian và điều này đã làm nảy sinh Ngân hà; theo các quan niệm của những người cổ đại thì biểu hiện đứa con trai của Dơt bên cạnh Giunôn sẽ là hạ thấp và vẻ uy nghi của Dơt. Bản thân Aphrôđit cũng không đóng vai người mẹ; thần tình yêu ở bên cạnh, nhưng không phải xem như đứa con của nàng cũng vậy. Giupite có một con dê cái là bà nhũ mẫu, và nhũ mẫu của Rômulut và Rêmut là một con sói cái. Trong số của hình tượng Ai Cập và Ấn Độ trái lại có nhiều hình tượng biểu hiện các nam thần và các nữ thần được nuôi bằng sữa mẹ. Điều làm thành nét chủ yếu của các nữ thần Hi Lạp, đó là tính chất trinh bạch của hình tượng và tính chất này ít làm nổi bật nhất sứ mạng tự nhiên của người đàn bà.

Đây là một sự khác nhau quan trọng giữa nghệ thuật cổ điển với nghệ thuật lãng mạn, nghệ thuật lãng mạn lấy tình mẫu tử làm một trong những chủ đề chính. Sau các thần linh, điêu khắc biểu hiện các anh hùng, và các hình tượng như các nhân mã các nhân dương và các dương thần là một sự hỗn hợp giữa những yếu tố nhân tính và những yếu tố vay mượn ở thế giới động vật.

Các vị anh hùng khác các thần linh, bởi những sắc thái rất tế nhị cũng như bởi những yếu tố thuần túy nhân tính trong sự tồn tại bình thường của mình. Vinkenman nói về một Baccus ở trên những đồng tiền ở Xiren rằng với cái nhìn đầy niềm vui trìu mến chàng có thể giống Baccut và với vẻ vĩ đại có tính chất thần linh chàng có thể giống Apôlông. Nhưng khi phải thể hiện sức mạnh của ý chí và sức lực của cơ thể, thì các hình tượng con người, đặc biệt ở một số người, được thể hiện lớn hơn ở người bình thường các bắp thịt tựa hồ như sẵn sàng hành động nhanh chóng và dữ dội và các nghệ sĩ sử dụng tất cả các phương tiện tự nhiên để làm việc đó. Nhưng cũng vị anh hùng này nhiều khi lại phải trải qua một loạt những trạng thái khác nhau, thậm chí đối lập nhau, và kết quả là nhiều khi hình tượng đàn ông lại gần với hình tượng đàn bà. Đó là trường hợp chẳng hạn của Asin khi chàng xuất hiện lần đầu ở giữa những cô gái của Licomet, chàng xuất hiện ở đấy không phải với sức mạnh anh hùng mà chàng sẽ biểu lộ trước thành Troa, mà với quần áo đàn bà và với một gương mặt rất duyên dáng và hấp dẫn đến nỗi làm người ta ngờ vực không biết chàng là con gai hay con trai, Hecculơ cũng thế, không phải bao giờ cũng được biểu lộ để thực hiện với vẻ trang trọng cũng như với sức mạnh mà chàng đã phải biểu lộ để thực hiện những kì công mà người ta đã biết, mà nhiều khi như chẳng hạn khi chàng làm đầy tớ Omphalơ cũng như ở trong trạng thái phẳng lặng khi đã biến thành thần và ở trong nhiều tình thế khác. Về những mặt khác, có mối quan hệ gần gũi nhất giữa các anh

hùng và các hình tượng thần linh, giữa Asin và Macxơ chẳng hạn, và người ta phải khảo sát cẩn thận lắm mới có thể nhận diện được bằng cách chỉ dựa theo hình thức chung của hình tượng mà không để ý tới các đặc điểm khác để thấy được cái ý nghĩa chân chính của nó. Chính vì vậy những người am hiểu nghệ thuật sành sỏi chỉ nhìn những mảnh cô lập là có thể quy định và nêu lên tính chất và hình thức của cái bức tượng mà nó là một bộ phận và nhờ vậy bổ sung được những bộ phận vẫn còn thiếu. Đây lại là một lí do khiến cho ta thán phục sự tế nhị cũng như cái lôgic của các nghệ sĩ Hi Lạp là những người biết thực hiện những bộ phận nhỏ nhất của cơ thể làm thế nào cho các bộ phận ấy tham dự vào tính chất của toàn thể.

Còn về các nhân dương và các dương thần thì họ được tạo nên bởi những yếu tố mà người ta cho là không phù hợp với cái lí tưởng cao cả của các thần linh: niềm vui sống, những lạc thú xác thịt, sự thỏa mãn những đòi hỏi... Song những người cổ đại thường biểu hiện các nhân dương và các dương thần, nhất là các dương thần dưới hình thức có một vẻ đẹp đến nỗi, như Vinkenman nói "mỗi hình tượng này có thể xem là hình tượng của Apôlông, không kể cái đầu, nhất là hình tượng của con dương thần Xaurôctôn và có những bàn chân như những con dê". Cái đầu của một dương thần hay một nhân dương là dễ nhận nhờ hai lỗ tai nhỏ, tóc xù và hai cái sừng nhỏ.

Sau đó, đến sự biểu hiện con người thực sự, nhất là biểu hiện vẻ đẹp của con người như khi nó biểu lộ trong những trò chơi đòi hỏi phải có nhiều sức khỏe đồng thời lại phải nhanh nhẹn và dẻo dai: những người đô vật, những người ném đĩa... Đó là những hình tượng mà nghệ thuật điêu khắc thích nhất. Khi sáng tạo những hình tượng này, điêu khắc một phần nào đã giẫm chân lên lĩnh vực của chân dung, ở đấy ngay cả khi phải thể hiện những cá nhân có thực, những người cổ đại vẫn duy trì được nguyên lí của điêu khắc như chúng ta đã biết.

Lĩnh vực cuối cùng ở đấy điêu khắc vay mượn đề tài đó là

lĩnh vực của thế giới động vật: sư tử, chó... Ở đây nữa những người cổ đại đã biết duy trì nguyên lí của điêu khắc bằng cách nắm lấy yếu tố cốt tử của hình tượng và thổi vào đấy một đời sống cá nhân. Bằng cách làm như vậy, họ đã đạt tới một trình độ tuyệt mĩ khiến cho con bò Mirôn đã trở thành nổi tiếng hơn các tác phẩm khác của ông ta. Gơtơ đã cho ta một bản miêu tả đẹp đẽ trong quyển "*Nghệ thuật và thời cổ đại*", ở đấy ông đã làm chúng ta chú ý một cách đúng đắn tới sự kiện mà chúng tôi đã nêu ở trên, đó là những người cổ đại nhìn thấy trong việc cho bú của người mẹ một chức năng thuần túy động vật và trong những chủ đề của họ lấy ở thế giới các thần hay ở thế giới con người, họ không bao giờ biểu hiện một người mẹ cho con bú. Gạt bỏ tất cả những lời chế nhạo và những bài thơ châm biếm của các nhà thơ, Gơtơ chỉ chú ý tới tính chất ngây thơ của cái quan niệm này là cái quan niệm đã sản sinh ra một tác phẩm có tính chất thân mật cảm động nhất.

c. Sự biểu hiện từng vị thần.

Về các vị thần có tính tinh thần của điêu khắc, bởi vì yếu tố tinh thần nói chung là sự giải phóng khỏi yếu tố cá nhân, người ta có thể có cảm thông rằng các lí tưởng càng là lí tưởng và càng là trác tuyệt thì lại càng ít có tính chất cá nhân. Nhưng về mặt này, vấn đề đặt ra cho điêu khắc đã được những người Hi Lạp giải quyết một cách đáng cho chúng ta thán phục. Giải pháp này tóm lại là trong duy trì yếu tố phổ biến và yếu tố lí tưởng của các thần, họ đồng thời lại biết đưa vào đấy một sắc thái cá nhân, phân biệt vị thần này với vị thần khác, mặc dầu trong một vài trường hợp người ta nhận thấy có xu hướng xóa bỏ những sự phân ranh giới quá rõ ràng và trình bày các hình thức đặc thù trong trạng thái chuyển biến và quá độ từ hình thức này sang hình thức khác. Nhưng nếu như cá tính của các vị thần chẳng qua chỉ là sự có mặt của những nét cụ thể nào đấy, chẳng khác gì đây là những bức chân dung thì người ta sẽ đứng trước những điển hình cố định và bất di bất

dịch thay thế cho sự sáng tạo sinh động. Nói khác đi, người ta sẽ đứng trước một sự sao lại đơn thuần vô tận của cùng một khuôn mẫu và nếu như thế thì sẽ chẳng có gì là nghệ thuật hết. Song biện pháp của các nghệ sĩ Hi Lạp không phải là thế. Các chủ đề của họ càng được họ kéo về một điển hình cốt tử thì họ càng biết cá tính hóa nó và làm cho nó thành sinh động.

Về các thần linh cá nhân, người ta có cảm tưởng rằng ở trên tất cả các lí tưởng này có một cá nhân duy nhất thống trị chúng và chi phối chúng. Phiđiat đã biết biểu hiện vẻ uy nghi và cao cả này ở trong hình tượng của Dơt; người cha của các thần và của loài người được thể hiện với một cái nhìn đầy bao dung và bình thản, không phải ở trong cái vẻ trẻ trung ban đầu nữa, nhưng đồng thời vẫn không có tính chất cứng nhắc của những hình thức là cái nét nói lên những khuyết điểm tiêu biểu cho thời đứng tuổi. Những người anh của Giupite là Neptunơ và Plutôn là gần với Dơt về hình và các biểu hiện những bức tượng ấy gần nhau, song vẫn khác nhau: Dơt tiêu biểu bởi vẻ nghiêm nghị dịu dàng, Neptunơ bởi cách nghiêm nghị thậm chí không giữ, Plutôn là tương đương với thần Xêraipit Ai Cập tiêu biểu bởi cách biểu hiện ủ dột, âm u.

Baccut, Apôlông, Macxơ và Mecurơ tiêu biểu hơn nữa so với Dơt: Baccut tiêu biểu bởi vẻ đẹp và vẻ dịu dàng trẻ trung của những hình thức, Apôlông bởi trạng thái người lớn hơn nhưng không có râu; Mecurơ mạnh mẽ hơn, uyển chuyển hơn với những nét đặc biệt ranh mãnh, cuối cùng Macxơ tiêu biểu không phải bởi sức mạnh của những bắp thịt và của những hình thức khác mà là một vị anh hùng đẹp đẽ và trẻ trung, có hình thức lí tưởng.

Trong số các nữ thần tôi sẽ chỉ nhắc đến Giunôn, Panlat, Đian và Vênut.

Cũng như Dơt ở trong các vị thần nam, Giunôn tiêu biểu ở trong các vị nữ thần bởi vẻ uy nghi vô song của các hình

thức và của cách biểu hiện: đôi mắt lớn và cong nói lên một uy quyền kiêu hãnh, cũng như cái miệng làm người ta nhận ra vị nữ thần một cách dễ dàng, nhất là khi nhìn nghiêng; nói chung nữ thần này gây ấn tượng của "một nữ thần muốn thống trị, muốn được tôn trọng và yêu quí" (Vinkenman). Trái lại Panlat biểu hiện vẻ trinh bạch và bẽn lẽn nghiêm trang hơn; nữ thần này không biết đến sự dịu dàng, tình yêu, mọi điều yếu đuối của người đàn bà; đôi mắt không mở to bằng đôi mắt của Giunôn, ít cong, hơi cúi xuống tựa hồ như đang chìm đắm trong một sự chiêm ngưỡng trầm ngâm; cái đầu cũng vậy, mặc dầu đội một chiếc mũ trụ nhưng nó không ngẩng lên một cách kiêu hãnh như ở người vợ của Dơt. Người ta cũng gặp lại cách biểu hiện trinh bạch này ở Đian nhưng đượm vẻ duyên dáng hơn, nhẹ nhàng hơn, uyển chuyển hơn, song vẫn không có cái ý thức về sức quyến rũ này, không có cái tình cảm vui có thể gây nên. Nữ thần không được biểu hiện trong trạng thái chiêm ngưỡng trầm tư, sắp lao về phía trước với cái nhìn hướng về nơi xa xôi. Cuối cùng Vênut, nữ thần của sắc đẹp là người duy nhất, cùng với các nữ thần duyên dáng và thời khắc đã được các nghệ sĩ Hi Lạp, ít nhất là phần lớn, thể hiện trần truồng. Trạng thái trần truồng của nữ thần là do một lí do quan trọng bởi vì nó nêu lên bằng tinh thần, điều làm thành sự biểu hiện chính của nó: cái đẹp cảm quan và sức hấp dẫn của nàng, vẻ duyên dáng quyến rũ, dịu dàng. Đôi mắt của nàng mặc dầu có những cái nhìn trang trọng và tuyệt vời nhưng vẫn nhỏ hơn đôi mắt của Panlat và của Giunôn không phải về chiều dài mà về chiều cao đôi mi dưới hơi nâng lên và điều đó khiến cho nàng có vẻ ủ dột đáng yêu. Song hình thức của nàng thay đổi cũng như cách biểu hiện của nàng. Khi thì nàng được biểu hiện trang trọng và uy nghi, khi thì dịu dàng và mỉm cười, khi thì rất trẻ, khi thì vào một tuổi chín chắn hơn. Vinkenman chẳng hạn, so sánh bức tượng Vênut ở Mêđixi với một bông hồng sau

một buổi bình minh đẹp đẽ, nở ra khi mặt trời mọc. Nàng Vênut ở trên trời trái lại được thể hiện với một mũ miện giống như mũ miện của Giunôn, và nàng Vênut chiến thắng cũng mang một mũ miện như vậy.

Người ta không bắt gặp một cái gì ở chỗ khác có thể so sánh với cái cá tính tạo hình này mà những người Hi Lạp đã thực hiện với một trình độ bậc thầy và một trình độ tuyệt mĩ. Cá tính này là bắt nguồn từ trong bản thân tôn giáo. Một nền tôn giáo tinh thần hơn có thể bằng lòng với một sự chiêm ngưỡng và một nhiệt tình nội tâm thành ra những tác phẩm điêu khắc đối với nó chỉ làm thành những vật xa hoa và thừa thãi; nhưng một tôn giáo cụ thể, gắn liền với giác quan như vậy cần phải sản xuất liên tục và không ngừng bởi vì sự sáng tạo và sáng kiến nghệ thuật tự thân nó là biểu hiện của đời sống tôn giáo và là một cõi nguồn làm cho người ta thỏa mãn về mặt tôn giáo, và đối với nhân dân những sản phẩm của hoạt động này không phải là những đối tượng chỉ để ngắm nhìn mà thôi mà còn là một bộ phận của đời sống nhân dân nói chung, của đời sống tôn giáo nhân dân nói riêng. Nói chung, tất cả những gì mà những người Hi Lạp đã làm thì họ đều làm vì cái phổ biến và cái chung ở đấy mỗi người tìm thấy niềm vui, lòng kiêu hãnh và danh dự của mình. Do chỗ có tính chất phổ biến và chung như vậy nghệ thuật Hi Lạp không phải chỉ là một thứ trang trí, các sáng tạo của nó không phải chỉ là những đối tượng để trang trí mà tương ứng với một nhu cầu của sự sống đòi hỏi phải được thoả mãn chẳng khác gì những tác phẩm hội họa của những người Vơnidơ ở thời kì rạng rỡ nhất của họ. Do chỗ điêu khắc gặp phải những khó khăn nhất định mà nó phải khắc phục. Chúng tôi thấy đây là một cách giải thích thứ nhất về con số khủng khiếp những bức tượng thuộc đủ mọi thứ mà người ta tính đến một nghìn và hai nghìn

chỉ trong một thành phố như Elit, Aten, Coranhthơ và các bức tượng vẫn rất nhiều ngay cả trong những thành phố ít quan trọng hơn ở Hi Lạp lục địa cũng như trong các đảo.

Chương III

CÁC PHƯƠNG THỨC THỂ HIỆN KHÁC NHAU, CÁC LOẠI CHẤT LIỆU KHÁC NHAU VÀ CÁC GIAI ĐOẠN PHÁT TRIỂN LỊCH SỬ CỦA ĐIÊU KHẮC.

Trong những điều trên đây, chúng tôi đã tìm cách nêu bật những đặc trưng chung đã khiến cho điêu khắc tìm thấy cái nội dung thích hợp với mình cũng như cái hình thức tương ứng với nội dung này. Chúng ta đã thấy rằng nội dung này được tạo nên bởi lí tưởng cổ điển, chúng ta chỉ cần phải khảo sát xem tại sao trong số tất cả các nghệ thuật thì điêu khắc lại là nghệ thuật có khả năng nhất trong việc cấp một hình thức cho lí tưởng và nó đã cấp như thế nào.

Lí tưởng về thực chất, cần phải được quan niệm chủ yếu dưới hình thức *một cá tính*, cho nên chúng ta đã thấy rằng trực giác nghệ thuật bên trong phát triển và phân chia thành một tập hợp những hình tượng lí tưởng cũng như chúng ta đã thấy phương thức thể hiện phân chia thành nhiều loại điêu khắc. Sau điều này chúng ta còn cần phải khảo sát:

Thứ nhất, phương thức thể hiện, tùy theo chỗ đối tượng của nó là những bức tượng đứng một mình hay những nhóm đối tượng cho đến khi nó trở thành giai đoạn trung giữa điêu

khắc và hội họa như ở trong hình đắp nổi.

Thứ hai, các chất liệu bên ngoài nhờ đó những sự khác nhau này được thực hiện.

Thứ ba, các giai đoạn phát triển lịch sử của các tác phẩm nghệ thuật trên cơ sở căn cứ vào phương thức thực hiện cũng như các chất liệu của chúng.

1 - Bức tượng cô lập, nhóm tượng và hình đắp nổi.

Cũng như ở trong điêu khắc, chúng ta đã nhận thấy một sự khác giữa việc xây dựng độc lập và việc xây dựng vụ lợi; cũng vậy, trong các tác phẩm điêu khắc chúng ta có thể phân biệt các tác phẩm tồn tại vì bản thân và các tác phẩm chỉ dùng để tô điểm cho cái không gian có tính kiến trúc. Môi trường đối với loại thứ nhất là do bản thân nghệ thuật sáng tạo nên và phục vụ các tác phẩm này; trái lại, trong loại tác phẩm thứ hai thì điều quan trọng hơn cả là mối quan hệ của chúng với cái công trình xây dựng mà nó có nhiệm vụ trang trí và mối quan hệ này không những quy định hình thức mà nhiều khi còn quy định cả nội dung của tác phẩm. Về mặt này, chúng ta có thể nói rằng, nói chung, các bức tượng cô lập tồn tại tự nó và cho nó; trái lại, trong các hình đắp nổi khác, thì bức tượng bắt đầu bỏ mất tính độc lập của mình và bắt đầu được kiến trúc sử dụng để phục vụ những mục đích của kiến trúc.

a. Bức tượng cô lập.

Mục đích nguyên sơ của bức tượng cô lập là mục đích của bản thân điêu khắc. Thực vậy, điêu khắc có nhiệm vụ sáng tạo những bức tượng phải được đặt ở trong một điện thờ ở đấy toàn bộ môi trường được bố trí để phục vụ bức tượng này.

(a) Trong bức tượng cô lập, điêu khắc vẫn giữ tất cả tính chất thuần túy của nó theo ý nghĩa là nó biểu hiện hình tượng thần linh với tính cách độc lập đối với mọi tình thế, trong

trạng thái yên tĩnh và không hoạt động đầy vẻ đẹp dễ và đơn giản, song vẫn tự do không bị mọi sự va chạm, tránh khỏi mọi điều phức tạp, mọi sự tiếp xúc với hiện thực bên ngoài.

Sự thay đổi đầu tiên mà người ta quan sát được đó là sự thay đổi ở đấy bức tượng không giữ cái vẻ im lìm bất động bàng quan, hay trạng thái tập trung hoan lạc, mà có một tư thế nói lên hoặc bước đầu hoặc sự kết thúc của một hành động; song vẻ thanh thản có tính thần linh vẫn không vì thế mà bị vi phạm và hình tượng vẫn không mắc vào một cuộc đấu tranh hay một sự xung đột. Trường hợp của bức tượng Vênut ở Mêđixi và của Apôlông ở Benvêđerơ là như vậy. Vào thời của Letxinh và của Vinkenman các bức tượng này được tán thưởng cho đó là biểu hiện những lí tưởng cao nhất của nghệ thuật. Nhưng từ lúc đó đến nay, người ta đã biết được những tác phẩm có sự biểu hiện sâu sắc hơn và có hình thức sinh động hơn, cho nên người ta tán thưởng chúng ít hơn một chút và người ta đặt chúng vào một thời kì khác sau này trong đó nghệ thuật không lo duy trì tính thuần túy của phong cách và bắt đầu tìm kiếm những cái gì có thể làm con mắt thích thú, mơn trớn nó. Một nhà du lịch Anh (Tin tức buổi sáng ngày 26 tháng 7 năm 1825) thậm chí gọi Apôlông ở Benvêđerơ là một anh chàng điển trai có tính chất kịch và trong khi đồng ý rằng bức tượng Vênut ở Mêđixi là đầy vẻ dịu dàng, cân đối và sự duyên dáng bẽn lẽn, ông ta cho rằng sự tuyệt mĩ của nó là thuần túy tiêu cực, một sự tuyệt mĩ ở đấy không có chút tinh thần nào hết và ông cho nó là khá vô vị. Chúng ta có thể hình dung sự diễn biến của điêu khắc xuất phát từ trạng thái cổ sơ bình thản uy nghi và tính thần linh của nó dưới hình thức sau đây. Điêu khắc trước hết là nghệ thuật của tính trang trọng cao cả, nhưng bởi vì tính chất trang trọng của các vị thần linh không thể không được vẻ vui vẻ, một niềm vui vẻ tuyệt đối - bởi vì các vị thần không phải là những hình thức trừu tượng

mà là những hình thức cá nhân, niềm vui này trong khi bị gây nên bởi những phản ứng đối với yếu tố hiện thực và cái hữu hạn không biểu hiện tình cảm dung hợp với một nội dung hữu hạn, trái lại biểu hiện sự hòa giải, tính chất tự do về mặt tinh thần và sự tồn tại vì mình.

(b) Chính vì vậy cho nên nghệ thuật Hi Lạp đã làm cho tất cả tinh thần Hi Lạp đượm vẻ vui tươi, trong sáng và đã biểu hiện ở những tình thế vừa nhiều lại vừa đa dạng để biến nó thành những nguồn vui. Kể từ cái ngày nghệ thuật rời khỏi lĩnh vực những điều trừu tượng cứng nhắc, thì nó đã vươn lên tới sự tôn trọng cái cá tính sinh động là cái tập hợp được tất cả ở bản thân mình. Từ ngày đó trở đi, nghệ thuật đã yêu cuộc sống và niềm vui cũng như các nghệ sĩ về phía họ đã bắt tay sáng tạo những tác phẩm không hề thiên về phía nặng nề, kiểu cách, quằn quại mà ở trong giới hạn của cái nhân tính vô hại.

Người cổ đại đã sáng tạo nhiều tác phẩm có giá trị tuyệt mĩ cao nhất thuộc loại này. Trong số nhiều đề tài thần thoại có tính bông đùa, tinh nghịch, nói lên niềm vui thuần túy, tôi dẫn những trò chơi của thần tình yêu là những trò chơi đã gần với cái nhân loại bình thường cũng như nhiều đề tài khác ở đây hứng thú chủ yếu là ở trong tính chất sinh động ở sự thể hiện và chỉ riêng việc chọn những đề tài như vậy cũng đã nói lên những tâm trạng vui vẻ của nghệ sĩ, cái hứng thú trong sáng mà nghệ sĩ cảm thấy trong việc thể hiện những đề tài này. Chính vì vậy con người chơi xúc xắc của Pôliklet cũng được đánh giá cao như bức tượng Hêra ở Acgôt, người ném đĩa và người chạy đua của Mirôn cũng rất nổi tiếng. Chúng tôi còn nhắc đến bức tượng dễ thương của thằng bé đang ngồi nhổ một cái gai ra khỏi gót chân, không nói lên nhiều bức tượng khác bởi vì nếu liệt kê thì sẽ rất dài. Đây là những cảnh lấy ở trong thực tế, rất thoáng qua và nhanh chóng nhưng nhà điêu khắc hình như đã cố định hóa nó để làm cho nó thành lâu dài.

b. Nhóm tượng.

Sau các phác họa những cố gắng đầu tiên để hướng ra ngoài như vậy, điêu khắc bắt tay vào việc thể hiện những tình thế sinh động hơn, những tình thế bao hàm những xung đột và những hành động và, do đó, bắt tay vào việc sáng tạo những nhóm. Hành động càng trở thành chính xác thì sự sống càng biểu hiện dưới một hình thức cụ thể hơn, do đó, có những sự đối lập, những phản ứng, những quan hệ chủ yếu giữa nhiều hình tượng được kết hợp cách này hay một cách khác.

(a) Lúc đầu, chỉ là những sự nối liền đơn thuần, không có một vận động nào hết, như ở trong cái nhóm được tạo nên bởi hai người huấn luyện ngựa khổng lồ hiện nay ở Môntê-Cavalô ở La Mã mà người ta cho là Caxto và Ponlut, người ta gán một trong những bức tượng này cho Phiđiat, và bức tượng kia cho Prắcxitelơ, tuy không có bằng chứng đầy đủ, mặc dầu cách quan niệm tuyệt mỹ và cách thể hiện công phu hình như biện hộ cho nhận xét này. Ở đây, chỉ mới là một nhóm tự do trong đó không biểu hiện một hành động thực sự nào, cũng không có một kết quả nào của hành động và phù hợp với sự thể hiện điêu khắc cũng như với sự trình bày công cộng trước Pacthênôn ở đấy hình như lúc đầu nó được đặt.

(b) Thứ hai, điêu khắc không dừng lại ở sự thể hiện những nhóm im lìm thuần túy có tính chất hoành tráng. Chẳng bao lâu nó đưa sự sống và vận động vào các nhóm này và bắt tay vào việc thể hiện những tình thế lấy những xung đột, những hành động mâu thuẫn, đau khổ, khổ sở... làm nội dung. Về mặt này nữa, một lần nữa, chúng ta phải thán phục cái mĩ cảm nghệ thuật của người Hi lạp. Họ không sáng tạo những nhóm này như chúng phải tồn tại vì bản thân, một cách hoàn toàn độc lập, trái lại quan niệm chúng cốt để có thể trang trí những không gian có tính kiến trúc và do đó, gắn liền chúng với kiến trúc. Bức tượng cô lập biểu hiện vị thần làm chủ điện

thờ nổi lên bình thản im lìm và thiêng liêng trong một căn phòng bên trong được dựng lên để tiếp nhận nó. Cái trán nhà bên ngoài trái lại, được trang trí bằng những nhóm tượng nói lên một vài hành động của vị thần này và, chính vì vậy, gợi lên ấn tượng về sự sống và vận động. Với tính cách thí dụ chúng tôi dẫn nhóm tượng nổi tiếng mẹ con Niôbê.

Cách bố trí chung và hình thức được quy định bởi vị trí mà nó được đặt. Hình tượng chính ở giữa, hình tượng làm người ta chú ý nhất có thể lớn hơn; các hình tượng ở những góc nhọn hai bên phải có những vị trí khác, thậm chí vị trí nằm trong số các tác phẩm khác mà người ta đã biết, tôi chỉ nói tới nhóm Laocôôn. Cách đây bốn mươi hay năm mươi năm nó đã trở thành đối tượng của nhiều sự khảo sát và nhiều cuộc tranh luận. Vấn đề quan trọng nhất lúc bấy giờ là tìm hiểu xem phải chăng Viêcgilơ đã miêu tả cảnh này dựa theo tác phẩm điêu khắc hay là nghệ sĩ đã sáng tạo tác phẩm của mình theo cách miêu tả của Viêcgilơ; và một quan điểm khác không kém quan trọng là tìm hiểu xem phải chăng Laocôôn thét lên và phải chăng nói chung điêu khắc phải cần tìm cách thể hiện một tiếng kêu. Ngày xưa người ta chú ý tới những chi tiết tâm lí này bởi vì Vinkenman vẫn chưa góp phần vào việc gợi lên ý thức nghệ thuật chân chính bằng những sự khảo sát của mình và các nhà bác học trong thư phòng là những người ít khi có dịp nhìn những tác phẩm nghệ thuật thực tế và thường không thể nào hiểu các tác phẩm này chỉ bằng trực giác cho nên hay lao vào cuộc tranh luận như vậy. Điều quan trọng nhất ở đây đó là, mặc dầu nỗi đau khổ dữ dội được biểu hiện một cách chân thực như vậy, mặc dầu thân hình quằn quại trong đau đớn, mặc dầu tất cả các bắp thịt đều căng thẳng, nghệ sĩ vẫn biết giữ tính cao thượng và đẹp đẽ của thân hình, không để cho sự biểu hiện biến thành vẻ nhăn nhó, không làm cho thân thể bị bóp méo chút nào. Ngoài ra, có một điều gần như

chắc chắn, đó là về tính chất của đề tài, về nghệ thuật bố trí, về trí thông minh mà nghệ sĩ đã biểu lộ trong việc cấp cho mỗi hình tượng cái tư thế thích hợp với nó cũng như về phương thức thể hiện, tác phẩm này thuộc vào một thời kì sau này, trong đó người ta không còn tìm cách sáng tạo chỉ cái đẹp thuần túy mà thôi mà còn muốn nêu lên những kiến thức về cơ cấu của thân hình và của bắp thịt cũng như làm người xem thích thú do cách thực hiện đẹp đẽ. Bước chuyển từ sự cao cả trong sáng và im lìm của nghệ thuật sang tính kiểu cách ở đây là một sự kiện hiển nhiên.

(c) Những địa điểm ở đấy người ta có thể đặt các bức tượng là rất nhiều: những chỗ đi vào các dãy cột, những tiền sảnh, những vịn tay ở cầu thang, những lỗ trống ở tường. Tương ứng với tính đa dạng này của các địa điểm và của những đặc trưng của kiến trúc, những đặc trưng này về phía mình, lại bắt buộc ta phải chú ý tới những trạng thái, những tình thế và những điều kiện của con người. Ta có một trình độ đa dạng không kém về các đối tượng và các nội dung của các tác phẩm nghệ thuật, các đối tượng và các nội dung này ở trong các nhóm tượng có thể càng gần yếu tố nhân tính hơn nữa. Một điều cũng chân thực chẳng kém, đó là nếu trình bày những nhóm tượng này gồm nhiều người, ít nhiều có vận động trên đỉnh một ngôi nhà ở ngoài trời không có hậu cảnh gì hết thì sẽ hơi quá bạo. Bầu trời khi thì xám, khi thì xanh biếc rạng rỡ cho nên không thấy rõ những đường viền của các hình tượng. Nhưng điều quan trọng nhất lại là những đường viền, những bóng dáng bởi vì đó là điều đầu tiên và chủ yếu đập vào mắt và cho phép ta hiểu phần còn lại. Do chỗ trong một nhóm tượng, nhiều bộ phận của một hình tượng này ở trước cái chân của một hình tượng khác... và ngay cả trong phạm vi một hình tượng duy nhất, hai tay đặt ở trước thân hình cho nên khi người ta nhìn các hình tượng này ở một khoảng cách nào đấy

thì những đường viền của tất cả các bộ phận này có vẻ ít rõ ràng và khó hiểu, dẫu sao cũng không rõ bằng và khó hiểu hơn những đường viền của những bộ phận tự do. Muốn thấy rõ điều này, chỉ cần hình dung một nhóm người vẽ trên giấy, ở đây những bộ phận nhất định của một hình tượng được vẽ rõ ràng và dễ thấy; trái lại, những bộ phận khác được vẽ một cách mơ hồ. Một bức tượng và nhất là một nhóm tượng, không có một bối cảnh trang trí nào ngoài không khí cũng tạo nên một kết quả như vậy. Lúc bấy giờ, người ta chỉ nhìn thấy một dáng người rõ rét, trong đó có thể nói người ta chỉ nhận thấy những điều nhắc gợi mơ hồ cho phép ta phỏng đoán phần còn lại.

Chính vì vậy bức tượng thần chiến thắng ở trên cửa thành Brandơbuốc ở Bá Linh làm cho chúng ta thích không những bởi vì nó đẹp và có vẻ đơn giản phẳng lặng, mà còn bởi vì người ta có thể nhận ra dễ dàng tất cả những hình tượng tạo nên bức tượng này. Các con ngựa khá cách xa nhau để nhìn con này thì không che mất con khác và hình tượng thần chiến thắng vượt lên toàn bộ bởi chiều cao của mình. Trái lại, tượng thần Apôlông của Tichcơ trong chiếc xe ngựa do con ngựa Pêgadơ (Pégase) nổi lên ở nhà hát có vẻ không tuyệt mĩ bằng, mặc dầu cách quan niệm và các thể hiện của nó vẫn tuyệt mĩ về nghệ thuật. Nhờ một người bạn, tôi đã nhìn thấy những hình tượng này khi nó còn ở trong xưởng điêu khắc; người có thể chờ đợi một hiệu quả tuyệt diệu; nhưng trong tình trạng nó xuất hiện hiện nay trên một chỗ cao người ta cảm thấy rằng các đường viền của một hình tượng khác và, do đó, hình tượng thứ hai này có vẻ là một hậu cảnh và điều đó khiến cho nó có một hình dáng càng ít tự do và không rõ ràng bởi vì các hình tượng thiếu sự đơn giản. Các con ưng sư do chỗ chắn ngắn hơn cho nên không lớn bằng những con ngựa, đã thế chúng lại có cánh, và Apôlông tay cầm một cây đàn lia. Tất cả những

điều đó là quá nhiều đối với địa điểm này và chỉ làm cho các đường viền ít rõ ràng.

c. Hình đắp nổi.

Phương thức thể hiện thứ ba làm cho điêu khắc càng xích gần lại nguyên tắc của hội họa là được tạo nên bởi hình đắp nổi; trước hết là hình đắp nổi cao, sau là hình đắp nổi thấp. Điều kiện của nó là diện tích, thành ra các hình tượng được đặt trên cùng một hình diện và tính toàn vẹn có tính không gian của hình tượng làm thành xuất phát điểm của điêu khắc, ngày càng biến mất. Hình đắp nổi cổ xưa tuy vậy vẫn không gần với hội họa vì nó tạo ra những sự khác nhau về phối cảnh, những cảnh trước và những cảnh sau, trái lại nó chỉ bám lấy diện tích mà không sử dụng biện pháp rút nhỏ là biện pháp gây nên ảo tưởng về phối cảnh bằng những sự khác nhau về độ lớn của các đối tượng. Chính vì vậy cho nên trong các hình đắp nổi, người ta thích thể hiện các hình tượng theo lối nhìn nghiêng bằng cách đặt chúng ở cạnh nhau trên cùng một mặt phẳng. Nhưng tính đơn giản này không phù hợp với những hành động nào đó tương đối phức tạp. Nó chỉ phù hợp với những hành động nào ở trong thực tế đã được sắp đặt trên cùng trên một mặt phẳng: những cuộc diễu hành, những người giật giải điền kinh diễu hành...

Song hình đắp nổi xuất hiện dưới những hình thức đa dạng nhất; không những nó dùng để bổ sung và trang trí các diềm và các bức tường của điện thờ, mà nó còn dùng để trang trí các đồ dùng, các bình để dâng lễ vật, các cốc rượu, các bình nước, các lọ, các đèn... Những chỗ ngồi, những ghế ba chân và trong phạm vi nó thuộc tất cả những công việc này, nó thuộc phạm vi mĩ nghệ. Ở đây, chủ yếu là sự khéo léo về mặt sáng tạo, và sự sáng tạo biểu hiện bằng những cấu tạo và những kết hợp đa dạng nhất, nhưng cuối cùng dẫn tới việc bỏ mất mục đích thực sự của điêu khắc độc lập.

2 - Các chất liệu điêu khắc sử dụng

Ta đã nhìn thấy cái quá trình cá thể hóa làm thành nguyên lí cơ bản của điêu khắc biểu hiện bằng cách phân biệt thành ba lĩnh vực ở đấy nghệ thuật tạo hình vay mượn các đối tượng của mình là lĩnh vực của thần linh, của con người và của tự nhiên, cũng như phân chia thành ba phương thức biểu hiện là bức tượng, nhóm tượng và hình đắp nổi. Bây giờ, chúng ta hãy nêu lên sự phân biệt này về mặt chất liệu đã được nghệ sĩ sử dụng trong các tác phẩm của mình. Thực vậy, một cách quan niệm nào đó, và một nội dung nào đó là được biểu hiện tốt hơn bởi những chất liệu nào đó so với những chất liệu khác, dường như có một sự gần gũi giữa một nội dung cụ thể với cái chất liệu người ta dùng để thể hiện nội dung này.

Ở đây, tôi nói một cách chung rằng, nếu như về mặt sức sáng tạo, người ta chưa bao giờ vượt được người Hi Lạp thì mặt khác những người Hi Lạp, làm chúng ta thán phục bởi sự khéo léo kì lạ về mặt kĩ thuật của họ trong cách thực hiện. Về ý định cũng như về sự hoàn mĩ trong kĩ thuật, điêu khắc phải khắc phục những khó khăn to lớn bởi vì nó không có tính đa dạng của các phương diện so với những phương thức thể hiện mà các nghệ thuật đều có được. Kể ra, kiến trúc về mặt này còn nghèo hơn nhưng nhiệm vụ của nó không phải là biến cái vật chất vô cơ thành sự biểu hiện của tinh thần hay của tự nhiên sinh động như nhiệm vụ của điêu khắc. Song trình độ thành thạo về kĩ thuật trong việc sử dụng các chất liệu là nằm trong khái niệm lí tưởng bởi vì nó đòi hỏi phải thâm nhập hoàn toàn vào yếu tố cảm quan và nội cảm, phải dung hợp với biểu hiện bên ngoài của nó. Điều này xuất hiện mỗi khi lí tưởng được khách thể hóa dưới một hình thức thực tế và cụ thể.

Vì vậy chúng ta không khỏi ngạc nhiên khi nghe nói rằng vào thời kì kỹ thuật hoàn mỹ nhất, "các nghệ sĩ làm việc với cẩm thạch và đẽo các tác phẩm của họ ở trong cẩm thạch mà trước đây không cần phải có một khuôn mẫu có sẵn từ trước",

họ vẫn có thái độ "tự do hơn nhiều so với việc chúng ta vẫn làm ngày nay.Ngày nay nói thực ra người ta chỉ tạo nên những bản sao bằng cẩm thạch dựa theo những nguyên mẫu gọi là khuôn mẫu làm bằng đất sét" (Vinkenman, tập V, trg 389 và tiếp). Nhờ vậy, các nghệ sĩ thời cổ đại đã duy trì được cảm hứng và làm cho nó bớt yếu đi, một điều mà thế nào nó cũng phạm phải sau khi lặp lại và sao lại nhiều lần theo cùng một khuôn mẫu. Tuy vậy, người ta vẫn thấy có nhiều thiếu sót ngay trong những tác phẩm thuộc loại nổi tiếng nhất, chẳng hạn: đôi mắt không lớn như nhau, một lỗ tai cao hơn lỗ tai kia, hai chân không dài như nhau... Họ không phải chặt chẽ quá đáng trong việc thực hiện các chi tiết này, không có cái tính chặt chẽ tiêu biểu của trình độ tầm thường, là cái mặc dầu khiến người ta đánh giá cao các tác phẩm của nó, vẫn chẳng có một thiếu sót nào về mặt vật chất có thể chê trách nhưng lại bất lực, chỉ tạo nên được những tác phẩm nghệ thuật chẳng quan hệ gì với nghệ thuật cả.

a. Gỗ

Trong số những chất liệu cổ nhất được các nhà điêu khắc sử dụng để làm những bức tượng thần linh, ta cần nhắc đến gỗ. Điều này đã bắt đầu bằng một cây gậy, một xà ngang ở trên đó có cái đầu. Một số lớn những bức tượng trong số những bức tượng cổ nhất là làm bằng gỗ, những chất liệu này vẫn còn được sử dụng vào thời Phiđiat. Chẳng hạn bức tượng khổng lồ của thần Mivecve ở Platê (Platée), tác phẩm của Phiđiat làm bằng gỗ thiếp vàng, cái đầu hai tay và hai chân làm bằng đá trắng và theo Pauxaniat (Pausanias) (II, 30) đã là một bức tượng Hêcat (Hécate) bằng gỗ với một cái mặt và một thân hình ở Egin (Egine) ở đấy Hécate được tôn kính đặc biệt và ở đấy có một cái lễ hàng năm được thiết lập bởi Ocphê (Orphée) người Thraxơ (Thrace).

Song nói chung, gỗ không thể được dùng cho những tác phẩm lớn khi nó không bao phủ bằng vàng bởi vì những thớ

gỗ và các hướng của thớ gỗ chỉ thích hợp cho những công việc nhỏ và ở thời Trung cổ cũng như ngày nay nó vẫn được dùng vào những việc ấy.

b. Ngà, vàng, đồng thau và đá trắng.

Trong số các chất liệu khác được sử dụng, những chất liệu chính là ngà, kết hợp với vàng đồng thau và đá trắng.

(a) Người ta biết rằng để làm tác phẩm của mình, Phiđiat đã sử dụng ngà và vàng: chính với những chất liệu này ông đã làm bức tượng Giupite trên Ôlempơ; chẳng hạn, và bức tượng Panlát khổng lồ trong một tay cầm Chiến thắng. Những bộ phận trên của thân hình làm bằng ngà, quần áo và áo khoác làm bằng vàng lá và những bộ phận này có thể lấy ra được. Biện pháp chế biến ngà và vàng là thuộc vào thời kì trong đó người ta tô màu các bức tượng và dần dần người ta bỏ việc này để theo tính một màu của đồng thau và của đá trắng. Ngà là một chất liệu rất sạch sẽ, trơn láng, không có hại và chính vì vậy mà rất quý. Những người Aten rất chú ý đến tính phong phú, giàu có của các bức tượng thần của họ. Tượng Panlat ở Platê chỉ có một lớp phủ bằng vàng, tượng Athêna trái lại, bằng vàng đặc. Vừa giàu có các bức tượng lại vừa đồ sộ. Catrơmetrơ đơ Kinki (Quatreme de Quiney) đã viết một kiệt tác về những bức tượng này về phương pháp Toreutique của những người cổ đại: Thực ra Toreutique chỉ việc chạm trong đá những hình tượng lõm, nhưng đồng thời danh từ này còn dùng để chỉ những công việc về kim khí đắp nổi, hay, nửa nổi, mà người ta làm bằng khuôn chứ không phải bằng cách chạm, đẽo, hay khắc; cuối cùng cấp cho danh từ này để chỉ những hình tượng nổi của những độc bình bằng đất và, điêu khắc ở trên đồng thau nói chung. Ông đã khảo sát đặc biệt sâu sắc về mặt kĩ thuật thực hiện và đa tính những kích thước mà các lớp ngà phải có và phải cần bao nhiêu lớp để cấp cho các hình tượng những kích thước đồ sộ mà người ta đã biết. Ngoài ra,

theo những chỉ dẫn của những người cổ đại, ông đã vẽ một hình vẽ biểu hiện hình tượng Giupite đang ngồi và nhất là phục hồi lại cái ngai vàng to lớn bằng những hình đắp nổi thấp có nghệ thuật, tóm lại cấp một ý niệm càng chính xác càng tốt về tính chất tráng lệ và sự hoàn mĩ của tác phẩm.

Vào thời Trung cổ, ngà đã được sử dụng đặc biệt để làm những tác phẩm ít quan trọng biểu hiện Giêxu ở trên thánh giá, nữ đồng trinh Maria... và để làm những độc bình trên đó người ta thể hiện những cảnh săn bắn và các cảnh khác. Về tất cả các vật này, người ta thích ngà hơn là vì mặt nó trơn và nó cứng.

(b) Nhưng chất liệu yêu thích và phổ biến nhất ở những người cổ đại là *đồng thau* và họ đã đi đến chỗ chế các đồng thau và đồng đúc thau với trình độ thành thạo rất cao. Chủ yếu vào thời Mirôn và Pôliklet chất liệu này thường được dùng để làm những bức tượng thần linh và các tác phẩm điêu khắc. Màu sắc sẫm hơn, ít rõ rệt, tính chất lấp lánh, trơn láng của đồng thau nói chung, tất cả những điều đó vẫn chưa có tính trừu tượng của đá trắng nhưng vẫn cấp cho đồng thau một tính chất ấm áp hơn, sinh động hơn. Đồng thau mà người cổ đại sử dụng vừa một phần là vàng và bạc, một phần là đồng theo những tỉ lệ khác nhau. Chính vì vậy chẳng hạn đồng thau ở Coranhthơ (Corinthe) làm thành một hợp kim hết sức đặc biệt, hợp kim này hình thành vào lúc thành Coranhthơ bị đốt cháy sau khi các bức tượng và các độc bình bằng đồng thau mà thành phố này có rất nhiều đã bị phá hủy. Mummiut (Mummius) sai mang nhiều bức tượng này lên tàu và con người trung thực vì rất yêu quí kho tàng này và muốn cho nó thật yên ổn ở La Mã với bất cứ giá nào đã đe dọa các thủy thủ rằng nếu các bức tượng này mất đi thì họ phải thay thế bằng những tác phẩm hoàn toàn giống như vậy.

Ngay từ lúc đầu những người cổ đại đã đạt tới một trình độ bậc thầy không thể tưởng tượng được họ đã có được

những lá đồng thau vừa mảnh lại vừa vững chắc. Kể ra, người ta có thể cho đó chỉ là một vấn đề kĩ thuật đơn thuần không liên quan tới nghệ thuật thực sự; song mỗi nghệ sĩ vẫn làm việc trên chất liệu cảm quan là nhiệm vụ của nhà thiên tài và làm chủ hoàn toàn chất liệu này khiến cho có thể nói sự thành thực về kĩ thuật và sự khéo tay là một trong những yếu tố tạo thành của thiên tài. Nhờ sự khéo léo này trong cách đúc, tác phẩm rẻ tiền hơn và có thể thực hiện nhanh chóng hơn là cẩm thạch. Một ưu điểm khác mà những người cổ đại đã rút ra từ tính khéo léo này trong việc đúc đồng thau đó là tính chất thuần túy của mẻ đồng, một trình độ thuần túy đến nỗi các bức tượng bằng đồng không cần phải mài lại, và các nét dù tế nhị nhất cũng không mất tính rõ ràng, một điều khó tránh khỏi khi mài dũa.

Khi người ta nghĩ tới số lượng khổng lồ những tác phẩm nghệ thuật có được nhờ cái kĩ thuật dễ dàng và khéo léo này, người ta phải ngạc nhiên và bắt buộc phải thừa nhận rằng ý thức về điêu khắc làm thành một thứ bản năng của tinh thần nhưng chỉ đạt đến sự phát triển hoàn toàn và sự phồn vinh ở một thời kì nhất định và ở một dân tộc duy nhất. Những bức tượng bằng đồng thau tồn tại ngày nay ở trong nước Phổ là rất dễ đếm; cái cổng nhà thờ duy nhất bằng đồng thau là cái cổng ở Gơnexen (Gnesen) và không kể những bức tượng của Blukhơ (Blucher) ở Bá Linh và ở Brexlas (Breslas) cũng như bức tượng Luyte (Luther) ở Vittebec (Wittenberg) thì chỉ có một vài bức tượng đồng thau ở Cơnixbec (Konigsberg) và ở Đutxanđoóc (Dusseldorf) (điều này là viết vào năm 1829).

Trình độ đa dạng rất lớn của các sắc thái và tính chất mềm dẻo phi thường của đồng thau đã khiến cho đồng thau thích hợp với mọi sự biểu hiện và làm cho điêu khắc có thể mở rộng vô hạn phạm vi của mình và làm những tác phẩm đa dạng nhất, từ những tác phẩm lớn nhất và uy nghi nhất cho đến những tác phẩm nhỏ hơn và duyên dáng nhất và thân

mật nhất. Trái lại, cẩm thạch vấp một giới hạn một mặt do bản thân các đối tượng nêu lên và, mặt khác, do kích thước. Chẳng hạn về các bình và các lọ được trang điểm bằng các hình đắp nổi thấp, khi người ta dùng cẩm thạch, người ta không thể đi xuống dưới một kích thước nào đấy, bởi vì cẩm thạch không thích hợp với việc chế tạo những vật có kích thước quá nhỏ, trong lúc đó thì đồng thau là vật có thể đổ vào các khuôn, đồng thời lại có thể rập và chạm là phù hợp với bất kì biểu hiện nào, dù biểu hiện này thuộc loại nào và to lớn như thế nào.

Để làm thí dụ về điểm này, người ta có thể dẫn *nghệ thuật đúc tiền*. Trong nghệ thuật này, cũng như trong nhiều nghệ thuật khác, người cổ đại đã sáng tạo những kiệt tác thực sự đẹp đẽ mặc dầu về mặt kĩ thuật thuần túy họ đã có được những kết quả thua kém những kết quả của chúng ta ngày nay nhờ máy móc. Các đồng tiền thực ra không phải được rập mà được làm bằng những mảnh kim khí gần như hình cầu được người ta đập bẹp. Nghệ thuật này đã đạt đến tột đỉnh của nó dưới thời Alêcxăng. Các đồng tiền của La Mã thời Đế chế cũng hoàn mĩ như vậy, và ngày nay chủ yếu Napôlêông đã cố gắng phục hồi ở trong các đồng tiền và các huân chương vẻ đẹp mà chúng đã có ngày xưa; còn trong các nước khác, trước hết, trong việc rập tiền người ta chú ý tới giá trị của kim khí và tính chất chính xác của trọng lượng.

(c) Chất liệu cuối cùng mà điêu khắc sử dụng là đá và tự thân nó đã có tính khách quan của sự tồn tại lâu dài. Những người Ai Cập đã đẽo những tượng khổng lồ với một cố gắng vô cùng vất vả ở trong đá hoa cương cứng, trong đá granit xiênit, ở trong bazan, nhưng chủ yếu trong cẩm thạch do tính thuần túy uyển chuyển, do vẻ trắng trẻo của nó cũng như do chỗ nó không có mầu và có tính chất láng bóng dịu dàng cho nên thích hợp nhất vào các mục đích mà điêu khắc theo đuổi. Mặt khác, cái vẻ có hạt và các phản ánh ánh sáng của nó làm

cho cẩm thạch có ưu thế hơn nhiều so với thạch cao bởi vì thạch cao với cái vẻ trắng như phấn và chết cứng cho nên quá sáng rõ không nêu bật được các sắc thái tế nhị.

Người cổ đại chỉ bắt đầu sử dụng cẩm thạch, chú ý đến nó hơn các chất liệu khác vào một thời muộn hơn, vào thời của Pracxiten (Praxytèle) và Xcôpat (Scopas) và những bức tượng của họ được đẽo trong chất liệu này là những kiệt tác được mọi người thừa nhận. Kể ra, Phiđiat cũng tạc tượng ở trên cẩm thạch nhưng chỉ làm đối với cái đầu, hai chân và hai bàn tay; Mirôn và Pôliklet sử dụng chủ yếu đồng thau; Pracxiten và Xcôpat trái lại, tìm cách loại trừ màu sắc, cho đó là một yếu tố không phù hợp với điêu khắc.

Tuy vậy, cái đẹp của lí tưởng có tính điêu khắc vẫn biểu lộ hoàn mĩ ở trong đồng thau như ở trong cẩm thạch, nhưng khi như ở Pôliklet và ở Xcôpat, nghệ thuật bắt đầu muốn cấp cho các hình tượng của nó vẻ duyên dáng hơn và quyến rũ hơn thì nó tìm ở trong cẩm thạch cái chất liệu thích hợp với nó hơn cả, như Mâyơ - (*Lịch sử nghệ thuật tạo hình của người Hi Lạp*, I, trang 179) "Nhờ tính chất trong suốt của nó, cẩm thạch làm cho các đường nét dịu hơn, các đường viền của nó uyển chuyển hơn và sự gặp gỡ của chúng dịu đi; ngoài ra, màu trắng vừa phải của đá để lộ trình độ hoàn mĩ về nghệ thuật một cách càng đẹp đẽ thì càng tạo nên những ánh màu làm ảnh hưởng tới tính chất phẳng lặng của bức tượng. Vào thời kì này, người ta đã bắt đầu, ngay trong điêu khắc, chú ý tới sự phối hợp giữa ánh sáng và bóng tối và ở đây cẩm thạch làm cho ta thấy rõ những sắc thái tế nhị và những mức độ chậm chạp của sự chuyển biến hơn là đồng thau và đấy lại là lí do khiến người ta dùng loại đá này hơn là dùng tất cả các chất liệu khác.

c. Các ngọc và thủy tinh

Ngoài các chất liệu cơ bản mà chúng tôi đã nêu lên còn

cần phải nói tới các loại *ngọc* và *thủy tinh*.

Các ngọc thạch và đá ngũ sắc cổ đại là vô giá bởi vì chúng lặp lại trong những tác phẩm có kích thước nhỏ nhưng có trình độ hoàn mĩ hoàn toàn, tất cả chu kì của điêu khắc, trong đó có thể nói chúng làm thành sự lặp lại từ bức tượng đơn thuần của các thần linh, cho đến những tác phẩm vui tươi và thanh tú, và điểm qua những nhóm tượng đa dạng nhất. Song Vinkenman nhận xét như sau về bộ sưu tập Xtochi (Stochi) (tập III, tựa trang 27): "Chỉ ở đây tôi mới bắt gặp một sự thật sau này đã giúp đỡ tôi rất nhiều để giải thích những di tích khó hiểu nhất. Đó là những hình ảnh ở trên đá, cũng như trong tác phẩm ở đấy chúng được đắp nổi chỉ mới được vay mượn ở những biến cố xảy ra sau cuộc chiến tranh thành Troa và cuộc trở về Ithacơ của Ulit, có lẽ chỉ trừ câu chuyện của Hêraklit (Héraclide)".

Trước hết về các ngọc thạch, thì những hình tượng được thể hiện ở đấy thường thường là hoàn mĩ và đẹp đẽ đến nỗi chỉ có những sản phẩm của tự nhiên hữu cơ là có thể so sánh với chúng. Người ta có thể nhìn chúng qua kính lúp, trong lúc đó tính tế nhị của các đường nét vẫn không hề bị tổn hại chút nào vì sự phóng đại này. Tôi đưa ra nhận xét này chỉ để chứng tỏ rằng kĩ thuật có tính nghệ thuật ở đây gần như đã trưởng thành, điều mà tôi gọi là nghệ thuật của tình cảm bởi vì nghệ sĩ làm những vật này không thể theo dõi và dùng thị giác để luôn luôn hướng dẫn công việc của mình, mà có thể nói phải *cảm thấy* những điều anh ta làm: thực vậy anh ta tạo nên những hình thức trong một mảnh đá dán trên sáp ong bằng những bánh xe nhỏ và sắc được vận động bằng một cái tay lái. Như vậy cách quan niệm, ý định của các đường nét cũng như của hình vẽ là ở trong xúc giác, và anh ta làm việc khéo léo đến nỗi khi nhìn qua ánh sáng người ta cảm thấy tựa hồ như đứng trước một tác phẩm đắp nổi.

Về các ngọc quí thì khác hẳn, các hình tượng của nó được

chạm ở trong đá thành hình nổi. Loại đá thường dùng nhất vào việc này là đá ngũ sắc và những người cổ đại đã biết làm nổi bật những tầng có màu sắc khác nhau, nhất là màu trắng nhạt và màu vàng -nâu xẫm với một trình độ tế nhị rất cao. Pôn Êmin đã đưa về La Mã một số lớn những viên đá như vậy và những bình con.

Trong những tác phẩm làm bằng chất liệu này, các nghệ sĩ Hy Lạp không tìm cách thể hiện những trường hợp sáng tạo và tưởng tượng. Trái lại, ngoài những bữa tiệc khiêu vũ và những điệu vũ, bao giờ họ cũng lấy đề tài ở các thần thoại và các truyền thuyết về các vị thần, và ngay trong việc trang trí các bình và trong sự thể hiện các cảnh chôn cất, bao giờ họ cũng chọn các đề tài liên quan một cách nào đó với cái cá nhân cần phải được tôn trọng bằng những nghi lễ này. Trái lại, yếu tố phúng dụ rõ ràng không thuộc về lí tưởng thực sự mà chỉ xuất hiện trong nghệ thuật vào một thời kì gần hơn.

3. Sự diễn biến lịch sử của điêu khắc.

Từ trước đến giờ, chúng ta đã xem điêu khắc là cách thể hiện thích hợp nhất của lí tưởng cổ điển. Nhưng lí tưởng này không phải chỉ có một sức phát triển nào đấy làm cho, với những phương diện của mình, nó có thể trở thành như thế mà còn phát triển theo khái niệm của mình để tiếp tục tiến lên bằng cách vượt qua khỏi sự phù hợp này với bản chất cốt tử của mình. Nhưng khi khảo sát các nghệ thuật đặc thù, chúng ta đã nhận thấy rằng nó nhận được của phương thức thể hiện tượng trưng một sự giúp đỡ từ bên ngoài mà nó cần phải vượt qua nếu như muốn vẫn còn là lí tưởng, và nó nhận được của một nghệ thuật khác, của nghệ thuật lãng mạn, một sự giúp đỡ khác trái lại vượt quá bản thân.

Hai hình thức nghệ thuật là nghệ thuật tượng trưng và nghệ thuật lãng mạn đều lấy hình tượng con người làm chủ

đề của những cách thể hiện của mình, chúng duy trì hình thức không gian của con người, và cả hai đều dùng đến điêu khắc. Chính vì vậy khi nói đến sự phát triển lịch sử, không những chúng ta phải chú ý tới điêu khắc Hi Lạp và La Mã mà chúng ta còn phải chú ý tới điêu khắc phương Đông và điêu khắc Thiên Chúa giáo nữa. Nhưng trong số các dân tộc đã lấy các phương pháp tượng trưng làm cơ sở cho các sáng tác nghệ thuật của mình thì những người Ai Cập là những người duy nhất đã bắt đầu thể hiện hình tượng con người bằng cách tìm cách thoát li khỏi sự tồn tại thuần túy tự nhiên, thành ra ngoài việc họ tìm cách thể hiện những quan điểm của họ ở trong yếu tố vật chất, họ đã chấp nhận điêu khắc là hình thức nghệ thuật chủ yếu của mình. Trái lại, điêu khắc Thiên Chúa giáo phát triển rộng rãi hơn và phong phú hơn cả với phương diện trung cổ lãng mạn thực sự cũng như trong sự phát triển sau này, nó có được bằng cách lại quay về lí tưởng cổ điển và sáng tạo những tác phẩm thực sự điêu khắc.

Chính do chỗ xuất phát từ những nhận định này mà ở cuối bộ phận này, tôi muốn nói vài lời *trước hết* về điêu khắc *Ai Cập* bằng cách nêu bật những sự khác nhau phân biệt nó với điêu khắc Hi Lạp, điêu khắc Ai Cập được xem là một giai đoạn chuẩn bị của lí tưởng thực sự. Sau đó, chúng tôi sẽ nói tới giai đoạn *thứ hai* tức là giai đoạn phồn vinh của điêu khắc La Mã là gắn liền với nó. Nhưng ở đây, chúng ta sẽ chủ yếu bàn tới những tiền đề trực tiếp của sự thể hiện lí tưởng, bởi vì chúng ta đã nghiên cứu chi tiết bản thân điêu khắc lí tưởng ở trong chương hai.

Cuối cùng, *thứ ba*, chúng ta phải nêu bật đặc điểm của nguyên tắc của điêu khắc Thiên Chúa giáo song chúng ta chỉ có thể làm điều này một cách ngắn ngủi và rất khái quát.

a. Điêu khắc Ai Cập.

Trong khi tìm cách đi ngược lên những nguồn gốc lịch sử

của điêu khắc cổ điển ở Hi Lạp, trên đường đi của chúng ta, chúng ta bắt gặp nghệ thuật Ai Cập trước khi đạt đến mục đích của mình. Nghệ thuật này cũng xuất hiện dưới hình thức Ai Cập và nó làm cho chúng ta chú ý không những vì những sáng tạo to lớn nói lên một kĩ thuật vừa hoàn mĩ lại vừa chi tiết và được quan niệm theo một phong cách hết sức đặc biệt, nhưng đồng thời lại làm thành điểm xuất phát của những hình thức nghệ thuật tạo hình Hi Lạp. Dù đây là một sự tiếp xúc bên ngoài dựa theo lịch sử thực tế, là những sự vay mượn của các nghệ sĩ Hi Lạp cũng như những điều giáo huấn mà họ đã tiếp thu được. Đây là điều mà lịch sử nghệ thuật cần phải xem là đã được xác nhận, nếu ta chú ý đến ý nghĩa thần thoại của các hình tượng và của phương thức biểu hiện các hình tượng ấy. Hêrôđôt đã xác nhận và đã chứng minh rằng có những quan hệ giữa các ý niệm Ai Cập và các ý niệm Hi Lạp về các thần linh, và theo Kroixe (Creuzer), các quan hệ bên ngoài đặc biệt thấy rõ trên các đồng tiền nhất là các đồng tiền của Attichơ (Attiqué) cổ đại. Ông ta đã chỉ cho tôi thấy một trong những đồng tiền này mà ông ta có được một hình nhìn nghiêng hoàn toàn có cái diện mạo ở trên các hình ảnh Ai Cập. Nhưng chúng ta có thể bỏ qua những chi tiết lịch sử này để chỉ tìm hiểu xem ở giữa hai nền điêu khắc có một mối liên hệ bên trong, tất yếu hay không.

Về sự tất yếu này, ở trên tôi đã nói qua. Lí tưởng, nghệ thuật tuyệt mĩ, cần phải đi theo sau nghệ thuật chưa hoàn mĩ, lí tưởng chỉ trở thành lí tưởng bằng cách phủ định cái nghệ thuật chưa hoàn mĩ, gạt bỏ những thiếu sót và những khuyết điểm nội tại của nó. Về mặt này, nghệ thuật cổ điển có một sự *diễn thành*, nhưng sự diễn thành này phải tồn tại ở ngoài nghệ thuật cổ điển một cách độc lập bởi vì với tính cách cổ điển nó vượt qua mọi sự diễn thành và tự thân nó phải là tuyệt mĩ, trong lúc đó sự diễn thành thế nào cũng bao hàm một tính chưa hoàn mĩ nào đấy. Bản thân sự diễn thành này tóm lại

là nội dung của sự biểu hiện trong khi bắt đầu bằng cách vươn tới lí tưởng, vẫn còn chưa đạt đến một cách quan niệm lí tưởng. Sở dĩ thế là vì nó còn là một bộ phận của cách nhìn thế giới có tính tượng trưng, cách nhìn này vẫn có thể quan niệm hình tượng cá nhân là một hệ thống không thể phân chia. Đó là tính chất cơ bản của điêu khắc Ai Cập và ở đây chúng ta sẽ nói qua vài lời về nền điêu khắc này.

(a) Điều cần thiết đập vào mắt khi người ta đứng trên một tác phẩm của điêu khắc Ai Cập đó là tình trạng không có tự do sáng tạo bên trong, mặc dầu kĩ thuật vẫn rất tuyệt mĩ. Các tác phẩm điêu khắc Hi Lạp bắt nguồn từ trí tưởng tượng tự do và sinh động, là cái cấp cho các ý niệm tôn giáo thông thường những hình tượng cá nhân khách quan và thể hiện các tác phẩm của mình một cách đầy cá tính nói lên cách quan niệm lí tưởng và sự tuyệt mĩ cổ điển của nó. Trái lại, các bức tượng của những vị thần Ai Cập có một kiểu bất di bất dịch: như Platông đã nói "Kiểu này đã được xác lập và thành cố định ở một thời kì viên cố bởi các tăng lữ cũng như các bậc thầy khác về mặt nghệ thuật không được đưa vào đấy một sự cách tân nhỏ nhất, hoặc không được sáng tạo bất kì cái gì trừ những điều đã được truyền thống để lại, và mãi cho đến nay vẫn thế. Chính vì vậy anh sẽ thấy rằng những điều đã được làm hay đã hình thành cách đây một triệu năm (và điều này không phải là một cách nói thường dùng mà là tương ứng thực sự với thực tế) cũng không xấu hơn hay không đẹp hơn những điều ngày nay người ta vẫn làm" (Platông*"Bàn về các luật lệ"*, quyển II tập 3, chương II trang 239).

Thêm vào tính chất trung thành bất di bất dịch này, lại còn có trường hợp sau đây, đó là ở Ai Cập, theo như những điều Hêrôđôt kể lại (II, chương 167), các nghệ sĩ không được đánh giá cao,và cùng với con cái của họ, họ ở một địa vị thấp hơn những người công dân không làm một nghệ thuật nào hết. Ngoài ra, nghệ thuật ở đấy không phải do sở nguyện tự do,

trái lại, do hệ thống đẳng cấp. Nó tiếp tục cha truyền con nối không những về mặt địa vị xã hội mà cả về cách sử dụng nghệ thuật hay nghề nghiệp; do đó con theo dấu vết của cha và như Vinkenman nói "Hình như không có người nào để lại một dấu vết có thể gọi là dấu vết của mình". Do đó, nghệ thuật bị khô cứng lại ở trong trạng thái nô dịch này của tinh thần, và mọi mọi cảm hứng tự do của thiên tài, mọi cố gắng vươn lên sự sáng tạo thực sự nghệ thuật đều bị gạt bỏ. Thay thế vào cố gắng này, suốt đời họ bắt tay vào một công việc có thể đem đến cho họ vinh dự và của cải, nhưng vẫn là một phương tiện máy móc, trừu tượng, không phải để biểu hiện cá tính mạnh mẽ của nghệ sĩ, sức sáng tạo riêng của anh ta, mà để trao lại một vài mẫu mực, một vài hình thức dựa theo những qui tắc do bên ngoài đưa đến.

(b) *Thứ hai*, về bản thân các tác phẩm nghệ thuật, thì Vinkenman nêu lên đặc điểm của điêu khắc Ai Cập như sau, những miêu tả của ông về điểm này cũng như về nhiều điểm khác nói lên một óc quan sát và phân tích rất tế nhị. Nói chung, điều vắng mặt ở các hình tượng và ở các hình thức của họ là vẻ duyên dáng và sự sống là những yếu tố, có thể nói, toát ra từ sự rung động hữu cơ của các đường nét: các đường viền đều thẳng, gồm những đường ít tách khỏi cái hướng đầu tiên của chúng, tư thế có vẻ gò bó và cứng đờ, hai chân gắn liền nhau và ngay cả trong những hình tượng đứng một chân ở trước một chân khác, thì cái hướng của chúng cũng vẫn không thay đổi, không chân nào lệch ra ngoài; cũng vậy trong những hình tượng đàn ông hai tay buông thõng, thẳng và cứng đờ, áp chặt vào thân hình. Cũng theo Vinkenman hai bàn tay tuy có tất cả những biểu hiện của bàn tay bình thường và được cấu tạo đẹp đẽ, nhưng cuối cùng vẫn bị bóp méo vì chúng bị coi thường quá đáng; các bàn chân dẹt và rộng, ngón chân cái dài và thẳng, ngón chân út không cong cũng không hướng về

phía trong, trái lại, các bàn tay, các ngón tay và các móng tay được cấu tạo khá đẹp. Còn về các khớp xương của ngón tay và ngón chân thì chúng không được nêu lên rõ ràng. người ta cũng có thể nói như vậy về các bộ phận ở trần khác, ở đấy các bắp thịt và các xương không nổi bật, các dây thần kinh và các động mạch không có. Thành ra, mặc dầu cách thể hiện vẫn chi li và khéo léo, các chi tiết này vẫn thiếu một sự trau dồi có thể làm cho một mình tượng thành sinh động và đầy sức sống. Trái lại, các đầu gối cũng như các mắt cá và các cùi tay vẫn có hình thái tự nhiên. Những hình tượng đàn ông tiêu biểu đặc biệt hơn bởi tính chất chật hẹp khác thường của thân hình ở trên háng; còn về cái lưng thì người ta không thể thấy được nó do cái cột ở đấy nó dựa vào và bức tượng là được điêu khắc ở trong cột.

Tính im lìm bất động này không phải là do chỗ nghệ sĩ không tài giỏi hay không khéo léo, mà phải xem là tương ứng với những ý niệm nguyên thủy về các thần linh. Các thần linh này được quan niệm như là chìm đắm trong một trạng thái phẳng lặng huyền bí và trầm tư sâu sắc và triền miên. Trạng thái im lìm bất động này bao hàm cái mà chúng tôi đã gọi là tình trạng không có tình huống, nói khác đi không có mọi dấu hiệu nói lên ý muốn hành động như hình ảnh phác họa của một cử chỉ hay một hoạt động nổi bật biểu hiện bởi những nét của gương mặt. Trong số các biểu hiện Ai Cập ở trên các cột bia và các bức tường tuy chúng tôi thấy nhiều hình tượng vận động nhưng chỉ dưới hình thức những hình đắp nổi và phần lớn được sơn.

Ta hãy xét các chi tiết khác. Chúng tôi trước tiên nói tới đôi mắt. Đôi mắt không nằm sâu trong hốc mắt như trong lí tưởng Hi Lạp, trái lại ở gần như là cùng một bình diện với trán, và chúng dẹt và nghiêng. Đôi lông mày, lông mi và khóe môi thường thường được nêu lên bằng những đường lõm hay

lông mày được nêu lên bằng một đường lối chạy dài mãi đến thái dương ở đấy chúng kết thúc thành mũi nhọn. Điều thiếu chủ yếu ở đây là cái trán lồi ra. Trong số các đặc điểm khác chúng tôi sẽ nói tới đôi tai gắn liền vào đầu hết sức cao, cái mũi cong một cách rõ rệt, gò má rất lồi, cái cằm nhọn lùi về phía sau, miệng ngậm, khóe miệng kéo lên trên chứ không phải hướng xuống dưới, đôi môi chỉ tách khỏi nhau bởi một đường kẻ. Nói chung, điều các hình tượng này thiếu không những là cái tự do của sự sống mà còn thiếu tất cả các biểu hiện của yếu tố tinh thần ở trong đầu, khía cạnh động vật thống trị đến nỗi làm cho mọi biểu hiện hồn nhiên của tinh thần đều không thể nào lộ ra được.

Trái lại, theo Vinkenman, *động vật* được thể hiện một cách rất thông minh và có tính đa dạng thú vị của những đường viền với những đường nét dịu dàng và những bộ phận chuyển kín đáo từ bộ phận này sang bộ phận khác. Và nếu như trong những hình tượng người, đời sống tinh thần vẫn chưa thoát khỏi điển hình động vật để thực hiện một sự hợp nhất mới mẻ, lí tưởng và tự do với yếu tố cảm quan và tự nhiên thì cái ý nghĩa tượng trưng loại biệt của các hình tượng của con người cũng như của lí tưởng lại biểu lộ rất gợi cảm ở trong những tác phẩm này của điêu khắc là những tác phẩm nói lên một sự kết hợp huyền bí của những hình thức người và những hình thức động vật.

(c) Những tác phẩm nghệ thuật đã nêu lên những tính chất mà chúng tôi vừa miêu tả, do đó, thuộc về một giai đoạn trong đó vẫn có sự đoạn tuyệt giữa ý nghĩa và hình thức. Bởi vì, ở giai đoạn này, ý nghĩa vẫn là chủ yếu mà người ta tìm cách thể hiện dưới hình thức khái quát nhất của nó chứ không phải thể hiện nó bằng một hình tượng cá nhân và biến nó thành một đối tượng của sự thưởng thức nghệ thuật.

Ở giai đoạn này, điêu khắc vẫn còn làm thành sự biểu lộ

về tinh thần của một dân tộc mà người ta có thể nói rằng nó cảm thấy cái *nhu cầu* biểu hiện các ý niệm và các biểu tượng *tôn giáo* của nó ra ngoài trong các tác phẩm nghệ thuật theo một cách nào đó. Do đó, người ta có thể nói rằng mặc dầu chăm chỉ về trình độ kĩ thuật tuyệt mĩ, về mặt điêu khắc những người Ai Cập hãy còn ở một trình độ rất thấp, bởi vì họ không tìm cách dùng các hình tượng của họ để nói lên sự thật, sự sống và cái đẹp là những yếu tố làm cho tác phẩm nghệ thuật tự do đầy sức sống. Song mặt khác, người Ai Cập không chỉ bó hẹp vào việc thỏa mãn yêu cầu khách thể hóa những quan niệm tôn giáo của mình, nhưng họ cũng đã biết hay ít nhất họ đã cố gắng thể hiện những hình tượng người và hình tượng động vật trong khi vẫn không bóp méo các hình thức. Họ vẫn tôn trọng những tỉ lệ bình thường và những quan hệ tự nhiên của chúng tuy vẫn chưa thổi vào đây sức sống nội tại của hình tượng con người trong thực tế bình thường và chưa đưa vào một sự sống cao cả biểu hiện trong những hình thức thích hợp.

Các tác phẩm của họ, trái lại, cấp cho chúng ta những biểu hiện của một tinh thần ở đấy không có sự sống. Chúng khiến ta đứng trước một bí ẩn, một câu đố không thể giải quyết. Thành ra hình tượng khiến chúng ta cảm thấy một ý nghĩa hãy còn xa lạ với nó chứ không nói lên được cái nội cảm cá nhân của mình. Ở đây, tôi chỉ nhắc tới một thí dụ duy nhất mà tôi đã nhắc tới nhiều lần: bức tượng Ixit bế Hôrut (Horus) ở trên đùi. Theo vẻ bề ngoài thì đây là một chủ đề đồng nhất với chủ đề Đức mẹ với đứa con của người là một trong những chủ đề yếu quí của nghệ thuật Thiên Chúa giáo. Nhưng trong cách thể hiện Ai Cập, đối xứng, thẳng tắp, bất di bất dịch, người ta không tìm thấy như đã nói ở trên *("Giáo trình khảo cổ học"* của Raun Rôset (Raoul Rochette), bài 1 đến 12. Pari 1828) "Không có bà mẹ, không có đứa con; không có dấu vết gì về sự trìu mến. Không có một nụ cười, không có ý muốn vuốt ve, tóm lại không có một chút biểu hiện tình cảm mảy

may nào. Im lặng, dờ dẫn, bàng quan, bà mẹ thần linh này cho đứa con thần linh bú, hay đúng hơn, không có nữ thần, không có mẹ, không có con trai, không có thần linh; người ta đứng trước cái dấu hiệu cảm quan của một tư duy không liên quan gì đến tình yêu hay dục vọng, và đây không phải là một sự thể hiện chân thực của một hành động thực tế, và càng lại không phải là một biểu hiện đúng đắn của một tình cảm tự nhiên".

Chính ở đây biểu hiện sự đoạn tuyệt giữa ý nghĩa và sự sống ở những người Ai Cập, hiện tượng không có nhãn quan nghệ thuật của họ. Giác quan bên trong, có tính tinh thần vẫn còn bị mờ ám đến nỗi họ cảm thấy không cần phải có một biểu tượng chính xác, chân thực và sinh động, ở đấy người xem không có gì để thêm vào, trái lại có thể hài lòng ở việc tri giác và tái hiện những điều mà nghệ sĩ cấp cho anh ta. Ý thức của con người về cá tính của mình phải đạt đến một trình độ cao hơn trình độ của những người Ai Cập thì người ta mới không chịu hài lòng về tình trạng mơ hồ, phiếm định hời hợt ở trong nghệ thuật, và người ta phải đặt cho mình nhiệm vụ biến nghệ thuật thành sự biểu hiện của lí trí, của vận động của tâm hồn và của cái đẹp.

b. Điêu khắc Hi Lạp và La Mã.

Ý thức của con người về bản thân mình lần đầu tiên được thể hiện ở trong điêu khắc Hi Lạp và chính vì vậy mà điêu khắc Hi Lạp thoát khỏi những khuyết điểm của giai đoạn Ai Cập. Nhưng sự diễn biến này không xuất hiện dưới hình thức một bước nhảy, một bước chuyển đột ngột từ những thiếu sót của một nền điêu khắc vẫn còn có tính tượng trưng song đã có trình độ tuyệt mĩ của lí tưởng cổ điển. Trái lại, như chúng tôi đã có dịp nói đến, lí tưởng muốn vươn lên tới một trình độ cao hơn mà không phải vượt ra ngoài lĩnh vực của mình thì chỉ cần phải loại trừ những cản trở đối lập lại tính hoàn mĩ của nó.

(a) Những bước đầu tiên được thực hiện theo lối này, ở ngay trong lòng của lí tưởng cổ điển là những cố gắng được thể hiện bởi những tác phẩm nghệ thuật gọi là nghệ thuật Egin và bởi nghệ thuật Etruxcơ cổ. Chúng tôi sẽ nhận xét ngắn về hai nền nghệ thuật này.

Hai giai đoạn này, hay phong cách này, đã vượt quá cái quan điểm của những người Ai Cập là bó hẹp vào sự lập lại những hình thức tương ứng, cố nhiên là phù hợp với hiện thực nhưng vẫn không có sự sống. Những hình thức bất di bất dịch không thay đổi, được chấp nhận nguyên vẹn, bởi vì đã được truyền thống cố định hóa và truyền lại, những hình thức mà người ta có thể rút ra nội dung tôn giáo của chúng để làm cho trí nhớ dễ gợi lên, nhưng không hề có mục đích biểu hiện những quan niệm thích hợp và nội cảm sinh động của nghệ sĩ. Song giai đoạn bước đầu này của nghệ thuật lý tưởng thực sự vẫn còn chưa dẫn tới nghệ thuật cổ điển chân chính, bởi vì ở giai đoạn này, một mặt, nghệ thuật ngay cả khi nó muốn đưa sự sống và vận động vào tác phẩm của mình, vẫn chưa đạt đến sự sống tự nhiên. Nó không đạt tới cái đẹp được tinh thần gắn liền chặt chẽ với hình thức tự nhiên của nó, hoặc bằng cách vay mượn những hình thức cá biệt trong đó sự phối hợp này với cái hiện thực tồn tại bên ngoài được thực hiện, hoặc tạo nên những sáng tạo tự do của thiên tài của nó.

Những tác phẩm Egin mà trong một thời gian dài người ta đã tự hỏi phải chăng chúng thuộc nghệ thuật Hi Lạp hay không chỉ mới gần đây chúng ta mới biết được. Về cách thể hiện nghệ thuật của chúng, người ta phải phân biệt rất rõ giữa cái đầu và các bộ phận khác. Thực vậy, toàn bộ thân hình, trừ cái đầu là được sao lại rất trung thành theo tự nhiên. Người ta bắt chước ngay cả những chi tiết vô nghĩa nhất của lớp da và nói lên một trình độ bậc thầy đáng kinh ngạc trong việc chế tác đá trắng: các bắp thịt rất nổi, bộ xương rất rõ, tất cả

các hình thức đều được vẽ lên một cách chặt chẽ, nhưng toàn thể được tái hiện với một trình độ am hiểu về cơ thể con người đến nỗi các hình tượng gây ảo tưởng về sự sống và gây đến một mức độ theo một nhà khảo cổ học nổi tiếng (Vacne: *"Về tác phẩm điêu khắc Egin với những nhận xét về lịch sử nghệ thuật của Senlinh"* 1817) khi nhìn chúng người ta cảm thấy sợ và không dám sờ đến.

Trái lại, trong việc thể hiện cái đầu người ta lại từ bỏ hoàn toàn việc bắt chước tự nhiên. Cách biểu hiện nhất dạng các gương mặt vẫn được duy trì qua tất cả những hành động khác nhau, những tinh thần và những tình huống khác nhau: cái mũi nhọn, cái trán vẫn còn lõm vào chứ không phải thẳng và tự do, hai lỗ tai cao, đôi mắt có hình thức một khe hở chạy dài, bẹt và xếch, cái miệng ngậm kết thúc bằng những khóe miệng nhích lên, gò má cụt nhưng cái cằm thì mạnh mẽ và gân guốc. Người ta cũng bắt gặp tính nhất dạng này trong cách sắp xếp của bộ tóc và những nếp nhăn của quần áo, tính đối xứng của chúng, tính chất này cũng biểu hiện cả ở các tư thế và các cách tập hợp xuất hiện làm thành một thứ phương thức trang trí. Người ta đã cho sở dĩ có tính nhất dạng như vậy hoặc là vì một cách quan niệm không mĩ học và những nét dân tộc, hoặc là vì sự tôn thờ những truyền thống cổ đã làm cho các nghệ sĩ bị bó tay. Song một nghệ sĩ đầy sức sống và cảm thấy mình có khả năng sáng tạo những tác phẩm sinh động không thể để cho người ta trói tay mình dễ dàng *như vậy* và thái độ chú ý tới yếu tố điển hình ở bên cạnh một trình độ kĩ thuật thành thạo chỉ nói lên rằng tinh thần còn bị nô dịch,cho nên trong các sáng tạo nghệ thuật, nghệ sĩ vẫn chưa vươn lên tới ý thức về tính tự do và tính độc lập của mình.

Các tư thế cũng nhất dạng, tuy không phải cứng đờ; chúng là im lìm, lạnh lùng và tư thế của những con người đồ vật giống như tư thế của những người thợ thủ công đang làm việc,

chẳng hạn tư thế của những người thợ mộc khi họ bào.

Với tính cách kết luận chung của những sự miêu tả này, chúng ta có thể nói rằng điều mà các tác phẩm có hứng thú cao này vẫn thiếu, trong khi nảy sinh vừa do thái độ tuân thủ truyền thống, lại vừa do việc bắt chước tự nhiên, đó là sự sống toát ra từ tinh thần. Theo những điều trên đây tôi đã nói (chương II) yếu tố tinh thần biểu lộ ở trong gương mặt và trong các tư thế. Các bộ phận khác dùng để biểu hiện những sự khác nhau tự nhiên giữa các cá nhân (nam nữ, tuổi tác, vân vân) nhưng yếu tố tinh thần thực sự thì chỉ có thể biểu hiện bằng tư thế mà thôi. Ấy vậy mà ở những người Egin thì chính các nét của gương mặt và các tư thế là ít có tính chất tinh thần nhất.

Trong các tác phẩm nghệ thuật Etruxơ mà người ta đã nhận diện được nhờ những bi kí, người ta đã tìm lại được những sự bắt chước như vậy đối với tự nhiên, nhưng ở một trình độ còn rõ nét hơn. Song các hình tượng về tư thế và về những nét mặt đã có tự do hơn và một vài hình tượng thậm chí đã có vẻ những chân dung hoàn toàn. Chính vì vậy Vinkenman nói đến một bức tượng có tất cả những tính chất của một bức chân dung nhưng hình như thuộc một thời kì khá muộn của nghệ thuật. Đây là một người đàn ông có kích thước tự nhiên, một anh chàng vùng biển, một nhân vật rất trang trọng và có uy quyền được biểu hiện với một tư thế hết sức tự nhiên và có cách biểu hiện đặc biệt chính xác. Đây sẽ là một hiện tượng rất đáng chú ý và đầy ý nghĩa nếu như người ta có thể xác nhận rằng không phải lí tưởng mà chính hiện thực và yếu tố nôm na xưa nay vẫn là tiêu biểu cho nền nghệ thuật nảy sinh trên đất La Mã.

(b) *Thứ hai*, để đạt tới đỉnh điểm của thời cổ điển, điêu khắc *lí tưởng* trước hết phải vứt bỏ cái ách của yếu tố thuần túy loại hình và sự thống trị nghiệt ngã của truyền thống để thay thế bằng sáng tạo nghệ thuật tự do. Chỉ có cái tự do này

mới có thể, một mặt, cho phép người ta thể hiện yếu tố phổ biến của ý nghĩa trong một hình thức đầy cá tính và, mặt khác, nâng những hình thức cảm quan lên trình độ của một biểu hiện chân thực nói lên được ý nghĩa tinh thần của chúng. Chính nhờ tự do này mà những điều cứng nhắc và bị ràng buộc trong những bước đầu của nghệ thuật cổ đại là nơi ý nghĩa vượt ra ngoài cá tính phải thực hiện ý nghĩa này, ở đây đã biến mất để nhường chỗ cho một nền nghệ thuật sinh động trong đó các hình thức cơ thể, về phía mình đã bỏ mất tính nhất dạng trừu tượng của một loại hình cổ truyền cũng như cái vẻ tự nhiên lừa dối người ta của chúng để vươn lên tới cái cá tính cổ điển là yếu tố làm cho tính phổ tiến của một hình thức đầy sức sống đặc thù hóa nó và bằng cách biến cái thực tại cảm quan của một hình thức thành biểu hiện hoàn mĩ của yếu tố tinh thần. Và điều này là đúng không những đối với bản thân hình thức, mà cả đối với tư thế, vận động, y phục, cách tập hợp các hình tượng, tóm lại của tất cả các phương diện mà trên đây tôi đã nói tới.

Sự thống nhất được thực hiện ở đây là sự thống nhất giữa yếu tố phổ biến với yếu tố cá nhân. Sự thống nhất này biểu hiện cả về mặt nội dung tinh thần cũng như về mặt hình thức cảm quan và sự thống nhất này phải được thực hiện trước khi ở giữa hai mặt thiết lập được một sự dung hợp không thể chia tách là nét tiêu biểu cho nghệ thuật cổ điển chân chính. Nhưng tính chất đồng nhất này đến lượt nó, lại có nhiều mức độ. Thực vậy, một mặt lí tưởng vươn lên tới trình độ cao cả và chặt chẽ này, là cái tuy không hề làm cho yếu tố cá nhân mất tính chất lưu chuyển sinh động của nó nhưng vẫn làm cho yếu tố cá nhân phục tùng chặt chẽ vào quyền lực của cái phổ biến. Trái lại, mặt khác, cái phổ biến ngày càng biến mất ở trong yếu tố cá nhân và yếu tố cảm quan; nói khác đi, bằng cách thay đổi cái đồ sộ bằng cái dễ thương, cái xinh xinh, bằng vẻ duyên dáng

vui tươi và hớn hở. Giữa hai giai đoạn cực đoan này có một giai đoạn mà người ta có thể gọi là trung gian, trong đó tính nghiêm trang của giai đoạn thứ nhất bắt đầu được yếu tố cá tính tô điểm cho nó, song vẫn không lấy vẻ duyên dáng và sức quyến rũ làm thành mục đích chính của mình.

Thứ ba, trong nghệ thuật La Mã, chúng ta đã đứng trước bước đầu của sự tan vỡ của nghệ thuật cổ điển. Ở đây lí tưởng thực sự không còn làm chủ toàn bộ cách quan niệm và cách thực hiện. Tính nên thơ của đời sống tinh thần, hơi thở bên trong và tính cao cả của sự biểu hiện tự thân hoàn mĩ làm thành ưu thế to lớn của tạo hình Hi Lạp đã biến mất để nhường chỗ cho một nền nghệ thuật mang tính chân dung. Sự tìm kiếm tính chân thực tự nhiên này đã ảnh hưởng tới tất cả các phương tiện nghệ thuật. Song ngay cả trong những giới hạn tự do này, điêu khắc La Mã vẫn chiếm một vị trí khá cao, theo nghĩa nếu như nó kém điêu khắc Hi Lạp thì đó chỉ là vì nó thiếu cái tính chất thi vị của lí tưởng theo ý nghĩa chân thực của danh từ này, bởi vì không có cái đó thì không có tác phẩm nghệ thuật hoàn mĩ, và cái đó làm cho tất cả nghệ thuật Hi Lạp thành sinh động.

c. Điêu khắc Thiên Chúa giáo.

Những quan điểm của điêu khắc Thiên Chúa giáo và các phương thức thể hiện của nó là dựa trên một nguyên tắc không tương ứng trực tiếp với các chất liệu và các hình thức của điêu khắc như lí tưởng cổ điển, theo như trí tưởng tượng Hi Lạp quan niệm và thể hiện trong nghệ thuật. Thực vậy, yếu tố lãng mạn như chúng ta đã thấy trong phần thứ hai của công trình này chủ yếu liên quan tới cái nội cảm đã bẻ gãy những quan hệ của nó với bên ngoài, có liên quan tới một tính chủ thể có tính tinh thần, tập trung vào bản thân tuy vẫn biểu lộ ra ngoài nhưng vẫn không đi đến chỗ thể hiện một sự dung hợp giữa

tính đặc thù bên ngoài với nội cảm tinh thần như lí tưởng của điêu khắc đòi hỏi. Đau khổ, những khổ sở của thể xác và của tinh thần, cảnh bị hình phạt và hối hận, cái chết và sự hồi sinh, tính chủ thể có tính chất tinh thần, đời sống nội tâm, tình yêu, những khát khao của con tim và những vận động của tâm hồn, tất cả những cái này vốn làm thành nội dung đặc biệt của trí tưởng tượng tôn giáo của nghệ thuật lãng mạn. Nhưng không có cái nào tìm thấy ở trong cái hiện thực trừu tượng bên ngoài, ở trong tính toàn vẹn có tính chất không gian, ở trong yếu tố vật chất cảm quan để thấy được chất liệu và hình thức thích hợp với nó. Chính vì vậy cho nên trong nghệ thuật lãng mạn, điêu khắc không phải làm bá chủ tất cả các nghệ thuật khác và thậm chí chỉ đạo cuộc sống nói chung như ở Hi Lạp; trái lại điêu khắc chiếm một vị trí kém âm nhạc và hội họa là những nghệ thuật thích hợp hơn trong việc biểu hiện nội cảm và tính đặc thù tự do bên ngoài chan chứa tinh thần.

Kể ra, ngay ở thời kì Thiên Chúa giáo, người ta vẫn tìm thấy những tác phẩm điêu khắc bằng gỗ, bằng đồng thau, bằng đá trắng, bằng vàng và bằng bạc. Mặc dầu nhiều tác phẩm nói lên một trình độ bậc thầy, nhưng chúng vẫn không có gì có thể so sánh với những tác phẩm của điêu khắc Hi Lạp là nền điêu khắc đã biết thể hiện các vị thần với những hình thức thực sự thích hợp. Điêu khắc tôn giáo lãng mạn chẳng qua chỉ là một trang trí đơn thuần để phục vụ kiến trúc ở một trình độ cao hơn nhiều so với điêu khắc Hi Lạp. Các vị thánh thường được đặt trong những lỗ trống ở tường của các tháp nhỏ và các tường trống hoặc ở trên cổng ra vào; trong lúc đó sự ra đời, lễ rửa tội, lịch sử đau khổ và sự hồi sinh cũng như những biến cố khác trong cuộc đời của Giêxu, cũng như các quan niệm quan trọng như quan niệm về cuộc phán xử cuối cùng vân vân đều được thể hiện đắp nổi ở trên các cửa chính

của các nhà thờ, trên các bức tường, trên những chỗ ngồi của nơi hát kinh, và vì tính đa dạng của chúng, chúng dễ dàng bị hạ thấp xuống thành những đường lượn.

Nói chung, ở đây do sự thể hiện nội tâm chiếm ưu thế, điêu khắc mang tính chất hội họa và ở một trình độ không phù hợp với nghệ thuật tạo hình trừu tượng. Mặt khác, điêu khắc chiếm lĩnh đời sống bình thường, tiến về phía chân dung và nó khiến cho chân dung cũng như hội họa gắn liền với những biểu hiện tôn giáo. Những điêu khắc ở trong nhà thờ thánh Xêban(Sébald)và trong nhiều nhà thờ và tòa nhà khác, nhất là của một thời kì trước thời Pitơ Visơ và biểu hiện những chủ đề tôn giáo lấy ở câu chuyện về cảnh khổ hình của Giêxu chẳng hạn, cho trong một khái niệm khá chính xác về loại điêu khắc này ở trong hình tượng, vẻ mặt, dáng điệu và cử chỉ, nhất là về những cung bực và những sắc thái của sự đau khổ.

Điêu khắc lãng mạn là nền điêu khắc thường thường bị lôi cuốn vào những lầm lẫn rất to lớn, chỉ tỏ ra trung thành với nguyên lí riêng của nghệ thuật tạo hình khi nó thấy cần nên xích lại gần điêu khắc Hi Lạp hơn nữa, hoặc bằng cách xử lí những đề tài cổ đại theo phong cách cổ đại, hoặc bằng cách thể hiện những chân dung có tính điêu khắc của những vị anh hùng hay những vua chúa như trường hợp ngày nay thường là như vậy. Song điêu khắc đã sáng tạo được những tác phẩm tuyệt mĩ, ngay cả trong lĩnh vực tôn giáo. Về điểm này, tôi chỉ nhắc đến tác phẩm của Miken Ăngiơ (Michel Ange) Người ta thán phục bức tượng Giêxu chết của ông không ngớt và có một hình sao lại trong Viện bảo tàng nhà vua ở Bá linh. Bức tượng Maria trong nhà thờ Nữ Đồng trinh ở Brugơ (Bruges) là một tác phẩm tuyệt mĩ, nhưng tác giả của nó vẫn chưa được chấp nhận hoàn toàn là ông ta. Nhưng điều đặc biệt

đã làm tôi say mê đó là cái mộ của công tước Naxau (Nassau) ở Brêđa (Bréda): công tước được thể hiện nằm dài bên cạnh vợ trên một cái nền cẩm thạch đen; hai bức tượng có độ lớn kích thước theo tự nhiên là bằng đá trắng. Ở trên bờ biển của nền là Rêgulut (Régulus), Hannibal (Hanibal), Xêza (César) và một chiến sĩ La Mã đứng nghiêng mình, họ nâng đỡ ở trên đầu của họ một cái nền khác giống như cái nền ở dưới.

Không có gì thú vị hơn là nhìn thấy một nhân vật như Xêza được Miken Ăngiơ thể hiện. Nhưng đối với những chủ đề tôn giáo thì cần phải tất cả tinh thần, tất cả sức mạnh của trí tưởng tượng, tất cả trình độ sâu sắc, sự táo bạo và sự khéo léo của một bậc thầy như Miken Ăngiơ mới thể hiện được với một trình độ đặc thù đầy sức sống như vậy, sự phối hợp của nguyên lí tạo hình của những người cổ đại với nội cảm sinh động là đặc điểm tiêu biểu của nghệ thuật lãng mạn. Thực vậy, tình cảm Thiên Chúa giáo không phải hướng về hình thức cổ điển của yếu tố lí tưởng, là cái làm thành bản chất và nhiệm vụ cao cả nhất của điêu khắc, nhất là khi phải biểu hiện những trực giác và những quan niệm tôn giáo.

Một khi đã đạt tới điểm này, chúng ta có thể rời khỏi lĩnh vực của điêu khắc để đề cập tới một hình thức nghệ thuật có những quan niệm và phương thức thể hiện riêng của nó và ngoài ra cần một chất liệu cảm quan khác. Trung tâm của điêu khắc cổ điển đó là cái cá tính *cốt tử* về tính cách con người và nó đặt hình tượng con người ở một trình độ cao đến nỗi nó cho hình tượng con người chính là hiện thân của cái đẹp và nó sử dụng hình thức này để thể hiện yếu tố thần linh. Nhưng con người như nó được biểu hiện, cả về hình thức cũng như về nội dung ở đây không phải là con người toàn vẹn, hoàn toàn *cụ thể*. Tính chất nhân hình của nghệ thuật vẫn chưa đầy đủ ở trong điêu khắc cổ đại. Thực vậy, điều nó thiếu đó là nhân

loại trong tính phổ biến của nó vừa khách quan lại vừa đồng nhất với nguyên lí của *nhân cách tuyệt đối*, mà người ta thường vẫn coi là tính người, tức là cá tính con người với những sự yếu đuối, những đặc thù, những điều ngẫu nhiên, những ý, tính chất tự nhiên trực tiếp, những dục vọng của nó vân vân, tóm lại tất cả những cái gì cần phải được đưa vào yếu tố phổ biến để cho người ta đứng trước một *cá tính* toàn vẹn, một chủ thể toàn vẹn diễn biến ở trong cái lĩnh vực vô tận của tính hiện thực của nó.

Trong điêu khắc cổ điển, một trong những yếu tố này là yếu tố nhân tính dưới trạng thái tự nhiên trực tiếp đã được thể hiện bằng những hình thức qua đó nó tiếp tục tính động vật: những con người - động vật, những đương thần vân vân, không liên quan gì với tính chủ thể, song tính chủ thể vẫn không được quan niệm như là bao hàm việc phủ nhận yếu tố động vật này. Và mặt khác, bản thân điêu khắc hướng về cái đặc thù và cái bên ngoài bằng cách chấp nhận phong cách *dễ thương* hay *thú vị*, trong hàng nghìn, hàng vạn sáng tạo khéo léo và có tính tinh thần, chủ yếu chỉ để làm người ta thích thú và giải trí, chỉ để gợi lên niềm vui và sự thích thú. Trái lại, nó thiếu nguyên lí về sự sâu xa và vô tận với tính chủ thể, và sự hoà giải bên trong của tinh thần với yếu tố tuyệt đối, của sự thống nhất lí tưởng của con người và nhân loại với Thượng đế. Kể ra, điêu khắc Thiên Chúa giáo đã đưa một nội dung phù hợp với nguyên lí này vào nghệ thuật, nhưng các tác phẩm của nó lại chứng tỏ rằng điêu khắc không thích hợp với sự thể hiện nội dung này, và sự thể hiện này đòi hỏi phải có những nghệ thuật khác, những nghệ thuật có những phương tiện hiệu lực hơn để đạt tới mục đích này. Chúng ta có thể gọi những nghệ thuật khác này bằng danh từ *những nghệ thuật lãng mạn* do chỗ chúng gần hình thức nghệ thuật lãng mạn hơn cả.

CÁC NGHỆ THUẬT LÃNG MẠN

CÁC NGHỆ THUẬT LÃNG MẠN

Như chúng ta đã thấy, bước chuyển chung từ nghệ thuật điêu khắc sang các nghệ thuật còn lại là bị quy định bởi nguyên lý *tính chủ thể*: tính chủ thể đột nhập vào nội dung cũng như vào phương thức biểu hiện nghệ thuật. Nó biểu hiện khái niệm cái tinh thần tồn tại vì bản thân một cách lý tưởng, thoát ly khỏi thế giới bên ngoài để nhập vào lĩnh vực đời sống bên trong. Nói khác đi, tinh thần ở đây không làm thành một thể thống nhất khăng khít với biểu hiện thể xác của mình.

Kết quả là, trong bước chuyển này, cái tồn tại trong thể thống nhất khách quan có tính bản chất của điêu khắc ở trong

trạng thái nghỉ ngơi, yên tĩnh và hoàn toàn cô lập đã biểu lộ một sự chia tách, một sự phân ly. Chúng ta có thể khảo sát sự phân ly này theo hai mặt: một mặt, về mặt *nội dung*, điêu khắc thực hiện sự hợp nhất trực tiếp của chất liệu tinh thần với cái cá tính vẫn còn chưa có ý thức rằng bản thân nó là một chủ thể riêng biệt và, do đó, ta có một thể thống nhất khách quan - danh từ thể thống nhất *khách quan* ở đây nói chung có nghĩa là một yếu tố bản chất vĩnh viễn im lìm bất động, chân thực, không phụ thuộc vào tình trạng vô đoán cũng như không vâng theo những điểm đặc thù riêng. Mặt khác, điêu khắc dừng lại ở một yếu tố tinh thần hoàn toàn dung hợp làm một với thể xác - yếu tố thể xác là yếu tố làm cho tinh thần đầy sức sống và có ý nghĩa và, do đó, tạo nên một thể thống nhất *khách quan* mới. Danh từ này ở đây có nghĩa là nó chỉ cái thế giới hiện thực bên ngoài đối lập lại cái nội dung bên trong và chủ thể.

Do tình trạng hai mặt trước đây vẫn là hợp nhất ở trong điêu khắc nay đã bị tách ra, cho nên yếu tố *tinh thần* lại sẽ tập trung vào bản thân với tính cách một yếu tố bên trong của thể xác, không những là đối lập lại cái bên ngoài nói chung, mà trong lĩnh vực của bản thân tinh thần, mặt bản chất và khách thể của tinh thần sẽ tách rời khỏi tính đơn nhất sinh động của chủ thể với tính cách chủ thể, và mặt chủ thể này thôi không còn là một nội dung của cái chủ thể đơn giản có tính bản chất. Kết quả là mọi yếu tố mà từ trước đến nay vẫn dung hợp với nhau nay đã trở thành tự do đối với nhau và tự do ở ngay bản thân. Và chính nhờ hưởng được cái tự do ấy cho nên chúng phục tùng sự phát hiện của nghệ thuật.

1. Kết quả là, một mặt chúng ta có cái yếu tố bản chất của tinh thần, tức là cái thế giới của chân lý và của sự vĩnh viễn, *yếu tố thần linh*. Nhưng ở đây yếu tố thần linh lại phù hợp với nguyên lý tính chủ thể từ bản thân nó đã được nghệ thuật quan niệm và thực hiện thành chủ thể, thành cá tính, thành

cái tuyệt đối có ý thức với tính cách tinh thần vô hạn của mình, với tính cách Thượng đế ở trong tinh thần và ở trong chân lý. Đối lập lại nó là cái tính chủ thể trần tục và của con người, và bởi vì tính chủ thể của con người không còn có thể làm thành một thể thống nhất khăng khít và bản chất với tinh thần, cho nên từ nay nó có thể được bộc lộ thành tính đặc thù của con người. Chính nhờ vậy mà nghệ thuật có thể diễn đạt được tất cả tâm hồn con người cũng như mọi biểu hiện của con người.

Điểm chung cho cả hai mặt này đó là: nguyên lý về *tính chủ thể*. Và chính nguyên lý này sẽ làm cho hai mặt này lại hợp nhất với nhau một lần nữa. Cái tuyệt đối vì vậy, sẽ đóng vai một chủ thể hiện thực, đầy sức sống và, do đó, có tính người trở thành một chủ thể hữu hạn, thành một con người nhưng đồng thời lại thành một chủ thể tinh thần đã thực hiện được ở bản thân tính bản chất và cái chân lý tuyệt đối, tức là chủ thể này đã trở thành một tinh thần có tính thần linh. Kết quả là ta có một thể thống nhất mới. Song thể thống nhất này không có cái vẻ trực tiếp trước kia như ta thấy ở điêu khắc. Lần này, chúng ta có một sự thống nhất, một sự hòa giải giữa hai mặt: sự hợp nhất này tương ứng với khái niệm của nó chỉ có thể biểu hiện và khẳng định một cách hoàn toàn ở trong lĩnh vực *bên trong*, trong lĩnh vực lý tưởng của tinh thần.

Trong khi chúng tôi phân chia tất cả toàn bộ ngành khoa học của chúng ta (*"Mỹ học"* phần thứ nhất, chương "Sự phân chia") tôi đã nói như sau: Nếu như lý tưởng của điêu khắc biểu hiện cá tính của thần linh bằng những nét cảm quan và thể xác ít nhiều phù hợp, thì bây giờ thể cộng đồng vẫn thể hiện ở bản thân một sự suy nghĩ chung đối lập lại đối tượng này. Nhưng bởi vì bản thân tinh thần chỉ có thể được ta hình dung thành một chủ thể, hay thành một tinh thần có tính chủ thể, cho nên sự suy nghĩ dẫn tới một sự hòa giải có tính tinh thần của yếu tố chủ thể của mỗi người với Thượng đế.

Nhưng với tính cách một chủ thể riêng, con người còn sống

một cuộc sống tuy là có tính ngẫu nhiên trong khuôn khổ những quyền lợi, những đòi hỏi, những mục đích và những dục vọng hữu hạn ở đấy anh ta chỉ có thể tìm thấy sự thỏa mãn bằng cách biểu lộ sự độc lập của mình: anh ta có thể vùi sâu cuộc đời của mình vào những biểu hiện cao hơn về Thượng đế cũng như vào ý nghĩa về sự hòa giải với Thượng đế.

2. *Thứ hai*, về sự biểu hiện mặt bên ngoài thì mặt bên ngoài cũng có thể trở thành độc lập như vậy ở trong tình trạng đặc thù của nó và có được quyền xuất hiện trong trạng thái độc lập như vậy. Sở dĩ điều này có thể thực hiện được là vì nguyên lý tính chủ thể cản trở không cho yếu tố bên ngoài và yếu tố bên trong thâm nhập vào nhau trong tất cả các bộ phận và tất cả các quan hệ. Bởi vì ở đây, yếu tố chủ thể chính là một cái gì tồn tại vì bản thân, một cái gì thâm trầm đã từ giã sự tồn tại hiện thực của mình để quay trở về lĩnh vực của khái niệm, quay trở về tình cảm, con tim, cảm giác, sự chiêm ngưỡng. Kể ra, lĩnh vực lý tưởng này cũng biểu lộ ra ngoài, song dưới một hình thức khiến cho cái vẻ bên ngoài chẳng qua *chỉ là* cái vẻ bên ngoài của một chủ thể tồn tại ở bên trong vì *bản thân* mình. Chính vì vậy cho nên mối liên hệ chặt chẽ mà ta thấy ở trong điêu khắc cổ điển giữa tinh thần với thể xác thì ở đây vẫn không bị phá vỡ hoàn toàn. Mối liên hệ ấy chỉ yếu đi và trở thành lỏng lẻo mà thôi: kết quả là cả hai mặt bên trong và bên ngoài tuy không thể tồn tại một mình, song vẫn ở trong tình trạng lệ thuộc vào nhau. Như vậy, mặt nào cũng giữ được một tính độc lập riêng; hoặc là khi xảy ra một sự hợp nhất sâu sắc hơn thì yếu tố tinh thần sẽ toát ra làm thành một trung tâm sáng ngời ở đấy nội cảm bộc lộ, mặc dầu vẫn có sự dung hợp giữa mặt bên ngoài với mặt bên trong. Do chỗ khách thể và hiện thực ở đây là độc lập với nhau như vậy cho nên trọng tâm chúng yếu đi, chuyển sang việc biểu hiện cái hiện thực bên ngoài cùng với những vật đặc thù nhất của tự nhiên. Song mặt khác, các vật này vẫn phải nói lên sự tham

dự của yếu tố tinh thần, và qua cách thể hiện nghệ thuật của chúng, chúng ta phải thấy rằng tinh thần và tâm hồn vẫn thâm nhập tới những giới hạn cuối cùng của cái vẻ bên ngoài.

Như vậy, nguyên lý tính chủ thể đòi hỏi phải thực hiện hai điều. Một mặt, phải từ bỏ lối hợp nhất trực tiếp giữa tinh thần với thể xác, hay có thái độ ít nhiều phủ nhận đối với thể xác để làm cho nội cảm toát ra từ yếu tố bên ngoài. Nhưng mặt khác, nó lại đòi hỏi phải tạo nên một thao trường tự do, ở đấy yếu tố đặc thù có thể xuất hiện với tính đa dạng của nó, ở đấy các yếu tố tạo thành và sự vận động của tinh thần cũng như của cảm quan đều biểu lộ.

3. *Thứ ba*, nguyên lý mới này còn phải được biểu lộ dựa trên chất liệu cảm quan mà nghệ thuật sử dụng ở trong hình thức biểu hiện mới mẻ của nó.

a) Từ trước đến nay, nghệ thuật chỉ mới sử dụng chất liệu với ý nghĩa đơn thuần chất liệu, tức là sử dụng cái khối lượng nặng nề với *tất cả các chiều* của nó ở trong không gian cũng như sử dụng *hình tượng* với tính trừu tượng đơn thuần, cái hình tượng trừu tượng và khái quát. Nhưng ngay từ giây phút nội cảm cá biệt hóa của chủ thể đã nhập vào chất liệu này thì để biểu lộ nội cảm ra ngoài, người ta phải hủy bỏ tính toàn vẹn ba chiều của nó trong không gian để cho nó trở thành một sự phản ánh của tinh thần, trong lúc đó vẫn duy trì sự tồn tại trực tiếp của cái bên ngoài. Mặt khác lại phải làm sao cho về mặt hình thức, cái vẻ trực quan bên ngoài và cái vẻ cảm quan của nó bộc lộ được tất cả những điểm đặc thù cần thiết để nói lên cái nội dung mới. Ở đây, nghệ thuật vẫn bắt buộc phải hoạt động trong lĩnh vực cụ thể và cảm quan, bởi vì nếu như nội cảm cần phải được xem là một hiện tượng đi từ lĩnh vực thể xác bên ngoài để quay trở về nội tâm, thì mặc dầu thế, nghệ thuật này chỉ còn một cách duy nhất: biểu lộ *qua sự tồn tại khách quan* của tự nhiên và qua *sự tồn tại thể xác, bên ngoài* của bản thân tinh thần.

Như vậy, nghệ thuật *thứ nhất* trong số các nghệ thuật lãng

mạn vẫn còn phải làm cho người ta thấy được nội dung của nó bằng cách cấp cho nội dung này một hình thức cá biệt bao gồm diện mạo con người và tất cả các vật trong tự nhiên nói chung. Song nó không phải trước sau chỉ lo bám lấy tính cảm quan và cái biểu hiện trừu tượng như điều ta thấy ở trong điêu khắc. Thực hiện nhiệm vụ này là sứ mạng của *hội họa.*

b) Song như chúng ta biết, đặc trưng chủ yếu của hội họa không phải là yếu tố tinh thần và yếu tố thể xác dung hợp với nhau hoàn toàn như ở trong điêu khắc. Trái lại, nhiệm vụ của nó là làm nổi bật cái nội cảm tập trung vào bản thân mình, cho nên cái hình ảnh bên ngoài có tính không gian không làm thành một phương tiện thể hiện hoàn toàn thích hợp với tính cụ thể của tinh thần. Chính vì vậy mà nghệ thuật vứt bỏ cái phương tiện thể hiện mà từ trước đến nay nó vẫn sử dụng. Thay thế cho những biểu hiện trong không gian, nó sẽ sử dụng những biểu hiện âm thanh và dùng những âm diễn biến trong thời gian. Bởi vì âm thanh, do chỗ nó phủ nhận chất liệu không gian, cho nên có một tồn tại trong thời gian có tính lý tưởng hơn, phù hợp với nội cảm là cái tự thể hiện mình thành *tình cảm* và nghệ thuật này biểu hiện nội dung dưới hình thức nó nằm trong những khao khát của con tim và những vận động của tâm hồn bằng những vận động của âm thanh. Nghệ thuật *thứ hai* tuân theo nguyên lý biểu hiện này đó là *âm nhạc.*

c) Theo như cách trình bày ở đây, âm nhạc sẽ ở cực đối lập lại các nghệ thuật tạo hình cả về mặt nội dung cũng như về mặt biểu hiện cảm quan và phương thức thể hiện. Nó bộc lộ nội cảm mà không cấp cho nội cảm một hình thức cụ thể và một hình ảnh thấy được. Song một nghệ thuật muốn cho phù hợp với khái niệm toàn vẹn của mình thì không thể *chỉ lo* biểu đạt nội cảm mà thôi mà còn phải làm cho người ta tri giác được nội cảm bằng cách biểu hiện nó thành cái *hình thức bên ngoài.* Nhưng một khi nghệ thuật đã từ bỏ việc cấp cho các tác phẩm của mình những hình thức cụ thể và có thể thay thế một cách khách quan, thì cái tính khách thể mà nó bắt

buộc phải quay trở lại không thể là một cái khách thể *thực sự* mà chỉ là một khách thể có *tính chất giả thiết*.

Để miêu tả tính khách thể này với tính cách một thông báo của tinh thần là cái tạo nên trong lĩnh vực của mình cho một tinh thần khác, cần phải sử dụng một chất liệu *cảm quan* đơn thuần để biểu hiện mình như một phương tiện thông tin đơn thuần, và, do đó, chất liệu bị hạ thấp xuống vai trò của một ký hiệu là cái tự thân nó không có ý nghĩa gì hết. *Thi ca* với tính cách nghệ thuật của ngôn ngữ có tham vọng làm việc ấy và nó thể hiện những tác phẩm của mình bằng ngôn ngữ là cái được nó trau chuốt thành một tác phẩm nghệ thuật. Cũng như tinh thần dùng ngôn ngữ để làm cho một tinh thần khác hiểu được điều chứa chất ở trong lòng nó; cũng vậy, nghệ thuật của lời nói vẫn có khả năng bộc lộ được toàn bộ tinh thần cho nên thi ca đồng thời lại là thứ nghệ thuật tham dự vào mọi hình thức nghệ thuật và nghệ thuật này chỉ vắng mặt ở nơi nào tinh thần vì vẫn còn chưa nhận thức được nội dung cao cả của mình cho nên chỉ có thể bộc lộ những cảm nghĩ mơ hồ của mình bằng cách cấp cho chúng hình thức và hình dáng những vật ở bên ngoài và xa lạ với tinh thần.

Chương I

HỘI HỌA

Đối tượng thích hợp nhất đối với điêu khắc đó là cái tính cách tập trung, im lìm và sâu xa vào bản thân. Cá tính tinh thần của tính cách biểu hiện bằng một sự tồn tại thể xác thấm nhuần cá tính tinh thần, trong lúc đó thì chất liệu cảm quan

biểu hiện sự nhập thân của tinh thần. Như vậy, tinh thần chỉ thích hợp với điêu khắc khi nó là một hình ảnh đơn thuần, im lìm, bất động. Còn về cái nội cảm bên trong,cái cuộc sống của tâm hồn, sức mạnh của tình cảm thì cái gương mặt không có con ngươi của điêu khắc không thể nào biểu lộ được, cũng như nó không thể nào biểu lộ được những vận động của tinh thần. Nó không thể nào nêu lên cho ta thấy cái ranh giới phân chia yếu tố bên ngoài với yếu tố bên trong. Chính đó là lý do khiến ta thấy các tác phẩm của điêu khắc cổ đại không làm cho ta xúc động. Chúng ta không dừng lại lâu trước những tác phẩm ấy, và nếu như chúng ta dừng lại lâu thì đó là để phân biệt những sắc thái tế nhị nhất của gương mặt và các bộ phận của nó. Người ta không thể trách chúng ta đã không dành cho các tác phẩm lớn của điêu khắc sự quan tâm chú ý xứng đáng với chúng. Sở dĩ thế là vì trước đấy người ta phải học được cách đánh giá chúng; và sau khi đã học, chúng ta bắt gặp một trong hai tình trạng sau đây: hoặc là tác phẩm này vẫn không làm cho chúng ta thích thú; hoặc là chúng ta nắm được tính chất của chúng một cách toàn bộ và chúng ta tìm hiểu xem ở trong cái toàn bộ ấy có những cái gì có tầm hứng thú đặc biệt. Nhưng mục đích trực tiếp của nghệ thuật vẫn không phải ở chỗ làm cho chúng ta cảm thấy sự hứng thú mà nó có thể đem đến qua con đường gay go phức tạp như vậy.

Vả chăng, sự thưởng thức bằng cách theo dõi, suy nghĩ, nghiên cứu công phu và khảo sát toàn diện, vẫn không phải là mục đích trực tiếp của nghệ thuật. Đã thế, niềm hứng thú mà các tác phẩm điêu khắc cổ đại có thể cấp cho chúng ta qua những biện pháp quanh co và gián tiếp như vậy cũng vẫn còn thiếu sót, bởi vì nó còn thiếu một yếu tố quan trọng, và các biện pháp nói trên không cho phép ta hình dung được sự phát triển của một tính cách hướng về hoạt động bên ngoài để đi vào đời sống nội tâm. Về mặt này, chúng ta cảm thấy thoải mái hơn khi đứng trước các tác phẩm hội họa. Thực vậy, chính

ở trong hội họa, lần đầu tiên xác lập được nguyên lý của cái tính chủ thể vừa là vô hạn lại vừa là hữu hạn, nguyên lý của bản thân cuộc sống chúng ta, và chúng ta nhìn thấy ở trong những tác phẩm này cái đang sống, đang hành động và đang xáo động trong bản thân chúng ta.

Vị Thượng đế của điêu khắc đối với sự chiêm ngưỡng trước sau vẫn chỉ là một vật đơn thuần. Trái lại, ở trong hội họa, yếu tố thần linh xuất hiện giữa hình thức một chủ thể thần linh, sống, hòa mình với thể cộng đồng và cho phép mỗi người có mặt đều có thể thiết lập một mối liên hệ tinh thần và một sự trao đổi giữa mình với yếu tố ấy. Kết quả là yếu tố bản chất của hội họa không được thể hiện - như ở trong điêu khắc - bởi một cá nhân cứng đờ, im lìm bất động, mà có thể nói yếu tố bản chất ở đây đã chuyển vào toàn bộ thể cộng đồng và làm cho thể cộng đồng thành sinh động.

Trong khi tách chủ thể ra cái thể xác của y và ra khỏi môi trường bên ngoài của y, nguyên lý này đồng thời phải xác lập một môi giới giữa một bên là nội cảm và một bên là tính chất thể xác và môi trường bên ngoài. Thuộc phạm vi sự đặc thù hóa của chủ thể này là mọi vận động và mọi sự sống, một điều mà điêu khắc không thể có được cả về nội dung cũng như về phương thức biểu hiện. Do đó, dần dần tính độc lập giữa con người đối với Thượng đế cũng như đối với tự nhiên được tăng lên, đời sống bên trong và đời sống bên ngoài cũng tăng lên; và ngược lại, những quan hệ thâm trầm nhất và một mối liên hệ chặt chẽ được thiết lập giữa Thượng đế với thể cộng đồng cũng như giữa con người riêng lẻ với Thượng đế, với cái môi trường tự nhiên xung quanh cũng như với những đòi hỏi, những mục đích, những dục vọng, những hành vi và những hoạt động vô cùng đa dạng tiêu biểu cho đời sống con người. Chính vì vậy mà hội họa có thể diễn tả được sự sống và sự vận động, một điều mà điêu khắc bắt buộc phải bỏ qua và hội họa sử

dụng được vô số đề tài và các phương thức biểu hiện hết sức đa dạng mà điêu khắc không thể sử dụng được. Như vậy, nguyên lý tính chủ thể một mặt là nguyên lý đặc thù hóa và, mặt khác, lại là một yếu tố để hợp nhất và để làm môi giới. Kết quả là hội họa hợp nhất được ở trong cùng một tác phẩm nghệ thuật những yếu tố từ trước đến nay vẫn thuộc lĩnh vực của hai nghệ thuật: môi trường bên ngoài là thuộc lĩnh vực của kiến trúc, và cái hình tượng có tính tinh thần là thuộc lĩnh vực của điêu khắc. Hội họa đặt các hình tượng của nó vào trong một tự nhiên ở bên ngoài hay trong một môi trường có tính kiến trúc do bản thân nó sáng tạo nên, và nó biết làm cho cái bên ngoài này thành sinh động và có sức sống đến nỗi biến nó thành một phản ánh của tính chủ thể và tạo nên một sự hài hòa giữa mặt bên ngoài phù hợp với tinh thần những hình tượng vận động ở đấy.

Đó là nguyên lý mới mà hội họa đã đưa vào cái phương thức thể hiện mà trước đây chúng ta đã biết.

Nếu như bây giờ ta nêu lên câu hỏi về thứ tự khảo sát cần phải làm để phân tích chi tiết hơn thì tôi muốn nêu lên ở đây sự phân bố như sau:

Trước hết, chúng ta sẽ khảo sát tính chất chung mà hội họa có được cả về mặt nội dung loại biệt của nó cũng như về mặt các tài liệu thích hợp với nội dung ấy và cách xử lý nghệ thuật nội dung này nhờ những tài liệu ấy.

Thứ hai, chúng ta sẽ khảo sát những đặc trưng riêng nằm ở trong nguyên lý của nội dung và sự biểu hiện, và khu biệt đối tượng của hội họa cũng như các quan niệm, phương thức bố cục và màu sắc của hội họa.

Thứ ba, chúng ta sẽ khảo sát xem hội họa *đã phân chia* ra thành nhiều trường phái như thế nào, vì cũng như ở các nghệ thuật khác, hội họa cũng có những giai đoạn phát triển lịch sử khác nhau của nó.

1. Tính chất chung của hội họa.

Nguyên lý chủ yếu của hội họa, như tôi đã nói ở trên, là cái tính chủ thể bên trong và sinh động với các tình cảm, các biểu tượng và hành động của nó, với tất cả những cái gì trên bầu trời và trên mặt đất là đối tượng, ở trong những hoàn cảnh và những biểu hiện bên ngoài và thể xác rất đa dạng. Chính vì vậy cho nên như tôi đã nói, nghệ thuật Thiên Chúa giáo, nghệ thuật lãng mạn đã tìm thấy sự thể hiện của nó thích hợp nhất ở trong hội họa. Cách định nghĩa này hình như lập tức đã nâng nghệ thuật của họ lên một trình độ tuyệt mỹ cũng chẳng kém gì điều các nhà điêu khắc đã làm đối với nghệ thuật của họ khiến người ta nghĩ rằng không những các dân tộc gọi là cổ đại, mà cả ở nhiều dân tộc khác nhau như người Hán, người Ấn Độ, người Ai Cập, cũng đã dành được vinh quang trong lĩnh vực hội họa. Cố nhiên, hội họa, do chỗ nó bao quát vô số đối tượng và do những phương thức thể hiện nó dùng để tái hiện là ít có tính hạn chế hơn và phổ biến ở những dân tộc khác nhau. Nhưng bản chất vấn đề mà chúng tôi nói ở đây lại không phải ở chỗ đó. Nếu như chúng ta chỉ xét sự việc theo quan điểm thuần túy kinh nghiệm, thì người ta sẽ thấy một cách tự nhiên rằng những đề tài nào đó là được thể hiện bởi một nghệ thuật nào đó, ở những dân tộc nào đó và ở những thời đại khác nhau nào đó. Nhưng còn một vấn đề khác nữa, sâu xa hơn, liên quan tới bản thân nguyên lý của hội họa, với việc khảo sát các phương tiện thể hiện của nó và tới định nghĩa của nội dung, và nội dung này do bản chất của nó là tương ứng với cách thể hiện của hội họa hơn là tương ứng với bất kỳ hình thức biểu hiện nào khác. Ta còn giữ lại được rất ít những tác phẩm hội họa của những người cổ đại, có rất ít tác phẩm mà người ta có thể nói rằng chúng là công trình của những bậc thầy nổi tiếng nhất. Dù sao, những điều ta tìm thấy trong các cuộc phát quật ở các nhà tư nhân thời cổ đại là như vậy.

Mặc dầu trong các tác phẩm này, chúng ta phải thán phục cái thị hiếu tinh tế, cách chọn các đối tượng, cách đưa ra một hoàn cảnh minh bạch, cũng như sự biểu hiện nhẹ nhàng với màu sắc tươi tắn, những ưu điểm cố nhiên còn biểu hiện ở một trình độ cao hơn nữa trong các bức họa nguyên mẫu dựa vào đấy người ta vẽ những bích họa trong các ngôi nhà gọi là "của nhà thơ bi kịch" ở Pompêi (Pompéi). Dù sao, chúng ta vẫn không còn giữ được gì về những nhà họa sĩ nổi tiếng. Dù cho những bức tranh nguyên thủy này là ưu việt đến đâu, ta vẫn phải nói rằng mặc dầu các tác phẩm điêu khắc của người cổ đại là đẹp đẽ vô song, nhưng những người cổ đại vẫn không nâng hội họa lên tới cái trình độ phát triển mà sau này nó đạt được ở thời trung cổ Thiên Chúa giáo, mà nhất là thế kỷ XVI và XVII. Vả lại, sự thua kém của hội họa so với điêu khắc là có thể dự kiến trước được, bởi vì cái nguyên lý chân thực về cách nhìn thế giới ở người Hy Lạp là phù hợp với điều điêu khắc có thể thể hiện hơn bất kỳ nghệ thuật nào khác. Song trong nghệ thuật, không thể nào tách nội dung tinh thần ra khỏi phương thức thể hiện. Chính vì vậy nếu như người ta hỏi chúng ta tại sao hội họa chỉ đạt tới trình độ phát triển cao nhất của nó sau khi đã tiếp thu cái nội dung của nghệ thuật lãng mạn, chúng ta sẽ trả lời rằng chính những tình cảm thâm trầm, những giây phút hạnh phúc và những nỗi đau khổ của tâm hồn đã làm thành cái nội dung sâu sắc mà chỉ có hội họa mới có thể khai thác và biểu hiện, và chính nhờ khai thác và biểu hiện được cái nội dung ấy cho nên hội họa đã đạt đến cái trình độ tuyệt mỹ như chúng ta đã thấy.

Để làm thí dụ, tôi sẽ nhắc lại một lần nữa điều mà Raun Rôset (Raoul Rochette) nói về cách biểu hiện thần Idit (Isis) để Horut (Horus) trên đầu gối. Nói chung đây cũng là một đề tài với những hình ảnh Thiên Chúa giáo của Đức mẹ: một bà mẹ thần linh với đứa con của Người. Nhưng sự khác nhau giữa hai cách quan niệm, cũng như giữa hai cách biểu

hiện của cùng một đề tài là rất to lớn. Thần Idit Ai Cập, được biểu hiện trong hoàn cảnh này bằng những hình đắp nổi thấp, không hề có vẻ gì gọi là mẫu tử hết: không có chút gì là trìu mến, không hề biểu lộ tâm hồn và tình cảm, trong lúc đó thì ngay cả những hình ảnh kiểu Bidanxơ về Đức mẹ, ở đây mặc dầu Đức mẹ được biểu hiện một cách khá khô cứng, cũng vẫn có những tình cảm này. Bên cạnh điều đó, ta hãy nghĩ đến điều mà Raphaen và bao nhiêu nhà họa sĩ Italia đã làm về nữ đồng trinh. Tình cảm sâu sắc làm sao, cuộc sống tinh thần sôi nổi làm sao, hình ảnh cao cả và duyên dáng làm sao đã thể hiện tất cả để toát ra cái tinh thần thần thánh! Và chúng ta hãy nghĩ đến tình trạng vô cùng đa dạng của những hình thức và những tình trạng mà Raphaen hay, hơn nữa, nhiều bậc thầy khác nhau đã xử lý về đề tài này! Bà mẹ nữ đồng trinh trinh bạch, vẻ đẹp về thể xác, vẻ đẹp về tinh thần, vẻ duyên dáng, tất cả những điều đó đều lần lượt được nêu bật làm thành nét biểu hiện chính. Nhưng nói chung, tài nghệ bậc thầy biểu hiện không phải ở chỗ vẽ lên cái vẻ đẹp cảm quan của hình dáng, mà ở cách biểu hiện cuộc sống sâu xa, tinh thần, và chính điều này làm cho bức tranh thành tuyệt mỹ, thành một kiệt tác.

Kể ra, nghệ thuật Hy Lạp đã vượt xa nghệ thuật Ai Cập, do chỗ chính nó cũng đã tìm cách biểu hiện nội tâm của con người, nhưng nó vẫn không sao đạt được cái trình độ sâu sắc tiêu biểu cho nghệ thuật Thiên Chúa giáo, và sở dĩ nó không đạt được thì đó cũng là vì mục đích của nó vẫn không phải là ở đấy. Tôi đã nhiều lần nhắc tới con nhân dương bế thần Baccut trẻ tuổi trên tay: nó rất duyên dáng và hết sức dễ thương, cũng như các nàng tiên chăm sóc cho Baccut, một hoàn cảnh đã được biểu hiện bởi một viên ngọc vô cùng đẹp đẽ. Ở đây chúng ta bắt gặp sự thể hiện của cái tình mẫu tử, bình thản trong trẻo, thoát khỏi mọi ham muốn, mọi ưu tư. Nhưng nếu chúng ta không kể đến cái yếu tố thuần túy mẫu tử thì chúng ta không thể nào không thấy rằng cách biểu hiện này

vẫn không có cái trình độ sâu sắc về tâm hồn và tình cảm là điều tiêu biểu cho nghệ thuật Thiên Chúa giáo. Những người cổ đại rất có thể vẽ những chân dung tuyệt diệu, nhưng cách quan niệm của họ về những sự vật của tự nhiên, cũng như về các tình huống của con người và của thần linh đều không có cái trình độ tinh thần hóa sâu sắc mà hội họa Thiên Chúa giáo đã thể hiện được trong các tác phẩm của mình.

Ngay các chất liệu mà hội họa sử dụng đã đòi hỏi phương thức tinh thần hóa có tính chủ thể hơn như vậy. Yếu tố cảm quan ở đấy hội họa hoạt động đó là diện tích trên đấy những điểm đặc thù của các gương mặt đều được biểu hiện bằng những màu sắc đặc biệt, nhờ đó hình dáng các sự vật xuất hiện trước sự chiêm ngưỡng đã bị tinh thần biến đổi thành những biểu hiện bên ngoài có tính nghệ thuật thay thế những hình tượng hiện thực.

Các chất liệu này có đặc tính như sau: chúng không để cho các đối tượng bên ngoài tồn tại trong sự tồn tại thực tế của chúng, mặc dầu sự tồn tại này đã được tinh thần làm cho thành sinh động. Chúng biến đổi các vật bên ngoài này ở trong lòng hiện thực thành một phản ảnh đơn thuần của cái tinh thần bên trong, tinh thần này muốn tự ngắm nhìn mình trong trạng thái tinh thần của mình. Một lần nữa, đây lại là cái nội tâm của tinh thần tìm cách tự biểu hiện, với tính cách nội tâm qua sự phản ảnh của ngoại hiện. Mặt khác, cái diện tích trên đó hội họa nêu bật các đối tượng của mình, tự thân nó đã có khả năng tạo nên những môi trường, những quan hệ, những kết hợp thuộc đủ mọi loại, và màu sắc đòi hỏi phải tương ứng với sự đặc thù hóa của ngoại hiện phải có sự đặc thù hóa của nội tâm, sự đặc thù hóa này chỉ có thể thực hiện bằng một cách biểu hiện một hoàn cảnh và một hành động tiêu biểu, và điều này lại đòi hỏi phải có tính đa dạng, phải có sự vận động, phải có sức sống bên trong và bên ngoài.

Nhưng ở trong yếu tố này của đời sống bên trong như chúng ta đã thấy, nguyên lý của hình thức nghệ thuật lãng mạn: đồng thời trong cách biểu hiện thực sự của nó, còn gắn liền với tính đa dạng của hiện thực bên ngoài và ngoài sự tồn tại bên ngoài này nó còn làm thành một tồn tại tập trung vào bản thân. Thành ra người ta có thể nói rằng ở trong nội dung và phương thức biểu hiện của nghệ thuật lãng mạn thì hội họa đã tìm thấy cái nội dung duy nhất và phương thức biểu hiện đặc biệt thích hợp với nó. Cũng như chúng ta có thể nói rằng khi nghệ thuật lãng mạn muốn tự biểu hiện hình trong các tác phẩm và đi tìm những chất liệu phù hợp với nội dung của mình thì trước hết, nó tìm thấy chúng ở trong hội họa và cũng chính vì vậy mà hội họa về mặt đối tượng cũng như về mặt quan niệm ít nhiều vẫn có tính hình thức. Nếu như ngoài hội họa Thiên Chúa giáo ra còn có hội họa phương Đông, hội họa Hy Lạp và hội họa La Mã nữa, thì dầu sao, nghệ thuật này cũng vẫn đạt đến trình độ phát triển cao nhất trong những giới hạn của nghệ thuật lãng mạn, và nếu như chúng ta có quyền nói đến nghệ thuật hội họa Hy Lạp và phương Đông thì cũng là theo cái ý nghĩa như chúng ta đã nói đến nghệ thuật điêu khắc Thiên Chúa giáo ở trong lĩnh vực điêu khắc. Nghệ thuật này đã bắt rễ ở trong lý tưởng ấy. Nói khác đi, chúng ta phải thừa nhận rằng hội họa chỉ có được cái nội dung hoàn toàn thích hợp với các biện pháp và các hình thức của mình ở trong tài liệu của hình thức nghệ thuật thuật lãng mạn, và do đó, chỉ có cách tiếp thu các đối tượng này thì hội họa mới có thể tận dụng được các phương tiện của mình.

Nếu như chúng ta xuất phát từ quan điểm mà chúng ta vừa xác lập thì về mặt nội dung, tài liệu và phương thức biểu hiện của hội họa, chúng ta sẽ đi đến những kết luận khái quát sau đây.

a. Đặc trưng cơ bản của nội dung.

Chúng ta đã thấy rằng đối với *nội dung* của nghệ thuật hội họa, đặc trưng chủ yếu là tính chủ thể ở bản thân nó.

(a) Kết quả là theo quan điểm của nội tâm, cá nhân không thể biến mất hoàn toàn ở trong cái *bản chất*, trái lại, nó phải chứng tỏ rằng với tính cách một chủ thể cụ thể, cá nhân chứa đựng một nội dung qua đó y tự thể hiện mình với tất cả nội tâm của mình, với tất cả sức mạnh dồi dào của những tư tưởng và những tình cảm của mình; và mặt khác,cái hình tượng bên ngoài không được có vẻ bị cái tính bên trong thống trị như trong trường hợp của điêu khắc. Thực vậy, tính chủ thể mặc dầu vẫn thấm nhuần qua yếu tố bên ngoài với tính cách một khách thể của riêng mình, vẫn đồng thời là một thể đồng nhất quay trở về bản thân, vào trong một tình trạng khép kín ở bản thân, trở thành bàng quan đối với bên ngoài và để cho cái bên ngoài được hoàn toàn tự do. Kết quả là cũng như đối với cái mặt *tinh thần* của nội dung, yếu tố chủ thể của cá nhân không thực hiện một sự dung hợp trực tiếp với cái bản chất và cái toàn nhân loại, trái lại quay trở về bản thân để đạt tới trình độ tồn tại cho mình một cách cao nhất. Cũng vậy tính đặc thù ở trong hình tượng bên ngoài và tính phổ biến của nó đều chuyển từ sự hợp nhất có tính tạo hình sang một cái gì ngẫu nhiên hơn và bàng quan theo nghĩa đó là tính chủ đạo của mọi hiện tượng trong hiện thực có tính chất kinh nghiệm.

b) Điểm *thứ hai* liên quan tới phạm vi bao quát các đối tượng miêu tả được hội họa thể hiện theo nguyên tắc của nó.

Một mặt, tính chủ thể tự do để cho toàn bộ các sự vật tự nhiên và toàn bộ phạm vi của hiện thực con người được tự do hoàn toàn. Nhưng mặt khác, nó lại có thể chú ý tới mọi đặc thù và biến các đặc thù ấy thành nội dung của yếu tố bên trong. Không những thế, tính chủ thể tỏ ra sinh động và cụ thể nhờ chỗ nó gắn liền với cái hiện thực cụ thể này. Nhờ vậy, nhà họa sĩ có thể đưa vào lĩnh vực nghệ thuật mình một số đề tài to lớn vượt ra ngoài phạm vi của điêu khắc. Tất cả lĩnh vực tôn giáo, những ý kiến về thiên đường và địa ngục, lịch sử của Giêxu, các tông đồ, các thánh v. v... tự nhiên bên ngoài,

bản tính con người cũng như những cái gì khó nắm nhất trong các tình huống và các tính cách, tất cả những điều đó đều có thể có chỗ đứng ở trong hội họa. Bởi vì những quyền lợi và những đòi hỏi riêng, với tất cả những điều ngẫu nhiên và bên ngoài có vẻ võ đoán của chúng đều là thuộc tính chủ thể và chính vì vậy mà đều có thể được nó chú ý đến.

(c) Thêm vào điều đó, còn có một điểm *thứ ba*, liên quan tới nội dung của hội họa: điều mà hội họa tìm cách biểu hiện trong các biểu tượng của mình, đó là tâm hồn, bởi vì cái sống ở trong tâm hồn là tồn tại một cách chủ thể, trong khi đồng thời thuộc về cái khách thể và cái tuyệt đối. Những tình cảm đang xáo động trong tâm hồn cố nhiên có thể có một nội dung phổ biến, nhưng vì là tình cảm, nó không có được hình thức cái cá nhân cụ thể là cái tôi tự nhận thức mình và cảm thấy mình ở đấy. Nếu tôi muốn nêu bật một nội dung khách thể trong tất cả tính khách thể của nó thì *tôi* phải quên bản thân mình. Dĩ nhiên cái nội dung thực sự mà hội họa biểu hiện lại là cái tính chủ thể biết cảm xúc; cũng vậy về mặt hình thức nó không cung cấp cho ta những biểu hiện về thần linh một cách chính xác như điêu khắc chẳng hạn; trái lại, nó chỉ dùng lối biểu hiện mơ hồ, nói nhiều với tình cảm hơn là với con mắt.

Cái điều có vẻ mâu thuẫn với những điều chúng tôi nói, đó là hiện tượng môi trường bên ngoài của con người, núi non, thung lũng, đồng cỏ, thác nước, cây cối, thuyền bè, biển cả, mây, bầu trời, các ngôi nhà, các phía trong của các ngôi nhà v. v... đã bao lần được những họa sĩ nổi tiếng nhất chọn làm đối tượng của các tác phẩm của họ. Nhưng trong các công trình nghệ thuật của họ, hạt nhân của nội dung vẫn không phải là các vật thể này, mà là sự sống và tâm hồn là kẻ làm chủ cách quan niệm về chúng và cách thể hiện chúng một cách chủ thể: chính tâm hồn của nghệ sĩ đã bộc lộ cho chúng ta thấy không phải một sự tái hiện đơn thuần của sự vật; trái lại chính nghệ sĩ bộc lộ tâm hồn của mình và cái cảm hứng thầm kín nhất

của tâm hồn mình. Nếu như trong những điều kiện như vậy, các sự vật được hội họa biểu hiện tỏ ra vô nghĩa hơn, thì đó là vì yếu tố chủ thể ở đấy bắt đầu đóng vai trò chính. Do chỗ hội họa hướng về tâm hồn, về cái tâm hồn chỉ biểu lộ trong sự vật bên ngoài bằng một sắc biểu mơ hồ tạo nên xung quanh sự vật một bầu không khí chung cho nên, hội họa chủ yếu khác kiến trúc và điêu khắc và thiên nhiều hơn về phía âm nhạc. Do đó, hội họa tạo thành giai đoạn trung gian giữa các nghệ thuật tạo hình với các nghệ thuật âm thanh.

b. Tài liệu cảm quan của hội họa.

Tôi đã có dịp nêu đặc trưng *chất liệu* cảm quan của hội họa và nêu rõ nó khác các chất liệu của điêu khắc ở chỗ nào. Ở đây, tôi sẽ chỉ nêu lên những quan hệ tồn tại giữa chất liệu này và nội dung tinh thần mà hội họa có nhiệm vụ thể hiện.

(a) Về mặt này, hiện tượng đầu tiên mà chúng ta phải lưu ý, đó là hội họa thu hẹp ba mặt của không gian về diện tích. Sự tập trung hoàn toàn sẽ là sự tập trung vào một điểm duy nhất và điều này có nghĩa là hủy bỏ mọi sự bố trí ở cạnh nhau và, do đó, xảy ra tình trạng bất ổn nằm trong việc hủy bỏ như vậy. Nhưng sự hủy bỏ này chỉ được thực hiện triệt để ở trong âm nhạc. Trái lại, hội họa vẫn còn để yếu tố không gian tồn tại, nó chỉ hủy bỏ *một* trong ba chiều, và lấy *diện tích* làm yếu tố để biểu hiện. Việc rút gọn ba chiều về diện tích là nằm trong phương thức nội tâm hóa, là cái chỉ có thể biểu hiện trong không gian với tính cách nội tâm bằng cách hủy bỏ tính toàn vẹn bên ngoài chứ không phải để cho cái bên ngoài tồn tại nguyên vẹn. Người ta thường có xu hướng cho rằng sự hủy bỏ như vậy là một thủ pháp võ đoán của hội họa và là một thiếu sót của hội họa. Người ta nói, bởi vì hội họa muốn biểu hiện những sự vật của tự nhiên với tất cả tính hiện thực của chúng, hay làm cho người ta tri giác được đời sống tinh thần và đời sống tình cảm qua môi giới thân thể, các cử chỉ và các

điệu bộ con người, cho nên khi nó chỉ dùng có hai chiều, tức là cái diện tích đơn thuần để thực hiện thì nó vẫn còn thua kém tự nhiên, bởi vì tự nhiên có đủ cả ba chiều.

(aa) Kể ra, xét về mặt chất liệu không gian thì hội họa là một nghệ thuật còn trừu tượng hơn điêu khắc nữa; nhưng trình độ trừu tượng hóa này hoàn toàn không phải là một sự giảm bớt võ đoán, cũng không phải là do chỗ con người bất lực không thể sánh với tự nhiên. Trái lại, đây là một giai đoạn tất yếu trong sự diễn biến từ điêu khắc sang hội họa. Ngay điêu khắc cũng đã là một sáng tạo của tinh thần đối với tự nhiên chứ không phải là sự tái hiện đơn thuần để bắt chước tự nhiên: chính vì vậy nó loại trừ ra khỏi các hình tượng của mình tất cả những cái gì không liên quan tới cái nội dung mà ta phải biểu hiện, tất cả những gì liên quan tới tính chất tự nhiên nhạt tẻ, bình thường. Trong số những đặc điểm bị điêu khắc loại trừ có màu sắc. Kết quả là điêu khắc chỉ còn giữ lại yếu tố trừu tượng của cái hình tượng cảm quan. Ở trong hội họa đã xảy ra một điều ngược lại. Hội họa lấy nội cảm có tính tinh thần làm nội dung, nội cảm này chỉ có thể biểu hiện lộ ra ngoài mình. Chính vì vậy, mặc dầu hội họa cũng làm công việc phục vụ tri giác, nhưng biện pháp của nó lại là cốt làm sao cho cái khách thể mà nó biểu hiện sẽ không phải là một tồn tại tự nhiên toàn vẹn, hiện thực, và có tính trung gian mà trở thành sự phản ảnh của tinh thần và chỉ biểu hiện tính tinh thần của nó ở trong sự phản ảnh này để xóa bỏ sự tồn tại hiện thực nhằm biến tồn tại hiện thực thành một ngoại hiện đơn thuần của tinh thần và vì tinh thần.

(bb) Chính vì vậy, hội họa bắt buộc *phải* từ bỏ tính toàn vẹn của không gian và không phải chỉ có tình trạng hạn chế của bản thân con người đã bắt nó phải từ bỏ tính toàn vẹn này. Thực vậy, ngay từ giây phút đối tượng của điêu khắc, về mặt không gian, chỉ biểu hiện một phản ảnh của cái nội cảm tinh thần mà nghệ thuật đem đến cho tinh thần thì hiện thực

không gian cụ thể đã bỏ mất tính độc lập của nó và có những quan hệ trực tiếp và chặt chẽ hơn với người xem ở trong các tác phẩm điêu khắc. Bức tượng nổi lên một cách độc lập, ở ngoài mọi quan hệ với người xem. Người xem có thể đứng ở đâu cũng được: anh ta đứng, vận động, tự do tha hồ đi lại xung quanh bức tượng. Sự duy trì tình trạng độc lập này giả thiết rằng bức tượng có thể cấp một cái gì cho người xem bất kỳ anh ta đứng ở chỗ nào. Sự tồn tại cho nó của tác phẩm điêu khắc cần phải được duy trì và không thể không duy trì, bởi vì tác phẩm có một nội dung khách quan tự nó là đầy đủ. Trong hội họa trái lại, vì hội họa lấy tinh thần của chủ thể, cụ thể là lấy cái nội cảm đã đặc thù hóa làm nội dung, cho nên hội họa có một sự chia tách giữa đối tượng và người xem. Nhưng sự chia tách này lại bị xóa nhòa do chỗ bức tranh trong chừng mực nó thể hiện yếu tố chủ thể qua toàn bộ các hình thức biểu hiện của nó, chứng tỏ rằng nó chỉ tồn tại cho chủ thể, cho người xem chứ không phải tồn tại cho bản thân một cách hoàn toàn độc lập.

Có thể nói rằng người xem này ngay từ đầu đã đứng ở đấy và tác phẩm hội họa là để phục vụ anh ta, cho nên người ta mới chú ý đến cái điểm cố định mà anh ta sẽ đến để nhìn tác phẩm. Nhưng muốn khêu gợi sự *chiêm ngưỡng* và phản ứng của tinh thần thì chỉ cần cái ngoại hiện bên ngoài là đủ; thậm chí người ta có thể nói rằng tình trạng không gian tồn tại thực tế một cách toàn vẹn sẽ là một điều cản trở: bởi vì nếu như các sự vật được biểu hiện một cách toàn vẹn như vậy thì chúng hóa ra có một sự tồn tại độc lập, trong lúc đó thì họa sĩ lại nói với tinh thần, nói với trực giác, hội họa cấp cho tinh thần, nhưng ngoại hiện của các sự vật là để cho tinh thần làm cho nó thành sinh động và hiện thực. Chính vì vậy, tự nhiên không thể hạ thấp đối tượng của mình bằng cách hạn chế nó trong những giới hạn của mặt phẳng, bởi vì các đối tượng có và phải có một tồn tại cho nó; trái lại, sự thỏa mãn mà hội họa đem

đến cho ta không bắt nguồn ở trong sự tồn tại thực tế của sự vật. Cái hứng thú mà nó gây nên là có tính thuần túy lý luận: đây là cái hứng thú đối với sự phản ảnh ra ngoài của nội cảm, và điều đó không đòi hỏi phải có một hiện thực, một cách tổ chức toàn vẹn và tính không gian.

(cc) *Thứ ba*, ngoài việc bó hẹp vào mặt phẳng lại còn một sự kiện khác nữa: giữa hội họa và kiến trúc có những quan hệ cách xa hơn là giữa điêu khắc và kiến trúc. Thực vậy, các tác phẩm điêu khắc dù cho chúng được dựng lên ở những địa điểm công cộng và trong các công viên, ở đấy chúng hình như chỉ tồn tại vì bản thân mình, bao giờ cũng cần đến một cái nền có tính kiến trúc, và khi các bức tượng được đặt trong những phòng, những phòng khách v. v... thì điêu khắc làm thành cái nền cho bức tượng, hoặc là ngược lại những sự biểu hiện của điêu khắc được dùng để tô điểm cho ngôi nhà; chính vì vậy giữa hai nghệ thuật vẫn có một mối liên hệ chặt chẽ. Trái lại, bức tranh, dù cho đứng ở trong một phòng kín hay ở những gian phòng triển lãm mở rộng, thì cũng chỉ cần một bức tường mà thôi. Mục đích đầu tiên của hội họa là để che phủ những diện tích trống rỗng ở trên tường.

Chủ yếu ở người cổ đại, hội họa đã tự bó hẹp vào cái nhiệm vụ ấy, tô điểm cho những bức tường của các đền thờ và sau này tô điểm cho những bức tường của các ngôi nhà tư nhân. Kiến trúc gôtích mà nhiệm vụ chủ yếu là xây dựng những phạm vi có kích thước đồ sộ nhất, cấp cho ta những diện tích còn lớn hơn nữa, thậm chí những diện tích mênh mông nhất mà người ta có thể tưởng tượng. Nhưng ở bên ngoài cũng như ở bên trong các ngôi nhà, lúc đầu hội họa chỉ được sử dụng ở đấy dưới hình thức những hình ghép dùng để trang trí cho các diện tích trống rỗng. Sau này, nhất là vào thế kỷ XVI, kiến trúc điền vào chỗ trống của những khoảng trống mênh mông trên các bức tường một cách thuần túy kiến trúc, ta thấy điều này ở mặt trước chính của nhà thờ Xtratxbuốc (Strasbourg).

Nếu không kể các cửa vào hình hoa thị và các cửa sổ, thì những diện tích trống được che đậy bởi những mô típ mang hình thức những cửa sổ, cũng như những hình đa dạng, toàn bộ này có tính trang trí rất rõ và làm cho người ta không cần phải dùng đến hội họa.

Kiến trúc tôn giáo chỉ bắt đầu sử dụng hội họa trong những ngôi nhà gần với kiểu cổ đại. Nhưng nhìn toàn bộ thì hội họa tôn giáo Thiên Chúa giáo đã tách ra khỏi kiến trúc để tạo nên những tác phẩm độc lập, như những bức tranh tô điểm các bàn thờ, các điện thờ, các bàn thờ chính v. v... Cố nhiên, ở đây bức tranh vẫn phải phù hợp với tính chất của địa điểm mà nó phục vụ, nhưng mặt khác, nó không phải chỉ rõ mục đích bao phủ một mặt của cái tường, mà nó còn có nhiệm vụ tồn tại ở đấy vì bản thân, hệt như một bức tượng vậy. Cuối cùng, hội họa được dùng để tô điểm cho những phòng công cộng, những tòa thị chính, những cung điện, những nhà tư nhân v. v... và ở đây nó lại gắn liền chặt chẽ hơn với kiến trúc. Nhưng mặc dầu có sự gắn bó như vậy, nó vẫn không bỏ mất và không được phép bỏ mất tính độc lập của mình với tính cách một nghệ thuật tự do.

(b) Cái điều làm cho hội họa càng cần phải rút bớt ba chiều của không gian xuống thành hai chiều của diện tích đó là nhiệm vụ mà hội họa phải thể hiện để biểu lộ các nội dung bên trong đã cô lập hóa và vì vậy mà phong phú có nhiều khía cạnh đặc thù đa dạng. Sự hạn chế đơn thuần vào những hình thức có tính không gian của hình tượng - điều mà điêu khắc có thể chấp nhận - là không phù hợp với một nghệ thuật phong phú hơn như hội họa, bởi vì các hình thức có tính không gian là cái điều trừu tượng nhất ở trong tự nhiên, trong lúc đó thì hội họa có nhiệm vụ biểu hiện những sắc thái đặc biệt, và điều này đòi hỏi phải sử dụng những tài liệu đa dạng nhất. Chính vì vậy, ngoài việc biểu hiện trong không gian, lại còn việc sử dụng những chất liệu có tính vật lý, đặc thù hơn. Những chất

liệu này có thể chứng minh giá trị và tầm quan trọng của chúng đối với tác phẩm nghệ thuật, rằng chúng đóng vai trò của những yếu tố tạo nên nghệ thuật bằng cách làm tổn hại đến tính toàn vẹn của không gian, giảm bớt tính toàn vẹn này xuống những chiều của một mặt phẳng. Thực vậy, ở trong hội họa các chiều không tồn tại cho bản thân cho sự tồn tại thực tế của mình, trái lại, chúng trở thành một ngoại hiện thấy được là nhờ những phương tiện vật lý.

(aa) Nếu như bây giờ chúng ta gọi yếu tố vật lý chủ yếu mà hội họa sử dụng là cái gì, thì chúng ta phải nói đó là ánh sáng, cái yếu tố làm cho mọi vật được người ta nhìn thấy.

Các chất liệu cảm quan, cụ thể mà kiến trúc sử dụng, trước hết, bao gồm vật chất nặng nề, có sức kháng cự dùng để cân, để ép lại, để nâng đỡ và để dựa vào, và đồng thời để được nâng đỡ, một chức năng mà nó còn giữ lại được một phần ở trong điêu khắc. Cái chất liệu nặng còn gây một áp lực, bởi vì nó có cái điểm thống nhất về vật chất không phải ở bản thân mà ở một cái khác và nó tìm cách đạt đến cái điểm ấy trong khi nó vẫn đứng nguyên một chỗ, bởi vì nó gặp sự kháng cự của những vật thể khác và cũng vì vậy mà cái vật thể này trở thành những vật mang nó. Ánh sáng là vật trái ngược lại một chất liệu nặng còn đang đi tìm sự thống nhất của bản thân. Dù cho người ta có thể nói gì về ánh sáng, có một điều hiển nhiên đó là ánh sáng là tuyệt đối nhẹ, nó không có sức nặng cũng không có sức kháng cự và chính vì vậy mà trước sau bao giờ nó cũng đồng nhất với bản thân, bao giờ cũng chỉ liên quan với bản thân mà thôi. Tóm lại, nó biểu hiện tính lý tưởng đầu tiên, hiện tượng tự khẳng định mình đầu tiên của tự nhiên. Tự nhiên lần đầu tiên trở thành có tính chủ thể ở trong ánh sáng; từ nay nó là "cái tôi" vật lý khái quát, cái này tuy vẫn còn ở trong tình trạng cô lập hoàn toàn, nhưng nó đã vứt bỏ và có thể thoát ly khỏi tính khách thể trần truồng trong biểu hiện bên ngoài của chất liệu nặng và có thể vượt bỏ tính toàn vẹn

cảm quan, không gian của chất liệu. Chính nhờ có cái đặc tính *lý tưởng* hơn, tinh thần hơn như vậy cho nên ánh sáng có thể trở thành nguyên lý vật lý của *hội họa*.

(bb) Nhưng ánh sáng xem như ánh sáng chỉ tồn tại thành một trong những phương diện nằm ở trong cái nguyên lý của tính chủ thể, cụ thể là làm thành một tính đồng nhất có tính chất lý tưởng hơn, tinh thần hơn. Xét theo quan niệm này, ánh sáng chỉ làm thành một phương thức biểu hiện, mà tự nhiên sử dụng để làm cho người ta thấy được các sự vật *nói chung*. Còn về cái nội dung mà ánh sáng bộc lộ thì nội dung ấy được tạo nên bởi những vật không phải là ánh sáng, trái lại bởi một cái gì khác ánh sáng và tự thân là tối. Ánh sáng cho phép ta nhận thấy được những sự khác nhau về hình dáng, về khoảng cách v. v... của các sự vật này bằng cách soi sáng chúng, nghĩa là giảm bớt ít nhiều trình độ tối tăm và vô hình của chúng, một số bộ phận ở gần người xem hơn thì hiện rõ hơn, còn những bộ phận khác cách xa hơn thì không rõ bằng. Cái sáng và cái tối với tính cách của chúng, trong chừng mực không liên quan tới một màu sắc cụ thể của sự vật, thì chỉ là do khoảng cách chia cách chúng ta với những vật được soi sáng. Trong cái quan hệ này vốn bị qui định bởi khoảng cách, ánh sáng không đóng vai trò ánh sáng đơn thuần mà đóng vai trò cái sáng và cái tối đã được đặc thù hóa, tức là đóng vai ánh sáng và những bóng tối, và những kết hợp giữa sáng và tối làm cho chúng ta biết hình dáng và khoảng cách chia cách các sự vật cũng như cách con người nhìn các sự vật ấy. Chính hội họa sử dụng nguyên tắc này, bởi vì sự đặc thù hóa là một bộ phận cố hữu của khái niệm của nó. Khi ta so sánh nó về mặt này với điêu khắc và kiến trúc, ta sẽ nhận thấy rằng điêu khắc và kiến trúc tái hiện những sắc thái có thực của cái hình tượng mang tính không gian còn để mặc ánh sáng và bóng tối nảy sinh do tác động của cách soi sáng xuất phát từ ánh sáng tự nhiên hay từ chỗ đứng của người xem. Kết quả là, trong các

tác phẩm điêu khắc và kiến trúc, cái vẻ tròn trặn của hình dáng đã tồn tại ở tự thân, và ánh sáng hay bóng tối làm cho ta thấy được đó chẳng qua chỉ là một tác dụng của những nhân tố đã có sẵn từ trước, độc lập đối với chỗ các hình dáng này có thể nhìn thấy được hay không nhìn thấy được. Trong hội họa thì trái hẳn: cái sáng và cái tối với tất cả các cung bực và các bước quá độ tế nhị nhất của nó là thuộc về các chất liệu mà nghệ sĩ sử dụng và chúng tạo nên cái ngoại hiện mà nghệ sĩ mong muốn, trong lúc đó cái ngoại hiện này đối với điêu khắc và kiến trúc lại được nêu lên thành cái thực tế. Ánh sáng và bóng tối, sự biểu hiện các vật theo cách chúng được soi sáng là được thực hiện bởi nghệ thuật,chứ không phải bởi ánh sáng tự nhiên (ánh sáng tự nhiên chỉ làm cho ta thấy được cái sáng và cái tối) cũng như cách chiếu sáng ở đây, tất cả đều do hội họa yêu cầu và tạo ra. Chính ở đây là nơi ta phải tìm cái lý do tích cực giải thích tại sao hội họa không cần đến ba chiều. Hình tượng là được xây dựng bằng bóng tối và ánh sáng, cho nên đối với nó cái hình tượng thực tế sẽ là thừa.

(cc) *Thứ ba*, nhưng ánh sáng và bóng tối, cái sáng và cái tối cũng như các kết hợp của chúng chẳng qua là những điều trừu tượng, và với tính cách như thế, chúng cũng không tồn tại trong tự nhiên và do đó không thể được sử dụng làm chất liệu cảm quan.

Thực vậy, như chúng ta đã thấy, ánh sáng chỉ tồn tại vì một cái gì không phải là ánh sáng, cụ thể là chỉ tồn tại đối với bóng tối. Nhưng trong mối quan hệ này, hai nguyên lý không hề đối lập lại nhau mà làm thành một thể thống nhất, một sự kết hợp của ánh sáng và bóng tối. Ánh sáng bị mờ đi và bị tối đi như vậy, nhưng đến lượt nó lại xuyên qua bóng tối và soi sáng bóng tối, làm thành cái nguyên lý của màu sắc và màu sắc là chất liệu chủ yếu của hội họa. Tự thân ánh sáng là không có màu sắc. Nó là tình trạng mơ hồ thuần túy của cái thể thống nhất với bản thân mình. Còn màu sắc, đối với

ánh sáng đã là một cái gì tương đối hơi tối tăm, và, do đó, khác ánh sáng, màu sắc là một bóng tối có ánh sáng hợp nhất với nó. Do đó, cái quan niệm cho rằng ánh sáng gồm nhiều màu sắc khác nhau, tức là gồm những trình độ tối đi khác nhau, là một quan niệm xuyên tạc và sai lầm.

Hình dáng, khoảng cách, sự phân giới hạn, vẻ tròn trặn, tóm lại mọi quan hệ về không gian và mọi sắc thái của những biểu hiện trong không gian đều được hội họa dùng màu sắc để biểu hiện, và cái nguyên lý lý tưởng của màu sắc cũng là nhằm tái hiện một nội dung lý tưởng hơn và cũng có khả năng biểu hiện những nội dung lý tưởng hơn và cho phép ta dùng những sự đối lập ít nhiều sâu sắc, có trình độ tế nhị và có tính quá độ khác nhau đặng thể hiện những sắc thái tế nhị nhất của các sự vật. Khó lòng hình dung được những điều trong thực tế ở đấy người ta đã đạt được bằng cách chỉ đơn thuần sử dụng màu sắc. Chẳng hạn, đây là hai con người hoàn toàn khác nhau về ý thức của bản thân đối với chính mình cũng như về cấu tạo thể xác, cả hai đều làm thành một thể toàn vẹn hoàn toàn về tinh thần cũng như thể về xác. Ấy thế mà tất cả sự khác nhau của họ xét cho cùng là do chỗ trong bức tranh họ được vẽ bằng những màu sắc khác nhau. Ở đây, một màu dừng lại, ở đầu kia một màu khác bắt đầu, và nhờ đó, người ta có được tất cả: hình dáng, các khoảng cách, các nét mặt, cách biểu hiện, tất cả những gì cảm quan nhất và tinh thần nhất của mỗi người. Và sự giảm bớt này, như chúng tôi đã nói, không phải là một biện pháp bổ trợ, không phải là một thiếu sót. Trái hẳn lại: hội họa bỏ qua cái chiều thứ ba một cách có chủ ý, nhằm thay thế cái hiện thực thuần túy không gian bằng một nguyên lý cao hơn và phong phú hơn, đó là nguyên lý màu sắc.

(c) Chính nhờ có được sự phong phú này trong các tác phẩm của mình mà hội họa đã có thể thể hiện được toàn bộ hiện tượng. Điêu khắc ít nhiều vẫn bị hạn chế bởi sự tồn tại phong bế và cứng nhắc của cá nhân đối với thế giới bên ngoài và đối

với các cá nhân khác; nhưng hội họa không thể bó hẹp vào cái cá nhân tự bó hẹp vào bản thân. Trái lại, nó phải đưa cá nhân vào vô số quan hệ làm cho cá nhân phải vượt ra ngoài bản thân mình. Thực vậy, một mặt, như tôi nói, bức tranh nói trực tiếp với người xem hơn là bức tượng và yêu cầu có thể nói, sự cộng tác nhiều hơn của người xem. Mặt khác, cá nhân được biểu hiện ở đây trong những quan hệ đa dạng với các cá nhân khác và với môi trường. Hiện tượng biến khách thể chỉ thành một ngoại hiện mà thôi đã làm cho họa sĩ có thể hợp nhất trong cùng một bức tranh những đối tượng đa dạng nhất, những khoảng cách cách xa nhau nhất và những không gian rộng lớn nhất, và trong khi làm thế, bức tranh cũng vẫn bị hạn chế chặt chẽ như thường, và chính sự hạn chế này không hề có nghĩa là một sự cản trở võ đoán hay ngẫu nhiên, mà trái lại xuất hiện hay có nhiệm vụ xuất hiện thành một tổng thể những đặc thù lệ thuộc lẫn nhau.

c. Nguyên lý của sự trau chuốt nghệ thuật.

Sau khi đã nhận xét chung về nội dung và về chất liệu cảm quan của hội họa, chúng ta còn phải nêu lên tóm tắt cái nguyên lý chung về phương thức trau chuốt *nghệ thuật* của hội họa.

Hội họa chấp nhận hai điều cực đoan ở một trình độ cao hơn là điêu khắc và kiến trúc: một mặt, mục đích chủ yếu là trình độ sâu sắc của đề tài, tính nghiêm trang về tôn giáo và đạo đức của các quan niệm và sự thể hiện cái đẹp của các hình dáng; mặt khác, khi các đề tài là không quan trọng thì cái chính là những chi tiết có tính bộ phận của thực tế và nghệ thuật sáng tạo của chủ thể. Chính vì vậy người ta thường thường nghe hai lối nhận xét cũng đều là cực đoan như nhau: thực vậy, khi thì người ta nghe nói: đề tài kỳ diệu quá! Cách quan niệm sâu sắc hấp dẫn quá! Khi thì trái lại người ta nói bức tranh này tuyệt diệu quá, biểu hiện đẹp quá! Cách nhận

xét khác nhau như vậy là do bản thân khái niệm hội họa mà ra. Thậm chí, người ta có thể nói rằng không có thể có sự thỏa hiệp nào giữa hai nhận xét, rằng một cách nhận xét phải tồn tại hoàn toàn độc lập. Thực vậy, phương thức thể hiện của hội họa là hình tượng thuần túy và những hình thức bị hạn chế bởi không gian cũng như bởi những màu sắc, và do đó hội họa chiếm địa vị trung gian giữa lý tưởng, tính tạo hình và những điều chi tiết quá trực tiếp của hiện thực.

Do đó, ta có hai hình thức hội họa: một hình thức lý tưởng nhằm biểu hiện cái phổ biến và hình thức thứ hai nhằm biểu hiện cái cá biệt với những chi tiết ít nhiều đặc thù.

(a) Người ta có thể nói rằng hội họa trước hết, cũng như điêu khắc, phải tái hiện cái cốt tử, các đối tượng của đức tin tôn giáo, những biến cố to lớn của lịch sử, các cá nhân nổi tiếng và lỗi lạc, mặc dầu biểu hiện cái cốt tử này ra ngoài dưới hình thức tính chủ thể bên trong. Ở đây trước hết phải làm nổi bật vẻ cao cả, nghiêm túc của cái hành động được thể hiện, trình độ sâu sắc của cái tình cảm được biểu hiện. Thành ra ở đây quyền phát triển đầy đủ và việc sử dụng tất cả trình độ phong phú của các biện pháp miêu tả mà hội họa có được chỉ có một tầm quan trọng thứ yếu mà thôi. Trước tầm quan trọng của cái nội dung cần được thể hiện với đòi hỏi tất cả sự chú ý của nghệ sĩ phải tập trung vào cái cốt tử và cái chủ yếu, thì sự thành thạo về kỹ thuật, sự khéo léo bên ngoài cũng như bản thân nghệ thuật vẽ làm thành những đặc tính không chủ yếu. Chính vì vậy chẳng hạn, các bức ký họa của Raphaen có giá trị vô song và biểu lộ một trình độ hết sức tuyệt mỹ trong cách quan niệm. Trái lại, các tranh của ông dù cho nét vẽ thành thạo đến đâu, các đường nét trong sáng đến đâu, vừa thấm nhuần lý tưởng lại đầy sức sống cá nhân, dù cho cách bố cục và các màu sắc có giá trị đến đâu thì những bức tranh ấy vẫn bị vượt xa cả về mặt màu sắc cũng như về cách vẽ phong cảnh v. v... bởi các bậc thầy Hà Lan. Điều này còn áp

dụng đúng hơn khi nói về các bậc thầy của nghệ thuật hội họa Italia trước Raphaen. Raphaen kém họ về trình độ sâu sắc, về sức mạnh, về sự biểu hiện thâm trầm cũng như ông hơn họ về nghệ thuật vẽ,về hình vẽ tuyệt mỹ và về vẻ đẹp sinh động của các nhóm người v.v.

(b) Như chúng ta đã thấy, ta sẽ sai lầm nếu như cho rằng hội họa phải dừng lại ở tình trạng đi sâu vào toàn bộ nội dung của tính chủ thể và tính vô hạn của nó. Trái lại, hội họa phải duy trì tính độc lập và quyền tự do của cái đặc thù và làm nổi bật những cái nói chung làm thành cái phụ thuộc của môi trường và bối cảnh. Trong bước chuyển này từ cái bên trong sâu sắc nhất tới cái đạt đến trình độ cuối cùng của hiện tượng với tính cách hiện tượng tức là đi đến điểm bản thân nội dung trở thành bàng quan và cái gọi là cái ngoại hiện có tính chất nghệ thuật ở đây trở thành yếu tố chính, yếu tố tập trung mọi sự chú ý. Chúng ta ngây ngất say sưa khi ngắm những sắc thái bóng chớp nhất của bầu trời, những giờ trôi qua trong ngày, của những ánh sáng,của cánh rừng, những màu sắc và những phản ảnh của mây, của sóng, của biển cả, của sông, ánh sáng của rượu nho trong các cốc, đôi mắt lấp lánh, tia chớp bừng lên ở đáy mắt, trong nụ cười và cái nhìn, vân vân. Ở đây, hội họa đi từ lý tưởng tới thực tế sinh động; nhờ trình độ chính xác và chi tiết của sự tái hiện mỗi bộ phận đều được nó thể hiện một cách đặc biệt nổi bật. Song đây hoàn toàn không phải là thái độ chăm chỉ đơn thuần trong công việc, trái lại đây là một công trình lao động thông minh. Trong khi cấp một hình thức tuyệt mỹ cho mỗi chi tiết, hội họa vẫn biết duy trì và giữ lại cái vẻ hài hòa của mọi chi tiết, biến chúng thành một dòng sông mênh mông duy nhất, chứng tỏ rằng tất cả các chi tiết này đều toát ra từ một nguồn gốc chung, đều là những chi nhánh của một cái thân chung, và điều đó đòi hỏi phải có một nghệ thuật to lớn nhất. Trình độ sinh động đạt được bằng cách này trong việc biến thực tế thành ngoại hiện ở đây là

một đặc trưng còn cao hơn lý tưởng. Và chính vì vậy không có ngành nghệ thuật nào lại có nhiều cuộc tranh luận về lý tưởng và tự nhiên như ngành hội họa.

Dĩ nhiên, người ta có thể cho rằng việc dùng nhiều phương tiện nghệ thuật một cách thừa thãi như vậy cho những đề tài có vẻ mong manh - nếu không là vô bổ là thái độ xa hoa; song vẫn có một điều là hội họa không thể nào khước từ những đề tài như vậy, bởi vì chúng là những đề tài duy nhất sinh ra để được xử lý bởi nghệ thuật này và giữ được cái ngoại hiện tế nhị và nhẹ nhàng như vậy.

(c) Nhưng cách xử lý của nghệ thuật không phải dừng lại ở tình trạng đối lập khái quát này, trái lại nó đi tới trình độ chi tiết hóa và phân biệt còn to lớn hơn, bởi vì toàn bộ hội họa nói chung là dựa vào yếu tố chủ thể và yếu tố cá nhân. Kể ra, kiến trúc và điêu khắc cũng biểu lộ những nét tiêu biểu khác nhau về mặt dân tộc, chủ yếu trong điêu khắc biểu lộ những xu hướng thay đổi tùy theo những trường phái và những bậc thầy. Tình trạng đa dạng và tính chủ thể của các biện pháp biểu hiện còn tăng lên đến trình độ vô hạn ở trong hội họa cũng như những đề tài nhập vào trong phạm vi xử lý của nó là không thể nào hạn chế từ trước được. Chính ở trong hội họa biểu lộ và khẳng định tinh thần của dân tộc, các nước, các thời đại và các cá nhân, và tinh thần này biểu hiện không những bởi cách chọn các đề tài và bởi cách quan niệm, mà bởi còn cả cách vẽ, cách tập hợp, cách dùng màu sắc, bởi bút pháp của bút lông, bởi cách dùng những màu nhất định, vân vân; tất cả những cái này thường thường có những cách thức và những thói quen thuần túy chủ quan.

Bởi vì hội họa có thể diễn biến tự do vô hạn như vậy ở trong nội tâm và trong cái đặc thù, cho nên không thể nào đưa ra một định nghĩa khái quát về hội họa ít nhiều chính xác. Tuy vậy, chúng ta không thể hài lòng về những điều từ trước đến nay chúng ta đã nói về nội dung, chất liệu và cách

xử lý nghệ thuật riêng của hội họa. Nhưng ngay cả khi chúng ta gạt bỏ những yếu tố kinh nghiệm nhiều và đa dạng như vậy, chúng ta vẫn còn phải xét hội họa về những phương diện khác cũng không kém quan trọng.

2. Những đặc trưng của hội họa.

Quan điểm mà chúng tôi sẽ dùng để qui định đặc trưng này cụ thể hơn có thể nói là đã được qui định bởi những nhận xét trên đây. Thực vậy, vấn đề là nêu lên chặt chẽ hơn điều mà chúng tôi đã nói đến: nội dung của hội họa, các chất liệu và phương thức thể hiện của nó.

Trước hết, về vấn đề *nội dung*, chúng tôi đã nói rằng nó có tính chất lãng mạn, nhưng chúng tôi còn phải tìm hiểu thêm trong cái lĩnh vực phong phú của nội dung lãng mạn thì đề tài gì là thích hợp nhất, phù hợp nhất với cách biểu hiện của hội họa.

Thứ hai, trong khi chúng ta đã biết những *chất liệu* mà hội họa sử dụng là gì, chúng ta còn phải nêu lên chính xác hơn những hình thức nào có thể biểu hiện bằng những màu sắc trên một diện tích, bởi vì nội tâm của tinh thần phải thể hiện bằng hình tượng con người và những vật tự nhiên khác.

Thứ ba, chúng ta còn phải tìm hiểu xem có những sự khác nhau nào về cách quan niệm và cách thể hiện nghệ thuật tương ứng với những nội dung khác nhau, và điều này được biểu hiện bằng sự hình thành nhiều *loại* hội họa khác nhau.

a. Nội dung lãng mạn.

Ở trên tôi đã nhắc rằng thời cổ đại cũng có những nhà hội họa ưu tú, nhưng tôi đã lưu ý rằng lúc bấy giờ hội họa vẫn chưa làm tròn nhiệm vụ của mình mà chỉ trung thành với sứ mệnh của mình trong chừng mực nó tỏ ra có khả năng hiểu và biểu đạt đời sống nội tâm, cuộc sống của những tình cảm, là cái làm thành lĩnh vực của nghệ thuật lãng mạn. Một hiện

tượng hình như đối lập lại cách nhìn này: ngay vào lúc hội họa Italia đạt đến cực điểm vào thời của Raphaen, của Corregio (Corrège), của Ruben (Rubens) vân vân, thì chủ yếu người ta vẫn sử dụng những đề tài thần thoại. Các đề tài này hoặc được sử dụng vì bản thân nó, hoặc để ca ngợi và biến những chiến công to lớn, những cuộc chiến thắng, những hôn nhân của vua chúa thành những hình ảnh phúng dụ. Hiện tượng này ngày nay cũng xảy ra. Gơtơ chẳng hạn, đã tái hiện những miêu tả của Philôxtrat (Philostrate) về các bức tranh của Pôlicnôt (Polignot) và đã đổi mới các đề tài này làm cho chúng có thể được hội họa sử dụng một cách thích hợp. Nhưng nếu như những sáng kiến như vậy đòi hỏi phải tri giác và phải miêu tả các đề tài của thần thoại và của các truyền thuyết Hy Lạp, và thậm chí những cảnh của đời sống La Mã (người Pháp ở một giai đoạn phát triển nhất định của ngành hội họa của họ đã biểu lộ sự ham thích đặc biệt đối với loại đề tài này) theo cái ý nghĩa loại biệt và tinh thần của các tác giả cổ đại, thì chúng tôi bắt buộc phải nói rằng, nói chung, không thể nào làm cho quá khứ quay trở lại và tính đặc thù của thời cổ đại là không phù hợp hoàn toàn với nguyên lý của hội họa. Nhà họa sĩ bắt buộc phải làm cho các đề tài này phải chịu một sự thay đổi triệt để: phải thổi vào đấy một tinh thần khác, phải làm sao cho khi nhìn bức tranh nảy sinh những tình cảm khác và những trực giác khác những điều nảy sinh trong trường hợp các tác phẩm cổ đại, nếu như nghệ sĩ không muốn tạo nên một tình trạng không ăn khớp giữa nội dung với các mục đích thực sự của hội họa. Chính vì vậy những đề tài mà hội họa đã biểu hiện một cách tuyệt mỹ nhất không phải là những đề tài và hoàn cảnh vay mượn ở thời cổ đại; trái lại, các đề tài và hoàn cảnh này làm thành một yếu tố có bản chất khác đối với nó, yếu tố này trước đây phải được hoán cải, phải được làm cho thích hợp với nguyên lý của hội họa. Như tôi đã nói nhiều lần, hội họa sử dụng chủ yếu đó là miêu tả những đề tài được thể hiện chủ yếu bằng hình tượng bên ngoài, đối lập lại điều

khắc, âm nhạc và thơ. Đó là sự tập trung của tinh thần vào bản thân, là cái không phù hợp với sự biểu hiện của điêu khắc; còn âm nhạc thì về phía mình không thể nào đưa ra một biểu hiện bên ngoài cụ thể của nội tâm, và ngay cả thơ cũng chỉ đạt đến những biểu hiện bên ngoài không toàn vẹn. Trong lúc đó, hội họa vẫn có khả năng nối liền được hai mặt: nó có thể biểu lộ được tính toàn vẹn của yếu tố bên trong ra ngoài; bởi vì nội dung chủ yếu của hội họa phải là cái trình độ sâu sắc vô tận của tâm hồn cũng như tính đặc thù tiêu biểu của tính cách và của những điều tiêu biểu nói chung. Phạm vi của hội họa, đó là mặt nội tâm của tình cảm nói chung, trong tính chất đa dạng của nó, và để thể hiện nội tâm ấy,cần phải nêu lên những trường hợp, những quan hệ, những hoàn cảnh, không những để giải thích tính cách cá nhân, mà hội họa còn có nhiệm vụ nêu lên tính độc đáo với tâm hồn và diện mạo của con người, xem đó là một cái đã được thể hiện hoàn toàn ra hình thức bên ngoài.

Nhưng cách biểu hiện nội tâm lại không phù hợp với tính độc lập và cái vẻ uy nghi lý tưởng của nghệ thuật cổ đại ở đấy thể hiện một mối liên hệ trực tiếp giữa một bên là yếu tố cá nhân, và một bên là mặt bản chất cốt tử của bản chất tinh thần và mặt cảm quan của biểu hiện thể xác. Cũng vậy, vẻ bình thản tự nhiên, niềm vui của sự sống ở những người Hy Lạp, lối trầm tư mặc tưởng đầy hạnh phúc đều không đủ để biểu hiện đời sống của tâm hồn, không nói lên được hết trình độ sâu sắc của tâm hồn. Trái lại, trình độ sâu sắc và nội cảm của tinh thần đòi hỏi phải trải qua toàn bộ cung bực của các tình cảm, tâm hồn phải vận dụng toàn bộ sức lực mình, toàn bộ đời sống bên trong của mình. Nó phải đấu tranh nhiều, phải khắc phục nhiều, phải đau khổ nhiều. Nó phải trải qua những giây phút dằn vặt và đau khổ trong lúc đó nó vẫn cứ là mình, vẫn quay trở về bản thân mình từ trạng thái phân chia này. Kể ra, người cổ đại trong thần thoại Hêraklét đã biểu hiện một vị anh hùng sau khi đã làm nhiều công việc nặng

nhọc và đã chịu nhiều đau khổ, giờ đây đã tìm được chỗ đứng của mình ở giữa các thần để tận hưởng một sự nghỉ ngơi hạnh phúc. Song các công việc mà chàng đã làm chẳng qua chỉ là những công việc ở bên ngoài và cái cảnh cực lạc này mà chàng đã được hưởng để thưởng những công lao của chàng chẳng qua chỉ là trạng thái yên tĩnh nghỉ ngơi mà thôi. Ngoài ra, lời tiên đoán ngày xưa cho rằng Hêraklét, người anh hùng vĩ đại nhất trong số các anh hùng Hy Lạp sẽ có nhiệm vụ chấm dứt sự thống trị của Dớt đã không được thực hiện. Trái lại, sự kết thúc của triều đại các vị thần linh độc lập kia lại chỉ bắt đầu khi con người khổng lồ giết những con long xà ở bên ngoài hay giết những con rắn ở Lecnơ, khi con người bắt đầu giết chết những con long xà và những con rắn ở trong lồng ngực của mình. Chỉ đến lúc đó thì cái vẻ thản nhiên tự nhiên mới trở thành cái vẻ thản nhiên cao cả của tinh thần. Tinh thần đã vượt qua cái giai đoạn tiêu cực của tình trạng phân đôi và qua công việc này nó đã tìm được một niềm hoan lạc vô biên. Cái tình cảm phẳng lặng và hoan lạc phải chịu một sự hoán cải để trở thành một tình cảm có tính chủ thể và của cá nhân, bởi vì hạnh phúc và nỗi hoan lạc trước hết là kết quả của một sự hòa hợp tự nhiên và ngẫu nhiên của chủ thể với các hoàn cảnh bên ngoài và thuộc về sự tồn tại trực tiếp chứ không phải toát ra từ nội cảm của tinh thần. Ở trong trường hợp sau là một sự thỏa mãn nhờ chinh phục mà có được, và chính vì vậy chỉ có sự hoan lạc này mới là chính đáng; đây là một tình trạng bình thản do chiến thắng đem tới, một tình cảm thâm trầm nảy sinh trong cái tâm hồn đã gạt bỏ được tất cả những gì là cảm quan, là hữu hạn ở mình và đã xua đuổi được mọi ưu tư vẫn cứ ám ảnh mình, một tâm hồn đã đấu tranh và đã đau khổ nhưng đã chiến thắng được tất cả những nỗi đau khổ này thực là hạnh phúc làm sao.

Ở trong nội dung này điều làm thành mặt lý tưởng thực sự đó chính là sự *hòa giải* của tâm hồn chủ thể với Chúa, là

người cũng đã trải qua con đường khổ ải này dưới hình thức con người. Cái nội cảm cốt tử là nội cảm của tôn giáo. Nó là thái độ bình thản của một chủ thể đặc biệt; chủ thể này chỉ thực sự thỏa mãn khi tập trung vào bản thân, khi đã bóp chết con tim trần thế của mình, đã vượt lên khỏi những điều kiện tự nhiên và hữu hạn của tồn tại, thế rồi đứng ở cái trình độ cao cả này nó đạt đến trình độ thâm nhập vào vũ trụ, thâm nhập vào Chúa và hợp nhất ở trong Chúa. Tâm hồn khao khát tìm thấy mình, nhưng nó lại khao khát tìm thấy mình ở trong một kẻ khác chứ không phải ở trong bản thân mình, ở trong sự biểu hiện đặc thù của mình. Chính vì vậy nó từ bỏ mình để bắt gặp lại mình ở trong Thượng đế và tận hưởng sự gặp gỡ ấy. Đó là đặc điểm của *tình yêu,* của nội cảm dưới hình thức chân thực của nó, của thứ tình yêu tôn giáo không dục vọng, tình yêu này đem đến cho tâm hồn sự hòa giải, cái vẻ bình yên và hạnh phúc. Đây không phải là sự hưởng thụ niềm vui của một tình yêu chân thực, đầy sức sống. Đây là một tình yêu thoát khỏi dục vọng, thoát khỏi ham muốn và chỉ là một xu hướng của tâm hồn. Đối với tình yêu này, thì cái chết xảy đến theo những qui luật tự nhiên có nghĩa là sự chấm dứt các quan hệ trần gian giữa người với người và làm cho con người thấy mình là tạm thời, là bóng chớp để chứng tỏ rằng con người không phải là một cái gì toàn thiện toàn mỹ hết; trái lại hắn sống một cuộc sống kém cỏi, vì hắn là nhất thời và hữu hạn Do đó, cái chết làm nảy sinh nỗi khát vọng muốn vươn lên một thế giới bên kia, thế giới này đồng thời lại là lời hứa hẹn duy nhất đối với một tình yêu không có ham muốn, không có dục vọng, và của một niềm vui không hề mảy may dượm chút ưu tư lo lắng cá nhân.

Chính nét này làm thành trạng thái tâm hồn lý tưởng, cao cả, sâu xa, là cái từ nay sẽ thay thế cái trạng thái thản nhiên cao cả và độc lập của tâm hồn cổ đại. Kể ra, ngay cả các vị thần cổ đại cũng dượm một nỗi buồn riêng: do chỗ cái

tất yếu lạnh lùng và định mệnh vẫn chi phối họ cũng như người trần một cách nghiệt ngã, cho nên nỗi buồn này vẫn làm cho cái vẻ bình thản của các thần linh bị mờ đi đôi phần, song nó vẫn không làm cho các thần linh mất lòng tin tưởng vào quyền tự do thần linh vào sự vĩ đại, cũng như sức mạnh của họ. Nhưng trạng thái tự do này không phải là trạng thái tự do của một tình yêu bắt nguồn từ nơi sâu xa nhất của tâm hồn, của tình yêu giữa một tâm hồn với một tâm hồn, giữa một tinh thần với một tinh thần. Sự thâm nhập này làm cho tâm hồn rực sáng thứ ánh sáng chân chính của hạnh phúc, một tình yêu vẫn tỏ ra bàng quan, thờ ơ đối với mọi đau khổ, và mọi tổn thất dù là khắc nghiệt nhất, và do đó, tâm hồn này lại càng tỏ ra sâu sắc và tự tin khi nỗi đau khổ và nỗi tổn thất càng lớn bởi vì tâm hồn cảm thấy mình lại càng sung sướng vì đã chinh phục được, đã chiến thắng được đau khổ.

Trái lại, trong các lý tưởng của người cổ đại, ngoài nỗi buồn mà chúng tôi vừa nói đến, chúng ta chỉ thấy có sự biểu hiện nỗi đau khổ mà các bản tính cao thượng đã phải chịu đựng. Chẳng hạn trong các bức tượng Niôbê(*) và của Laocôôn(**), những người này không hề than khóc kêu la một cách tuyệt vọng. Họ vẫn cao cả và đầy nghị lực, nhưng thái độ tự chủ mà họ biểu hiện có thể nói là trống rỗng, vẫn không vượt quá tình trạng đau đớn và khổ cực; tình trạng hòa giải và thỏa mãn của sự đắc thắng ở đây đã bị thay thế bởi thái độ nhẫn nại chịu đựng lạnh lùng, ở đấy tuy cá nhân không gục xuống, nhưng y vẫn không từ bỏ cái làm thành chỗ dựa vững chắc nhất của y. Ở đây không có giận dữ, không có khinh bỉ, không có ngạo nghễ, mà đây là một trạng thái cao cả và

(*) Niobé, bà mẹ có bảy người con trai, bảy người con gái Vì tự cho mình hơn nữ thần Leto nên bị hai con của Léto (Apollon, Artémis) bắn chết.

(**) Lacoon, vị tăng lữ đã khuyên người Troyes đừng đưa ngựa gỗ vào thành nên bị rắn quấn chết.

cá nhân biểu lộ nó chỉ là một tồn tại cứng nhắc, là sự nhẫn nhục chịu đựng số phận, một trạng thái ở đây tình trạng cao thượng của tâm hồn và nỗi đau khổ mà tâm hồn phải chịu đựng vẫn còn chưa làm sao tìm thấy được sự hòa giải. Người ta chỉ thấy sự biểu hiện của hạnh phúc và tự do phối hợp với nhau ở trong tình yêu tôn giáo lãng mạn.

Sự thỏa hiệp và thỏa mãn mà tình yêu tôn giáo lãng mạn đem đến vừa có tính tinh thần lại vừa là cụ thể bởi vì đó là tri giác của một tâm hồn thấy mình thống nhất với một tâm hồn khác và thống nhất với chính mình. Chính vì vậy, nếu như sự biểu hiện nội dung cần phải được đầy đủ thì theo những điều trình bày trên đây cần phải có *hai mặt*, bởi vì đối với tình yêu cần phải có tình trạng phân đôi của hai cá tính có tính tinh thần. Thực vậy, tình yêu giả thiết có sự tồn tại giữa hai người, hai người này tuy vẫn là độc lập nhưng đồng thời vẫn cảm thấy rằng họ thống nhất với nhau. Sở dĩ thế là vì tình yêu là thuộc về tính chủ thể, và chủ thể có một con tim chỉ thuộc về mình, và chính vì vậy cho nên muốn yêu chủ thể phải hạn chế mình, phải ít nhiều từ bỏ mình, phải hy sinh cái phần bướng bỉnh nhất ở trong tính đặc thù của mình. Sự hy sinh này làm thành *cái mặt cảm động của một tình yêu* chỉ sống và chỉ cảm thấy mình sống khi hy sinh như vậy. Vì vậy nếu như con người trong khi hy sinh mình vẫn giữ được tính độc lập và trong khi từ bỏ sự tồn tại của mình anh ta đạt đến một sự tồn tại tích cực, thì trong khi cảm thấy thống nhất và hạnh phúc tuyệt vời như vậy, mặt tiêu cực của tình cảm này vẫn tồn tại, anh ta cảm thấy sâu sắc không phải rằng mình làm một sự hy sinh có ý thức, mà trái lại anh ta thấy mình chưa xứng đáng được hưởng hạnh phúc bởi vì dẫu sao, anh ta vẫn độc lập và đồng nhất bởi bản thân. Anh ta cảm động và cảm thấy một tình trạng mâu thuẫn biện chứng: anh ta đã mất cá tính mình nhưng vẫn không bỏ mất sự độc lập của mình. Mâu thuẫn này tồn tại trong tình yêu và tìm thấy cách giải quyết vĩnh viễn ở trong tình yêu.

Còn về yếu tố tính chủ thể đặc thù của con người ở trong cái tình cảm thâm trầm này, thì chỉ có tình yêu chứa đựng ở nó cái hạnh phúc thần tiên là nâng con người lên khỏi lĩnh vực của cái nhất thời và cái cá tính đặc thù của tính cách. Hai yếu tố này lúc này đã trở thành vô nghĩa. Như ở trên đã nói, chúng ta đã thấy rằng ngay trong điêu khắc, các vị thần linh lý tưởng cũng vẫn chuyển từ vị thần này sang vị thần khác, song điều đó vẫn không làm cho cá tính của họ mất hình thức biểu hiện chủ yếu. Nhưng trong trạng thái hoan lạc thuần túy này mà chúng ta nói đến, mọi điểm đặc thù đều bị hủy bỏ, mọi người đều bình đẳng với nhau trước Thượng đế, hay đúng hơn, chính lòng mộ đạo đã làm cho họ thực sự bình đẳng với nhau, thành ra sự biểu hiện chỉ tập trung vào tình yêu là cái không cần đến hạnh phúc cũng như không cần đến một vật đặc thù nào hết.

Kể ra, tình yêu tôn giáo không thể tồn tại ở những cá nhân nhất định, những cá nhân này ngoài ra mỗi người vẫn còn sống một cuộc sống riêng, nhưng bởi vì ở đây nội cảm sâu sắc làm thành nội dung cốt tử, cho nên nội dung này chỉ có thể được biểu hiện bằng cách bỏ qua những điểm đặc thù của tính cách, của các tài năng của tính cách, của các quan hệ và số phận của tính cách và tình yêu tôn giáo vượt lên khỏi và thống trị tất cả các yếu tố này. Ở thời hiện tại, trung tâm giáo dục và điều mà con người đòi hỏi ở bản thân mình, đó là chú ý đến những đặc điểm chủ thể của tính cách. Do đó, người ta rút ra kết luận rằng mỗi người phải được đối xử và phải tự đối xử với mình một cách đặc biệt, cho nên cách quan niệm như vậy là đối lập trực tiếp lại tình yêu tôn giáo là nơi những điều đặc thù như vậy đều lùi xuống hàng thứ yếu. Trái lại, đặc trưng cá tính ở đây có một sự cụ thể hóa lớn hơn chính bởi vì nó không làm thành một cái gì chủ yếu và tuyệt đối không hòa lẫn với tình yêu thượng giới; theo nguyên lý của hình thức nghệ thuật lãng mạn, đặc trưng này được tự do như vậy bởi

vì hình thức nghệ thuật càng thoát ly khỏi qui tắc cao của nghệ thuật cổ điển (qui tắc cá tính đặc thù sinh động và hữu hạn thấm nhuần nội dung tôn giáo có tính chất tinh thần) thì nó càng biểu hiện một cách tiêu biểu. Mặc dầu thế, sự biểu hiện tiêu biểu này vẫn không đi đến chỗ làm cho nội tâm bị mờ tối đi và nội cảm này về phía nó không phải là gắn liền với tính đặc thù mà đã trở thành tự do và tự thân nó làm thành yếu tố lý tưởng, thực sự độc lập và có tính tinh thần.

Như vậy, điều làm thành trung tâm lý tưởng và nội dung chủ yếu của lý tưởng tôn giáo, như chúng tôi đã nói khi nhận xét về nghệ thuật lãng mạn, đó là tình yêu được hòa giải với bản thân mình, tình yêu được thỏa mãn và hội họa có nhiệm vụ cấp cho các nội dung dù có tính chất tinh thần nhất, một hình thức của con người có thực và thể xác, cần phải thể hiện tình yêu này không phải dưới hình thức của một cái gì ở thế giới bên kia có tính tinh thần, mà dưới hình thức một hiện thực sinh động và ở trước mắt chúng ta. Chính vì vậy ta được phép cho rằng "gia đình thần thánh" và nhất là tình yêu của nữ đồng trinh thần thánh đối với đứa con của người là đề tài lý tưởng của hội họa được quan niệm như là một nghệ thuật lãng mạn. Nhưng ở cả hai phía của cái trung tâm này, nghệ thuật còn có nhiều đề tài là những cái theo những quan hệ này hay những quan hệ khác có thể xem là không thích hợp với hội họa bằng đề tài thứ nhất. Chúng tôi cho rằng có thể xếp loại toàn bộ nội dung này như sau:

(aa) Địa vị đầu tiên là dành cho *đối tượng* của tình yêu dưới hình thức phổ biến và thống nhất khăng khít với bản thân nó, tức là Chúa, cụ thể là dưới hình thức một bản chất vô hình tức là Chúa Cha. Nhưng nếu như hội họa muốn biểu hiện Chúa Cha như Thiên Chúa giáo quan niệm nó thì phải khắc phục những khó khăn to lớn. Người cha của các vị thần và của loài người với tính cách một cá nhân cụ thể đã được biểu hiện bởi nghệ thuật dưới hình thức triệt để của Giêxu.

Nhưng cái điều mà Thượng đế Chúa Cha của Thiên Chúa giáo không có, đó là một cá tính của con người và nghệ thuật thì lại chỉ có thể thể hiện yếu tố thần linh dưới hình thức này mà thôi. Bởi vì xét ở bản thân mình, Chúa Cha tuy là một cá tính tinh thần, là quyền lực và sự sáng suốt tối cao, nhưng lại vẫn không có hình dáng, và chỉ là một điều trừu tượng của tư duy, ấy vậy mà hội họa thì lại bắt buộc phải cấp cho Người hình tượng của con người bởi vì hội họa không thể nào tránh cách nhân hình hóa. Dù cho hội họa là ở trình độ nào đi nữa, dù cho người ta cấp cho hội họa một nội cảm và một sức mạnh to lớn đến đâu đi nữa, trước sau bao giờ nó cũng chỉ có được một cá nhân đàn ông, ít nhiều nghiêm nghị nhưng cá nhân này lại không hoàn toàn tương ứng với ý niệm của chúng ta về Chúa. Trong số các họa sĩ Hà Lan cổ, chẳng hạn Van Ơckơ (Van Eyck) đã thể hiện tuyệt mỹ ở trong Chúa Cha của bức tranh ở trên bàn thờ của nhà thờ thánh Gandơ (Gand); đây là một tác phẩm có thể so sánh với Giupite ở Olempơ; nhưng dù cho nó là hoàn mỹ đến đâu về mặt thể hiện cái vẻ nghỉ ngơi vĩnh viễn, cái vẻ cao cả hùng mạnh và uy nghi v. v... (tất cả những mặt này đều được quan niệm và được thể hiện hết sức đẹp đẽ) nhưng tác phẩm này vẫn không làm chúng ta thỏa mãn. Bởi vì điều được thể hiện thành Chúa Cha, dưới hình thức một cá nhân con người, chẳng qua chỉ là Giêxu, con trai của Người. Chính ở Giêxu thì yếu tố cá nhân và yếu tố nhân tính mới có tính chất thần linh, thành ra đối với chúng ta, Giêxu không phải là một hình tượng bình thản im lìm do trí tưởng tượng sáng tạo nên như các vị thần Hy Lạp, trái lại, đây là sự khái quát chủ yếu có một tầm quan trọng và một ý nghĩa vô biên.

(bb) Như vậy Giêxu đối với hội họa sẽ là biểu hiện chủ yếu của tình yêu. Với một đề tài như vậy, hội họa bước vào lĩnh vực của nhân tính, và bằng cách sử dụng nó ngày càng nhiều, cuối cùng ngoài Giêxu nó còn đưa vào lĩnh vực của nó Đức mẹ đồng trinh, Giôdép, thánh Giăng, các tông đồ v. v... và cuối cùng nhân dân trong đó một bộ phận đi theo Chúa cứu thế

còn một bộ phận khác yêu cầu phải đóng đinh Người lên chữ thập và chế nhạo những đau khổ của Người.

Nhưng sự khó khăn mà chúng tôi vừa nói lại xuất hiện khi chúng ta cần phải quan niệm và biểu hiện Giêxu trong tính phổ biến của Người, như người ta đã thử làm trong một vài bức tranh biểu hiện cái đầu hay nửa người Giêxu. Tôi phải thú nhận rằng về những cái đầu của Giêxu mà tôi đã được thấy, chẳng hạn của bức tranh Carakhơ (Carrache), và nhất là cái đầu nổi tiếng do Van Ơckơ vẽ trong bản sưu tập của Xonli (Solly), hiện nay ở viện bảo tàng Bá Linh, cũng như cái đầu của Hemlinh (Hemling) hiện nay ở Munich đều không đem đến cho tôi sự thỏa mãn như tôi mong đợi. Kể ra, bức tranh của Van Ơckơ là nổi bật bởi hình dáng, cái trán, màu sắc nhưng cái miệng và đôi mắt không hề biểu hiện cái gì siêu phàm hết. Trái lại, chúng gây ấn tượng một vẻ nghiêm nghị, im lìm bất động, điều này còn được nhấn mạnh bởi những nét tiêu biểu của hình dáng, bởi đường ngôi rẽ mái tóc thành hai phần bằng nhau, vân vân. Trái lại, nếu như người ta đem đến cho những cái đầu này một hình dáng và một vẻ biểu hiện gần với con người, nói khác đi, với cái vẻ nhân từ và dịu dàng, thì chúng dễ dàng kém sâu sắc đi và tạo nên một hiệu lực ít mạnh mẽ, ít hấp dẫn hơn; nhưng cái điều không thích hợp nhất đối với hình tượng này đó là như tôi đã nói, vẻ đẹp của hình thức Hy Lạp.

Chính vì vậy đời sống thực tế của Giêxu ít thích hợp với sự biểu hiện bằng tranh vẽ. Nhưng về mặt này cần phải nhắc tới một sự khác nhau chủ yếu. Cố nhiên, một mặt trong lịch sử của Giêxu, yếu tố chủ yếu vẫn là cái bản chất cụ thể nhân tính của Chúa. Giêxu trở thành một trong các vị thần. Nhưng với tính cách một con người thực sự, với tính cách người trần, Giêxu bước vào môi trường con người, và vì vậy có thể biểu hiện Giêxu dưới diện mạo một con người trong chừng mực diện mạo này biểu hiện yếu tố một nội cảm có tính chất thần linh. Nhưng mặt khác Giêxu vẫn không phải là một con người cá

biệt, hay một người trần, mà trước hết là Chúa. Chính trong những trường hợp ở đấy yếu tố thần linh phải biểu lộ qua tính chủ thể của con người, hội họa lại bắt gặp những khó khăn mới. Trình độ sâu sắc của nội dung bắt đầu trở thành quá mạnh bởi vì trong đa số trường hợp, chẳng hạn khi Giêxu dạy thì nghệ thuật nhiều lắm chỉ có thể biểu hiện Giêxu dưới hình thức một con người cao thượng nhất, xứng đáng nhất, thông minh nhất theo kiểu Pythagorơ hay một vị hiền triết nào đó ở trong "Nhà trường Aten" của Raphaen.

Hội họa có thể tìm được lối thoát ra khỏi khó khăn này bằng cách biểu hiện yếu tố thần linh của Giêxu đối lập với những người xung quanh, nhất là đối lập với tình trạng hủ bại, hèn hạ, tàn ác của con người; hay ngược lại đối lập với những người cầu nguyện, những người này vì là người trần, nhưng cũng là người như Giêxu. Do những lời cầu nguyện, họ đã nâng Giêxu lên khỏi sự tồn tại trực tiếp, mặc dầu Người vẫn đứng trước mặt họ. Kết quả chúng ta thấy Giêxu bay bổng lên cái bầu trời của tinh thần, và nhờ thế, chúng ta có thể chiêm ngưỡng rằng Giêxu không những xuất hiện với tính cách thần linh mà còn với tính cách một hình tượng bình thường, tự nhiên, chứ không phải lý tưởng; nhưng mặt khác là vì Giêxu là tinh thần cho nên Giêxu tồn tại chủ yếu ở trong nhân loại, ở trong cái thể cộng đồng ở đấy tính tinh thần của Người biểu hiện. Nhưng sự phản ảnh có tính tinh thần này không được quan niệm rằng nó có nghĩa là Chúa tồn tại trong nhân loại một cách thuần túy ngẫu nhiên, Người mang một hình thức và một biểu hiện bên ngoài, trái lại chúng ta phải nhìn thấy trong sự tồn tại tinh thần này dưới hình thức nó xuất hiện trước ý thức của con người, là hình thức tồn tại chủ yếu và có tính tinh thần của bản thân Chúa.

Cách biểu hiện như vậy được thực hiện chủ yếu nhất khi Giêxu cần phải xuất hiện trước mắt ta với tính cách một vị thầy, với tính cách người chủ, hồi sinh từ cõi chết, hay với

tính cách một người được hoán cải và bay lên trời trước mắt chúng ta. Cái đẹp cổ đại của hình thức ở đây không giúp đỡ được gì. Đặc biệt, những cảnh Giêxu sống lại được hoán cải và bay lên trời và cái chết của Giêxu với tính cách thoát khỏi sự tồn tại trực tiếp của một cá nhân cụ thể và quay trở về Chúa Cha, đặc biệt những cảnh như vậy đòi Giêxu phải xuất hiện với một cái vẻ thần linh cao hơn điều hội họa có thể biểu hiện được. Bởi vì hội họa bắt buộc phải từ bỏ cái phương thức thể hiện đặc thù của nó là thể hiện tính chủ thể của con người dưới hình thức bên ngoài của y và hoán cải nó bằng một ánh sáng trong trẻo hơn.

Vì vậy những cảnh trong đời sống Giêxu trong đó Giêxu vẫn chưa tỏ rằng mình đã đạt đến trình độ siêu việt về tinh thần, hay những cảnh ở đấy yếu tố thần linh tỏ ra bị cản trở, bị hạn chế, bị hạ thấp, đang ở trong giai đoạn bị phủ định, là những hoàn cảnh thuận tiện hơn và phù hợp hơn với mục đích của hội họa. Thời thơ ấu của Giêxu, lịch sử những đau khổ của Người là có tính chất như vậy.

Giêxu dưới hình thức một *em bé*, một mặt biểu hiện một cách cụ thể ý nghĩa tôn giáo của nó. Vì Giêxu là Chúa khoác xác thịt người trần cho nên Người phải trải qua tất cả các giai đoạn diễn biến tự nhiên của con người; nhưng mặt khác hiện tượng Giêxu xuất hiện dưới hình thức một em bé thực tế không cho phép người ta nêu lên một cách rõ ràng cái bản chất thực của Người. Ở đây, hội họa bắt gặp một trường hợp đặc biệt thuận tiện để biểu hiện qua cái vẻ ngây thơ và khờ dại của một em bé, một tinh thần cao cả và cao thượng, sự cao cả này tỏ ra càng có sức mạnh hơn chính nhờ sự tương phản như vậy, và một phần bởi vì đây là một em bé cho nên nó không thể sâu sắc và uy nghi như cái tinh thần cao cả mà ta chờ đợi ở Giêxu với tính cách một người lớn, ở người chủ, người phán xử tối cao của thế giới, vân vân.

Chính vì vậy trên các bức tranh của Raphaen biểu hiện

Giêxu còn là một cậu bé, nhất là bức tranh đức mẹ Xixtin hiện nay ở Đrexđen, thì Giêxu có cái vẻ đẹp thú vị nhất của trẻ em, tuy vậy người ta đã linh cảm thấy yếu tố thần linh lộ ra dưới cái vẻ trẻ thơ ấy và cảm thấy yếu tố thần linh này có thể phát triển tới sự khải phát vô tận. Nhưng đồng thời vì đây là một đứa trẻ cho nên trình độ khải phát này vẫn còn chưa phải là toàn vẹn.

Trái lại, trong các bức tranh đức mẹ của Van Ơckơ những đứa trẻ là những hình ảnh ít thành công nhất, những hình ảnh ông biểu hiện vẫn thường thường cứng đờ và có cái hình thức không hoàn mỹ của những đứa trẻ mới sinh. Người ta muốn cho rằng trong cái lối vẽ trẻ em như vậy chứa đựng một ý định, một phúng dụ nào đấy: người ta nói nếu chúng không đẹp thì đó là vì người ta tôn thờ Giêxu - hài đồng không phải vì em bé này đẹp mà vì em bé này là Giêxu. Nhưng những lối nhận định như vậy không được can thiệp vào nghệ thuật, và về mặt nghệ thuật thì những đứa trẻ của Raphaen vẫn hơn xa so với những đứa trẻ của Van Ơckơ.

Lịch sử về những đau khổ của Giêxu cũng thích hợp với sự biểu hiện như vậy: Giêxu bị đám đông chế nhạo, đầu mang vòng gai, *con người ấy*, Giêxu mang chữ thập, bị đóng đinh trên chữ thập, được đưa xuống chữ thập, được đưa xuống mộ, vân vân. Nội dung ở đây không phải là yếu tố thần linh đang chiến thắng, mà nó đang bị lăng nhục trong khi nó vẫn hùng mạnh và sáng suốt vô song. Những đề tài như vậy nói chung không những có thể biểu hiện trong nội dung này tính độc đáo của hư cấu có được những khả năng rộng lớn mà không rơi vào tình trạng quá đáng và quái đản. Đây là Chúa đang đau khổ bởi vì Chúa bộc lộ nỗi đau buồn không những với tính cách nỗi buồn của con người về số phận con người, mà đây là một nỗi buồn vô tận gây nên bởi cái cảm nghĩ về tính tiêu cực vô biên, dù là thể hiện dưới hình thức một con người, dưới hình thức một tình cảm có tính chủ thể. Song bởi vì ở đây là

Chúa đau khổ, cho nên nỗi đau khổ cuối cùng cũng lặng đi, cũng nguôi đi, chứ không đi đến cảnh bùng nổ của tuyệt vọng, không đi đến những biểu hiện kinh hoàng, tình trạng xấu xa khủng khiếp.

Nỗi đau khổ biểu hiện bởi cái vẻ nghiêm nghị ở phần dưới của gương mặt chứ không phải bởi những bắp thịt co lại như trong trường hợp của Laocôôn, và ta có thể cho đó là một tiếng kêu thét; trái lại trong nỗi đau khổ bên trong, những nỗi đau khổ của tâm hồn dâng lên từng đợt kế tiếp nhau. Những giọt mồ hôi nhỏ xuống biểu lộ nỗi đau khổ bên trong, nhưng ở vầng trán ở đấy cái chính là cái xương im lìm ở nơi mũi, mắt và trán gặp nhau, nơi tình cảm bên trong và bản chất tinh thần tập trung và thể hiện lên ở vài nếp nhăn và vài thớ thịt: ở đây không thể có nhiều vẻ nhăn nhó, và như vậy sự đau khổ biểu lộ thái độ tự chủ, đồng thời tập trung vô hạn. Đặc biệt tôi nhớ một đầu Giêxu ở phòng triển lãm Sleihaimơ (Schleiheim): khi miêu tả tác giả (hình như đây là Gvidô Rêni (Gvido Reni) cũng như trong những bức tranh khác tương tự) đã tìm thấy một màu sắc hoàn toàn độc đáo, không phải dành riêng cho màu sắc của thân thể con người. Các họa sĩ muốn cất cái tấm thảm che phủ tâm hồn và tạo nên ở đây một màu sắc thích hợp tuyệt vời với cơn bão tố hung hãn này bằng những đám mây đen của tâm hồn, những đám mây này đồng thời phủ kín cái trán nghiêm nghị của một đấng thần linh.

Nhưng đề tài thích hợp nhất với hội họa, đó là như tôi đã nói, cái tình yêu tìm thấy *sự thỏa mãn* ở bản thân, không nhằm một đối tượng tinh thần nào ở thế giới bên kia, trái lại nằm ngay trong cái đối tượng mà chúng ta thấy trước mắt. Hình thức cao nhất, đặc biệt nhất là tình yêu con của Maria đối với Giêxu, tình yêu của một người mẹ, tình yêu duy nhất đã làm nẩy sinh đấng cứu thế mà bà bế trên tay. Tình yêu này làm thành nội dung đẹp nhất mà nghệ thuật Thiên Chúa giáo nói chung, nhất là nghệ thuật hội họa nói riêng, đã nêu lên trong lĩnh vực tôn giáo.

Tình yêu đối với Chúa, và cụ thể hơn đối với Giêxu, kẻ ngồi bên phải Chúa là có tính thuần túy tinh thần; chỉ có đôi mắt của tâm hồn là có thể tìm thấy đối tượng của nó, thành ra ở đây tình hình không dẫn đến tình trạng phân đôi theo nghĩa đen như điều tiêu biểu đối với tình yêu, ở đây cũng không có những mối quan hệ tự nhiên nối liền hai bên và nối liền từ đầu. Trái lại, mọi tình yêu khác đều vẫn một phần có tính ngẫu nhiên về mặt thiên hướng; mặt khác những người đang yêu như anh trai và em gái đối với nhau, người cha yêu các con, ngoài cái tình cảm hiện có về đối tượng họ yêu quí, họ còn có những nhiệm vụ khác mà họ phải chú ý đến. Người cha, người anh liên quan với thế giới bên ngoài với nhà nước bởi những quan hệ ít nhiều chặt chẽ, họ làm một nghề nào đó, nghĩ đến chiến tranh, tóm lại họ đều bắt buộc phải đi theo những mục đích chung, trong lúc đó người em gái trở thành người vợ, bà mẹ, vân vân. Nhưng trong tình yêu của một người mẹ đối với con thì không có gì là ngẫu nhiên, tình cờ hết, tình yêu này không làm thành một yếu tố duy nhất và cô độc, trái lại đó là nhiệm vụ cao cả nhất của người mẹ ở trên đời, một sứ mạng ở đấy bản chất tự nhiên và nhiệm vụ cao nhất của người mẹ được thống nhất lại với nhau.

Nếu như trong khi tình yêu của các bà mẹ khác đối với con mình đồng thời còn bao hàm tình cảm và trực giác về mối liên hệ thâm trầm nối liền người mẹ với người cha, thì trong tình yêu của Maria với Giêxu hoàn toàn không có cái gì giống như thế. Những tình cảm mà bà cảm thấy thực vậy không liên quan gì với tình yêu vợ chồng. Trái lại, chàng đối xử với Giôdep như một người em gái đối với anh, còn Giôdep cảm thấy một tình cảm huyền bí tôn thờ đứa trẻ là đứa con của Maria và của Chúa. Chính vì vậy tình yêu tôn giáo biểu hiện dưới hình thức con người một cách đầy đủ nhất và thâm trầm nhất, không phải ở Giêxu đau khổ hay sống lại, hay ở giữa những người bạn của Người, tình yêu ấy biểu hiện ở Maria một bản chất

phụ nữ thực sự có tình cảm hết sức tế nhị. Tất cả tâm hồn và cuộc đời của bà đều tràn ngập tình yêu đối với đứa con mà bà gọi là của mình, đồng thời tràn ngập tình cảm kính trọng, tôn thờ, yêu thương đối với Chúa là đấng mà bà cảm thấy thống nhất với mình. Bà tỏ ra hết sức cung kính trước Chúa nhưng đồng thời lại cảm thấy một tình cảm vô biên rằng mình là con người duy nhất và là cô gái đồng trinh duy nhất được ban hạnh phúc. Bà tồn tại không phải vì mình một cách hoàn toàn độc lập mà tồn tại tuyệt vời vì đứa con và ở trong đứa con, ở trong Chúa. Và dù cho bà ở trong ổ rơm hay làm thành bà nữ hoàng trên trời, bà vẫn cảm thấy thỏa mãn và hạnh phúc vô ngần, không có dục vọng, không có tiếc thương, không có đòi hỏi nào khác, không có mục đích nào khác ngoài việc có được và giữ được cái bà đang có.

Sự biểu hiện tình yêu ấy với tính cách một nội dung tôn giáo đã được thể hiện rộng rãi: cảnh thiên sứ đến báo tin, cảnh Elidabet đến thăm, cảnh bà sinh nở, cảnh bà chạy trốn sang Ai Cập, vân vân, tất cả đều thuộc về nội dung này, thêm vào đấy sau này lại có các tông đồ và những người đàn bà là những người đã theo Giêxu và ở họ tình yêu Chúa đã biến đổi thành một tình yêu ít nhiều có tính chất cá nhân đối với đấng cứu thế đang sống và ở trước mặt họ, đang sống giữa họ với tính cách một con người thực tế và cụ thể. Tình yêu của các thiên sứ bay lượn xung quanh Giêxu đầy vẻ say sưa ngây ngất và đầy niềm vui ngây thơ lúc Giêxu ra đời hay ở trong những cảnh khác cũng là như vậy. Trong tất cả các đề tài này, chủ yếu hội họa là nghệ thuật biểu hiện được vẻ yên tĩnh và cái tình cảm hoàn toàn thỏa mãn, tính cảm cố hữu đối với tình yêu.

Nhưng trạng thái bình yên như vậy chẳng bao lâu đã chuyển thành nỗi đau khổ sâu sắc. Maria thấy Giêxu mang chữ thập, bà thấy Người đau khổ và chết trên chữ thập, bà nhìn Người được đưa xuống chữ thập và được hạ huyệt, và không niềm đau khổ nào lại sâu sắc như niềm đau khổ của bà.

Nhưng ngay trong cảnh đau khổ này cái làm thành nội dung thực sự vẫn không phải là tình trạng chán nản và sững sờ do nỗi đau khổ và sự tổn thất gây nên. Đây cũng không phải là sự phục tùng cảnh tất yếu hay những lời than vãn chống lại cái số phận bất công. Như vậy ở đây nỗi đau khổ của bà là đối lập nỗi đau khổ của Niôbê. Niôbê cũng mất tất cả các con nhưng vẫn giữ được cái vẻ cao cả trong sáng và cái vẻ đẹp nguyên vẹn. Ở Niôbê, điều còn lại ở người đàn bà bất hạnh này, đó là một mặt nhất định của đời sống: vẻ đẹp của bà đã trở thành thuần túy tự nhiên, lúc này, nó làm thành hình thức duy nhất của bà, cái cá tính hiện thực này vẫn là mình ở trong vẻ đẹp của nó, và vẻ đẹp cũng như cá tính trở thành cứng đờ như đá. Về nỗi đau khổ của Maria thì khác hẳn: bà cảm thấy con dao xuyên qua tâm hồn bà, con tim bà nát vụn nhưng bà không biến thành đá. Bà không phải chỉ cảm thấy tình yêu, toàn bộ đời sống bên trong của bà là tình yêu, thành ra bà vẫn giữ được cái nội dung tuyệt đối của cái mà bà đã bỏ mất, và mặc dầu đã mất con người bà yêu quí, bà vẫn tiếp tục sống trong cái trạng thái bình yên mà tình yêu đem đến. Con tim bà bị bóp nát; nhưng cái cốt tử của con tim, cái nội dung của tâm hồn, mà đời sống bất diệt của nó biểu lộ qua những nỗi đau khổ của bà, là biểu hiện một cái gì cao quí vô cùng: đây là cái đẹp sinh động của linh hồn đối lập lại cái bản chất trừu tượng, sự tồn tại lý tưởng của *thể xác*, vẫn tồn tại nguyên vẹn một khi nó đã chết bằng cách hóa thành đá.

Một đề tài cuối cùng lấy ở cuộc đời của mẹ Maria đó là cảnh Maria chết và được đưa lên trời. Chủ yếu Xkoren (Schorel) đã vẽ một cách tuyệt diệu cái chết của Maria và đã trả lại cho bà cái sức quyến rũ của tuổi trẻ. Ở đây họa sĩ đã cấp cho Maria trạng thái của một người vẫn đi trong lúc ngủ, cái diện mạo của một người chết, cái vẻ cứng đờ, không thấy gì ở bên ngoài, với cái sắc thái dường như tinh thần trong khi vẫn toát ra qua từng nét một, đồng thời lại tồn tại ở đâu đấy, ở một nơi khác,

cách xa thể xác và không tham dự chút nào vào trạng thái của thể xác.

(cc) *Thứ ba,* thêm vào những đề tài biểu hiện của Chúa, cuộc đời của Chúa có mặt thực tế trong cuộc sống, những đau khổ và sự hoán cải cuộc đời của Chúa cũng như trong cuộc sống của những người thân của Người, lúc này tính nhân loại, ý thức chủ thể kết hợp làm cho Chúa hay đúng hơn những giây phút của lịch sử của Người thành đối tượng của tình yêu. Ý thức này không phải gắn liền với một nội dung chốc lát mà với đấng Tuyệt đối. Và ở đây ta có thể tách ra ba mặt: sự *sùng bái* bình thản, sự *ăn năn* và sự *cầu xin*, sự lặp lại trong nội tâm và bên ngoài lịch sử những đau khổ của Chúa khi mang hình dáng con người cũng như, thứ ba, sự *soi sáng* bên trong và sự thanh thản hạnh phúc.

Thứ nhất về sự sùng bái theo nghĩa đen thì chủ yếu nó làm thành nội dung việc *cầu xin* cầu nguyện. Tình trạng này tiêu biểu một mặt bởi sự phục tùng, tự quên mình, tính yên bình ở một cái khác, nhưng mặt khác, đây không phải là cầu xin mà là cầu nguyện. Cố nhiên, cầu xin và cầu nguyện là gắn liền *với nhau* bởi vì cầu nguyện cũng có thể là cầu xin. Song cầu xin theo nghĩa đen là muốn một cái gì cho mình, nó hướng về kẻ có cái gì quan trọng đối với tôi để cho người ấy có thái độ thương cảm với tôi, làm dịu trái tim người ấy, thúc đẩy người ấy yêu tôi, nói khác đi, để khiến cho tình cảm người ấy thống nhất với tôi. Bằng cầu xin, tôi cảm thấy muốn được một cái gì mà người khác cấp để cho tôi có được cái ấy. Một người khác phải yêu tôi để cho lòng tự ái của tôi được thỏa mãn sao cho tôi đạt được lợi ích, bình an. Lời cầu nguyện lại khác: đó là trái tim vươn lên đấng Tuyệt đối, vốn là tình yêu ở mình và vì mình và không có cái gì vì mình; bản thân lòng sùng kính trở thành sự thỏa mãn, bản thân lời cầu nguyện là hạnh phúc. Dù cho lời cầu nguyện có thể chứa đựng lời cầu khẩn xin một điều gì đó đặc biệt rằng nội dung của lời cầu nguyện

của mình sẽ được chuẩn hứa chứ không phải yêu cầu một vật gì đặc biệt và người cầu nguyện tuyệt đối tin tưởng rằng Chúa sẽ cấp cho anh ta cái gì thích hợp nhất với hạnh phúc của anh ta. Cả về quan hệ này, lời cầu nguyện là một sự thỏa mãn, một sự hưởng thụ toát ra từ cái tình cảm và cái ý thức về tình yêu vĩnh viễn. Tình yêu này không những soi sáng hình tượng và mọi hoàn cảnh cụ thể như một ánh sáng bằng cách hoán cải nó; trái lại, tình yêu chính lại làm thành hoàn cảnh này, cũng như cái hoàn cảnh phải được thể hiện như nó tồn tại.

Giáo hoàng Xichtơ (Sixte), được thể hiện trong bức tranh của Raphaen mang tên ông ta cũng như bà thánh Bacbơ (Barbe) và nhiều tông đồ và nhiều vị thánh, chẳng hạn thánh Frăngxoa (Francoia) dưới chữ thập đều được thể hiện trong trạng thái tôn thờ chân thành như vậy: tất cả những người này không phải biểu hiện sự thất vọng, ngờ vực, và tuyệt vọng trước cảnh Giêxu bị đau khổ. Trái lại, tất cả biểu lộ thái độ yêu thương, tôn thờ Chúa với cái vẻ cầu nguyện và bỏ quên tất cả. Nhất là ở những thời kỳ xưa của hội họa, người ta tìm thấy những gương mặt in hằn những nét của cuộc sống và mang những dấu vết của sự đau khổ, được quan niệm như những bức chân dung. Nhưng qua các gương mặt này, người ta phỏng đoán đó là những tâm hồn có lòng mộ đạo chân thành không phải chỉ trong giờ phút này mới cầu nguyện và tôn thờ Chúa, mà đó là những tâm hồn của những vị thánh, tức là của những người suốt đời, mọi suy nghĩ, mọi ham muốn, tất cả ý chí đều thấm nhuần tinh thần mộ đạo, và sự biểu hiện ở đây dù đây chỉ là những chân dung mà thôi cũng vẫn là biểu hiện thái độ tin cậy và vẻ yên tĩnh mà tình yêu đã đem đến.

Tình hình là khác hẳn nếu ta nhìn các bức tranh của những bậc thầy xưa của Đức và của Hà Lan. Đề tài bức tranh nhà thờ lớn ở Côlônhơ (Cologne) biểu hiện các vua đang cầu nguyện và nữ chủ nhân của thành Côlônhơ, một đề tài cũng được trường phái của Van Ơckơ rất thích. Ở đây những người đang

cầu nguyện thường là những nhân vật mà người ta đã biết, những vua chúa vân vân, như trong bức tranh nổi tiếng của bộ sưu tập của anh em Boaxerơ (Boissere) mà người ta cho là của Van Ơckơ, và ở đây, theo như người ta nói, hai nhân vật trong số này chẳng là ai xa lạ mà chính là các vua Philip xứ Buốcgônhơ và Saclơ người táo bạo. Khi nhìn các nhân vật này, người ta nhận thấy ngay rằng ngoài việc họ làm trong cái hoàn cảnh họ được biểu hiện trong bức tranh, họ còn có những công việc khác nữa, rằng họ chỉ đi lễ ngày chủ nhật hay vào lúc sáng sớm, còn những ngày khác trong tuần hay trong phần còn lại của ngày họ lo những việc không liên quan gì với lòng mộ đạo. Đặc biệt, trong các bức tranh Hà Lan và Đức, người ta thấy trong số các ân chủ có những hiệp sĩ mộ đạo, những bà mẹ ngoan đạo với con gái và con trai của họ. Tất cả các nhân vật này cho ta nghĩ tới Mactơ (Marthe) là người lo những việc bên ngoài và có tính chất trần tục, chứ không nghĩ đến Maria là người đã chọn được cái phần tốt đẹp nhất. Kể ra, ở trong lòng mộ đạo của họ cũng có tình cảm thâm trầm, nhưng đây không phải bài ca tình yêu làm thành bản chất của họ, trong lúc đó lòng mộ đạo này đáng lý không phải chỉ là lời cầu nguyện hay lời cảm ơn vì đã được ban ơn; trái lại đây là một việc làm thu hút toàn bộ cuộc đời và hòa lẫn với cuộc đời khiến cho con người mộ đạo một cách tự nhiên cũng hệt như con chim họa mi không thể sống mà không hót.

Sự khác nhau tồn tại dưới những nét chung trong các bức tranh này, giữa một bên là các vị thánh đang cầu nguyện và một bên là những thành viên mộ đạo của cái thể cộng đồng Thiên Chúa giáo trong sự tồn tại thực tế của họ là ở chỗ những con người đang cầu nguyện, nhất là trong các bức tranh Italia, biểu lộ một sự hòa hợp hoàn toàn giữa nội tâm và ngoại giới, trong khi biểu hiện lòng mộ đạo của họ. Thái độ trầm tư với tính cách một cái gì thấm sâu vào con người biểu lộ chủ yếu ở những nét của gương mặt, những nét này không biểu hiện

một cái gì đi ngược lại những tình cảm chân thành hay tách rời khỏi những tình cảm ấy. Kể ra, sự tương ứng này không phải bao giờ cũng tồn tại ở trong thực tế. Một đứa trẻ đang khóc, nhất là khi nó mới bắt đầu khóc, bao giờ cũng làm cho chúng ta cười bởi vì mặt nó nhăn nhó lại, và điều này vẫn xảy ra ngay khi chúng ta không biết điều xảy ra có đáng làm cho nó khóc hay không. Cũng vậy, những người lớn làm cho nét mặt của họ méo mó đi khi họ muốn cười, bởi vì những nét mặt ấy là quá lạnh lùng, cứng đờ và im lìm, cho nên không thích hợp với cái cười tự nhiên, không gượng ép, hay cái cười thân mật. Hiện tượng thiếu sự tương ứng giữa cái tình cảm con người cảm thấy và những hình thức cảm quan qua đó lòng mộ đạo thể hiện, đó là điều hội họa cần phải cố hết sức tránh để cố làm sao thực hiện cho kỳ được sự hài hòa giữa hai mặt. Nhưng người Italia đã đạt được hoàn toàn về mặt này, trái lại người Đức và người Hà Lan là những người chủ yếu vẽ những bức chân dung, đã thể hiện sự hài hòa này ở một trình độ kém hơn nhiều.

Tôi còn nói thêm nhận xét sau đây, đó là nhiệt tình này của tâm hồn không được biểu hiện lời kêu gọi tuyệt vọng của một con người lâm vào tình trạng tuyệt vọng bên ngoài, hay bên trong; như các thánh thi và nhiều thánh ca của nhà thờ Luyte đã làm (nhân tiện chúng ta hãy nhớ những câu như sau: "Cũng như con nai khao khát nước mát mẻ, cũng vậy, hỡi Thượng đế, tâm hồn tôi vươn tới Người"). Nhưng ở đây tâm hồn dường như hòa tan, mặc dầu không phải là hòa tan một cách êm dịu như ở các nữ tu sĩ, ở đây phải là thái độ tâm hồn tự hy sinh mình, và cảm thấy thỏa mãn vì đã hy sinh như vậy, và nó luôn luôn sẵn sàng, luôn luôn phục tùng Thượng đế. Bởi vì đức tin gây nên bởi cảnh lo âu sợ hãi, đức tin của một tâm hồn bị nỗi đau buồn chia xé, đức tin chứa đựng nỗi hoài nghi, lòng tuyệt vọng, sống trong tình trạng đấu tranh và phân đôi, cái lòng mộ đạo sầu muộn mơ mộng không bao giờ biết rằng

nó có rơi vào tội lỗi hay không, những sự hối hận của mình có chân thành hay không, và điều ân sủng mà nó được hưởng có hiệu lực hay không, một sự hy sinh ở đấy chủ thể vẫn không thể hoàn toàn từ bỏ mình bởi vì ta thấy chủ thể vẫn còn sợ hãi. Những tình cảm như vậy là không phù hợp chút nào với cái đẹp lãng mạn. Lòng mộ đạo có thể hướng cái nhìn mong nhớ lên trời mặc dầu làm cho cái nhìn hướng về một đối tượng tôn thờ trước mặt ở thế giới này như Maria, như Giêxu hay một vị thánh nào đó, vân vân, thì cũng vẫn hơn.

Muốn nâng cao vẻ thú vị của một bức tranh bằng cách biểu hiện nhân vật chính ngước mắt nhìn lên trời, nhìn về thế giới bên kia là một việc dễ dàng, thậm chí quá dễ dàng, cũng như ngày nay người ta dùng cái phương tiện dễ dàng lấy Chúa, tôn giáo làm cơ sở cho nhà nước, hay tìm những bằng chứng cho tất cả những điều mà Người đưa ra không phải bằng cách khảo sát lý do của thực tế, mà bằng cách dẫn những đoạn trong *Kinh Thánh*. Ở Ghiđô Renni (Guido Renni) chẳng hạn, sự biểu hiện các nhân vật có đôi mắt nhìn lên trời và có cái nhìn như biến mất ở trong thế giới bên kia đã trở thành một lối làm thực sự. Bức tranh của ông biểu hiện Maria lên trời, hiện nay ở Munich được những người sành hội họa rất tán thưởng, và ta phải thừa nhận rằng ở trong thái độ của cái hình tượng lao lên trời, sự sáng rõ và vẻ đẹp của màu sắc quả thực có hiệu lực hấp dẫn; nhưng tôi thấy rằng thể hiện Maria như ở chỗ khác đầy tình yêu đối với đứa con của bà và đăm đăm nhìn con với một cái nhìn tràn đầy hạnh phúc thì vẫn hợp với tính cách của Maria hơn; còn thái độ mong nhớ bầu trời, khao khát vươn lên bầu trời, cái nhìn đăm đăm nhìn bầu trời, tất cả những cảnh đó theo tôi là phù hợp với lối cảm xúc hiện đại hơn.

Một mặt *thứ hai* ở đây cần phải nêu lên, đó là sự can thiệp của yếu tố tiêu cực trong cái lòng chân thành có tính tinh thần của tình yêu. Các môn đồ, các vị thánh, những người tử vì đạo đều phải trải qua ở bên ngoài cũng như trong lòng họ cũng cái

con đường khổ ải đau đớn như con đường mà Giêxu đã thực hiện trong lịch sử những đau khổ của Người.

Mỗi đau khổ này một phần là ở biên giới của nghệ thuật, cái biên giới mà hội họa dễ dàng có xu hướng muốn vượt qua trong chừng mực nó đưa vào nội dung của nó: cảnh rùng rợn khủng khiếp của những đau khổ về *thể xác*, những thân hình bị hình phạt, hành hạ, cảnh tra tấn cũng như cảnh đóng đinh lên chữ thập. Không thể cho phép hội họa làm điều đó nếu như hội họa không muốn vượt ra khỏi cái lý tưởng tinh thần, và sở dĩ thế không những là vì những cảnh như thế không có cái vẻ đẹp cảm quan, hay bởi vì những người này có những thần kinh quá dễ cảm, mà sở dĩ thế là vì một lý do cao hơn nhiều: đó là vì hội họa không liên quan gì tới cái mặt cảm quan này. Nội dung chân chính của hội họa, nội dung mà nó phải cảm thấy và biểu hiện, đó là một nội dung bắt nguồn từ đời sống của tinh thần, của một tinh thần đang trải qua đau khổ vì tình yêu chứ không phải của những đau khổ trực tiếp về thể xác của một con người nhất định, hoặc vì có ý thức về tính chất vô nghĩa của mình. Thái độ kiên nghị mà những người tử vì đạo đã biểu lộ trong những hình phạt khốc liệt nhất là một thái độ kiên nghị chỉ cho phép họ chịu đựng những đau khổ về cơ thể mà thôi. Nhưng trong lý tưởng tinh thần tâm hồn lại đứng trước mặt mình và phải đương đầu với những đau khổ của chính mình, với sự xúc phạm tới tình yêu của mình, cái ăn năn hối hận, phải đấu tranh chống lại sự chán nản vì bị tổn thất và đau buồn.

Nhưng ngay cả trong cái cảnh thử thách hoàn toàn có tính nội tâm này, mặt *tích cực* vẫn không thể thiếu. Tâm hồn phải tin chắc rằng ở bản thân mình đã thực hiện được sự hòa giải khách quan của con người với Chúa và tâm hồn chỉ chú ý sao cho chủ thể nó cảm thấy sự cứu vớt vĩnh viễn. Chúng ta thường thấy những người khổ hạnh, những người tử vì đạo, những tu sĩ, ở trong tình trạng như vậy. Trong khi vẫn tin tưởng chắc

chấn vào sự hòa giải khách quan, có lúc họ vẫn buồn rầu nghĩ đến một tâm hồn phải hy sinh, có lúc tuy chính họ tự hy sinh mình nhưng họ lại muốn nhìn thấy sự hòa giải được thực hiện lần nữa, và để có được sự hòa giải ấy, họ lại bắt họ phải chịu những hình phạt mới.

Nhưng ở đây, ta có thể chấp nhận hai điểm xuất phát khác nhau: khi họa sĩ muốn cấp cho các bức tranh cái không khí vui vẻ tự nhiên, tự do mạnh dạn, kiên quyết, là những điều giúp cho người ta thực hiện dễ dàng những đòi hỏi mà cuộc sống và hiện thực nêu lên, lúc bấy giờ do đó cái cảnh có tính chất cao thượng tự nhiên, tự do, vui vẻ, duyên dáng và có vẻ đẹp của những *hình thức*. Nhưng nếu như xuất phát điểm là cái nhìn hạn chế có tính chất cứng rắn, bướng bỉnh, kiêu ngạo thì cần phải có một tinh thần tin tưởng để khắc phục nó, để kéo tinh thần ra khỏi tình trạng cảm quan và trần tục và để đạt tới cái tôn giáo cứu vớt tinh thần. Một sự kháng cự như vậy gây cho họa sĩ những hình tượng ở đấy sức mạnh và sự kiên quyết được nhấn mạnh bằng cách làm nổi bật những vết sẹo biểu hiện thái độ tâm hồn muốn khắc phục sự bướng bỉnh của mình, và, do đó, vẻ đẹp của hình thức sẽ bị tổn thương.

Thứ ba, người ta còn có thể lấy mặt tích cực của sự hòa giải, của sự hoán cải bằng đau khổ, lấy niềm hoan lạc tìm thấy trong khổ hạnh làm nội dung nhưng cũng nói thêm rằng một nội dung như vậy dễ khiến cho ta phạm những lệch lạc.

Trở lên, đó là những phương diện chủ yếu của cái lý tưởng tinh thần tuyệt đối được quan niện là nội dung chủ yếu nhất của hội họa lãng mạn. Chính ở trong nội dung này, nó đã rút ra những đề tài của những tác phẩm thành công nhất, nổi tiếng nhất của mình, những tác phẩm sẽ bất tử do trình độ sâu sắc của cái tư tưởng làm thành nguồn cảm hứng của mình và khi bên cạnh một trình độ tư tưởng sâu sắc như vậy còn có sự biểu hiện phù hợp với sự thực thì các tác phẩm này làm thành một sáng tạo bắt nguồn từ những lĩnh vực sâu xa nhất

của tâm hồn người họa sĩ, làm thành sự biến cải cá tính thâm trầm nhất của anh ta và thành sự đóng góp cao nhất của anh ta vào lĩnh vực nghệ thuật.

Ngoài phạm vi tôn giáo, hội họa còn lấy đề tài ở hai lĩnh vực khác mà dưới đây chúng tôi sẽ nói đến.

(b) Đối lập lại lĩnh vực tôn giáo là lĩnh vực của *tự nhiên* không có nội tâm và không có tính thần linh mà họa sĩ sử dụng dưới hình thức *phong cảnh*. Chúng tôi đã định nghĩa tính chất của các đề tài tôn giáo bằng cách nói rằng nội cảm có *tính cốt tử* của tâm hồn, sự có mặt của tình yêu trong đấng tuyệt đối biểu hiện ở đấy và qua đấy. Nhưng nội cảm lại còn có thể có một nội dung khác nữa. Nó còn có thể tìm thấy ở ngoại giới một tiếng đồng vọng, một tiếng vang hưởng ứng những điều đang xáo động trong tâm hồn mình, và nhận thấy trong bản thân khách thể những nét có những quan hệ gần gũi với yếu tố tinh thần. Dưới cái vẻ trực tiếp của chúng, các đồi núi, rừng rú, thung lũng, suối, đồng, ánh sáng mặt trời, vầng trăng, bầu trời lấp lánh sao v. v... đều được tri giác như chúng tồn tại trong thực tế; nhưng *thứ hai*, tất cả các đối tượng này đều đã là thú vị bởi vì cái tự do sinh động của thiên nhiên biểu hiện ở chúng, và bởi vì chúng sinh động như vậy cho nên chúng gây nên một tiếng đồng vọng trong cái tâm hồn đầy sức sống của người xem. Không những thế, *thứ ba*, những hoàn cảnh đặc biệt của thế giới khách quan còn gây nên trong đời sống tình cảm những tâm trạng tương ứng với những hoàn cảnh của tự nhiên. Nhờ tiếng kêu gọi này của thiên nhiên đối với tâm hồn và đối với tình cảm mà con người có thể đi đến chỗ đồng nhất hóa mình với thiên nhiên, đi đến chỗ sống trong thiên nhiên và vì thiên nhiên. Cũng như những người Acadi (Arcadie) nói đến một vị thần Pan kinh hoàng khủng khiếp trong cảnh rừng rú thâm u; cũng vậy, những trạng thái khác nhau của thiên nhiên trong các phong cảnh với cái vẻ vui vẻ dịu dàng yên tĩnh, vẻ đẹp thơm phức, vẻ mát mẻ của mùa xuân,

cảnh mùa đông lạnh lẽo, cảnh thiên nhiên thức dậy vào buổi sáng, ngủ thiếp vào buổi chiều đều gợi lên những trạng thái tâm hồn phù hợp với những cảnh tượng này. Cái vẻ sâu xa phẳng lặng của mặt biển, cái mặt biển có sức mạnh vô tận, có thể gây nên những cơn bão tố, là có quan hệ với tâm hồn, và ngược lại, nhìn mặt biển bị bão tố dập vùi và những làn sóng trắng phau chồng lên nhau và hung hăng tìm cách vượt nhau, ta cũng tìm thấy những tiếng đồng vọng gần gũi ở trong tâm hồn. Chính nội cảm này cũng là đối tượng của hội họa. Tuy vậy, nội dung hội họa trong những trường hợp như vậy, vẫn không phải là bản chất của sự vật này như chúng tồn tại trong thực tế, trong những kết hợp của chúng và dưới hình thức thuần túy bên ngoài của chúng, bởi vì nếu quả thực như vậy thì hội họa chỉ sẽ trở thành một nghệ thuật bắt chước không hơn không kém. Điều mà một bức tranh phong cảnh phải nêu lên và phải làm nổi bật, đó là bản thân cuộc sống của thiên nhiên biểu hiện dưới tất cả các biểu hiện bên ngoài của nó, đó là mối đồng cảm tiêu biểu tồn tại giữa những trạng thái đặc thù của cuộc sống này với một vài trạng thái của tâm hồn con người. Bởi vì chỉ có như thế thì thiên nhiên mới không phải là một môi trường đơn thuần; trái lại, nó sẽ khẳng định tính độc lập của mình, và thiên nhiên sẽ trở thành một nội dung chân chính, một nguồn đề tài bất tận đối với nghệ thuật.

(c) Cuối cùng, còn có một nội cảm biểu hiện khi ta đứng trước những đối tượng vô nghĩa tách ra khỏi cái phong cảnh làm cho chúng thành sinh động và có những quan hệ sinh động với chúng, hoặc đây là những cảnh đời sống con người mà đối với chúng ta không những có vẻ ngẫu nhiên mà thậm chí còn là tầm thường và thấp hèn nữa. Ở trên, tôi đã cố gắng biện hộ cho cách xử lý nghệ thuật đối với những đề tài như vậy. Ở đây, tôi chỉ nói thêm một vài nhận xét áp dụng chủ yếu cho hội họa.

Hội họa phải chú ý không những tới cái tính chủ thể bên

trong mà còn phải chú ý tới nội cảm được *đặc thù hóa*. Cái nội cảm này do chỗ nó được đặc thù hóa cho nên nó không gắn liền với cái đối tượng tuyệt đối của tôn giáo cũng như phải lo vay mượn những sản phẩm sinh động và những phong cảnh của thiên nhiên; trái lại, trước hết, nó phải lo chú ý tới tất cả những gì có thể làm cho con người với tính cách một chủ thể cá nhân, quan tâm đến tất cả những cái gì có thể làm anh ta thỏa mãn. Trong các biểu hiện có tính tôn giáo, nghệ thuật càng vươn lên thì lại càng làm cho nội dung của nó phong phú thêm những đề tài có tính trần gian và hiện tại bằng cách cấp cho chúng cái vẻ tuyệt mỹ của sự tồn tại trần thế đến nỗi các đề tài này cuối cùng chiếm hàng đầu, trái lại hứng thú đối với nhiệt tâm tôn giáo trở thành một điều thứ yếu. Bởi vì ở đây, nhiệm vụ của nghệ thuật là thể hiện hoàn toàn cái nội dung lý tưởng ấy thành một thực tế, làm cho những điều mà tri giác không thể thấy, được biểu hiện dưới hình thức có thể tri giác được, cũng như đưa những đối tượng thuộc về một quá khứ xa xôi về thời hiện tại và nhân tính hóa chúng.

Như vậy, trong giai đoạn này, nội dung của nghệ thuật là cái nội cảm dưới hình thức tôn giáo trực tiếp, trong các biểu hiện hàng ngày, bình thường nhất, vô nghĩa nhất.

(aa) Sở dĩ mặc dầu các đề tài như vậy là nghèo nàn và vô nghĩa, nhưng chúng vẫn có thể làm thành nội dung của *nghệ thuật* là vì yếu tố *cốt tử* vẫn nằm ở đấy và tự khẳng định mình ở đấy: đó là vì niềm vui *sinh động* toát ra từ tất cả những cái gì tồn tại độc lập, đó là vì tính đa dạng vô song của những mục đích và những hứng thú. Con người bao giờ cũng sống trong cái hiện tại trước mắt; điều y làm ở mỗi giây phút đều làm thành một điều đặc thù và cái qui tắc đúng đắn yêu cầu y phải hoàn thành mọi nhiệm vụ của mình, dù đó là những nhiệm vụ nhỏ nhặt nhất, và phải dốc tất cả nghị lực của cá tính mình vào đấy. Sự đồng nhất hóa này làm nảy sinh giữa chủ thể với các điểm đặc thù ở đấy chủ thể biểu hiện hoạt động của mình một

sự hài hòa. Sự hài hòa này cũng là một nội cảm và nội cảm truyền cho sự tồn tại toàn vẹn phong bế và tuyệt mỹ cái sức hấp dẫn của sự độc lập. Chính vì vậy, hứng thú mà những biểu hiện thuộc loại này gây nên ở chúng ta là bắt nguồn không phải ở đối tượng với tính cách đối tượng đơn thuần. Trái lại, nó bắt nguồn ở một đối tượng có thể nói đã trở thành sinh động và phải tìm thấy một tiếng đồng vọng tươi vui ở trong tâm hồn của tất cả những ai mà giác quan còn chưa bị hư hỏng, của tất cả những ai thực sự tự do và có đầu óc lành mạnh. Chính vì vậy chúng ta không thể làm cho sự thưởng thức của mình bị hư hỏng đi tới những kẻ cho rằng những tác phẩm nghệ thuật thuộc loại này cần phải được tán thưởng chính bởi vì cái gọi là *tính tự nhiên*, hay sự bắt chước đúng đắn của chúng đối với tự nhiên. Đòi hỏi này mà những tác phẩm như vậy nêu lên chẳng qua chỉ là một sự lừa dối đã không biết đến cái điều cốt tử. Bởi vì sự thán phục mà tác phẩm nghệ thuật muốn gây nên ở chúng ta ở đây chỉ có thể là do sự so sánh đơn thuần bên ngoài giữa một tác phẩm nghệ thuật với một sản phẩm của tự nhiên, do sự phù hợp thuần túy giữa cách biểu hiện với một vật đã có sẵn, trong lúc đó mặt nghệ thuật của tác phẩm nghệ thuật mà chúng ta nói ở đây lại là ở cách quan niệm và thực hiện một sự phù hợp giữa cái sự vật được biểu hiện ở bản thân và bản thân nó là một hình thức sinh động tràn đầy sức sống. Xét về mặt ảo tưởng, người ta có thể khen chẳng hạn, một vài bức chân dung đã bắt chước tự nhiên hoàn toàn, nhưng chúng vẫn thiếu cái phần chúng ta cho là quan trọng nhất: đó là cách biểu hiện sinh động ở đấy với một trình độ giống tuyệt mỹ những chi tiết chẳng mảy may góp phần làm cho một diện mạo tràn đầy sự sống.

Nếu như, ngoài ra chúng ta để cho sự thưởng thức của mình bị ám ảnh bởi cái ý nghĩ của trí tuệ cho rằng những đề tài như vậy là tầm thường và không đáng cho chúng ta quan tâm đến, thì chúng ta đã đánh giá nội dung với một thái độ không phải là thái độ mà nghệ thuật đòi hỏi. Chúng ta đưa vào những xét

đoán của chúng ta, những nhận xét liên quan tới các mưu cầu, các sở thích, với văn hóa của chúng ta và các mục đích khác của chúng ta. Nói khác đi, chúng ta đánh giá các đề tài này căn cứ vào chỗ chúng là cái gì đối với chúng ta theo quan niệm những điều có ích đối với chúng ta, những điều thuận tiện của chúng ta, sự thưởng thức của chúng ta v. v... Trong khi làm thế, trong khi hạ thấp đối tượng thành một cái gì hoàn toàn phụ thuộc, không có sự sống, thành một phương tiện đơn thuần và phương tiện này sẽ làm cho chúng ta thờ ơ khi chúng ta không sử dụng được nó, trong khi làm thế tức là trước hết, chúng ta chỉ nghĩ đến mình mà thôi. Chẳng hạn, một tia nắng mặt trời đột nhập vào căn phòng trong đó chúng ta bước vào, một vùng chúng ta vừa đi qua, một cô thợ may, một người đầy tớ gái, những cảnh đó có thể làm cho chúng ta thờ ơ bởi vì tư tưởng và hứng thú của chúng ta là hướng về chỗ khác, và trong khi chúng ta nói chuyện với mình hay với một người khác, tất cả những cái như vậy đều không liên quan tới những suy nghĩ hay những lời nói của chúng ta, hay chúng ta chỉ có thể đánh giá một cách chung chung, không vượt ra ngoài những nhận xét trừu tượng như " đẹp, hay hay, xấu" v. v... Như vậy, chúng ta cảm thấy vui vui trước cảnh vui vẻ của một cuộc khiêu vũ ở nông thôn, nhưng với điều kiện là phải đứng nhìn từ xa bởi vì ở trong thâm tâm, chúng ta coi khinh những cảnh tượng như vậy, do chỗ chúng ta là "kẻ thù của tất cả những cái gì thô tục". Trường hợp cũng như vậy đối với những gương mặt của những con người mà tình cờ chúng ta bắt gặp hay của những người mà chúng ta bắt gặp trong đời sống hàng ngày. Tính chủ thể và hoạt động đa dạng của chúng ta luôn luôn can thiệp vào các xét đoán của chúng ta. Chúng ta phải nói điều này điều nọ về một người này hay một người nọ; chúng ta có những việc phải thu xếp, phải chú ý đến những nhận xét nào đấy; chúng ta nghĩ điều này điều nọ về một cá nhân; chúng ta nhận thấy anh ta dưới ánh sáng của một hoàn cảnh nào đó;

chúng ta nghiên cứu những điều đó trong khi nói chuyện với anh ta; chúng ta bỏ qua không nói đến một chi tiết nào đó liên quan tới anh ta để đừng làm cho anh ta phật ý; chúng ta tự ngăn cấm mình đừng nói đến một chi tiết khác vì sợ bị hiểu lầm hay sợ những lời nói của mình bị giải thích sai. Tóm lại, bao giờ trong óc chúng ta, mối quan hệ và sự trao đổi giữa chúng ta với anh ta, và chúng ta đối xử với anh ta hoặc dựa trên quyền lợi thực tiễn, hoặc tỏ ra thờ ơ hoặc lơ đãng không chú ý đến anh ta.

Nhưng nghệ thuật, trong khi biểu hiện cái hiện thực sinh động ấy, thì lại thay đổi hoàn toàn thái độ của chúng ta đối với hiện thực: hoặc bằng cách có thể nói, cắt đứt mọi mối liên hệ có tính thực tiễn nối liền chúng ta với đối tượng và giới thiệu đối tượng cho chúng ta dưới phương diện lý thuyết của nó; hoặc bằng cách làm cho chúng ta phải từ bỏ thái độ thờ ơ lạnh lùng và khiến cho sự chú ý của mình từ trước đến nay vẫn hướng về chỗ khác, nay phải hướng về cái hoàn cảnh được thể hiện và chúng ta chỉ có thể tận hưởng được hoàn cảnh ấy bằng cách tập trung và hướng sự chú ý vào chính bản thân mình.

Chủ yếu điêu khắc, do phương thức sáng tạo lý tưởng của nó, ngay từ đầu đã cắt đứt mọi quan hệ thực tiễn của chúng ta với đối tượng: ngay sau khi được thể hiện, các tác phẩm điêu khắc đã nêu lên rằng chúng không liên quan gì với cái hiện thực thuần túy thực tiễn kia. Trái lại, hội họa đưa chúng ta vào một thế giới ở đấy cuộc sống hàng ngày của chúng ta diễn ra. Nhưng đồng thời nó lại cắt đứt mọi sợi dây nối liền chúng ta với cái hiện tại ấy, nó thủ tiêu mọi lý do khiến cho chúng ta bị cái hiện tại ấy thu hút hay xua đuổi, và nó giới thiệu với chúng ta các đối tượng với tính cách những cứu cánh ở bản thân nó, với tính cách sống một cuộc sống riêng. Ở đây, xảy ra hiện tượng trái ngược lại điều ông phôn Slêghen nói về câu chuyện của Picmaliôn(*) (Pygmalion) trong đó theo ông

(*) *Pymalion.*

ta thì tác phẩm nghệ thuật từ chỗ là nghệ thuật tuyệt mỹ lại quay trở về cuộc sống hàng ngày, về những yếu tố của sự thích thú chủ quan và của sự hưởng thụ thực tế. Lối quay về như vậy là trái ngược lại cái khoảng cách mà tác phẩm nghệ thuật đặt ra giữa các đối tượng và các nhu cầu của chúng, trái ngược lại hiện tượng tác phẩm nghệ thuật là có một cuộc sống độc lập đối với những nhu cầu của chúng ta.

(bb) Trong khi đòi hỏi quyền độc lập cho một nội dung mà chúng ta thường vẫn quen xem là chẳng có chút hứng thú gì đặc biệt, *thứ hai*, nghệ thuật làm cho chúng ta chú ý tới những đối tượng mà trong hiện thực hàng ngày chúng ta bỏ qua. Thiên nhiên càng làm cho các cấu tạo của nó thành hoàn mỹ với những biểu hiện sinh động của chúng, thì nó càng giống một diễn viên chỉ làm việc cho giây phút hiện tại. Ở đây tôi nhắc lại những điều tôi đã nói ở trên, đó là ưu thế của nghệ thuật đối với thực tế tóm lại là ở chỗ nó biết ghi lại ngay cả những vật bóng chớp nhất, thoáng qua nhất. Đặc biệt trong hội họa, cách ghi lại những yếu tố thoáng qua một mặt biểu lộ ở chỗ nó chú ý đến một số hoàn cảnh qua đó nó nêu lên một cuộc sống tập trung trong chốc lát, và mặt khác nó nhấn mạnh cái ma lực của ngoại hiện của những cảnh này bằng cách ghi lại những màu sắc của chúng, mặc dầu những mầu sắc này vẫn thay đổi từng giây, từng phút.

Chẳng hạn, đây là một nhóm kỵ sĩ: cách những người này được tập hợp, thái độ của mỗi người và vị trí của mỗi người thay đổi từng giây, từng phút. Nếu như là trường hợp của chúng ta thì chúng ta sẽ chú ý tới những chuyện khác hẳn chứ không phải là chú ý tới tính sinh động của những thay đổi như vậy: chúng ta phải lên ngựa, xuống ngựa, mở cái túi đựng đồ ăn, ăn, uống, nghỉ ngơi, tháo yên cương cho ngựa, cho ngựa ăn, cho ngựa uống v. v... Hay nếu như ở trong đời sống thực tiễn, chúng ta chỉ là những người quan sát mà thôi, thì hứng thú của chúng ta sẽ tập trung vào những việc khác: chúng ta muốn

biết những người kia làm gì, họ từ đâu đến, họ đi đâu v. v... Trái lại, nhà họa sĩ lại chú ý tới những vận động thoáng qua nhất, những biểu hiện bóng chớp nhất của những gương mặt, những thay đổi về màu sắc có tính giây phút nhất, và anh ta tái hiện tất cả những điều đó chỉ để ghi lại những cái gì sinh động trong những biểu hiện ấy, và cái điều sinh động này nếu không có anh ta thì sẽ chẳng được chú ý tới. Lý do chủ yếu khiến cho sự biểu hiện thành ra tự nhiên không phải là nằm ở trong bản thân màu sắc, mà ở trong trò chơi của cái sáng và cái tối ở trong mầu sắc, đậm lên và nhạt đi như thế nào. Ngoài ra, nhà họa sĩ vay mượn của tự nhiên những nét nhất định và bằng cách tận dụng những ưu điểm của tự nhiên, bởi vì tự nhiên đi sâu vào những chi tiết nhỏ nhặt nhất, tự nhiên là cụ thể và chính xác, cá biệt, và nghệ sĩ cũng cấp cho các sự vật của mình một cá tính như vậy bằng cách ghi lại rất sinh động những biểu hiện bên ngoài thoáng qua nhất của sự vật, song không phải vì thế mà ta sao lại sự vật đúng đắn và trung thành. Trong khi nói với cái tri giác đơn thuần, nhà họa sĩ cũng đồng thời kêu gọi đến trí tưởng tượng và trí tưởng tượng là một hoạt động phổ biến, nhưng đối tượng thuộc phạm vi của cái nội dung cuối cùng này của hội họa càng tỏ ra vô nghĩa so với những đề tài tôn giáo thì vai trò của sáng tạo nghệ thuật thực sự lại càng lớn. Nó biểu hiện ở cách nhìn và cách quan niệm, cách xây dựng sự vật, trong việc nghệ sĩ đồng nhất hóa với cái lĩnh vực hoàn toàn độc đáo của hoạt động của mình,nó biểu lộ cái tình yêu sinh động nhờ đó nghệ sĩ làm cho các tác phẩm của mình đầy sức sống. Song cái trở thành một đề tài ở trong tay của nhà họa sĩ vẫn không phải là một cái gì khác so với cái tồn tại và có thể tồn tại trong thực tế. Sở dĩ chúng ta tưởng chừng chúng ta nhìn thấy một cái gì khác và mới mẻ thì đó là vì trong đời sống thực tế, chúng ta không chú ý đến tất cả những chi tiết của những hoàn cảnh như thế và chúng

ta không chú ý đến những màu sắc của chúng. Song thêm vào những đối tượng bình thường như vậy, lại có một cái gì mới mẻ: đây là tình yêu, trí thông minh đưa đến đối tượng này, và do đó nhờ lòng nhiệt tình của mình đưa đến một cuộc sống mới cho các sáng tác của nghệ thuật của mình.

Đó là những nét chủ yếu mà chúng ta phải chú ý tới khi nói tới nội dung của hội họa.

b. Những đặc trưng gần nhất của tài liệu cảm quan.

Mặt *thứ hai* mà bây giờ chúng ta phải nói tới đó là những *chất liệu* cụ thể cảm quan mà hội họa sử dụng, bởi vì hội họa phải nêu lên một nội dung nhất định.

(a) Điều *thứ nhất* quan trọng ở đây đó là *phối cảnh đường nét.* Phối cảnh đường nét là một yếu tố cần thiết, bởi vì hội họa chỉ sử dụng được diện tích, và điều đó khiến cho nó không thể nào đặt các hình tượng thành hàng cái này ở bên cạnh cái kia cùng trên một mặt phẳng như trong những công trình đắp nổi thấp của điêu khắc cổ đại. Trái lại, hội họa phải làm thế nào mà nêu bật được trình độ cách xa nhau của các đối tượng theo tất cả các kích thước của không gian. Thực vậy, hội họa cần phải sáng tạo cái nội dung mà nó đã chọn; phải trình bày nội dung ấy trong những vận động phức tạp của nó và xác lập những quan hệ giữa các hình tượng còn rõ ràng hơn là điều điêu khắc làm trên một hình đắp nổi; và mặt khác, nó phải nêu lên những phong cảnh thiên nhiên, những ngôi nhà, cách bố trí bên trong của một căn phòng. Ấy vậy mà, vì hội họa không sao tái hiện được những khoảng cách thực tế như điều điêu khắc đã làm, cho nên nó bắt buộc phải dùng ngoại hiện để thay thế hiện thực. Điều đầu tiên mà nó phải làm tóm lại là phải chia cái diện tích *duy nhất* mà nó có được thành nhiều cảnh dường như cách xa nhau, và điều đó cho phép nó có được một sự đối lập giữa một cái cảnh ở phía trước gần gũi với một cảnh ở phía sau cách xa hơn, hai cảnh này nối liền

với nhau bởi một cái cảnh ở trung gian. Nó đặt các đối tượng của mình ở trong các cảnh khác nhau như vậy. Nó sẽ làm cho các đối tượng càng nhỏ đi nếu như nó muốn làm cho chúng tỏ ra cách xa hơn, và trong việc giảm bớt này nó vâng theo những qui luật quang học có thể qui định một cách toán học và cũng dễ kiểm tra ở trong tự nhiên. Đây là điều tất yếu biện hộ cho lối phối cảnh đường nét, hay lối phối cảnh toán học ở trong hội họa, và chúng ta ở đây không cần phải đi sâu vào những chi tiết của nó.

(b) Nhưng các đối tượng *thứ hai* không chỉ khác nhau về khoảng cách đối với nhau, mà còn có một *hình dáng* khác nhau. Sự qui định đặc biệt này ở trong không gian, nhờ đó người ta thấy được mỗi đối tượng dưới hình thức đặc thù của nó là được thực hiện bởi *hình họa* Chính hình họa nêu bật các khoảng cách phân chia các đối tượng cũng như hình dáng cá biệt của từng đối tượng. Nó bị qui định bởi qui tắc về sự đúng đắn, về sự chính xác những qui tắc này chỉ áp dụng cho những mặt bên ngoài là khoảng cách và hình thức chứ vẫn chưa áp dụng cho sự biểu hiện tinh thần; chính vì vậy hình họa chỉ làm thành cái cơ sở bên ngoài của hội họa. Nhưng khi cần phải biểu hiện những hình thức của cơ thể và các vận động đa dạng của chúng thì những sự giảm bớt do các cách biểu hiện này gây nên lại dẫn tới những khó khăn lớn đối với hội họa. Trong chừng mực chỉ cần phải biểu hiện *hình tượng* và tính toàn vẹn của hình thức trong không gian thì hội họa có một yếu tố *tạo hình* làm cho nó gần với điêu khắc, nó không thể bỏ qua yếu tố này nhưng đồng thời nó lại không thể tự bó hẹp vào đấy. Yếu tố chủ yếu của nó là ở màu sắc, thành ra ở trong hội họa thực sự, khoảng cách và hình dáng chỉ có được tất cả ý nghĩa và sự biểu hiện chân thực của mình nhờ những sự khác nhau về màu sắc.

(c) Như vậy, màu, hay *màu sắc* làm thành yếu tố chủ yếu của hội họa. Chúng ta có thể xem những hình họa nào đấy

hay những bức ký họa nào đấy là mang dấu ấn của thiên tài. Nhưng dù cho sức mạnh của sự sáng tạo và trí tưởng tượng phong phú có thể làm nổi bật cái tinh thần làm cho chúng sinh động qua cái vỏ trong suốt hơn của một hình họa hay một ký họa, nhiệm vụ chính của họa sĩ cũng vẫn là *vẽ màu*, nếu như anh ta không muốn bó hẹp vào việc biểu hiện cái mặt cảm quan, cá biệt và đặc thù của các đối tượng một cách thuần túy trừu tượng. Khi chúng tôi nói thế, chúng tôi không hề có ý muốn phủ nhận giá trị to lớn của những bức hình họa của các bậc thầy vĩ đại, Raphaen và Anbrec Durơ (Albrecht Durer) chẳng hạn. Trái lại, theo một mặt nào đó các hình họa là hết sức thú vị, bởi vì chúng làm cho chúng ta đứng trước một phép màu, phép màu này tóm lại là tất cả tinh thần có thể nói là chuyển sang bàn tay và làm cho bàn tay có thể tái hiện hết sức dễ dàng, không cần phải thử trước, một cách có thể nói nhanh như chớp, tất cả những gì ám ảnh trí óc của nghệ sĩ. Những hình họa của Durơ chẳng hạn, những hình họa ở ngoài lề của sách kinh cầu nguyện (thư viện Munich) có tính chất tinh thần và có trình độ vô song. Sự sáng tạo và sự thể hiện ở đấy chỉ là một, trái lại khi đứng trước một bức tranh chúng ta có cảm giác rất rõ rằng bức tranh chỉ làm xong sau nhiều cố gắng để làm cho nó thành hoàn mỹ, bằng một quá trình diễn tiến không ngừng.

Mặc dầu thế, vẫn chỉ có tranh màu, nhờ việc dùng màu sắc mà làm cho các sự vật dường như có tâm hồn và có sức sống. Song tất cả các trường phái hội họa không phải đều có tri giác về màu sắc ở trình độ như nhau, và có một sự kiện hết sức đáng chú ý đó là chỉ có những người Vơnidơ và nhất là những người Hà Lan là đã tỏ ra là những nghệ sĩ thành thạo tuyệt mỹ nhất về màu sắc. Cả hai đều sống gần biển, ở những đất thấp có nhiều con sông, nhiều sông đào, đầm lầy. Cái tài nghệ mà chúng tôi nói đây, nhất là đối với những người Hà Lan có thể được giải thích do chỗ trước mắt họ bao giờ cũng

là một chân trời đầy sương mù. Họ sống trong một bầu không khí xám xịt, cho nên họ càng có xu hướng thích nghiên cứu, thích chú ý tới yếu tố màu sắc trong tất cả các ảnh màu của nó và trong tất cả những cách chiếu ánh sáng khác nhau, những ảnh màu, những trò chơi của ánh sáng và nhận thấy nhiệm vụ chính của nghệ thuật mình là ở đấy. Bên cạnh hội họa Vơnidơ và hội họa Hà Lan thì trong hội họa Italia, không kể Coregiơ (Correge) và một vài người khác nữa, đều có vẻ khô khan hơn, lạnh lùng hơn, không sinh động bằng.

Còn về vấn đề màu sắc nói riêng, chúng ta có thể nêu lên những điểm sau đây với tính cách những điểm quan trọng nhất:

(aa) *Trước hết*, cái cơ sở trừu tượng của mọi màu sắc, đó là cái *sáng* và cái *tối*. Khi sự đối lập này và những bước trung gian giữa hai cực của nó được sử dụng vì bản thân chúng không có sự khác nhau về màu sắc, người ta có sự đối lập giữa màu trắng với tính cách ánh sáng, và màu đen với tính cách bóng tối, cũng như những sắc thái của trắng và đen và những bước chuyển từ màu này sang màu kia với tính cách bộ phận cố hữu của hình họa, với ý nghĩa là chúng dùng để biểu hiện cái mặt tạo hình của hình tượng và nêu bật những trình độ mà các đối tượng chiếm, những khoảng cách phân chia chúng và để nêu bật hình dáng của chúng. Ở đây, chúng tôi nhân tiện nhắc tới những hình chạm ở trên đồng là những hình chạm cũng chỉ dùng cái sáng và cái tối mà thôi. Nghệ thuật này vốn yêu cầu một sự tận tụy phi thường và phải tỉ mỉ hết sức trong việc thể hiện, lại càng quí giá, bởi vì trong khi tham dự vào tinh thần, nó lại còn có một ưu điểm thuần túy thực dụng theo cái nghĩa các tác phẩm của nó, cũng hệt như ấn loát, có thể sao ra nhiều bản. Song nghệ thuật chạm không bó hẹp vào cái sáng và cái tối mà thôi như hình họa, mà nó còn tìm cách đua tranh với tranh màu và nó biểu hiện, nhất là ngày nay, ngoài cái sáng và cái tối, những ảnh hưởng của cách chiếu ánh sáng, những

sự khác nhau giữa các vẻ sáng và các vẻ tối ít nhiều nổi bật hơn hay nhạt hơn, do bản thân màu sắc mà ra. Chẳng hạn, cũng một cách chiếu ánh sáng có thể làm nổi bật trên một hình chạm trên đồng sự khác nhau giữa tóc hung và tóc đen.

Nhưng như chúng tôi vừa nói, nếu như cái sáng và cái tối chỉ là cơ sở của hội họa mà thôi, thì cái cơ sở này vẫn là hết sức quan trọng, bởi vì chính nó cho phép ta phân biệt những khoảng cách, những sự khác nhau về các cảnh, sự giới hạn của các đối tượng; tóm lại nó cho phép ta nêu bật hình dáng cảm quan với tính cách cảm quan. Nó tạo ra cái mà người ta vẫn gọi là sự *đắp nặn*. Các bậc thầy về màu sắc không ngại việc đẩy tới sự đối lập cực đoan về mặt này giữa cái ánh sáng chói nhất với cái bóng tối đen tối nhất, và điều đó cho phép họ đạt được những hiệu quả lớn nhất. Nhưng cách làm này chỉ có lý với điều kiện là ở giữa hai thái cực này có cả một trò chơi đa dạng những bước quá độ và những bước môi giới làm cho việc chuyển từ cái sáng rõ nhất tới cái tối tăm nhất bởi tính chất gay gắt và đột ngột và làm cho tác phẩm thành một toàn thể nhất dạng trong khi đưa vào đây những sắc thái vô tận. Nếu không có những sắc thái này, thì tác phẩm sẽ có vẻ nhạt tẻ, bởi vì những sự khác nhau duy nhất giữa cái sáng nhất với cái tối nhất chỉ làm nổi bật một vài mặt mà thôi trong lúc đó các mặt khác bị che đậy. Chủ yếu trong những bố cục phong phú nhất, và khi các đối tượng cần thể hiện rất cách xa nhau thì người ta cần phải đi tới cái tối đen tối nhất để có được một cung bực rộng lớn trong việc phân bố ánh sáng và bóng tối.

Cách nghệ sĩ sử dụng cụ thể ánh sáng và bóng tối là lệ thuộc chủ yếu vào phương thức soi sáng mà anh ta chấp nhận. Ánh sáng ban ngày, ánh sáng buổi sáng, buổi trưa, buổi chiều, ánh sáng mặt trời, ánh sáng trăng, ánh sáng tạo nên bởi một bầu trời đầy mây hay không có mây, ánh sáng theo sau các cơn giông, ánh sáng dưới ngọn đèn nến, tất cả các kiểu ánh sáng này đều gây nên những hiệu quả đa dạng nhất. Trong

chừng mực chỉ phải biểu hiện những hành động và những trạng thái tự thân đã rõ ràng, và kèm theo một ý thức tinh thần tỉnh táo thì ánh sáng bên ngoài là không quan trọng cho lắm, và lúc bấy giờ điều tốt nhất đối với nghệ sĩ là sử dụng ánh sáng ban ngày bình thường, trừ phi anh ta có ý định đem đến cho tác phẩm của mình tính chất kịch bằng cách làm nổi bật một vài hình tượng và gạt một vài hình tượng khác xuống cái cảnh phía sau. Trong trường hợp này, ánh sáng ban ngày sẽ không đủ nữa, anh ta phải dùng một cách soi sáng đặc biệt, thích hợp hơn để nêu bật những sự khác nhau mà anh ta muốn làm cho người xem nhận thấy. Chính vì vậy các họa sĩ lớn ngày xưa ít dùng những sự tương phản và những cách soi sáng đặc biệt liên quan với những trường hợp khác thường; và họ làm thế là có lý, bởi vì họ chủ yếu muốn tìm cách nêu bật yếu tố tinh thần chứ không phải đạt được những hiệu quả cảm quan và bởi vì họ cấp cho nội cảm của nội dung tầm quan trọng to lớn cho nên họ rất có thể bỏ qua mặt thuần túy bên ngoài này. Nhưng cách soi sáng lại có được một tầm quan trọng khi phải vẽ những phong cảnh hay những vật vô nghĩa của đời sống hàng ngày. Ở đây những hiệu quả nghệ thuật lớn, thậm chí giả tạo hay huyền bí đều hoàn toàn hợp chỗ. Trong hội họa phong cảnh chẳng hạn, những sự tương phản táo bạo giữa các mảng ánh sáng to lớn và những mảng tối bộ phận có thể tạo nên một hiệu quả tốt đẹp nhất, nhưng những sự tương phản ấy cũng có thể biến thành một trò chơi đơn thuần. Trái lại, chính những ánh sáng chói ngời, những ánh sáng mờ mờ và những chỗ sấp bóng, chính cái tiếng vọng sáng ngời tiêu biểu lại tạo nên một trò chơi đặc biệt sinh động của cái sáng và cái tối và điều này đòi hỏi nghệ sĩ cũng như người xem phải nghiên cứu thường xuyên và kỹ lưỡng. Kể ra, cách soi sáng, dù nó được họa sĩ quan niệm ở trong nội tâm của mình hay được vay mượn ở bên ngoài cũng vẫn chỉ có thể là một ánh sáng thoáng qua và thay đổi. Nhưng dù cho cách soi sáng được nghệ sĩ chấp nhận là thoáng qua đến đâu hay khác thường

đến đâu, nhà nghệ sĩ cũng phải chú ý sao cho mặc dù anh ta muốn biểu hiện một hành động sôi nổi nhất, thì toàn bộ cũng vẫn còn tỏ ra yên tĩnh, vững chắc sáng rõ và nhất trí.

(bb) Theo những điều tôi đã nói trên đây, hội họa phải biểu hiện cái sáng và cái tối không phải ở trong tính trừu tượng thuần túy, mà bằng những sự khác nhau về màu sắc. Ánh sáng và bóng tối phải được tô màu. Do đó, ở đây chúng ta phải xét đến điểm *thứ hai* là vấn đề màu sắc.

Màu sắc bao hàm một sự đối lập giữa cái sáng và cái tối, hai cái này tác động vào nhau bằng cách nêu bật nhau hoặc làm cho cả hai đều yếu dần đi. Nếu cường độ như nhau thì màu đỏ và màu vàng chẳng hạn là sáng hơn màu lam. Điều này là do bản chất của những màu sắc khác nhau, điều mà Gơtơ gần đây mới nêu bật lên được. Thực vậy, trong *màu lam* thì *cái tối* thống trị và nó chỉ xuất hiện thành màu lam sau khi đã trải qua một môi trường sáng hơn, nhưng không phải hoàn toàn trong suốt. Bầu trời chẳng hạn, nếu người ta lên càng cao thì càng tối, thậm chí càng tối hơn; nhưng bầu trời nhìn qua một môi trường trong suốt, mặc dầu hơi đục như môi trường của khí quyển ở những vùng thấp nhất thì nó màu lam, và nó lại càng lam nếu như không khí càng ít trong suốt. Trong mầu vàng thì trái lại, đây là cái sáng lộ ra qua một môi trường đục nhưng vẫn để lộ *cái sáng*. Khói chẳng hạn là một môi trường đục theo kiểu như vậy; khi người ta nhìn một cái gì đen ở đằng sau khói và khói vẫn cho ta thoáng thấy cái vật ấy thì khói có màu hơi lam; trái lại, khói có màu vàng nhạt hay đỏ nhạt khi nó ở trước một môi trường sáng. *Màu đỏ* ở bản thân nó là màu chúa tể và cụ thể, nó là do sự thâm nhập vào nhau của màu lam và màu vàng, hai màu này, đến lượt chúng, lại làm thành một cặp màu đối lập. *Màu lục* cũng có thể xem là sản phẩm của một sự kết hợp tương tự, nhưng đây là một sự kết hợp không đi đến chỗ dung hợp hoàn toàn, không đi đến chỗ tạo nên một thể thống nhất cụ thể; ở đây chẳng qua chỉ là

tình trạng xóa mờ những sự khác nhau, tình trạng này biểu hiện bằng một sự dung hòa phẳng lặng, bão hòa. Các màu này là những màu thuần túy nhất, đơn giản nhất, *những màu cơ bản*. Cũng vì vậy, người ta có thể tìm kiếm một ý nghĩa tượng trưng đặc biệt trong cách dùng màu lam và màu đỏ. Màu lam tiêu biểu cho một cái gì bình lặng, chan chứa ý nghĩ, tràn đầy cảm xúc do chỗ nó dựa trên nguyên lý *cái tối* nên không đưa ra một sự kháng cự nào hết trong lúc đó cái sáng làm thành nguyên lý chống đối lại, xây dựng sống động, mạnh dạn làm cho người ta vui sướng, cho nên tương ứng với một cách quan niệm sự vật. Màu đỏ tượng trưng cái nguyên lý dương, thống trị, chúa tể; màu lục biểu hiện sự bàng quan và trung hòa. Phù hợp với ý nghĩa tượng trưng này, Đức mẹ đồng trinh khi được biểu hiện ngồi trên ngai vàng với tính cách bà nữ hoàng của bầu trời thì khoác áo khoác màu đỏ, trái lại bà khoác áo khoác màu lam khi được biểu hiện với tính cách người mẹ.

Tất cả các màu khác - và số màu này là vô tận - cần phải được xem chỉ là những biến dạng, trong đó bao giờ người ta cũng dễ dàng phân biệt được một sắc thái của một màu cơ bản nào đó. Chính vì vậy không có họa sĩ nào lại sẽ cho màu tím là màu sắc cơ bản trong các tác dụng và các ảnh hưởng lẫn nhau, tất cả các màu này cớ thể khi thì có vẻ sáng hơn, khi thì có vẻ tối hơn. Đây là một sự kiện mà nhà họa sĩ cần phải chú ý đến cẩn thận để đừng bỏ qua cái màu sắc đúng đắn mà anh ta phải chấp nhận đối với cách đắp nặn và khoảng cách của các đối tượng. Chẳng hạn ở trong gương mặt, đôi môi màu đỏ, lông mày đậm, đen, nâu và ngay cả khi nó màu hung, bao giờ nó cũng phải đậm hơn đôi môi; cũng vậy, gò má về màu sắc đỏ của nó là sáng hơn cái mũi, cái màu cơ bản của da vốn là hơi vàng, hơi lục hay hơi nâu. Do bản thân màu sắc của chúng, các bộ phận này có thể được tô màu một cách đậm hơn là cách đắp nặn của chúng đòi hỏi.

Trong điêu khắc và ngay cả trong các hình họa, các bộ phận này có thể được duy trì căn cứ vào những quan hệ giữa hình tượng và cách soi sáng, ở trong cái sáng và cái tối; trái lại nhà họa sĩ phải biểu hiện chúng theo bản thân màu sắc, và bản thân màu sắc làm cho những quan hệ này thành rắc rối. Vấn đề cũng như vậy, và còn ở một trình độ lớn hơn khi ta phải vẽ những đối tượng khá cách xa nhau. Trong những trường hợp bình thường, trí tuệ nhận xét về khoảng cách và hình dáng, không những căn cứ vào màu sắc mà còn chú ý đến những trường hợp khác nữa. Nhưng ở trong hội họa thì chỉ có màu sắc là quan trọng, và với tính cách màu sắc nó có thể đối lập lại những điều mà cái sáng và cái tối đòi hỏi. Như vậy, nghệ thuật của họa sĩ là ở chỗ giải quyết được mâu thuẫn này và kết hợp các màu làm thế nào mà chúng đừng hại đến nhau cả về cái màu sắc bản thân của cách đắp nặn cũng như về bất kỳ quan hệ nào khác. Chỉ bằng cách vâng theo những qui tắc như vậy, thì họa sĩ mới có thể thực hiện được sự tuyệt mỹ trong cách biểu hiện hình dáng và màu sắc thực tế của các đối tượng. Ta hãy nghĩ tới cái nghệ thuật mà các bậc thầy Hà Lan chẳng hạn đã biểu lộ trong việc thể hiện cái vẻ lấp lánh của các loại xa tanh với các màu mà các trình độ đa dạng của nó, với cái ánh chập chờn của các đường nếp, ánh của bạc, của vàng, của đồng, của những độc bình tráng men, của nhung, vân vân, hay cái cách mà Van Ơckơ đã thể hiện sự lấp lánh của những viên ngọc, những dải lụa vàng điệp, những đồ nữ trang, vân vân. Các màu sắc người ta dùng để biểu hiện ánh sáng của vàng ở bản thân nó không có cái gì là kim khí hết; và khi người ta nhìn gần thì chúng chẳng qua là màu vàng và ít lấp lánh; tất cả hiệu quả một mặt là do tính chất đắp nổi mà chúng cấp cho hình dáng, và mặt khác do chỗ mỗi sắc thái màu sắc ở bên cạnh những màu cụ thể.

Một điểm khác cần bàn đến đó là sự *hài hòa* của màu sắc. Ở trên, tôi đã lưu ý rằng các màu sắc làm thành một tổng thể có trật tự do bản thân sự vật. Và chúng phải được thể hiện ở trong tính toàn vẹn này: không thể thiếu một màu cơ bản nào, bởi vì như vậy sẽ là trái với nguyên lý về tính toàn vẹn. Chủ yếu các họa sĩ xưa ở Italia và Hà Lan đã thỏa mãn hoàn toàn cái nguyên lý này về hệ thống màu sắc. Thực vậy, chúng ta tìm thấy trong các bức tranh của họ màu lam, màu vàng, màu đỏ và màu xanh. Những màu này làm thành cơ sở của sự hài hòa nhưng, ngoài ra, các màu phải được kết hợp làm thế nào sự đối lập của chúng ở trong tranh vẽ cũng như môi giới của chúng và sự thâm nhập của chúng vào nhau làm cho con mắt cảm thấy một ấn tượng về sự nghỉ ngơi và hòa giải. Sự đối lập này giữa một bên là sự nghỉ ngơi, một bên là sự hòa giải là kết quả của phương thức kết hợp các màu cũng như của cường độ của mỗi màu. Trong số các họa sĩ xưa, chủ yếu người Hà Lan đã sử dụng những màu chủ yếu, một cách thuần túy, với ánh màu đơn giản, kết quả là do chỗ sự đối lập trở thành mạnh thêm, người ta càng khó đạt được tình trạng hài hòa, nhưng ở nơi nào có thể đạt được sự hài hòa, thì sự hài hòa lại càng thú vị đối với con mắt. Nhưng bởi vì màu sắc sắc sảo và đậm nét như vậy, cho nên tính chất các đối tượng và sức mạnh biểu hiện lại cũng phải gẫy gọn hơn và đơn giản hơn. Kết quả, đồng thời thực hiện một sự hài hòa cao đẳng giữa cách tô màu và nội dung. Những nhân vật chính chẳng hạn, phải có cái màu chói hơn và biểu hiện bởi tính cách, cử chỉ và vẻ mặt của họ thành những người cao hơn đối với những người thứ yếu là những người chỉ được tô bằng những màu pha trộn hơn. Trong hội họa phong cảnh, những sự đối lập như vậy giữa các màu cơ bản không rõ rệt bằng, nhưng trong những cảnh ở đấy những nhân vật chiếm địa vị hàng đầu, nhất là những cảnh ở đây quần áo bao gồm tất cả diện tích thì người ta chú ý tới những màu đơn giản nhất này. Trong trường hợp cái cảnh vay

mượn ở thế giới của tinh thần, là nơi môi trường tự nhiên phải xuất hiện trừu tượng hơn, nghĩa là không phải ở trạng thái tự nhiên toàn vẹn và với tác dụng cô lập của nó, những sắc thái đa dạng của phong cảnh với tính chất phong phú của nó ở đấy sẽ không hợp chỗ cho lắm. Nói chung, phong cảnh tỏ ra không phải là môi trường thích hợp cho môi trường của con người bằng phía trong của một căn phòng, bằng yếu tố kiến trúc nói chung, bởi vì những hoàn cảnh diễn ra ngoài trời thường thường không phải là những hoàn cảnh ở đấy nội tâm làm thành sự biểu hiện chủ yếu. Nhưng khi con người ở trong thiên nhiên, thì thiên nhiên trước sau chẳng qua chỉ đóng vai một môi trường thuần túy. Trong những biểu hiện thuộc loại này, như chúng tôi đã nói, chủ yếu các màu chói và rành mạch là hợp chỗ nhất. Nhưng muốn dùng những màu này thì còn phải mạnh dạn và táo bạo. Các màu này không thể dùng để biểu hiện những gương mặt hiền từ, mờ nhạt hay dễ thương; từ thời Mengxơ (Mengs) những gương mặt như vậy đã được người ta xem là tham dự vào yếu tố lý tưởng và những gương mặt như vậy nếu biểu hiện bằng những màu chói lọi thì sẽ không ăn thua.

Ngày nay có một thứ trào lưu thích những gương mặt vô nghĩa, yếu đuối với những cử chỉ cầu kỳ, đặc biệt đáng yêu hay với cái lối làm ra vẻ giản dị, hoặc uy nghi. Tình trạng vô nghĩa trong cách biểu hiện tinh thần cố nhiên cũng đòi hỏi một sự vô nghĩa về màu sắc và về sắc thái và các màu sắc tỏ ra bị nhạt đi, bị mờ đi và tuy không bỏ qua một chi tiết nào, nhưng chúng cũng không nêu bật một cái gì hết. Ở đây, vẫn là một sự hài hòa về màu sắc, và thường thường là một sự hài hòa rất êm dịu và có vẻ duyên dáng rất hấp dẫn, nhưng là một sự hài hòa trong tình trạng vô nghĩa. Gơtơ đã nói về điểm này trong những nhận xét kèm theo bản dịch quyển khảo luận về hội họa của Điđơrô (Diderot): "Chúng tôi không cho rằng diễn đạt một màu sắc yếu thì dễ hài hòa hơn là diễn đạt một màu

sắc mạnh; nhưng rõ ràng là khi màu sắc mạnh và các màu có vẻ chói lọi thì tình trạng hài hòa hay mất hài hòa đập mạnh vào mắt hơn. Trái lại, khi ta giảm yếu các màu sắc, khi trong số các màu mà người ta sử dụng, có màu thì chói và sáng, có màu khác thì pha trộn, có màu khác nữa thì mờ đục đi, lúc đó không còn ai có thể nói rằng bức tranh ở trước mắt mình là hài hòa hay không; tất cả điều người ta có quyền nói đó là bức tranh này không gây tác dụng và vô nghĩa".

Nhưng về mặt màu sắc, sự hài hòa màu sắc vẫn chưa phải là tất cả. *Thứ ba*, muốn cho một bức tranh thỏa mãn được tất cả các đòi hỏi của nghệ thuật, còn phải có những yếu tố khác nữa. Ở đây tôi chỉ nói tới *phối cảnh đậm nhạt*, *màu da* và cái ma lực được thực hiện bởi *cách tô màu*.

Phối cảnh đậm nhạt có mục đích làm nổi bật những sự khác nhau về trình độ lớn nhỏ giữa các đường nét của các đối tượng tùy theo chỗ các đối tượng này ở gần hay ở xa con mắt. Nhưng không phải hội họa phải tái hiện chỉ có sự thay đổi này hay sự giảm bớt này về *hình dáng*. Bởi vì, trong thực tế, cái không khí ở giữa các đối tượng và ngay ở cả trong những bộ phận khác nhau của một đối tượng, bao giờ cũng tạo nên một sự khác nhau về màu sắc. Chính màu sắc cùng dịu bớt đi với khoảng cách làm thành cái mà chúng ta gọi là *phối cảnh đậm nhạt*, phối cảnh này làm cho các đối tượng bị những thay đổi hoặc ở các đường viền, hoặc ở các biểu hiện bên ngoài đậm hơn hay nhạt hơn, hoặc ở cách tô màu của chúng, nói chung, thường thường người ta nghĩ rằng cái gì ở gần mắt hơn thì sáng hơn và cái gì ở phía sau thì đậm hơn. Trong thực tế, không phải như thế. Cái ở phía trước vừa sáng hơn lại vừa tối hơn; nói khác đi, sự tương phản giữa ánh sáng và bóng tối lại càng rõ hơn và các đường viền lại càng rõ hơn khi đối tượng càng ở gần. Nhưng các đối tượng càng cách xa con mắt thì hình dáng của chúng càng trở thành không có màu, mơ hồ, sự đối lập giữa ánh sáng và bóng tối ngày càng nhạt đi cho đến

khi tất cả nhuộm sắc thái xám nhạt. Nhưng những sự khác nhau về cách chiếu sáng tạo nên những sự lệch lạc khác nhau về mặt này. Trong tất cả các bức tranh biểu hiện những không gian rộng lớn, nhất là trong bức tranh biểu hiện phong cảnh thì phối cảnh đậm nhạt có một tầm quan trọng to lớn, và các bậc thầy vĩ đại của màu sắc, nhờ dùng nó, đã tạo nên được những hiệu lực đầy sức lôi cuốn.

Thứ hai, cái khó nhất của việc tô màu, cái mặt có thể nói là lý tưởng, cái đỉnh của màu sắc, đó là *màu da*, màu sắc của da thịt con người. Cái này tập hợp ở bản thân nó một cách kỳ diệu tất cả những màu khác, nhưng không có màu nào thống trị được các màu kia. Kể ra, màu đỏ của tuổi trẻ và màu đỏ và lành mạnh của gò má là màu hồng quế thuần túy, không hề có chút sắc thái màu lam, màu tím, hay màu vàng, nhưng bản thân màu đỏ này chẳng qua chỉ là một ảo tưởng hay đúng hơn một phần còn lại của màu da. Cái màu này là do sự thâm nhập lẫn nhau của tất cả các màu cơ bản. Qua màu vàng trong suốt của da biểu hiện màu đỏ của các động mạch, màu lam của các tĩnh mạch, cái sáng và cái tối, cũng như thêm vào tất cả các ánh màu và các ánh mờ khác, lại có những sắc thái xám, nâu nhạt, thậm chí vàng nhạt, những sắc thái này mới thoạt nhìn có vẻ hoàn toàn không tự nhiên, nhưng cũng vẫn tạo nên một tác dụng nào đó. Tình trạng thâm nhập vào nhau của các sắc thái không biểu hiện bởi một ánh màu nào hết. Nói khác đi, đây không phải là phản ảnh của một cái gì khác, mà của một toàn thể sinh động và sôi nổi của bên trong.

Chính cái vẻ sinh động toát ra từ bên trong là cái khó biểu hiện ra ngoài nhất bằng hội họa. Về điểm này, người ta nghĩ đến một mặt biển được ánh sáng hoàng hôn chiếu xuống, ở đấy người ta nhìn thấy cả những hình dáng mà nó phản chiếu cũng như cái chiều sâu trong suốt của nước, với tất cả tính đặc thù của nó. Ánh kim loại cũng gây nên những phản ảnh, các viên ngọc cũng rất trong và lấp lánh nhưng cả trong hai trường

hợp này đều không phải là tình trạng các màu sắc thâm nhập vào nhau như trong da thịt, xa tanh, các loại lụa lấp lánh v.v... Da súc vật, tóc, lông chim, len v.v... cũng gồm những màu sắc đa dạng nhất, nhưng một vài bộ phận của nó là có màu sắc trực tiếp, độc lập, thành ra tính đa dạng là do chỗ các bình diện và có diện tích khác nhau cũng có những điểm nhỏ và những đường có màu sắc khác nhau chứ không phải do sự thâm nhập vào nhau như ở trong da thịt con người. Về mặt này cái gần với da thịt nhất đó là những quả nho với cái trò chơi màu sắc, với hàng nghìn ánh màu của nó, và hoa hồng với những sắc thái tuyệt diệu, trong suốt và đáng yêu. Nhưng quả nho cũng như hoa hồng đều thiếu một cái, đó là cái ánh sáng toát ra từ sức sống bên trong, điều mà màu sắc của da thịt phải có, và đối với hội họa, đây là một trong những chủ đề thể hiện bậc nhất. Chính cái nội cảm này, cái chủ thể sinh động này không những không được trải ra trên một diện tích dưới hình thức những điểm, những nét, tóm lại dưới hình thức một màu sắc vật chất; trái lại, nó phải xuất hiện trên bức tranh làm thành một toàn thể sinh động, có một độ sâu trong suốt, chẳng khác gì bầu trời là cái không hề đưa ra một diện tích nào chống lại cái nhìn của con mắt và ta có thể tự do nhìn vào bầu trời. Trong công trình viết về hội họa của Điđơrô, do Gơtơ dịch, Điđơrô đã nói: "Kẻ nào đã nắm được cái tri giác về da thịt, kẻ ấy đã đi được một đoạn đường khá xa. So với nó, phần còn lại không là cái gì hết. Hàng nghìn họa sĩ đã chết mà không nắm được cái tri giác về da thịt, và hàng nghìn họa sĩ khác cũng sẽ chết mà không nắm được nó".

Còn về cái chất liệu nhờ đó ta có thể tái hiện được cái ánh màu sinh động của da thịt thì các màu sơn dầu tỏ ra là thích hợp nhất. Cái tỏ ra ít thích hợp nhất trong việc biểu hiện hiện tượng thâm nhập vào nhau của da thịt đó là tranh ghép mảnh. Loại tranh này là một thủ pháp cho ta những kết quả lâu dài nhưng vì nó phải biểu hiện các sắc thái của màu sắc bằng

những mảnh gương vỡ, những mảnh sạn tô màu một cách khác nhau và ghép vào nhau cho nên nó không bao giờ có thể tái hiện được một sự dung hợp, một sự thâm nhập vào nhau có tính lý tưởng của màu sắc. Lại còn lối hội họa ở các tường nữa; nhưng ở trong cái thủ pháp này nhằm bôi màu sắc lên vôi ướt, màu sắc bị hút quá nhanh; kết quả một mặt, nó đòi hỏi nghệ sĩ phải hết sức khéo và có cái bút lông hết sức vững chắc, và mặt khác, nó đòi hỏi ta phải vẽ bằng những nét bút đậm, bằng những nét lớn, và những nét này vì khô đi quá nhanh cho nên không lan ra quá cái chỗ ta bôi màu. Tình hình cũng như vậy ở trong loại hội họa *bằng keo* trong cách dùng màu ở đấy người ta rất có thể đem đến một sự sáng rõ to lớn bên trong và một trình độ trong sáng đẹp đẽ, nhưng ở đây các màu cũng vấp phải điều bất tiện như lối hội họa ở trên tường: các màu khô đi quá nhanh cho nên không thể lan ra và hòa với nhau, kết quả là người ta phải vẽ những nét lớn như trong hình họa. Trái lại, màu của tranh sơn dầu không những cho ta mở rộng và dung hợp các màu, mà điều này còn được thể hiện một cách kín đáo đến nỗi người ta không nói ở đâu một màu chấm dứt và ở đâu một màu khác bắt đầu. Trái lại, nếu được pha mầu một cách thích đáng và được sử dụng một cách đúng đắn thì chúng sẽ có cái vẻ xán lạn giống như những hạt ngọc và để lộ những tầng lớp màu khác nhau nhờ sự khác nhau giữa những màu cơ bản và những màu làm nền.

Cuối cùng yếu tố *thứ ba* chúng ta còn phải nói ít lời về cái mà chúng tôi đã gọi là cái hương vị, cái *ma lực* của tác dụng tạo nên bởi màu sắc. Cái ma lực này do màu sắc tạo nên biểu hiện chủ yếu ở những nơi tính tinh thần và tính cốt tử của đối tượng đã chuyển sang cách quan niệm và sử dụng các màu và làm cho cách quan niệm và sử dụng trở thành sinh động. Nói chung người ta có thể nói rằng ma lực này tóm lại ở chỗ sử dụng các màu nhằm tạo nên một trò chơi của những ngoại hiện không có đối tượng, và điều này làm thành điểm cao nhất

và khó đạt nhất của màu sắc. Đây là những màu sắc thâm nhập vào nhau, những ánh màu đùa bỡn với nhau, nhưng bản thân chúng cũng chỉ là những ánh màu của những ánh màu, tất cả toàn bộ thực là tế nhị, bóng chớp, đầy sức sống và tình cảm đến nỗi người ta tưởng chừng như được đưa vào vương quốc của âm nhạc. Xét về mặt đắp nặn, hiệu quả này đòi hỏi phải rất khéo léo trong việc sử dụng thủ pháp sáng tối, về mặt này trong số những người Ý thì có Lêôna đơ Vinxi (Léonard de Vinci) và nhất là Lơ Coregiơ (Le Corrège) đã tỏ ra là những bậc thầy. Họ đã đi tới những bóng tối sâu thẳm nhất, trong khi vẫn để cho chúng trong sáng đến mức độ trong suốt, để đi tới cái ánh sáng rõ nhất qua những bước chuyển không thể tri giác được. Lúc bấy giờ, các đối tượng tỏ ra là hoàn toàn tròn trặn không có cái gì cứng và hữu hạn hết, hoàn toàn gồm những bước quá độ; ánh sáng và bóng tối không tác dụng trực tiếp với tính cách ánh sáng và những bóng tối, nhưng ánh sáng hiện ra qua các bóng tối và các bóng tối hiện ra qua ánh sáng chẳng khác gì một sức mạnh bên trong biểu hiện tác dụng của mình qua một cái gì ở bên ngoài. Người ta thường có thể nói như vậy về cách sử dụng màu sắc là lĩnh vực mà người Hà Lan là những bậc thầy. Nhờ tính lý tưởng này, nhờ sự thâm nhập vào nhau, nhờ những ánh màu và những quầng màu đi đi lại lại, nhờ những bước quá độ luôn luôn thay đổi và có tính bóng chớp, cũng như nhờ cái vẻ trong sáng, sâu xa, sán lạn, dịu hiền và vừa phải của màu sắc, tất cả toàn bộ hiện lên dưới cái vẻ sinh động như được ngời sáng bởi hào quang của tâm hồn, và chính điều đó tạo nên cái ma lực của màu sắc, một ma lực dành riêng cho nghệ sĩ nào đã thể hiện được nó.

(cc) Điều này dẫn chúng ta tới cái điểm cuối cùng mà tôi sẽ nói một cách vắn tắt.

Chúng ta đã lấy phối cảnh đường nét làm điểm xuất phát để sau đó đi tới hình họa và cuối cùng đi tới màu sắc. Về màu sắc, trước hết chúng ta đã xét ánh sáng và bóng tối trong các

quan hệ của chúng với sự đắp nặn. Sau đó, chúng ta xét tới màu sắc với tính cách bản thân, trước hết, theo quan điểm những quan hệ giữa cái sáng và cái tối tương đối của các màu sắc, và thứ hai theo quan điểm sự hài hòa của những màu sắc, của phối cảnh đậm nhạt, của màu da, và của cái ma lực của màu sắc. Cuối cùng, *thứ ba*, chúng ta hãy tìm cách qui định cái phần của *tính chủ thể* sáng tạo của nghệ sĩ trong sự thực hiện màu sắc.

Thường thường về điểm này, người ta nghĩ rằng hội họa có thể tiến hành theo những qui tắc chính xác và cụ thể. Điều này chỉ đúng đối với lối phối cảnh đường nét là một khoa học có tính hình học, nhưng ngay ở đây nữa, qui tắc cũng không thể chỉ theo đơn thuần như một qui tắc trừu tượng, bởi vì làm thế thì chỉ có thể phá hoại cái tác dụng thuần túy hội họa. Hình họa đã khó lòng rút gọn về những qui tắc chung hơn là phối cảnh đường nét, còn màu sắc thì hoàn toàn vượt ra khỏi qui tắc chung. Giác quan về màu sắc phải là một đặc tính riêng của nghệ sĩ, một cách nhìn riêng và một cách quan niệm riêng các sắc thái và các màu hiện có, cũng như nó là một mặt chủ yếu của trí tưởng tượng cũng như của sức sáng tạo của nghệ sĩ. Do tính chủ thể này, các màu sắc qua đó nghệ sĩ nhìn thế giới của mình và tính chủ thể này cũng không phải vì thế mà kém sức sáng tạo. Cho nên cái màu mà nghệ sĩ thể hiện hoàn toàn không phải là một cách thức đơn thuần được chấp nhận vì những lý do ngẫu nhiên mà không đếm xỉa tới cái bản chất của sự vật, trái lại nó là do bản chất của sự vật mà ra.

Trong tác phẩm "*Thơ và chân lý*", chẳng hạn, Gơtơ dẫn thí dụ sau đây: "Sau một cuộc đi thăm phòng triển lãm hội họa ở Đrexđơ, khi tôi trở về nhà người thợ đóng giầy của tôi (ông ta ngẫu nhiên đến đây ở) để ăn bữa cơm trưa, tôi gần như không tin vào đôi mắt của tôi nữa: thực vậy tôi tưởng chừng tôi nhìn thấy trước mắt tôi một bức tranh của Van Ôxtat (Van Ostade), tuyệt mỹ đến nỗi nó có thể treo trên bức tường của một phòng

triển lãm hội họa. Vị trí của các đồ vật, ánh sáng, bóng tối, sắc thái nâu nhạt của toàn bộ, tóm lại tất cả những gì mà người ta thưởng thức trong các bức tranh ấy, tôi đều thấy nó ở đây ở trạng thái thực tế. Đây là lần đầu tiên tôi nhận thức được đến trình độ này về cái biệt tài mà tôi đã phát triển với một ý thức kiên quyết hơn, một biệt tài tóm lại ở chỗ nhìn với đôi mắt của nhà nghệ sĩ mà tôi đã vừa chú ý đặc biệt tới các tác phẩm của anh ta. Cái biệt tài này đã đem đến cho tôi nhiều hứng thú, nhưng nó cũng đã khuyến khích tôi muốn thỉnh thoảng tìm cách phát triển một tài năng mà hình như tự nhiên không cấp cho tôi".

Tính đa dạng này về màu sắc là đặc biệt rõ trong cách biểu hiện da thịt con người. Đó là không nói tới mọi sự biến đổi khác liên quan tới những yếu tố bên ngoài như cách chiếu sáng, tuổi, nam hay nữ, địa vị xã hội, dân tộc v.v... Những sự khác nhau này cũng biểu lộ cả trong những cách thể hiện đời sống bình thường, tùy theo chỗ người ta thể hiện những cảnh diễn ra ở ngoài trời hay ở trong nhà, các quán ăn, các nhà thờ v.v... Còn về các phong cảnh thiên nhiên, thì sự phong phú của chúng về mặt đối tượng và màu sắc khuyến khích mọi nhà họa sĩ kêu gọi tới trực giác, tới trí tưởng tượng và kinh nghiệm của mình để có được một ý niệm chung về việc cái trò chơi sặc sỡ của các ngoại hiện về việc thể hiện cái trò chơi ấy trên tấm vải của mình.

c. Hư cấu nghệ thuật, bố cục và đặc trưng.

Trở lên, chúng tôi đã xét hội họa trước hết theo quan điểm nội dung của nó, sau đó theo quan điểm của tài liệu cảm quan mà nó sử dụng để thể hiện cái nội dung ấy. Bây giờ chúng ta còn phải xét cách nghệ sĩ có thể và cần phải quan niệm và thể hiện cái nội dung ấy nhờ những yếu tố cảm quan này. Đây là đề tài rất rộng lớn và bao gồm nhiều phần nhỏ mà chúng ta sau đây sẽ lần lượt xét đến.

(a) *Trước hết* về các hình thức khái quát nhất của tri giác hội họa, đó là những tri giác này một phần là bắt nguồn từ bản thân nội dung, là cái cần phải được thể hiện, và một phần gắn liền với sự phát triển của nghệ thuật, bởi vì nghệ thuật không thể ngay lập tức tìm ra được tất cả cái vẻ phong phú nằm ở trong một đối tượng, mà chỉ có thể làm cho nó thành sinh động, thực sự dồi dào sức sống qua những bước và rất nhiều bước quá độ.

(aa) Thái độ đầu tiên mà hội họa chấp nhận về mặt này vẫn còn biểu lộ rằng nguồn gốc của nó là xuất phát từ điêu khắc và từ kiến trúc, là những hình thức nghệ thuật gần với nó về cách thể hiện chung của phương thức quan niệm. Điều này phần lớn nổi bật trong những trường hợp nghệ sĩ chỉ lo vẽ những hình tượng cô lập, vốn được biểu hiện không phải ở trong cái vẻ chính xác sinh động của một tình trạng có nhiều mặt khác nhau, mà ở trong tình trạng nghệ sĩ đơn thuần tập trung vào bản thân mình, nghỉ ngơi và độc lập đối với mọi cái gì xung quanh. Trong số các nội dung khác nhau mà tôi đã nêu lên cho là thích hợp với hội họa, thì chủ yếu là các đề tài tôn giáo, Giêxu các tông đồ và các thánh là thích hợp nhất với lối biểu hiện hội họa thuộc loại này. Các hình tượng này thực vậy tự nó là có ý nghĩa trong tình trạng cô lập của nó, một hình tượng làm thành một tổng thể, một đối tượng cốt tử để tôn thờ và làm cho tình yêu thức tỉnh ở trong ý thức chúng ta. Chủ yếu trong hội họa cổ, người ta tìm thấy những hình tượng cô lập của Giêxu, hay của các thánh ở ngoài mọi tình huống cụ thể và không liên quan gì với môi trường tự nhiên. Khi một môi trường xuất hiện thì chủ yếu đó là những trang trí có tính kiến trúc, nhất là của phong cách gô-tích, như người ta thường thấy trong các bức tranh của các họa sĩ Hà Lan ngày xưa hay của các họa sĩ Thượng Đức. Hội họa gắn liền với kiến trúc ở giữa các cột trụ và các cuốn của kiến trúc, thường thường ta thấy nhiều hình tượng này đặt bên cạnh nhau, chẳng hạn hình

tượng mười hai tông đồ. Cho nên hội họa vẫn chưa có thể làm cho các đề tài của mình có được cái sức sống mà sau này hội họa sẽ cấp cho nó, và các hình tượng một phần vẫn còn giữ cái tính chất bức tượng cứng đờ của điêu khắc, một phần nó giữ cái kiểu truyền thống như trong điêu khắc Bidanxơ. Các hình thượng cô lập này, không có môi trường nào hết hay chỉ đặt cạnh nhau trong môi trường có tính kiến trúc, đòi hỏi màu sắc phải hết sức đơn giản và phải hết sức rõ ràng. Chính vì vậy các họa sĩ xưa đặt bên cạnh một môi trường tự nhiên phong phú một bối cảnh có màu sắc hay họ đứng trước những y phục sặc sỡ, là cái có thể nói, nhằm mục đích trang trí, và vì vậy mà có vẻ rõ hơn, chói hơn là ở thời kỳ hội họa phồn vinh nhất. Điều này mặt khác cũng giải thích sự thích thú của những người mông muội đối với những màu đơn giản và chói lọi như màu đỏ, màu lam v.v...

Tương ứng với hình thức quan niệm đầu tiên này, còn có phần lớn những hình ảnh có tính chất phi thường. Thái độ của con người đối với chúng vẫn không làm cho nghệ thuật quan tâm tới, thành ra nghệ thuật chẳng hề chú ý gì đến chỗ cấp cho các hình tượng ấy sự sống và vẻ đẹp của con người bằng những mối liên hệ thân mật hơn và quen thuộc hơn. Chính điều này giải thích tại sao phần lớn những hình tượng mà người ta tôn thờ về tôn giáo thì về mặt nghệ thuật lại là những hình tượng kém nhất.

Nhưng khi các hình tượng cô độc này, với tính cách một toàn thể trọn vẹn, không phải vẽ ra để làm thành một đối tượng để thờ vì cái cá nhân con người được thể hiện, hay không phải được vẽ ra để gợi lên mặt hứng thú đặc biệt, một sự biểu hiện như vậy nếu quan niệm theo tinh thần của bức tượng thì không có ý nghĩa gì hết. Chẳng hạn, khi một bức chân dung được vẽ ra để làm cho những người quen biết anh ta chú ý đến y và chú ý tới cá tính của y; nhưng khi con người được vẽ đã bị người ta quên hay là một người xa lạ thì sự thể hiện của y

trong một hành động hay một hoàn cảnh có một tính chất nhất định sẽ gợi ở chúng ta một hứng thú khác hẳn cái hứng thú mà chúng ta có thể có đối với những quan niệm hết sức đơn giản mà chúng tôi vừa nói. Những bức chân dung lớn mà trong khi thể hiện nghệ thuật đã tận dụng tất cả các phương tiện của mình để làm cho chúng thành sinh động, do chỗ chúng tràn đầy sức sống nên hình như chúng bước ra khỏi cái khung, vượt ra ngoài cái khung. Trong các bức chân dung của Van Ơckơ chẳng hạn, cái khung, khi bức chân dung không thể hiện nhìn thẳng mà hơi nhìn nghiêng, làm cho người ta nghĩ đến một cái cửa mở ra đưa con người vào một thế giới. Các cá nhân vì không phải là những con người hoàn toàn, toàn vẹn và toàn mỹ như các vị thánh, các thiên sứ v.v... cho nên họ chỉ có thể làm chúng ta chú ý nhờ tính chính xác của một trường hợp, của một trạng thái, của một hành động nhất định, và không có cái gì bênh vực cho hiện tượng trình bày họ dưới hình thức những hình tượng độc lập.

Tác phẩm gần đây nhất của Cugenhen ở Đrexđơ (bốn cái đầu, tượng bán thân của Giêxu, Giăng người rửa tội, Giăng người viết *Tân ước* và người con trai phóng đãng) là thế. Còn về Giêxu và Giăng người viết *Tân ước* khi tôi nhìn, thì hư cấu của tác phẩm làm tôi thỏa mãn. Nhưng Giăng người rửa tội và đứa con trai phóng đãng tôi không thấy cũng độc lập như vậy để có thể ngắm nhìn như những tượng bán thân. Trái lại, ở đây cần phải cấp cho hai hình tượng này hoạt động và hành động hay ít nhất là đặt các bức tượng trong những điều kiện nhờ đó nó có liên hệ sinh động với môi trường bên ngoài của mình để có được những nét tiêu biểu của một cá tính tự thân hoàn mỹ. Kể ra, cái đầu cậu con phóng đãng của Cugenhen biểu lộ đau khổ, hối hận và sự hoang mang nhưng điều biểu hiện lòng hối hận của người con phóng đãng chỉ thấy ở đàn lợn ở cảnh sau. Thay thế điều chỉ dẫn tượng trưng này, ta phải nhìn đàn lợn hay một cảnh khác trong cuộc đời anh ta. Cậu con phóng đãng chẳng có cá tính phổ biến, vẹn thuần gì

cả, anh ta đến với ta chỉ tồn tại trong một loạt hoàn cảnh truyện kể kể lại, nếu không rõ là một phúng dụ đơn thuần. Anh ta phải được nêu lên trong cái hiện thực cụ thể bởi vì anh đã rời bỏ ngôi nhà cha mẹ mình rồi bị nghèo khổ, hối hận khi trở về nhà. Trong trường hợp này cảnh đàn lợn phía sau chỉ khá hơn việc ghi lại bằng chữ viết đôi chút mà thôi.

(c) Nói chung, vì hội họa vốn có nội dung là tính đặc thù của nội cảm chủ quan cho nên khó lòng bám lấy trạng thái nhân vật tập trung vào bản thân, ở ngoài mọi hoàn cảnh cụ thể như điêu khắc. Trái lại, hội họa phải từ bỏ tình trạng độc lập này và tìm cách thể hiện nội dung của mình bằng cách đặt nội dung ấy vào một tình huống nhất định, trong tất cả tính đa dạng của nó, bằng cách chú ý tới những sự khác nhau tồn tại giữa các tính cách và các hình tượng, chú ý tới các quan hệ qua lại của họ với môi trường bên ngoài.

Sở dĩ hội họa đã thực hiện được những bước tiến đưa nó đến trạng thái một nghệ thuật độc lập hơn như vậy, không liên quan tới điêu khắc và kiến trúc chính là nhờ chỗ hội họa đã từ bỏ sự thể hiện những hình tượng nghỉ ngơi im lìm bất động, để tìm cách cấp cho chúng một sự thể hiện nhân tính và sinh động một cá tính đặc thù, chính nhờ chỗ nó đã đưa vào nội dung cái yếu tố đặc thù mang tính chủ thể và cái vẻ bên ngoài phức tạp của nó. Hơn các nghệ thuật tạo hình khác, hội họa được phép, thậm chí ta có thể nói, hội họa cần phải thể hiện những cảnh thấm nhuần một cuộc sống *sôi nổi, hội họa cần phải* tập hợp các hình tượng làm thế nào mà sự tập hợp ấy biểu lộ hoạt động ở trong một tình huống nhất định.

(cc) *Thứ ba*, gắn liền với sự thâm nhập vào sức sống toàn vẹn, vào sự vận động đầy kịch tính của các trạng thái và các tính cách là cái vai trò ngày càng lớn ở trong quan niệm và ở trong cách diễn đạt mà người ta cấp cho cá tính, vai trò của việc nêu bật các đối tượng bằng cách dùng màu sắc để đưa sự sống vào đấy, bởi vì những nét sắc sảo của một tính cách sinh

động chỉ có thể được miêu tả bằng màu sắc mà thôi. Nhưng ma lực của màu sắc, đến một lúc nào đó, có thể đi đến chỗ chiếm ưu thế đến nỗi gạt bỏ nội dung ra phía sau và làm cho nội dung thành bàng quan. Trong trường hợp này, hội họa do sự đối lập và sự hài hòa của màu sắc và do sự tương phản và nhấn mạnh lẫn nhau của màu sắc, bắt đầu xích gần lại âm nhạc, cũng hệt như điêu khắc trong khi tiến về hình đắp nổi thấp, bắt đầu xích gần lại hội họa.

(b) Bây giờ, chúng ta hãy bàn đến những đặc trưng riêng mà *bố cục* của hội họa phải tuân theo nhằm thể hiện một hoàn cảnh nhất định, bằng *cách bố trí* và tập hợp các hình tượng hay các đối tượng tự nhiên sao cho chúng ăn khớp với nhau nhằm tạo nên một toàn thể hoàn toàn phong bế và có giới hạn rõ rệt.

(aa) Điều kiện đầu tiên cần phải theo là phải chọn một tình huống thích hợp với hội họa. Về mặt này năng lực sáng tạo của nghệ sĩ có trước mắt mình cả một thao trường có thể nói là mênh mông, từ tình trạng một vật vô nghĩa nhất như một bó hoa hay một cốc rượu nho với những cái đĩa, bánh mì và một vài trái cây xung quanh, cho đến những bố cục phong phú nói lên những yếu tố của đời sống công cộng, những hành động nổi bật và những hành động chính trị, những lễ đăng quang, những trận chiến đấu và ngày phán xử cuối cùng ở đấy biểu hiện Chúa Cha, Giêxu, các tông đồ, các đạo quân thiên giới và toàn thể nhân loại, bầu trời, mặt đất và địa ngục.

Còn về những vấn đề ở đây cần phải vạch một ranh giới rất rõ giữa một bên là *yếu tố hội họa* thực sự với *yếu tố điêu khắc* và một bên là *yếu tố nên thơ*, bởi vì chỉ có thơ là có thể thể hiện các sự vật một cách toàn vẹn.

Như ở trên chúng ta thấy, sự khác nhau chủ yếu giữa một tình huống có tính chất hội họa và một hoàn cảnh *tiêu biểu cho điêu khắc* là ở chỗ, nhiệm vụ chính của điêu khắc là thể hiện cái dựa vào bản thân, tránh xa mọi xung đột, ở trong

những tình trạng không hại đến ai, tính xác định này không làm thành đặc trưng chủ yếu của nó. Điêu khắc chỉ đề cập tới sự tập hợp, sự bố trí các hình tượng một cách sử thi, sự thể hiện những hành động sinh động lấy xung đột làm xuất phát điểm khi nó đề cập tới lối hình tượng đắp nổi. Trái lại, hội họa chỉ bắt đầu làm đúng được nhiệm vụ của mình khi nó từ bỏ thái độ độc lập phong bế của các hình tượng và tình trạng mơ hồ của các hoàn cảnh để bắt tay vào việc thể hiện những trạng thái, những dục vọng, những xung đột và những hành động của con người, trong các quan hệ của chúng với môi trường bên ngoài và cố gắng nêu bật tính chính xác của một tình huống nhất định và cái cá tính sinh động của nó ngay cả trong việc vẽ phong cảnh. Điều kiện mà ngay từ đầu hội họa cần phải tuân theo đó là thể hiện những tính cánh, tâm hồn, nội tâm không phải dưới trạng thái qua đó cái thế giới nội tâm biểu lộ qua hình thức bên ngoài của mình, mà bằng cách trình bày thế giới nội tâm làm thế nào cái thế giới ấy tự nó biểu lộ và biểu lộ bằng những hành động của nó.

Còn về những quan hệ giữa hội họa và thơ thì quan hệ này toát ra từ sự so sánh của hai nghệ thuật này, ta thấy mỗi nghệ thuật có chỗ cao hơn nghệ thuật kia nhưng đồng thời lại có chỗ kém hơn vì hội họa không thể nào trình bày sự phát triển của một tình huống, của một biến cố, của một hành động dưới hình thức những thay đổi *kế tiếp* nhau, cho nên tìm cách cố định hóa *một* giây phút duy nhất của nó. Cái kết quả rất đơn giản xuất hiện ở đây, đó là toàn bộ tình huống hay hành động, có thể nói sự phát triển của nó đều phải biểu hiện như là tập trung vào cái giây phút *duy nhất* này, và nhà họa sĩ cố hết sức tìm cho được cái *giây phút* ở đấy cái xảy ra trước và cái xảy ra sau đều tập hợp vào một *điểm duy nhất*. Chẳng hạn, đối với một trận đánh, giây phút ấy là lúc chiến thắng, người ta vẫn còn đánh nhau nhưng người ta đã biết chắc cái kết thúc sẽ như thế nào. Do đó, nhà họa sĩ có thể tái hiện một tàn dư

của cái quá khứ vẫn còn bộc lộ trong cái kết thúc và sẽ mất đi và đồng thời phác họa lên tương lai như là một hậu quả trực tiếp của một tình huống nhất định. Ở đây về vấn đề này tôi chỉ có thể nói như thế.

Bên cạnh khuyết điểm này của họa sĩ so với nhà thơ, họa sĩ lại có được một ưu điểm khác: anh ta có thể vẽ một hoàn cảnh nhất định mà anh ta muốn trình bày trong tất cả tính hiện thực của nó đủ cả những chi tiết nhỏ nhất, "*Ut pictura poesis erit*" (bức tranh phải thành một bài thơ) kể ra là một câu nói quen thuộc có thể phát triển nhiều về mặt lý luận và đã được thơ sử dụng trong việc miêu tả các mùa màng và ngày tháng, hoa, phong cảnh v.v... Nhưng sự miêu tả bằng lời những đối tượng và những hoàn cảnh như vậy một mặt là khô khan và chán ngấy và không thể nào hết được khi nó muốn đi vào những chi tiết nhỏ nhặt nhất và, mặt khác, nó làm cho người ta lẫn lộn, bởi vì nó trình bày những cái mà người ta chỉ nhìn trong một chớp mắt dưới hình thức những sự việc kế tiếp nhau; kết quả là chúng ta dễ dàng quên những điều xảy ra trước. Trong lúc đó thì phải làm sao cho nó làm thành một thể thống nhất không thể phân chia với cái đi sau, bởi vì cái xảy ra trước cũng như cái xảy ra sau đều thuộc một không gian duy nhất, và toàn bộ chỉ có giá trị do chỗ nó cùng thuộc một không gian và cùng xảy ra đồng thời. Chính họa sĩ có thể thay thế bằng những chi tiết xảy ra cùng một lúc để thể hiện sự kế tiếp nhau giữa cái xảy ra trước với cái xảy ra sau, điều mà hội họa không làm được.

Nhưng về một mặt khác, thì hội họa lại kém thơ: chúng tôi muốn nói đến cách biểu hiện trữ tình. Không những thơ có thể thể hiện bản thân những tình cảm và những biểu tượng, mà, nói chung, thơ còn có thể biểu hiện sự biến đổi, sự diễn biến, sự nhấn mạnh của chúng. Âm nhạc vốn thể hiện những vận động của bản thân tâm hồn, cho nên có khả năng này với một trình độ còn cao hơn nữa. Trái lại, hội họa chỉ có thể thể

hiện vẻ mặt và cử chỉ, nhưng những phương tiện để biểu hiện yếu tố trữ tình thực sự thì nó không có. Thực vậy, nếu như các dục vọng và các tình cảm biểu lộ bằng nét mặt và những vận động, thì biểu hiện này vẫn không phải là gắn liền trực tiếp với bản thân tình cảm, mà gắn liền với cái tình cảm ở trong một cách thể hiện ra ngoài cụ thể, với cái tình cảm đã được cụ thể hóa trong một hành động, trong một biến cố. Sở dĩ nó phải dùng đến bề ngoài để thể hiện thì đó không phải là nhằm cái mục đích trừu tượng là làm cho người ta thấy được nội tâm bằng gương mặt và hình dáng, mà cái bề ngoài qua đó nó thể hiện nội tâm lại làm thành một tình huống riêng của một hành động, cái tình cảm nhập thân vào một hành vi nhất định hành vi này giải thích tình cảm và bộc lộ sự có mặt của tình cảm cũng như bản chất của nó. Khi người ta nói rằng mặt nên thơ của hội họa là phải thể hiện những tình cảm bên trong chỉ độc bằng những nét của gương mặt hay bằng cử chỉ mà không dùng một biện pháp nào khác, người ta bắt nó phải vâng theo một điều trừu tượng mà nó cần phải tránh và người ta đẩy nó vào lĩnh vực của thơ. Song sự lẫn lộn lĩnh vực chỉ có thể làm hại tới các tác phẩm của nó vì các tác phẩm sẽ trở thành khô khan và chán ngấy.

Ở đây tôi nhấn mạnh điểm này, bởi vì trong số các bức tranh của các trường phái gọi là Duxendoocfơ (Dusseldorf) được trình bày trong cuộc triển lãm diễn ở đây năm ngoái (1828), nhiều bức tranh đã được khen ngợi bởi vì các tác giả đã thể hiện một cách thông minh và rất khéo léo cái nội tâm thuần túy là cái chỉ thuộc lĩnh vực của thơ mà thôi. Nội dung được biểu hiện phần lớn lấy ở các bài thơ của Gơtơ hay các tác phẩm của Sêchxpia, của Ariôxtơ và của Lơ Tátxơ (Le Tasse) và chủ yếu liên quan với tình yêu. Những bức tranh ưu tú nhất thuộc loại này phần lớn biểu hiện một cặp tình nhân, chẳng hạn Rômêô và Giuliet hay Rinandô (Rinaldo) và Acmiđơ (Armide), ở ngoài mọi hoàn cảnh cụ thể, thành ra các cặp tình nhân này

không làm điều gì và không biểu hiện điều gì khác ngoài sự say mê nhau, người này nghiêng mình về phía người kia và nhìn nhau say đắm. Trong những trường hợp như vậy, cách biểu hiện chủ yếu phải tập trung vào miệng và đôi mắt, nhưng nhất là Rinandô với đôi chân dài và nằm với một thái độ không biết dùng cái thân hình mình để làm gì. Tất cả những điều này đều không có ý nghĩa gì hết. Điêu khắc, như chúng tôi đã nói, không thể nào diễn tả được sự biểu hiện của đôi mắt và cái nhìn bộc lộ đáy sâu thẳm của tâm hồn. Nhưng hội họa là cái tận dụng những phương tiện biểu hiện phong phú này, cũng không được chỉ bám lấy nó mà thôi và chỉ lo biểu hiện tình yêu nồng cháy, hay vẻ chán chường mệt mỏi ủ ê, hay sự buồn bã của con mắt, hay vẻ dịu dàng đáng yêu của cái miệng mà không có lý do gì hết. Người đánh cá của Gupna (Gubna) là một bức tranh như vậy. Đề tài của bức tranh này lấy ở bài thơ của Gơtơ. Bài thơ này miêu tả một nỗi nhớ mong u hoài cái mặt nước phẳng lặng, mát mẻ và trong trẻo với một tình cảm sâu sắc và duyên dáng một cách kỳ diệu. Cậu bé đánh cá ngồi cởi trần và đăm đăm nhìn mặt nước được miêu tả với một gương mặt tẻ nhạt và các hình tượng người ở trong các bức tranh khác cũng thế. Nói chung, về tất cả những người đàn ông và đàn bà này không thể nào nói rằng họ có một vẻ đẹp lành mạnh. Trái lại, họ chỉ biểu lộ một tình trạng thần kinh bị kích thích, những nét bệnh hoạn của tình yêu và của tình cảm nói chung. Sự tái hiện những nét này là không hợp chỗ, trái lại chúng ta ra sức tránh những tình cảm như vậy ở trong cuộc đời cũng như ở trong nghệ thuật. Sađôp (Sadov) bậc thầy của cái trường phái miêu tả Minhông (Mignon) của Gơtơ cũng lại rơi vào cái loại này theo cách của ông ta. Tính cách của Minhông về thực chất là nên thơ. Người ta quan tâm đến nàng bởi vì người ta chú ý đến cái quá khứ nặng nề, cái số phận không may, người ta quan tâm đến trạng thái bên ngoài và bên trong của nàng, đến tình trạng đối lập giữa cái dục

vọng thuần túy và các biểu hiện bão táp của tâm hồn. Nàng không biết phân biệt trong các dục vọng của mình, không biết vâng theo những mục đích và những ý định; tâm hồn nàng là một cảnh tối tăm và trong lúc cố gắng che đậy, nàng vẫn không giúp đỡ được mình. Những lời phát biểu của nàng khi tự nói với mình biểu hiện trong những lúc tâm trạng sôi nổi xảy ra rời rạc, chứng tỏ rằng những điều diễn ra trong lòng nàng gây nên cái hứng thú sâu sắc của chúng ta đối với nàng. Một tình trạng sâu sắc như thế có thể là đối tượng của trí tưởng tượng của chúng ta nhưng không thể là đối tượng của hội họa như Sadốp muốn, khi ông ta miêu tả. Nàng không có một tình huống nhất định, không có một hành động nhất định, nếu chúng ta chỉ đơn thuần thấy diện mạo và gương mặt của nàng. Người ta có thể nói đầy đủ nhà họa sĩ vẽ như vậy rằng ông ta thiếu trí tưởng tượng đối với những hoàn cảnh, những động cơ, những cách biểu hiện.

Hội họa chân chính, thực vậy, đòi hỏi toàn bộ đề tài phải được trí tưởng tượng lĩnh hội và được thể hiện bằng những hình tượng tự bộc lộ mình, hay đúng hơn, bộc lộ các tình cảm của nhân vật trong những hành động tiêu biểu cho các tình cảm ấy đến nỗi tất cả các chi tiết của tác phẩm nghệ thuật đều có vẻ là đã được tận dụng để biểu hiện cái nội dung đã chọn. Cũng hệt như những người hiện đại, các họa sĩ Italia ngày xưa cũng đã thể hiện những cảnh yêu đương và thường vay mượn đề tài này với trí tưởng tượng và với thái độ trong sáng lành mạnh. Thần tình yêu và Xisê (Psyché), thần tình yêu với Vênut, Prôdecpin bị Plutông cướp, những người đàn bà Xabin (Sabine) bị cướp, Hêraklet ở bên cạnh cái xa quay sợi của nàng Omphalơ với đôi vai phủ tấm da con sư tử Nêmê, đó là những đề tài mà các bậc thầy xưa đã biết thể hiện trong những hoàn cảnh chính xác, sinh động, nhờ những cảnh có nguyên do chứ không phải thành những tình cảm thuần túy, thoát ly khỏi mọi hành động, không có sự cố gắng tưởng tượng

nào hết. Họ cũng đã vay mượn những cảnh yêu đương ở kinh *Cựu ước*. Chính vì vậy chẳng hạn ở Đrexđơ có một bức tranh của Giooc giôn (Giorgione): Giacôp từ xa đến chào Rasen (Rachel), nắm lấy tay nàng và hôn nàng; cách xa một chút một vài người đầy tớ đứng trước một cái giếng, đang lo lấy nước cho những đàn cừu đông đúc đang ăn cỏ ở trong thung lũng. Một bức tranh khác biểu hiện Idaắc (Isaac) và Rêbeca (Rebecca). Rêbeca cho những người đầy tớ của Abraham uống nước, điều đó làm cho họ nhận ra nàng. Có những bức tranh cũng vay mượn của Ariôxtơ, chẳng hạn cảnh Mêđô (Médor) viết tên Angiêlic (Angélique) trên bờ suối.

Nếu như ngày nay người ta nói nhiều đến tính chất thơ ở trong hội họa, thì nó chỉ có nghĩa là một đối tượng phải được trí tưởng tượng lĩnh hội, các tình cảm phải được biểu lộ ở trong hành động, chứ nó không có nghĩa là chỉ lo biểu hiện những tình cảm thuần túy mà thôi. Ngay bản thân thơ, mặc dầu có thể biểu hiện tình cảm trong tất cả tính nội cảm của nó, cũng phải dùng đến những biểu tượng, những nhận xét, cũng phải cần đến trực giác. Nếu như thơ chỉ lo biểu hiện tình yêu bằng cách khiến cho một trong hai người yêu nhau nói: "Anh yêu em", và bắt anh ta cứ lải nhải mãi như thế thì điều này có lẽ sẽ làm cho các vị nói về chất thơ của thơ hứng thú đấy, nhưng đây sẽ là cái văn xuôi trừu tượng nhất. Bởi vì về mặt tình cảm, thì cái nghệ thuật to lớn tóm lại là lý giải và thưởng thức nó bằng trí tưởng tượng, và ở trong thơ, trí tưởng tượng biến dổi các tình cảm thành những biểu tượng, và những biểu tượng này dù là có tính trữ tình, sử thi hay kịch, cũng đều là những biểu tượng duy nhất có thể làm chúng ta thỏa mãn. Muốn thể hiện nội tâm bằng hội họa, cái miệng, đôi mắt và cử chỉ vẫn chưa đủ; còn phải có một khách thể cụ thể và toàn vẹn có thể bộc lộ sự tồn tại của nội tâm.

Một bức tranh, và đây là điểm chủ yếu, do đó cần phải biểu hiện trước hết một tình huống, cái cảnh của một hành

động. Qui tắc đầu tiên ở đây cần phải tuân theo là bức tranh cần phải *được hiểu*. Về mặt này, các đề tài tôn giáo có được cái ưu điểm to lớn là mọi người đều biết. Cảnh vị thiên thần đến chào mừng, cảnh những người chăn cừu hay ba vị vua pháp sư tôn thờ Giêxu, cảnh nghỉ ngơi trong khi trốn chạy sang Ai Cập, cảnh đóng đinh trên chữ thập, đưa xuống huyệt, sống lại, cũng như các truyền thuyết về các thánh, tất cả những đề tài này chẳng có chút gì xa lạ đối với cái công dụng để nhìn những bức tranh ấy, nhưng về phần chúng ta thì những câu chuyện của những người tử vì đạo có lẽ không hoàn toàn như thế. Một bức tranh vẽ riêng cho một nhà thờ, chẳng hạn, chỉ biểu hiện lịch sử của người chủ nhà thờ hay của vị thánh che chở thành phố. Chính vì vậy các họa sĩ không chọn những đề tài này do sáng kiến của mình, mà để thỏa mãn đòi hỏi của người ta là muốn tô điểm cho các bàn thờ, các điện thờ, các nhà tu kín v.v... thành ra nhiệm vụ của bức tranh và cái nơi mà bức tranh phải treo đã góp phần vào việc làm cho người ta hiểu nó. Điều này một phần là cần thiết, bởi vì lời nói, các chữ mà thi ca có thể sử dụng làm phương tiện biểu hiện là cái hội họa không có được. Chính vì vậy mà trong một cung điện nhà vua, trong cái phòng của một tòa thị chính trong một quốc hội có thể có những cảnh biểu hiện những biến cố lớn, những giây phút quan trọng trong đời sống của một quốc gia, của một thành phố, của một ngôi nhà nào đó, những biến cố và những giây phút này là những điều mọi người đều biết rõ ở nơi người ta treo bức tranh này. Chính vì vậy chẳng hạn để trang hoàng một cung điện nhà vua, ở nước ta người ta không vay mượn một đề tài lấy ở lịch sử Trung Hoa hay ở lịch sử Anh hay lấy ở cuộc đời của vua Mithridat. Vấn đề khác hẳn trong các gian phòng triển lãm, những bức tranh ở đấy các tác phẩm từ những nơi khác nhau được tập hợp lại, và điều đó làm cho các tác phẩm không thích hợp với cái nơi ta bắt gặp chúng, và cũng

vì vậy mà giảm bớt tính chất có thể hiểu được của chúng. Trường hợp những bức tranh ở trong các ngôi nhà tư nhân cũng thế; một người nào đấy mua tất cả những cái gì anh ta có thể tập hợp được để làm thành một phòng triển lãm hay để thỏa mãn một sở thích đồng bóng.

Những biểu hiện gọi là phúng dụ, rất được người ta ham thích ở một lúc nào đấy, về mặt dễ hiểu là kém xa so với các đề tài lịch sử, và bởi vì các hình tượng này thiếu đời sống bên trong và thiếu tính đặc thù, cho nên chúng mơ hồ, lạnh lùng và khô khan. Trái lại, các phong cảnh thiên nhiên và các cảnh của đời sống hàng ngày của con người là hoàn toàn rõ và đồng thời cấp cho trí sáng tạo và sự thực hiện những khả năng rất thuận tiện để biểu hiện cá tính, tính đa dạng có tính chất kịch, sự vận động và một cuộc sống đầy đủ.

(bb) Nhưng muốn cho một hoàn cảnh nhất định mà họa sĩ cần phải làm cho nó có thể hiểu được, có thể được nhận diện dễ dàng thì còn phải có một cái gì nữa ngoài cái nơi trình bày bức tranh và đề tài phải là đã được mọi người biết. Xét cho cùng, đây chỉ là những yếu tố bên ngoài không liên quan tới bản thân tác phẩm nghệ thuật. Trái lại, điều cần đến trước hết, đó là họa sĩ phải thông minh và khéo léo để làm nổi bật những mô típ khác nhau mà một hoàn cảnh nhất định yêu cầu bằng cách áp dụng tất cả tài năng sáng tạo của mình. Mọi hành động qua đó nội tâm biểu hiện ra ngoài đều có những mặt bên ngoài, những hậu quả và những quan hệ cảm quan, những quan hệ này bởi vì chúng thực sự là những biểu hiện của đời sống bên trong, cho nên phơi bầy và phản ánh tình cảm và chính vì vậy có thể được tận dụng một cách thành công nhất làm thành những phương tiện khiến cho bức tranh dễ hiểu và có cá tính. Chẳng hạn, người ta đã nhiều lần chê trách bức tranh của Raphaen miêu tả cảnh Giêxu được hoán cải, viện cớ rằng nó gồm hai hành động không liên quan với nhau, và điều chê trách này là hoàn toàn đúng khi người ta xét nó ở

bên ngoài. Ở trên cao, trên ngọn đồi có cảnh Giêxu được hoán cải, và ở dưới thấp là cảnh con người bị quỷ sứ cám dỗ. Nhưng về mặt tinh thần thì ở giữa hai cảnh này có một mối quan hệ chặt chẽ nhất. Thực vậy, một mặt, mặt cảm quan của sự hoán cải là ở chỗ Giêxu bay lên khỏi mặt đất và thoát ly khỏi các tông đồ, một sự thoát ly và chia cách mà người ta phải thấy như là một sự kiện cụ thể và thực tế. Mặt khác, sự hoán cải này đã trở thành rõ ràng do chỗ các môn đồ bất lực không cứu được con người bị quỷ sứ cám dỗ nếu không được vị thầy của họ giúp đỡ. Hai hành động này, do đó, ở đây là hoàn toàn có lý do và mối liên hệ bên ngoài và bên trong giữa cảnh này là được xác lập bởi cái cử chỉ một môn đồ giơ ngón tay chỉ Giêxu đang cách xa dần, như vậy là nêu rõ cái nhiệm vụ thực sự của người con trai của Chúa cũng là đồng thời tồn tại trên trái đất để cho câu nói của Người được xác nhận: khi hai người trong các anh tập hợp lại nhân danh ta, thì ta ở với các anh. Để chỉ dẫn ra một thí dụ nữa mà thôi, tôi sẽ nhắc lại sáng kiến của Gơtơ. Gơtơ đã hứa thưởng bức tranh đẹp nhất miêu tả Asin mặc quần áo đàn bà khi Ulit đến. Một trong những bức tranh đưa ra trong cuộc thi này biểu hiện Asin nhìn thấy chiếc mũ trụ của vị anh hùng mang võ khí, cảm thấy trong lòng hăng hái và do ảnh hưởng của cái tình cảm bên trong này, chàng giật tung cái chuỗi ngọc trai mà chàng mang ở cổ; một thằng bé nhặt những viên ngọc đang rơi vãi dưới đất. Đây là những họa tiết được lựa chọn rất khéo.

Ngoài ra, nhà họa sĩ còn có nhiệm vụ che đậy những không gian lớn hay nhỏ; anh ta cần đến một phong cảnh làm hậu cảnh, cần đến một cách soi sáng, một khung cảnh có tính kiến trúc, những hình ở cảnh thứ hai, những bàn ghế và những đồ dùng thuộc đủ mọi thứ. Anh ta phải cố hết sức tận dụng tất cả yếu tố cảm quan để biểu hiện những mô típ mà tình huống yêu cầu và gắn liền cái bên ngoài vào đấy làm thế nào cho tất cả đều có ý nghĩa. Chẳng hạn hai nhà vua hay hai vị gia trưởng nắm

tay nhau: nếu như đây là để biểu hiện hòa bình, để ký kết một sự liên minh, thì xung quanh họ sẽ là những chiến sĩ, những võ khí, những đồ chuẩn bị lễ hiến tế là cái sẽ xác nhận lời thề; nhưng nếu như cũng những con người ấy trong một cuộc hành hương bắt tay nhau để chào nhau hay để từ giã, thì lại phải đưa vào những mô típ khác hẳn. Sáng tạo những mô típ làm thế nào mà chúng đem đến một ý nghĩa cho toàn bộ sự biểu hiện và làm cho sự biểu hiện được cá tính hóa, đó là điều mà một họa sĩ nắm được yếu tố tinh thần cần phải chú ý đến. Một số họa sĩ về mặt này, thậm chí đã đi đến chỗ tượng trưng hóa môi trường và hành động. Trong một vài bức tranh biểu hiện ba vị vua pháp sư tôn thờ Giêxu, người ta thấy chẳng hạn Giêxu nằm trong một ổ rơm dưới một cái mái rách nát, xung quanh là những bức tường của một ngôi nhà cổ bị đổ nát và ở phía sau là một nhà thờ đang bắt đầu xây dựng. Những tảng đá vung vãi và cái ngôi nhà thờ đã bắt đầu nổi lên có nhiệm vụ nói lên sự biến mất của tà giáo trước nhà thờ Thiên Chúa giáo. Cũng vậy, trong các bức tranh nhất là trong những bức tranh của trường phái Van Ơckơ biểu hiện cảnh thiên sứ chào Maria, người ta thường thấy bên cạnh Maria có những hoa huệ không có bao phấn ở nhị hoa để tượng trưng cho sự trinh bạch của người mẹ của Chúa.

(cc) *Thứ ba*, vì phải biểu hiện những tình huống, những sự việc, những xung đột và những hành động trong tất cả tính đa dạng bên ngoài và bên trong của nó, cho nên hội họa cần phải nêu bật những sự khác nhau và những sự đối lập giữa các đối tượng dù cho đây là những đối tượng tự nhiên hay những hình tượng người; và đồng thời nó còn có nhiệm vụ tổ chức, sắp xếp tất cả các yếu tố này nhằm biến chúng thành một tập thể nhất trí. Trong trường hợp này, nó ở trong tình trạng bắt buộc phải cấp cho các hình tượng của mình những cử chỉ có tính nghệ thuật, và tập hợp các hình tượng này một cách nghệ thuật và đây là một trong những điều kiện quan trọng bậc nhất mà nó

phải thực hiện. Bởi vì về mặt này, nó phải vâng theo nhiều đặc trưng và nhiều qui tắc, mọi sự khái quát hóa nêu lên về vấn đề này đều chỉ có thể có tính chất hình thức mà thôi. Vì vậy, tôi chỉ bó hẹp vào việc nêu lên một vài điểm mà tôi cho là quan trọng nhất.

Hình thức tập hợp thứ nhất vẫn còn thuần túy có tính kiến trúc: nó tóm lại ở chỗ đặt các hình tượng bên cạnh nhau hay ở trong một thế đối lập đều đặn hay cân xứng về các hình tượng cũng như các vị trí và các vận động của hình tượng. Về mặt này, thường thường người ta thích cách bố trí nhóm theo hình tháp. Trong một bức tranh biểu hiện cảnh Giêxu bị đóng đinh chẳng hạn, cái hình tháp được hình thành tự nó, Giêxu ở trên cao trên cái chữ thập và ở hai bên có các tông đồ, Maria hay các thánh. Tình hình cũng như vậy trong các bức tranh biểu hiện Maria với người con trai của bà, bà ngồi trên một cái ngai cao ở bên cạnh mỗi bên và ở dưới là các tông đồ, các người tử vì đạo v.v... đang tôn thờ. Ngay trong hình đức mẹ ở nhà thờ Xixtin người ta cũng gặp cái lối tập hợp như vậy. Đây là một hình thức rất êm dịu đối với con mắt bởi vì cái tháp làm cho các bộ phận rời rạc tập trung lên đỉnh và nhờ vậy thể hiện được tính thống nhất của toàn bộ.

Cách bố trí này vẫn còn ít nhiều trừu tượng cho nên về mặt chi tiết và đặc thù không phù hợp với những thái độ, những vận động và những biểu hiện sinh động và cá tính hóa. Nhà họa sĩ sử dụng tất cả những phương tiện mà nghệ thuật đem đến, có thể lập ra nhiều cảnh làm thế nào để nêu bật một số hình ảnh mà anh ta cho là quan trọng đối với những hình ảnh khác, và ngoài ra anh ta còn có cách soi sáng và dùng màu sắc để đạt đến cái hiệu quả này. Cách bố trí các hình ảnh là nảy sinh tự nhiên từ điều này: những hình ảnh chủ yếu sẽ không bị đặt ở hai bên và những hình ảnh thứ yếu sẽ không được đặt ở những nơi thu hút sự chú ý nhất, cũng vậy ánh sáng mạnh nhất sẽ chiếu vào những vật thuộc nội dung chính

và những vật này sẽ mang những màu sắc chói lọi nhất.

Trong khi tập hợp các hiện tượng một cách không đối xứng như vậy và, do đó, mà sinh động hơn, họa sĩ cần phải tránh việc đặt các hình tượng gần nhau nhiều quá để đừng tạo nên sự lẫn lộn như ta thấy trong một vài bức tranh mà người ta đã phải sửa chữa lại bởi vì nếu mới thoạt nhìn người ta không biết những cánh tay này thuộc cái đầu này hay cái đầu kia, cái chân kia bàn tay nọ, quần áo kia võ khí nọ v.v... là của ai. Điều tốt nhất trong những bố cục hơi rộng là trình bày các bộ phận của toàn thể một cách rất rõ ràng, nhưng vẫn không cô lập hóa các bộ phận và làm cho chúng thành tản mát. Điều này áp dụng chủ yếu cho những tình huống mà, do bản chất của nó, đã bao hàm một sự phân tán nào đấy, như cảnh lượm thức ăn trời ban ở ngoài sa mạc, những phiên chợ, vân vân.

Ở đây, chúng tôi chỉ bó hẹp vào những nhận xét này về hình thức.

(c) Sau khi *thứ nhất* đã điểm qua những phương thức quan niệm khác nhau về hư cấu hội họa và *thứ hai* xét bố cục của chúng, cả về mặt cách chọn các hoàn cảnh, sự sáng tạo các mô típ cũng như cách tập hợp, tôi còn phải *thứ ba*, nói vài lời về cái *cách đặc trưng hóa* là cách làm cho hội họa khác điêu khắc và nghệ thuật tạo hình lí tưởng.

(aa) Như chúng tôi đã có dịp nói nhiều lần, tính đặc thù chủ quan bên trong và bên ngoài là cái tìm thấy ở trong hội họa một biểu hiện tự do, tuy không đi đến chỗ làm cho cá tính có một vẻ đẹp lý tưởng, nhưng vẫn có thể đạt đến trình độ đặc thù làm nẩy sinh cái mà chúng ta gọi bằng một danh từ hiện đại là cái *tiêu biểu*. Thực vậy, người ta đã xem cái tiêu biểu là một thuộc tính khiến cho thời hiện đại khác thời cổ đại nói chung, và theo chúng tôi, sự phân biệt này là hợp lý, bởi vì chúng tôi ở đây muốn dùng danh từ này theo nghĩa như vậy. Nếu xét theo cái thang đo hiện đại thì Dớt, Apôlông, Dian.v.v.. thực ra không phải là những tính cách, mặc dầu các hình tượng

uy nghi, tạo hình và lý tưởng kia bắt chúng ta phải thán phục. Chàng Asin của Hômerơ, Agamennôn, nàng Klitemnet của Etsin, Ulit, Antigôn, Ixmen v..v... như Sophoklơ để cho họ biểu hiện bằng lời nói và hành động đã biểu hiện một sự đặc thù nào đấy làm thành một cái gì cố hữu đối với bản tính của họ, thành ra nếu như muốn nói về tính cách của họ, người ta có thể nói rằng thời cổ đại không phải hoàn toàn không có tính cách. Nhưng ở Agamemnôn, Agiăc, Ulit và ở những người khác, đây vẫn còn là một đặc tính có thể nói là chung: đặc tính về tính cách của một ông vua, của một tinh thần anh dũng liều lĩnh, của sự khéo léo, tất cả những cái đó vẫn gắn liền với tính phổ biến; yếu tố cá nhân vẫn không tách ra khỏi yếu tố chung, và điều đó cấp cho tính cách một cá tính lý tưởng. Trái lại, hội họa là hình thức nghệ thuật không giam hãm cá tính ở trong sự biểu hiện lý tưởng của nó, cho nên phát triển bản thân tính đa dạng của mọi cái gì là ngẫu nhiên, là nhất thời ở trong tính đặc thù. Kết quả là, thay thế vào những lý tưởng có tính tạo hình của những con người và những vị thần, nó giới thiệu cho chúng ta những con người *riêng biệt* với tất cả những yếu tố ngẫu nhiên của riêng họ.

Do đó, chúng ta không yêu cầu trong hội họa những hình tượng có một cơ thể tuyệt mỹ và đồng thời yếu tố tinh thần, tư tưởng và đời sống đạo đức hoàn toàn phù hợp với cái vẻ bên ngoài tự do và lành mạnh của họ như điều chúng ta yêu cầu ở điêu khắc cái được gọi là cái đẹp lý tưởng. Chúng ta không yêu cầu điều này trong hội họa cũng ở mức độ như vậy và nói chung không thể lấy nó làm cái chính bởi vì lúc này ở trung tâm là cái thế giới tâm hồn và tính chủ thể sinh động của nó. Vương quốc cái đẹp không thâm nhập sâu như vậy vào lĩnh vực lý tưởng hơn như vậy; tính mộ đạo, tình cảm tôn giáo có thể tồn tại ngay trong cái xấu ở cơ thể cũng giống như hoạt động và đạo đức tồn tại của Xôkrat mặt mày và cơ thể bên ngoài xấu xí giống như Xilen. Dĩ nhiên, để biểu hiện vẻ đẹp

tinh thần, họa sĩ phải tìm cách tránh sự xấu xí của hình thức bên ngoài, hay anh ta phải biết cách hoán cải nó bằng sức mạnh của tâm hồn phản ảnh vào đấy, và điều này không có nghĩa là bao giờ nghệ sĩ cũng phải tránh những hình thức bên ngoài xấu xí.

Bởi vì nội dung hội họa như chúng tôi đã nói nhiều ở trên, bao hàm một phần yếu tố xấu xí và kỳ dị mà họa sĩ trong những trường hợp nhất định, bắt buộc phải sử dụng đối với các hình tượng và các vẻ mặt, bởi vì những nét này là những thuộc tính phù hợp nhất với những hình tượng ấy. Đó là cái vương quốc của những người xấu và của những người ác, của những tên lính với thái độ của mình đã góp phần làm cho Giêxu đau khổ, cái thế giới của những người phạm tội bị xuống địa ngục, thế giới của quỉ sứ. v..v... Đặc biệt Miken Angiơ là người biết vẽ những con quỉ sứ trong khi chúng vượt hơn loài người bởi cái vẻ quái đản đối với kích thước loài người, chúng vẫn phần nào giống với con người.

Nếu quả thực, như chúng tôi đã nói, những cá nhân như hội họa quan niệm họ, làm thành một tổng thể toàn vẹn bởi các tính cách riêng của họ, thì điều này cũng không phải là người ta không thể tìm thấy ở họ một cái gì tương tự như cái tương ứng với lý tưởng ở trong yếu tố tạo hình. Ở trong hội hoạ tôn giáo, nét chủ yếu được thể hiện bởi tình yêu thuần túy, nhất là ở Maria là người mà tất cả bản chất là ở trong tình yêu cũng như ở những người đàn bà đi theo Giêxu và trong số các môn đệ ở Giăng, tông đồ của tình yêu; những sự thể hiện này là hoàn toàn phù hợp với cái đẹp cảm quan của hình thức, như là ở trường hợp của Raphaen chẳng hạn. Nhưng cái đẹp này không được tự nó bắt người ta phải say mê làm thành cái đẹp cảm quan đơn thuần: nó phải được trở thành sinh động một cách tinh thần, nó phải là sự thể hiện từ nơi sâu thẳm nhất của tâm hồn, nó phải được hoán cải làm thế nào mà cái nội tâm có tính chất tinh thần bộc lộ làm thành mục đích và nội dung thực sự của cái đề tài được thực hiện. Cái đẹp cũng

ở đúng chỗ của nó trong những hình tượng Giêxu lúc còn thơ ấu và thánh Giăng người rửa tội. Trong các hình tượng khác của các tông đồ, các vị thánh, những nhà hiền triết thời cổ đại, sự biểu hiện cái vẻ nội tâm say sưa như vậy là phù hợp với một vài hoàn cảnh nhất thời, và ở ngoài những hoàn cảnh này thì các nhân vật này tỏ ra là những tính cách độc lập, diễn biến ở trên thế giới, đầy sức mạnh và nghị lực về tinh thần dũng cảm, đức tin, hành động đưa đến cho họ. Thành ra cái nét chủ yếu ở đây là cái vẻ anh hùng nghiêm nghị và oai vệ dù cho các tính cách của họ là khác nhau. Đây không phải là những lý tưởng có tính chất thần linh, hay những vị thần lý tưởng, mà đây là những lý tưởng có tính chất con người, hết sức cá nhân, không những của những con người như họ phải tồn tại trong thực tế, mà đây là những lý tưởng của con người như họ tồn tại trong thực tế, những con người này không thiếu tính chất đặc thù của tính cách, cũng không thiếu sự tham dự của cái tính đặc thù này đối với yếu tố phổ biến là yếu tố tràn ngập và thấm nhuần các cá nhân. Miken Ăngiơ, Raphaen và Lêona đơ Vinxi đã sáng tạo những hình tượng thuộc loại này - Vinxi ở trong bức tranh nổi tiếng *Bữa tiệc*, - đây là những hình tượng biểu lộ sự trang nghiêm, vẻ cao cả và cao thượng mà người ta không tìm thấy ở các hình tượng của các họa sĩ khác. Về điểm này, hội họa bắt gặp những sáng tạo của nghệ thuật cổ đại trong khi nó vẫn không vứt bỏ những cái gì của riêng nó.

(bb) Vì hội họa là nghệ thuật duy nhất trong số các nghệ thuật tạo hình thừa nhận cái quyền tồn tại, cái quyền tự khẳng định mình của hình thức đặc thù và của tính cách cá nhân, cho nên nó thường biểu hiện cái xu hướng tiến gần đến nghệ thuật chân dung. Chính vì vậy người ta sai lầm khi kết án lối hội họa chân dung cho nó là không phù hợp với những mục đích cao cả của nghệ thuật. Làm như vậy sẽ hóa ra chọ tất cả các bức chân dung tuyệt mỹ đều không có giá trị và mọi người, đều biết những chân dung do các bậc thầy vĩ đại vẽ là rất

nhiều. Ngoài những điều người ta biết về những con người nổi tiếng, về tinh thần, các sự nghiệp của họ, ai mà chẳng muốn có được một biểu hiện cụ thể của nhân vật này như anh ta tồn tại bằng xương bằng thịt, nói khác đi cái chân dung của nhân vật, và có được điều đó độc lập đối với giá trị nghệ thuật của một tác phẩm như vậy? Con người vĩ đại nhất, con người đã giữ một địa vị cao nhất vẫn là một cá nhân thực tế, và chính chúng ta muốn biết cái cá nhân này, cái yếu tố tinh thần này ở mặt đặc thù nhất của nó trong thực tế. Nhưng không kể đến những mục đích này là những mục đích không liên quan tới nghệ thuật, nói chung người ta có thể nói rằng những tiến bộ của hội họa kể từ những phác thảo còn non kém, bao giờ cũng được diễn ra theo xu hướng chân dung. Trước hết, đây là cái lòng mộ đạo chân thành làm cho các nhân vật sống một cuộc sống bên trong, và sau đó cái nghệ thuật vĩ đại mới xuất hiện để đưa thêm sự chân thực trong cách biểu hiện và trong tính đặc thù, và nếu người ta càng đi sâu vào cái biểu hiện bên ngoài thì người ta đồng thời càng đi sâu vào cái đời sống bên trong mà sự biểu hiện này cần phải biểu đạt.

Nhưng muốn cho một bức chân dung trở thành một tác phẩm nghệ thuật theo nghĩa chân thực của từ này, thì nó phải biểu hiện tính thống nhất của cái cá tính tinh thần và nó phải làm toát ra trước hết cái tính cách tinh thần. Tất cả các bộ phận của gương mặt đều góp phần vào việc đó và họa sĩ nào có được một tri giác tế nhị về nét mặt thì có thể diễn đạt điểm đặc thù của một cá nhân bằng cách nhấn mạnh những nét và những bộ phận ở đấy yếu tố đặc thù này biểu hiện rõ ràng nhất và sinh động nhất. Chính vì vậy mà một bức chân dung có thể rất giống, được thể hiện rất chăm chỉ, nhưng có thể nói vẫn không có sự sống; trong lúc đó một bức kí họa vẽ bằng vài nét bởi một bàn tay bậc thầy sẽ vô cùng sinh động hơn và biểu lộ một sự thực nổi bật, bởi vì với những nét này, những nét được chọn trong số những nét tiêu biểu nhất, nó biểu hiện được cái bản chất của một tính cách. Trái lại, một bức vẽ công

phu hơn và chính xác hơn nhưng không sinh động bằng thì lại chỉ dẫn đến chỗ làm cho người ta không thấy được tính cách. Điều tốt nhất trong trường hợp này là đứng ở chỗ trung dung giữa ký họa và sự bắt chước tự nhiên một cách trung thành. Chính Titien đã làm như vậy trong những bức chân dung đẹp đẽ, những bức này cho ta một ấn tượng có tính chất cá tính và một cuộc sống tinh thần mà ít khi ta thấy được ở một gương mặt thực tế. Điều này cũng giống như trong những bài miêu tả những sự nghiệp to lớn và những biến cố của một sử gia nghệ sĩ: bức tranh tác giả cấp cho chúng ta là hùng hồn hơn, chân thực hơn chính những sự nghiệp này và những biến cố này xuất hiện ngay trước mắt chúng ta. Thực tế vốn là đầy những ngoại hiện, những vật ngẫu nhiên và phụ thuộc, thành ra nhiều khi chúng ta chỉ nhìn thấy cây mà không thấy rừng và bỏ qua những sự việc quan trọng nhất, chẳng hề chú ý đến chúng, chẳng khác gì cho chúng là một biến cố của đời sống hàng ngày. Điều làm nên tầm quan trọng của những hành vi và những biến cố đó là ý nghĩa của chúng và cái tinh thần nội tại của chúng và một sự miêu tả thực sự lịch sử chính là cấp cho ta điều đó, bởi vì nó không chấp nhận hoàn toàn những cái gì thuần túy bên ngoài, trái lại nó nêu bật tất cả những cái gì qua đó tinh thần biểu hiện một cách sinh động. Chính bằng cách làm như vậy mà họa sĩ cần phải thể hiện cái ý nghĩa tinh thần và tính cách của nhân vật mình. Khi nghệ sĩ thành công, người ta có thể nói rằng bức chân dung của anh ta là đạt hơn, giống cá nhân hơn là cá nhân này ở trong thực tế.

Durơ cũng đã vẽ những bức chân dung có giá trị như vậy: trong khi sử dụng ít phương tiện, ông đã biết nêu bật những nét một cách đơn giản, chính xác và đẹp đẽ đến nỗi chúng ta cảm thấy đứng trước một cuộc sống hoàn toàn tinh thần. Người ta càng nhìn bức tranh như vậy, người ta càng đi sâu vào bức tranh nó càng nổi bật. Nó xuất hiện như một bức tranh với những nét mạnh mẽ, đầy sức sống chỉ biểu hiện và diễn tả cái tiêu biểu, còn tất cả những cái khác thì đều dùng màu sắc

và hình dáng để làm tôn tính chất dễ hiểu của phương Tây, làm cho nó hoàn mỹ hơn và dễ thích hợp với trực giác hơn, song nghệ sĩ vẫn không bước vào những chi tiết của cuộc sống tầm thường như tự nhiên vẫn làm. Chính vì vậy mà trong một phong cảnh thì thiên nhiên tô màu và vẽ một cách tỉ mỉ, từng lá cây, từng cành cây, từng ngọn cỏ nhưng hội họa phong cảnh không công hơi đâu mà chạy theo thiên nhiên, bằng cách tỏ ra cũng chi li như nó: hội họa chỉ nên nêu bật những chi tiết trong chừng mực các chi tiết ấy góp phần biểu hiện tính cách của toàn thể, nhưng ngay cả trong trường hợp này nữa, nó vẫn không sao lại các chi tiết này với tất cả tính chất chính xác tự nhiên của chúng, nói khác đi, nó không biến chúng thành những chân dung.

Trong gương mặt con người, cái hình họa *tự nhiên* được thể hiện và được tạo nên bởi phần xương xung quanh đó bố trí những bộ phận mềm, và bố trí một cách hết sức đa dạng, nhưng dù cho những bộ phận cứng là quan trọng đến đâu đi nữa thì cái nét tiêu biểu của một *chân dung* là được tạo nên bởi những nét rắn chắc khác; chủ yếu nó nằm ở trong cái gương mặt được *tinh thần* làm cho thành sinh động và đầy sức sống. Chính theo nghĩa này, người ta có thể nói rằng không những bức chân dung có thể tầng bốc nhân vật, mà nó phải tầng bốc nhân vật, bởi vì tất cả những cái gì là yếu tố tự nhiên có tính ngẫu nhiên ở đây đều bị bỏ qua và nó chỉ chứa đựng những cái gì góp phần làm cho cá nhân thành tiêu biểu, góp phần soi sáng những đức tính sâu xa nhất và chủ yếu nhất của cá nhân. Ngày nay, có một thời thượng biểu hiện tất cả các gương mặt với cái vẻ mỉm cười để làm cho chúng dễ thương. Đây là một thủ pháp rất nguy hiểm bởi vì khó duy trì thủ pháp này trong những hạn chế chặt chẽ. Những bức chân dung như vậy có thể thú vị, nhưng cái Tôi lịch sự thần túy dễ thương như vậy, tuy là cần thiết trong các quan hệ xã hội nhưng vẫn không làm thành cái nét chủ yếu của tất cả các tính cách và ở bàn tay nhiều họa sĩ có thể sa sút biến thành tình trạng nhạt nhẽo.

(cc) Dù cho hội họa tiến đến gần chân dung về tất cả các biểu hiện của nó, nó vẫn phải chú ý tới những nét của những gương mặt, những hình tượng, những tư thế, những cách tập hợp và những màu sắc với những hoàn cảnh được qui định trong đó hội họa đặt các hình tượng của nó và các đối tượng tự nhiên mà nó muốn vẽ để biểu hiện một nội dung. Bởi vì cái cần được biểu hiện đó là một nội dung *nào đó* trong một hoàn cảnh cụ thể *nào đó*.

Trong số những điểm chi tiết hết sức nhiều liên quan tới vấn đề này, tôi chỉ dẫn vài chi tiết mà thôi. Hoàn cảnh có thể do bản chất của nó là có tính giây lát, và cái tình cảm biểu lộ ở đấy có thể có tính giây lát, thành ra cùng một con người có thể biểu hiện những tình cảm khác tương tự hay trái ngược; hoặc là hoàn cảnh và tình cảm làm cho tất cả tâm hồn của một tính cách biểu lộ ở đây hoàn toàn là do đó biểu lộ cái bản chất thâm trầm nhất và toàn vẹn nhất. Chính cái khả năng này cung cấp những yếu tố thực sự tuyệt đối cho mà chúng tôi gọi là sự đặc thù hóa. Trong những trường hợp tôi đã nói ở trên, khi nói về Đức mẹ dù cho cái phương diện Đức mẹ được quan niệm và có tính cá nhân đến đâu vẫn chẳng hề có cái gì là không liên quan tới người mẹ của Chúa, với toàn bộ tâm hồn và tính cách của bà. Ở đây bà phải được biểu hiện đặc thù sao cho tính cách ấy thấy rõ, và bà không có cái gì ngoài cái việc có thể thể hiện trong cái trạng thái cụ thể ở đấy bà đã biểu hiện Đức mẹ ở trong những hoàn cảnh vĩnh viễn của người mẹ, ở trong những giây phút vĩnh viễn của người mẹ. Những bậc thầy khác còn đưa vào trong tính cách của bà sự biểu hiện một cách cuộc sống trần tục hơn, rộng lớn hơn. Sự biểu hiện này có thể là rất đẹp và rất sinh động; nhưng cũng cái gương mặt này, cũng những nét mặt này, cũng cách biểu hiện này có thể là thích hợp với những hứng thú khác và những hoàn cảnh khác của đời sống vợ chồng. Kết quả là, chúng ta sẽ có

xu hướng nhìn hình tượng này theo quan niệm khác quan điểm nhìn một Đức mẹ, trong lúc đó thì những tác phẩm vĩ đại nhất chính lại là những tác phẩm không gợi lên một tư tưởng nào không liên quan với hoàn cảnh. Chính vì vậy mà bức tranh Maria Madơlen của Coregiơ hiện nay ở Đrexđơ đối với tôi thực đáng thán phục và sẽ được muôn đời thán phục. Nàng là một người đàn bà tội lỗi đang hối hận, nhưng người ta thấy rõ rằng không nên cho tội lỗi của nàng là nghiêm trọng. Ta thấy nàng có vẻ tự nhiên cao quí, không thể nào có được những dục vọng xấu xa, và không thể nào làm những hành động xấu xa. Như vậy thái độ tập trung sâu sắc của nàng, không phải là thể hiện một hoàn cảnh giây lát mà trái lại là phù hợp với bản chất của nàng, nó là hiện tượng nàng quay trở về bản thân. Trong toàn bộ cách biểu hiện hình tượng, những nét của gương mặt, áo quần, dáng điệu xung quanh v.v... họa sĩ không để lại một dấu vết nào có thể khiến cho ta chú ý tới một trường hợp nào đó liên quan tới tội lỗi và lầm lạc; nàng không nhớ đến cái thời mà tội lỗi xuất phát, nàng hoàn toàn chìm ngập vào trạng thái hiện tại của mình, và chính đức tin ấy, thái độ trầm tư ấy, cái thái độ tập trung ấy hình như là thể hiện tính cách chân thực của nàng.

Chủ yếu người Italia đã thể hiện được một cách tuyệt diệu sự phù hợp lẫn nhau giữa nội tâm với bên ngoài, sự phù hợp giữa tính cách với một hoàn cảnh nhất định. Khi đứng trước những tác phẩm như vậy, ít nhất là đứng trước những tác phẩm lớn trong số này, không bao giờ chúng ta có thể có hình dung rằng những hình tượng được thể hiện lại có thể có một hoàn cảnh khác, có thể có những nét mặt khác và một cách biểu hiện khác cái cách mà chúng ta nhìn thấy ở bức tranh.

Đó là những điểm chính mà chúng ta phải xét về nội dung và về cách xử lý nghệ thuật của nội dung bằng những yếu tố cảm quan mà hội họa có được là diện tích và màu sắc.

3. Sự diễn biến lịch sử của hội họa.

Thứ ba, ở đây chúng ta không thể chỉ nói đến những nhận xét chung về những nội dung thích hợp với hội họa và cách xử lý các nội dung này phù hợp với nguyên lý của hội họa như từ trước đến nay chúng ta vẫn làm. Bởi vì nghệ thuật này dựa trên tính đặc thù của những tính cách và của các hoàn cảnh mình, của những hình tượng và những tư thế cho nên muốn nói với tính cách những người sành sỏi, trước mắt chúng ta phải có những *tác phẩm thực tế*. Sự nghiên cứu hội họa muốn cho toàn vẹn đòi hỏi người ta phải biết và phải có thể đánh giá và nhận xét các bức tranh ở đấy khẳng định những quan điểm mà chúng tôi đã xét. Kể ra, người ta cũng có thể nói như vậy về bất kỳ nghệ thuật gì, nhưng trong số tất cả các nghệ thuật mà từ trước đến nay chúng tôi đã nói thì điều này là đặc biệt đúng đối với hội họa. Đối với kiến trúc và điêu khắc là những nghệ thuật có nội dung hạn chế hơn, có những phương thức thể hiện và những hình thức không phong phú và không đa dạng bằng, có những đặc trưng cụ thể của đơn giản hơn, người ta có thể bằng lòng với những bản sao, những bài miêu tả, những hình thức đắp nặn. Trái lại, hội họa đòi hỏi người ta phải thấy tận mắt các tác phẩm; những miêu tả đơn thuần (điều mà không may thường thường người ta bắt buộc phải làm) là không đủ.

Bởi vì các phương diện biểu hiện trong các tác phẩm nghệ thuật riêng biệt là vô cùng đa dạng, các phương diện này hình như làm thành một sự kết hợp sặc sỡ, và nếu như sự kết hợp này được thực hiện không có trật tự và không có kế hoạch thì nó làm cho ta khó thấy rõ tính độc đáo của từng bức tranh. Chính vì vậy mà phần lớn những phòng triển lãm tranh đối với những người không biết xứ sở xuất hiện bức tranh, thời đại của bức tranh, nghệ sĩ vẽ nó và trường phái của nghệ sĩ, thì nó làm thành một mớ hỗn lốn hoàn toàn không thể nào phân biệt được. Chính vì vậy, cách tốt nhất để làm cho người

ta nghiên cứu dễ dàng và thưởng thức các bức tranh một cách thông minh và hợp lý là sắp xếp các bức tranh theo trật tự lịch sử. Chẳng bao lâu nữa chúng ta sẽ có dịp nhìn thấy ở đây một sự sắp xếp *theo lịch sử* như vậy (Đây là nói về phòng triển lãm các bức tranh của viện bảo tàng Beclin. Điều này viết năm 1829. ND), duy nhất và vô giá về loại của nó, vì nó cấp cho ta một khái niệm không những về những sự tiến bộ bên ngoài mà lịch sử kỹ thuật hội họa đã trải qua, mà còn cả về sự tiến bộ bên trong của hội họa, của những trường phái khác nhau, của các đối tượng và các phương thức thể hiện của nó. Và chỉ lúc đó thôi, người ta mới có thể có được một ý niệm sinh động về những bước đầu của hội họa ở trong các kiểu truyền thống, về tính sinh động của nó, về sự tìm kiếm cách thể hiện và yếu tố đặc thù cá nhân, về chỗ nó được giải phóng khỏi những hình tượng bình thản và im lìm, về chỗ nó tiến về phía những hành động và những vận động có tính chất kịch, về sự tập hợp các hình tượng và các ma lực,về màu sắc cũng như về sự khác nhau phân chia các trường phái, cả về phương thức xử lý các chủ đề như nhau nhưng lại khác nhau tùy theo nội dung khác nhau mà chúng đạt được.

Sự phát triển lịch sử của hội họa là rất quan trọng không những đối với việc nghiên cứu các tác phẩm nghệ thuật mà cả đối với việc khảo sát và trình bày *khoa học* nghệ thuật này. Nếu xét theo quan điểm này thì nội dung, cách chế biến các chất liệu, các giai đoạn chính của sự quan niệm đều có một tồn tại cụ thể cả về thứ tự nhất quán của chúng cũng như về những sự khác nhau của chúng. Vì vậy, một lần nữa, phải chú ý tới sự phát triển này và phân xuất những giai đoạn chính.

Sự diễn biến này, nói chung, bắt đầu bằng những đề tài *tôn giáo* được quan niệm một cách vẫn còn có tính chất *loại hình*, được bố trí một cách kiến trúc, đơn giản, và được tô màu một cách thô sơ. Sau này, những tình huống tôn giáo dần dần bị hiện tại xâm lấn, bị cái cá tính, vẻ đẹp sinh động của các hình

tượng, nội tâm và sự sâu sắc, bị ma lực và sức lôi cuốn của màu sắc xâm chiếm mất. Nhưng khi cuối cùng nghệ thuật hướng về phía trần tục, về thiên nhiên, về cuộc sống hàng ngày, về những biến cố quan trọng của lịch sử dân tộc của quá khứ hay của hiện tại, về chân dung, về cái nhỏ nhất và cái vô nghĩa nhất, thì nó không đạt được một nội dung lý tưởng chân thành, có tính chất tôn giáo. Hội họa không những đạt được ưu thế trong lĩnh vực này, không những của sự hoàn mỹ bên ngoài mà ngay cả trong hư cấu sinh động và trong khả năng thể hiện có cá tính nhất. Sự diễn biến của hội họa Bidanxơ, Italia, Hà Lan và Đức mà chúng ta sẽ nêu lên một cách tóm tắt là như vậy, và sau đó chúng ta sẽ đề cập đến việc nghiên cứu âm nhạc.

a. Hội họa Bidanxơ.

Hội họa Bidanxơ *thứ nhất* đã thừa hưởng được cái kỹ thuật nghệ thuật vẫn được duy trì ở những người Hy Lạp và nó đã cải thiện kỹ thuật ấy bằng cách thêm vào đấy những cử chỉ, những y phục v.v... vay mượn ở các khuôn mẫu cổ đại. Nhưng tự nhiên và sự sống là vắng mặt ở các tác phẩm của nó. Về hình dáng các gương mặt, nó vẫn theo truyền thống các hình tượng cứng đờ và tiêu biểu và các hình thức biểu hiện ít nhiều có tính kiến trúc trong cách bố trí; cái môi trường thiên nhiên và phong cảnh với tính cách hậu cảnh không có sự đắp nặn bằng ánh sáng và bóng tối, bằng cái sáng và cái tối cũng như sự dung hợp của chúng chỉ đạt tới một trình độ phát triển chưa có gì là hoàn mỹ, cũng như việc phối cảnh và nghệ thuật tạo nên những nhóm người sinh động.

Vì nghệ thuật chỉ bó hẹp vào việc sao lại những điển hình cố định và bất di bất dịch cho nên nó không có thể vươn lên tới một sự sáng tạo tự do và thường thường sa sút biến thành một cái nghề đơn thuần, xa lạ với cuộc sống nói chung và với cuộc sống của tinh thần nói riêng, ngay trong lúc các người thợ thủ công này có trước mắt họ những khuôn mẫu tuyệt mỹ

- chẳng hạn những người thợ làm các lọ - và họ có thể dựa vào các khuôn mẫu để cấp cho các hiện tượng và các nếp nhăn của y phục những cử chỉ.

Kiểu hội họa này làm cho phương Tây đã bị tàn phá ngập tràn một nghệ thuật buồn bã và chủ yếu lan ra ở Italia. Nhưng ở đây, từ lâu ta đã thấy xuất hiện, lúc đầu còn dè dặt, cái xu hướng không chỉ cứ lo bám lấy mãi những hình tượng theo một khuôn mẫu đã có sẵn, cũng như bám lấy những phương thức thể hiện do truyền thống để lại, để vươn lên một nghệ thuật cao hơn và độc lập hơn, trong lúc đó như ông Rumo nói khi nói về những Đức mẹ và những hình ảnh Giêxu Hy Lạp (*"Những khảo sát Italia"* , I, trang 279), những bức tranh Bidanxơ, ngay trong những trường hợp thuận tiện nhất cũng làm thành những đối tượng cứng nhắc không thể có sự phát triển, sự cải thiện nào về sau nữa. Trái lại, những người Italia ngay trong thời kỳ trước khi hội họa của họ phát triển độc lập đã tìm cách tỏ ra khác những người Bidanxơ bằng cách cấp cho các đề tài tôn giáo của họ một tính tinh thần rõ nét hơn. Chính vì vậy mà tác giả mà chúng tôi vừa dẫn có nêu lên, với tính cách một thí dụ tiêu biểu của sự khác nhau này, là cái cách mà những người Hy Lạp mới và những người Italia biểu hiện thân hình của Giêxu trên các chữ thập. Ông nói: "Người Hy Lạp vốn quen nhìn hình phạt thể xác tàn nhẫn, cho nên họ hình dung đấng cứu thế ở trên chữ thập với tất cả sức nặng của cái thân hình bị treo, bộ phận dưới của thân hình phồng lên, những đầu gối buông thõng cong về phía bên trái, cái đầu gục xuống đấu tranh chống lại những đau khổ của một cái chết khốc liệt. Như vậy, đề tài của họ là bản thân sự đau khổ về thể xác. Trái lại, người Italia mà những tác phẩm cổ nhất như ta có thể thấy dễ dàng, rất ít khi biểu hiện nữ đồng trinh với người con cũng như ít khi biểu hiện Giêxu bị đóng đinh trên chữ thập, thường có thói quen cấp cho cái thân hình của Giêxu

ở trên chữ thập một thái độ thẳng đứng, và do đó, biểu hiện ngầm sự chiến thắng của tinh thần chứ không phải biểu hiện sự sụp đổ của thể xác như ở các bức tranh Bidanxơ. Phương thức quan niệm này rõ ràng là cao thượng hơn nhiều đã được khẳng định từ rất sớm trong những môi trường thuận tiện nhất của phương Tây.

Tôi cho rằng không cần phải nói nhiều hơn nữa đến đề tài này và tôi đề cập tới.

b. Hội họa Italia.

Sự phát triển tự do của hội họa Italia làm cho chúng ta thấy một tính chất khác của nghệ thuật. Ngoài cái nội dung tôn giáo vay mượn ở "*Tân ước*" và ở "*Cựu ước*" cũng như ở cuộc đời của những người tử vì đạo và của các thánh, nó còn vay mượn những đề tài ở thần thoại Hy Lạp, nhưng rất ít khi lấy đề tài ở lịch sử dân tộc hay ở đời sống hằng ngày và thực tế nếu không kể đến những bức chân dung. Nó cũng rất ít khi lấy đề tài ở thiên nhiên và ở phong cảnh, các đề tài này mãi mãi sau này mới xuất hiện và lúc đầu cũng chỉ xuất hiện một cách dè dặt. Nhưng yếu tố nó đóng góp vào cái quan niệm và cách thể hiện nghệ thuật các đề tài tôn giáo, đó là bằng cách đưa cái *hiện thực sinh động* của đời sống tinh thần và thể xác vào các đề tài, và nhờ vậy nó làm cho tất cả các hình tượng của mình thành sinh động và đầy sức sống. Về mặt tinh thần, cuộc sống này biểu hiện bằng thái độ bình thản, tự nhiên; về mặt thể xác nó biểu hiện bằng vẻ đẹp tương ứng của hình thức cảm quan, bản thân hình thức này với tính cách một hình thức tràn đầy vẻ đẹp đã báo trước cái vẻ thơ ngây, sự vui vẻ, trinh bạch, duyên dáng tự nhiên của những tình cảm, vẻ cao thượng của một tâm hồn đón lấy tình yêu. Khi thêm vào cái đẹp tự nhiên như vậy lại còn có tình trạng cao thượng, cái nội tâm do tôn giáo đưa đến, tính tinh thần của một lòng mộ đạo ít

nhiều sâu sắc, ta bắt gặp một sự hài hòa của hình tượng và của cách diễn đạt hình tượng, sự hài hòa này khi nó là tuyệt mỹ gần như đã được thể hiện trong lĩnh vực này của yếu tố lãng mạn và của yếu tố Thiên Chúa giáo bởi cái lý tưởng thuần túy của nghệ thuật. Kể cả ngay ở trong sự hòa hợp mới mẻ này, cái nội cảm của con tim vẫn phải chiếm ưu thế, nhưng nội cảm này lại biểu hiện một bầu trời trong sáng hơn, hạnh phúc hơn của tâm hồn; con đường dẫn tới nó, ngay dù phải trải qua những đau khổ của sự hối hận, vẫn không vất vả bằng và không gay go bằng,bởi vì nỗi đau khổ tập trung vào cái lĩnh vực của tâm hồn, của những biểu tượng, của đức tin, không liên quan tới những ham muốn dữ dội, không liên quan tới cái lĩnh vực thô bạo thực tế của tội lỗi và của tình trạng ích kỷ, không phải đấu tranh với những kẻ thù này của hạnh phúc, không phải tìm cách chiến thắng chúng bằng những cuộc chiến thắng giành được một cách vất vả. Ở đây là việc chuyển trong một trạng thái lý tưởng từ một nỗi đau khổ làm cho người ta mơ màng hơn là làm cho người ta đau đớn, từ một nỗi đau đớn trừu tượng đụng chạm tới những nơi sâu thẳm của tâm hồn, nhưng không hề hiểu lộ bằng cái vẻ thân hình bị méo mó hay diện mạo bị đau khổ và nhục hình làm nhăn nhó, như ta thấy ở những bản tính tầm thường và thô tục, những bản tính mà ta chỉ có thể dùng để biểu hiện yếu tố tôn giáo và lòng mộ đạo sau những cuộc đấu tranh quyết liệt. Nó nói lên cái làm nên sự trong sáng đẹp đẽ và niềm hứng thú mà những tác phẩm thực sự đẹp đẽ mà hội họa Italia đã đem đến cho chúng ta chính nhờ cái nội cảm là nguồn gốc và nhờ sự tương ứng cơ bản giữa nội cảm với các hình thức này.

Cũng như người ta nói rằng âm nhạc, nhạc cụ làm chúng ta say mê bởi âm thanh, bởi tiếng hát xuyên qua tất cả từ đầu chí cuối; cũng vậy ta có thể nói rằng tiếng hát trong trẻo của tâm hồn tuôn trào như một dòng nước dịu dàng qua tất cả hình

tượng và qua toàn bộ các hình thức của nó; cũng vậy trong âm nhạc Italia và trong các âm thanh của tiếng hát của nó khi các giọng vang lên trong trẻo không có những tiếng động thứ yếu, chúng ta cảm thấy vui sướng trước mỗi chi tiết và mỗi tuyền điệu của cái hòa âm, niềm vui sướng này bắt nguồn duy nhất ở trong tiếng nói vang lên; cũng vậy cái yếu tố cơ bản của hội họa Italia đó là cái tâm hồn đang yêu, đang tận hưởng mình và tận hưởng tình yêu của mình.

Ở đây, chúng ta bắt gặp cái nội cảm, cũng cái vẻ sáng rõ và tự do như chúng ta thấy ở các nhà thơ Italia vĩ đại. Trình độ phong phú về nghệ thuật của các vần trong các khổ thơ ba câu, trong các canzoni, trong các bài xonnê và trong các ca khúc, những âm thanh này làm cho cái nhu cầu về sự đều đặn của chúng ta được thỏa mãn không những chỉ bằng một cách lặp đi lặp lại, mà bằng cách quay trở lại ba lần, làm thành một hài âm đẹp đẽ tự do và chúng ta tận hưởng cái hài âm ấy vì bản thân nó, không pha trộn một cái gì khác. Người ta gặp lại tính tự do này ở trong nội dung tinh thần. Khi chúng ta đọc những bài xonnê, những khổ thơ sáu câu và những canzoni của Pêtrac (Pétrarque), trong lòng ta không hề cảm thấy ham muốn chiếm hữu thực sự cái đối tượng mà bài thơ nói đến, chúng ta không hề cảm thấy một tình cảm nào và không có một ý niệm nào liên quan tới cái nội dung thực tế của cái đối tượng thực sự. Trái lại, điều làm cho chúng ta khoái chá đó chính là bản thân cách biểu hiện, bản thân tình yêu đang tìm hạnh phúc của nó trong những nỗi buồn, những lời than vãn, những sự miêu tả, những kỷ niệm những sáng tạo của nó. Đây là một nỗi u hoài tìm thấy sự thỏa mãn ở trong nỗi u hoài và chỉ cần nghĩ đến hình ảnh, nghĩ đến đầu óc của những người mà nó yêu quý, nó đã cảm thấy chiếm hữu được cái tâm hồn và nó tìm cách hợp nhất với cái tâm hồn ấy. Đantê được vị thầy của mình là Viêcgilơ dẫn qua địa ngục, qua tĩnh thổ,

nhìn thấy những sự việc dễ sợ nhất, khiếp đảm nhất. Ông thường cũng sợ và khóc òa lên, nhưng vẫn cứ bước đi, im lặng và được an ủi, quên nỗi lo âu sợ hãi của mình, không than vãn, không nuối tiếc, không có vẻ nói: tình hình như thế không nên có. Ngay cả những kẻ bị hình phạt ở trong địa ngục kia vẫn được hưởng cái hạnh phúc của sự vĩnh viễn (*ta tồn tại muôn đời*: đó là nhan đề ở trên các cánh cửa của địa ngục). Họ như thế nào thì họ vẫn cứ như thế, không hối hận, không đòi hỏi, họ không nói đến những đau khổ của họ (người ta có thể nói rằng những đau khổ này không làm cho họ khổ sở hơn chúng ta bởi vì những đau khổ ấy kéo dài muôn đời). Trái lại, họ chỉ hồi tưởng đến những ý nghĩ và những hành động của họ, những ý nghĩ và hành động ấy trước sau vẫn không thay đổi, họ luôn luôn bị thu hút vào những quyền lợi như nhau không hề than thở cũng chẳng đau buồn.

Chính cái vẻ độc lập đầy lạc thú này và cái vẻ tự do của tâm hồn trong tình yêu đã làm thành đề tài cho tất cả các nhà họa sĩ vĩ đại của Italia, và một khi ta hiểu được đề tài này ta có thể hiểu được họ. Chính vì có được cái tự do này, cho nên họ mới có thể làm chủ được cái vẻ đặc thù của sự biểu hiện và của tình thế, chính nhờ chỗ trong lòng họ bình thản cho nên họ mới có thể bắt hình tượng vâng theo ý chí của họ và mới có thể sử dụng cái đẹp và màu sắc theo ý muốn của họ. Ngay trong khi thể hiện hiện thực và những tính cách một cách chính xác nhất, ngay trong khi họ hoàn toàn ở trên mặt đất này và vẽ hay dường như chỉ vẽ những bức chân dung, thì các sáng tạo của họ cũng vẫn là những sáng tạo của một mặt trời khác, của một mùa xuân khác; đây là những bông hồng nở cả ở trên trời. Chính vì vậy ở trong cái đẹp, điều làm cho họ quan tâm không phải chỉ là cái đẹp của hình tượng, không phải là sự hợp nhất cảm quan của tâm hồn với thể xác, toát ra ở tất cả các bộ phận của cơ thể, mà đây là cái nét của tình yêu và

của sự thỏa hiệp nội tại ở từng hình tượng, ở từng hình dáng, ở từng cá nhân. Đây là con bướm trong ánh sáng chói lọi của mặt trời của cái bầu trời của nó vẫn bay lượn ngay xung quanh những bông hoa đã tàn úa. Chính nhờ có cái đẹp phong phú, tự do tràn đầy và đầy đủ như vậy, cho nên họ mới có thể tái hiện được những lý tưởng cổ đại ở ngay trong lòng những lý tưởng mới.

Không phải hội họa Italia ngay từ đầu đã đạt đến trình độ này. Trước khi đạt đến trình độ ấy nó đã phải trải qua một chặng đường dài. Tuy vậy, cái vẻ mộ đạo thuần túy và ngây thơ, cái cách quan niệm đồ sộ, cái vẻ đẹp hồn nhiên của hình thức, sự phát hiện những nơi sâu thẳm thầm kín nhất của tâm hồn vẫn bắt gặp lại ở nhiều nghệ sĩ bậc thầy của Italia mặc dầu trong cách thể hiện về kỹ thuật có nhiều chỗ thiếu sót. Ở thế kỷ XVII các bậc thầy cũ này ít được người ta thưởng thức và người ta chê họ vì cái gọi là sự khô khan, tình trạng vụng về, kém cỏi của họ. Chỉ mới gần đây họ mới được kéo ra khỏi tình trạng bị quên lãng bởi các nhà bác học và các nghệ sĩ, nhưng những người này thán phục họ quá mức, bắt chước họ và phủ nhận mọi tiến bộ sau này cả về cách quan niệm cũng như về cách thể hiện.

Tôi sẽ điểm qua nhanh chóng những giai đoạn chính của sự phát triển lịch sử hội họa Italia cho đến cái thời kỳ phồn thịnh nhất bằng cách nhấn mạnh tới các phương diện chủ yếu và phương thức thể hiện của nó.

(a) Sau một thời kỳ thô bạo và dã man, người Italia đã bỏ cái lối hội họa thủ công do những người Bidanxơ phổ biến để bắt đầu bay với cặp cánh của chính mình. Nhưng phạm vi các đề tài được biểu hiện không rộng cho lắm, và những nét chính mà người ta thích nêu bật lại chính là cái vẻ nghiêm trang đạo mạo, trang trọng và cao cả có tính tôn giáo. Nhưng Duxiô (Duccio), Đơ Xiênnơ (De Sienne), và Ximabuô (Cimabue) ở Florenxơ, theo một người am hiểu thành thạo thời kỳ này là

ông Phon Rumo (*"Những khảo sát Italia"*, II, trang 4) đã tìm cách nắm vững những dấu vết của hình họa cổ đại dựa trên luật phối cảnh và giải phẫu học lúc bấy giờ vẫn còn lại nhờ sự bắt chước máy móc ở trong các tác phẩm nghệ thuật Thiên Chúa giáo cũ mà nhất là trong hội họa Hy Lạp mới để làm cho cái hình họa ấy tươi trẻ lên bằng cách đưa vào đấy một tinh thần mới. "Họ đánh giá cao giá trị của những hình họa này, nhưng họ tìm cách làm cho cái vẻ cứng đờ của nó được nhuần nhuyễn bằng cách so sánh những nét mà các nghệ sĩ xưa chưa hiểu hay biểu hiện kém với thực tế sinh động, và điều này biểu lộ qua những kết quả mà họ đạt được". Đây là những cố gắng đầu tiên mà nghệ thuật đã thực hiện để thoát ra khỏi cái lối miêu tả theo loại hình đặng vươn lên tới cái sinh động, cái cá nhân và cái gợi cảm.

(b) Khi hội họa đã phát huy hoàn toàn các nguyên mẫu Hy Lạp này để bước hẳn cả về cách quan niệm cũng như về cách thể hiện vào lĩnh vực nhân tính và cá nhân và để thể hiện một sự thích hợp sâu xa hơn giữa các tính cách và các hình thức của con người với cái nội dung tôn giáo mà chúng có nhiệm vụ thể hiện, lúc bấy giờ hội họa đã tiến được một bước lớn, bước *thứ hai*. Về mặt này, ta cần phải chú ý tới ảnh hưởng sâu sắc của Giôttô (Giotto) và các học trò của ông. Giôttô thay đổi cách chế tạo màu sắc từ trước đến nay vẫn thịnh hành cũng như thay đổi cách quan niệm và cách thực hiện. Những nghệ sĩ Hy Lạp mới như những khảo sát hóa học đã nêu rõ, chắc hẳn đã dùng đến sáp ong hoặc để nối liền các màu, hoặc để làm cái lớp phủ mặt, và chính điều này đã làm cho các màu có thêm cái " sắc thái vàng lục nhạt, làm cho màu sắc tối sẫm lại, và điều này không thể giải thích hoàn toàn bởi ảnh hưởng của ánh sáng của những ngọn đèn" (*"Những khảo sát Italia"*, IV, trang 312). Giôttô đã từ bỏ cái cách nối liền này của các họa sĩ Hy Lạp và đã mở đầu một phương pháp mới, ông dùng nhựa đã được gạn lọc ở các mầm non của những quả vải chưa chín và những chất khác ít có tính chất dầu hơn mà các họa

sĩ Italia khác ở thời trung cổ có lẽ đã dùng trước khi họ chỉ lo bắt chước những người Bidanxơ (*"Những khảo sát Italia"* , II, trang 43, I, trang 312), và ông lấy chất ấy xát lên các màu. Những biện pháp nối liền này không làm cho màu sắc tối đi mà, trái lại, làm cho chúng sáng và chói lọi hơn. Song quan trọng hơn nhiều là điều sáng tạo mà Giôttô đã đưa vào trong cách chọn các đề tài và cách thể hiện đề tài. Gibecti (Ghiberti) đã ca ngợi Giôttô về chỗ ông ta đã vứt bỏ cách sống sượng của người Hy Lạp để đưa vào yếu tố tự nhiên và vẻ duyên dáng nhưng vẫn không đi quá mức (*"Những khảo sát Italia"*, II, trang 42) và Bôcaxơ (Boccace) khi nói về Giôttô, đã nói rằng ở trong thiên nhiên không có cái gì mà Giôttô không tái hiện được đến trình độ gây nên ảo tưởng về vẻ tự nhiên (*"Câu chuyện mười ngày"*, Ngày thứ sáu, Chuyện thứ năm), trong các bức tranh Bidanxơ, người ta không thấy dấu vết của vẻ tự nhiên: chính Giôttô là người đã làm cho hội họa hướng về hiện tại và thực tế là người chỉ vẽ những hình tượng để thể hiện những tình cảm sau khi đã đối chiếu với cuộc sống diễn ra chung quanh ông. Hướng này không phải xa lạ, bởi vì lúc bấy giờ nói chung phong tục đã trở thành tự do hơn, cuộc sống đã trở thành vui vẻ hơn, và ngoài ra, người ta đã bắt đầu tôn thờ một số lớn những vị thánh mới gần với họa sĩ hơn. Giôttô đã chấp nhận những đề tài ấy trong khi cố gắng làm cho nghệ thuật hướng về cái thực tại trước mắt, cho nên nội dung bao hàm sự tất yếu phải nêu bật những biểu hiện cụ thể, nêu lên những cái gì tự nhiên của nó, biểu hiện những tính cách, những hành động, những cảm nghĩ, những tình trạng, những thái độ và những vận động chính xác và cụ thể.

Nhưng do hướng mới này, cái vẻ nghiêm trang thiêng liêng uy nghi tiêu biểu cho giai đoạn nghệ thuật trước cũng mất đi một phần. Yếu tố trần tục đã nhập vào hội họa và đã chiếm ở đấy một vị trí ngày càng lớn, và để phù hợp với sở thích đương thời, Giôttô dùng yếu tố hài hước bên cạnh yếu tố bi tráng thành ra Phon Rumo nói rất đúng (*"Những khảo sát Italia"*, II trang

23) rằng "trong những điều kiện như vậy người ta không hiểu một số người muốn nói gì khi họ cho rằng cái hướng và những tác phẩm của Giôttô là những thể hiện trác tuyệt nhất của nghệ thuật hiện đại". Nếu như ngày nay chúng ta nắm được cái tiêu chuẩn đúng đắn cho phép ta đánh giá Giôttô một cách quyết định thì ưu điểm của ông là nhà nghiên cứu sâu sắc này đã chú ý tới yếu tố nhân tính và yếu tố tự nhiên, nhưng nói chung Giôttô vẫn còn ở một trình độ khá thấp.

(bb) Nhưng chính nhờ theo cái đà mà Giôttô gây nên, cho nên hội họa đã đi theo sự phát triển của ông. Sự thể hiện một cách điển hình của Giêxu, các tông đồ và các biến cố quan trọng nhất ở trong *"Kinh Thánh"* ngày càng lùi về phía sau. Trái lại, người ta thấy xuất hiện những đề tài khác ngày càng nhiều (*"Những khảo sát Italia"*, II, trang 213). Tất cả các nghệ sĩ đều lo vẽ những giai đoạn trong cuộc đời những vị thánh cận đại: cuộc đời thế tục của họ, hiện tượng cái ý thức tôn giáo đột nhiên nẩy sinh trong lòng họ, cảnh họ bước vào cuộc đời mộ đạo và khước từ tất cả những phép màu họ đã thực hiện khi còn sống, nhất là sau khi chết, bấy nhiêu đề tài mà trong việc thể hiện, sự biểu hiện các dục vọng ở những người sống chiếm ưu thế (và điều này là hoàn toàn phù hợp với những điều kiện bên ngoài của nghệ thuật) về những chỉ dẫn liên quan tới phép thần thông vô hình. Các biến cố của cuộc đời và nỗi khổ hình của Giêxu cũng không bị coi nhẹ. Điều này còn đặc biệt đúng với sự ra đời và giáo dục của Giêxu: Đức mẹ đồng trinh với cậu con đã trở thành một chủ đề yêu thích, được biểu hiện trong một bầu không khí gia đình thân thiết, dịu dàng, nhân tính và yêu thương sâu sắc, "còn về các đề tài lấy ở lịch sử nỗi khổ hình, thì người ta ít nhấn mạnh vào khía cạnh trác tuyệt và chiến thắng mà nhấn mạnh nhiều hơn tới khía cạnh cảm động, hậu quả trực tiếp của lòng thương cảm ân cần đối với các đau khổ trên thế gian của Giêxu, điều mà thánh Frangxoa Đatxidơ (François d'Assise) bằng tấm gương

và lời dạy của mình, đã đem đến một đà thúc đẩy trước đây chưa hề biết đến.

Còn về sự diễn sau này của nghệ thuật, thì nó đã được thực hiện do sự thúc đẩy của hai họa sĩ mà hoạt động đi ngược lên vào giữa thế kỷ XV: Maxatsiô (Masaccio) và Angiêlico đa Fiêxôlơ (Angelico da Fiescle). Theo Rumo, ngoài việc dần dần làm các nội dung tôn giáo nhập vào các hình thức sống động của những hình tượng người, còn có cách làm cho mọi hình thức của gương mặt con người thành tròn trặn và các hình thức ấy chuyển từ gương mặt này sang gương mặt khác và những quan hệ làm cho chúng gần gũi nhau. Maxatsio và Angiêlico đa Fiêxôlơ đã cùng nhau bắt tay giải quyết giải pháp đầu tiên của nhiệm vụ này vốn vượt quá sức lực một nghệ sĩ duy nhất "Maxatsio lo đi sâu nghiên cứu cái sáng-tối, cách làm cho các hình tượng tròn lại, và cách bố trí, còn Angiêlicô đa Fiêxôlơ trái lại chú ý đến việc nghiên cứu mối liên hệ bên trong, cái ý nghĩa nội tại của những nét của gương mặt con người và ông là người đầu tiên đã phát hiện những kho tàng của nó cho hội họa. "Maxatsio chú ý nhiều hơn tới những cách quan niệm đồ sộ và hùng tráng và sự thống nhất sâu xa hơn là chú ý đến cái duyên dáng và dịu dàng; Fiexôlơ làm việc nhiệt tình với tình yêu tôn giáo, cách xa thế tục, chú ý tới tính chất sáng của cái tư duy của các tu sĩ với một tâm hồn cao cả và Vaxali (Vasali) thực vậy kể lại rằng ông ta không bao giờ vẽ mà trước đấy không cầu nguyện một cách nhiệt thành, và lúc vẽ những đau khổ của Giêxu bao giờ ông ta cũng nước mắt ràn rụa. (*"Những khảo sát Italia"*, II, trang 252).

Như vậy, những tiến bộ của hội họa một mặt đã được thực hiện theo hướng một cuộc sống rộng rãi hơn và cao cả hơn và một vẻ tự nhiên đậm nét hơn; nhưng mặt khác, cái lòng mộ đạo sâu xa của tâm hồn, cái nội cảm ngây thơ của đức tin không phải vẫn được duy trì nguyên vẹn không thay đổi gì hết mà cuối cùng đã thắng cái vẻ tự do, khéo léo, cái vẻ chân thực

tự nhiên và cái đẹp của bố cục, của thái độ, của y phục và của cách tô màu. Nếu như trong sự xuất phát sau này, hội họa đã vươn lên tới một sự thể hiện nội cảm tinh thần còn đầy đủ hơn nữa, thì cái thời đại mà chúng ta nói đây cũng vẫn chưa hề bị vượt qua về trình độ trong sáng và ngây thơ của những xu hướng tôn giáo, cũng như về trình độ sâu xa nghiêm túc của cách quan niệm. Rất nhiều bức tranh của thời đại này còn làm cho chúng ta khó chịu một cách bất ngờ về màu sắc, về cách tập hợp các nhân vật cũng như về hình họa; đồng thời những hình thức sinh động được dùng để thể hiện tính tôn giáo bên trong cũng không phải hoàn toàn phù hợp với cách biểu hiện này. Nhưng về cái ý nghĩa tinh thần mà các tác phẩm này thể hiện thì ta không thể phủ nhận cái vẻ trong sáng ngây thơ, sự gần gũi, những điều sâu xa thâm trầm nhất của một nội dung thực sự tôn giáo, tinh thần kiên quyết của tình yêu không bị cảnh khổ cực và cảnh đau khổ làm cho tuyệt vọng, cũng như cái vẻ duyên dáng của tình trạng ngây thơ đầy hạnh phúc. Các thời đại sau tuy đã thể hiện được những tiến bộ nghệ thuật về những mặt khác nhưng không bao giờ tìm lại được những ưu điểm và những phẩm chất này một khi chúng đã bị bỏ mất.

(cc) Một yếu tố *thứ ba* trong quá trình diễn biến thêm những yếu tố mà chúng tôi vừa miêu tả, đó là sự mở rộng ngày càng nhiều phạm vi những đề tài dùng để thể hiện theo cái tinh thần mới này. Sau khi yếu tố thiêng liêng ở trong hội họa Italia ngay từ đầu đã tiến gần tới thực tế bởi hiện tượng người ta tuyên bố ngay cả những người ít nhiều là đương thời với cái họa sĩ là những bậc thánh, nghệ thuật bắt đầu thu hút những đề tài của một thực tế rộng lớn hơn và có sự có mặt chân thực hơn vào phạm vi của nó. Sau cái thời kỳ thuần túy nội cảm và của lòng mộ đạo sâu sắc, ở đấy người ta chỉ lo biểu hiện bản thân nhiệt tình tôn giáo, họa sĩ ngày càng có xu hướng kết hợp những đề tài lấy ở cuộc sống trần tục với những đề tài tôn giáo. Thái độ tin chắc vui vẻ và lành mạnh của những

người tư sản, cuộc sống cần cù, việc buôn bán và công nghiệp của họ, tình yêu tự do, tinh thần dũng cảm ngoan cường và lòng yêu nước của họ, tình cảm sống sung túc trong một hiện tại dễ dàng, lạc thú mà con người cảm thấy rằng mình có đạo đức và biểu hiện những đạo đức của mình, do đó có sự thỏa hiệp về mặt tinh thần của vẻ bên ngoài với hiện thực, tất cả những điều đó từ nay sẽ trở thành đối tượng được nghệ thuật quan niệm và biểu hiện, và nó thu hút nghệ thuật với một sức mạnh không thể kháng cự nổi. Chúng ta nhìn thấy tình yêu đối với phong cảnh với tính cách bối cảnh đối với những toàn cảnh của những thành phố, đối với những miền phụ cận và xung quanh các nhà thờ và các cung điện; những bức chân dung thực tế của những nhà bác học nổi tiếng, của những người bạn, những nhà chính trị, của những họa sĩ và những người khác là những người đã được những người đương thời của họ yêu quí do tinh thần hay cái vẻ vui vẻ trong sáng của họ, những đề tài ấy bắt đầu có chỗ đứng của mình trong những bức tranh về những hoàn cảnh tôn giáo. Người ta ngày càng sử dụng tương đối tự do những nét lấy ở cuộc sống gia đình hay cuộc sống công dân, và ngay cả khi khía cạnh tinh thần của nội dung tôn giáo vẫn làm cơ sở, thì sự biểu hiện lòng mộ đạo vẫn không còn là cô lập, không tồn tại vì bản thân như trước, mà gắn liền với cuộc sống thực tế, đầy đủ hơn, với cuộc sống trần tục. Kể ra, do cái hướng này, sự biểu hiện trình độ tập trung có tính tôn giáo và lòng mộ đạo bên trong cũng có kém đi, nhưng muốn đạt được cái đỉnh cao nhất của nó thì nghệ thuật vẫn phải cần đến yếu tố trần tục này.

(c) Vậy giai đoạn *cuối cùng* nhờ sự phối hợp giữa thực tế sinh động đầy đủ hơn với tính tôn giáo nội tâm của tâm hồn, nên đã nẩy sinh một vấn đề mới dành cho các nhà họa sĩ lớn của thế kỷ XVI giải quyết. Lần này vấn đề không phải là xác lập một sự hài hòa đẹp đẽ giữa cái nội cảm sâu sắc, cái tâm hồn trang trọng và cao cả thấm nhuần tôn giáo với cái quan niệm về cuộc sống hiện tại về mặt tinh thần và thể xác, của

các tính cách và các hình thức đặng khiến cho cái hình thức xác thịt với các cử chỉ, các vận động và các màu sắc của nó không còn ở trạng thái một cái sườn thuần túy bên ngoài, mà bản thân nó cũng thấm nhuần cuộc sống và sinh động có thể thể hiện một cách toàn vẹn ở trong một thế quân bình tuyệt mỹ ở bên trong và bên ngoài của tất cả các bộ phận của nó.

Trong số các bậc thầy lỗi lạc nhất đã đảm đương nhiệm vụ này ta cần phải nói đến Lêôna đơ Vinxi (Léonard de Vinci). Ông không những là con người với một trình độ khảo sát sâu sắc và với một trình độ tế nhị phi thường của trí tuệ, và tình cảm đã đi sâu hơn mọi bậc tiền bối vào sự nghiên cứu cơ thể và tâm hồn con người. Ông còn là nhà họa sĩ nhờ phân tích sâu sắc kỹ thuật hội họa nên đã có được một trình độ vững chắc to lớn trong việc sử dụng những phương tiện mà các công trình nghiên cứu của ông đã đem đến cho ông. Đồng thời, ông lại biết không thoát ly khỏi vẻ nghiêm trang đạo mạo trong cách quan niệm những đề tài tôn giáo thành ra các hình tượng của ông trong khi có được một hiện thực đầy đủ hơn và hoàn mỹ hơn, cũng như có được vẻ êm dịu và phẳng lặng tươi vui trong nét mặt và các vận động duyên dáng, lại vẫn không thiếu sự cao cả mà thái độ tôn trọng sự thực và tính chất cao cả mà tôn giáo đòi hỏi.

Nhưng chính Raphaen là người đã thể hiện được cái điều tuyệt mỹ nhất mà chúng ta biết được về mặt này. Thực vậy ông Rumo phát hiện rằng trong các trường phái hội họa Ombriê (Ombrier) từ giữa thế kỷ thứ XV có một sức quyến rũ kín đáo mà không một con tim nào có thể chống lại và ông giải thích sức hấp dẫn này bởi trình độ sâu sắc và sự êm dịu của tình cảm cũng như bởi cái nghệ thuật tuyệt mỹ của các nghệ sĩ này ở chỗ họ đã biết kết hợp những tư tưởng ít nghiêm trang hơn của thời đại họ với những kỷ niệm khá mơ hồ mà họ còn giữ được về những xu hướng này của nghệ thuật Thiên Chúa giáo cổ xưa hơn, và nhờ vậy mà vượt lên những người

đương thời của họ ở Toxcan và ở Vơnidơ (*"Những khảo sát Italia"*, II, trang 310). Piêtro Perutginô (Pietro Perugino), người thầy của Raphaen về phần mình, cũng đã biết chiếm hữu được cách biểu hiện của một tâm hồn trong sáng không chút gợn và hoàn toàn vâng theo những tình cảm vừa đau đớn vừa dịu dàng, vừa nhẹ nhàng vừa trầm mặc bằng cách kết hợp chặt chẽ vào sự biểu hiện ấy cả cái vẻ khách quan sinh động của hình tượng bên ngoài, sự đi sâu vào yếu tố thực tế và yếu tố cá nhân, một sự kết hợp mà những người Florenxơ đã nâng lên đến trình độ cao nhất. Xuất phát từ Perutginô là người đã đem cảm hứng cho ông về thị hiếu và phong cách trong các tác phẩm thời trẻ của ông, Raphaen đã tiến hành việc thực hiện hoàn toàn nhiệm vụ mà ở trên chúng tôi đã nói tới. Ông đã kết hợp được cái tình cảm cao nhất, phù hợp nhất với những đòi hỏi của nhà thờ do cái sứ mạng tôn giáo của nghệ thuật với một sự hiểu biết hoàn toàn và một sự tôn trọng đầy tràn đến những biểu hiện của tự nhiên trong trạng thái sinh động nhất của các hình thức và các màu sắc của tự nhiên cũng như với một hiểu biết sáng suốt về cái đẹp cổ đại. Nhưng mặc dầu hết sức thán phục cái đẹp lý tưởng của thời cổ đại, lòng thán phục ấy vẫn không khiến ông bắt chước và sử dụng nguyên vẹn những hình thức mà hội họa Hy Lạp đã sáng tạo và đã nâng lên tới một trình độ tuyệt mỹ vô song. Trái lại, nói chung, ông lo dựa theo cái nguyên lý về cái đẹp tự do là cái làm chủ sự sáng tạo của người Hy Lạp, đồng thời làm cho cái nguyên lý ấy thấm nhuần cuộc sống cá nhân, sự thể hiện sâu sắc với một vẻ trong sáng rạng rỡ và một vẻ hoàn mỹ trong việc thực hiện mà những người Italia trước ông chưa hề bao giờ biết được. Chính trong việc xây dựng và kết hợp hài hòa tất cả các yếu tố này đã biểu lộ tài nghệ bậc thầy của Raphaen, vì những điều này đã làm cho ông có thể đạt tới cái trình độ tuyệt mỹ như chúng ta đã biết. Lơ Coregiơ cao hơn Raphaen về sức quyến rũ huyền bí mà ông đã đem đến cho thủ pháp sáng tối, về sự duyên dáng

trong cách biểu hiện tình cảm, về sự duyên dáng của những hình thức, những vận động, cách tập hợp và Titiên cao hơn ông về trình độ phong phú của đời sống tự nhiên, về cái vẻ rạng rỡ, về vẻ sôi nổi, ấmáp, sức mạnh của màu sắc, không có gì duyên dáng hơn là tính chất ngây thơ của tôn giáo, đầy vẻ tinh thần của tâm hồn ở Coregiơ; không có cái gì hiền dịu hơn là cái đẹp của nó và cái vẻ ngây thơ tươi vui và vô tư của nó.

Các thể hiện về hội họa của các bậc thầy vĩ đại này làm thành tuyệt đỉnh của nghệ thuật, tuyệt đỉnh này chỉ đạt tới một lần và bởi một dân tộc duy nhất trong suốt quá trình diễn biến lịch sử.

c. Hội họa Hà Lan và Đức.

Vì có sự gần gũi giữa hội họa Hà Lan và Đức cho nên chúng ta có thể tập hợp hai cái vào cùng một mục.

Sự khác nhau chủ yếu chia tách hội họa Italia với hội họa Hà Lan và Đức là ở chỗ những người Hà Lan cũng như những người Đức không biết, hay không muốn vươn lên tới những hình thức và những cách thể hiện tự do và lý tưởng làm cho việc chuyển sang cái đẹp tinh thần đã được hoán cải trở thành dễ dàng. Trái lại, một mặt, họ lo biểu hiện ngày càng thích hợp hơn trình độ sâu sắc của tình cảm và tính độc lập chủ quan của tâm hồn, cũng như mặt khác, họ thêm vào tính thâm trầm này của đức tin cái vẻ đặc thù đậm nét hơn của tính cách cá nhân. Cái đặc thù này không những biểu lộ bởi chỗ cá nhân chú ý tới những công việc thu hẹp vào những quyền lợi của đức tin và những đòi hỏi để cứu vớt linh hồn, mà họ còn chứng tỏ các cá nhân được biểu hiện hành động như thế nào trong cuộc sống trần tục, họ bắt gặp những lo lắng của cuộc sống trần tục như thế nào và trong công việc gay go và vất vả ấy các cá nhân có được những đức tính trần tục như thế nào: lòng trung thành, sự kiên nghị, lòng chính trực, sự kiên quyết có tính chất hiệp sĩ và sự vững chắc của người công dân. Ở đây, chúng ta cũng bắt gặp ở trong cái xu hướng tiến về những thực

tế hữu hạn hơn, nhất là ở những người Đức, một sự đối lập với các họa sĩ Italia với những hình thức về những tính cách ngay từ đầu trong sáng hơn những biểu hiện của những tâm hồn bướng bỉnh và chống đối. Những tâm hồn này khi thì chống lại Chúa với một thái độ thách thức kiên quyết và một sự hung hãn cố ý, khi thì bắt buộc phải tự kìm hãm mình để vượt ra khỏi cuộc sống hạn chế và thô bạo bằng một cố gắng vất vả để đạt tới sự thỏa hiệp về tôn giáo. Kết quả là những dấu vết của những vết thương sâu sắc mà họ đã bắt buộc nội tâm họ phải chịu ở đây lại bắt gặp ở trong cách biểu hiện lòng mộ đạo của họ.

Trong những điều dưới dây tôi chỉ lưu ý tới một vài điểm khác nhau phân chia trường phái Hà Lan cũ với trường phái Thượng Đức và các bậc thầy Hà Lan thế kỷ XVI.

(a) Trong số các bậc thầy Hà Lan. ngày xưa, cần phải nhắc tới hai em Van Ơckơ là Hubơctơ (Hubert) và Giăng (Jean) là những người đã nổi bật ngay từ đầu thế kỷ XV và mãi đến ngày nay người ta mới bắt đầu thưởng thức tài nghệ bậc thầy của họ. Người ta cho họ là những người đã sáng tạo ra hội họa sơn dầu, hay ít nhất là những người đã làm cho thủ pháp này được hoàn mỹ. Bởi vì cái bước tiến mà họ đã làm là một bước lớn, người ta có thể tưởng rằng người ta đứng trước một sự diễn biến theo từng giai đoạn kế tiếp nhau, một giai đoạn đánh dấu một bước tiến so với giai đoạn trước. Nhưng trong các tác phẩm nghệ thuật mà lịch sử đã để lại cho chúng ta, không có cái gì cho phép ta kết luận rằng có một bước tiến kế tục như vậy. Chúng ta thấy mình đứng trước vừa bước đầu lại vừa sự tuyệt mỹ, bởi vì hầu như không thể nào vẽ một cách tuyệt mỹ hơn hai anh em này. Ngoài ra, các tác phẩm mà họ để lại và ở đây yếu tố loại hình đã bị gạt bỏ và vượt qua, không những nói lên một một trình độ bậc thầy to lớn về hình họa, về cách thể hiện những cử chỉ, về cách tập hợp các nhân vật, về đặc trưng bên trong và bên ngoài, về ánh sáng, sự tế nhị, và sự hài hòa của nó, về vẻ cao cả và tính vẹn thuần của bố cục; những môi

trường tự nhiên, những điều phụ thuộc có tính kiến trúc, các hậu cảnh, các chân trời vẻ hoa lệ và đa dạng của áo quần, vải vóc, các võ khí, các trang trí v.v... tất cả đều được tái hiện trung thành làm sao, với một ý thức rõ rệt về yếu tố hội họa làm sao, với một sự thành thạo làm sao mà ngay những thế kỷ sau đấy cũng không hề sáng tác được gì hoàn mỹ hơn, ít nhất là về mặt chân thực và sâu sắc. Tuy vậy, khi chúng ta so sánh các tác phẩm của các bậc thầy Hà Lan này với các bậc thầy Italia, thì các tác phẩm Italia vẫn thu hút chúng ta hơn bởi vì những người Italia ngoài việc có được một nội cảm tôn giáo sâu sắc lại đồng thời có ưu điểm hơn là có được một trí tưởng tượng đầy sáng tạo, tự do và say mê cái đẹp. Kể ra, các hình tượng Hà Lan vẫn thu hút chúng ta bởi vẻ ngây thơ, hồn nhiên và lòng mộ đạo của nó, thậm chí về trình độ sâu sắc của tâm hồn, nó còn vượt hơn cả những người Italia ưu tú nhất, nhưng những người Hà Lan đã không biết vươn lên tới cái đẹp về hình thức và tới trình độ tự do của tâm hồn như những người Italia. Nhất là những biểu hiện về Giêxu thời thơ ấu của người Hà Lan là kém và các tính cách khác của họ, của đàn ông cũng như của đàn bà, mặc dầu vẫn biểu hiện một sự gắn bó tiêu biểu bởi một đức tin sâu sắc, với những hình thức của cuộc sống trần tục này, nhưng họ vẫn tỏ ra cao hơn hay đúng hơn thấp hơn cái trình độ mộ đạo ấy. Họ tỏ ra vô nghĩa và không thể nào tự khẳng định thành những tồn tại tự do có trí tưởng tượng và có tinh thần phong phú.

(b) Một điểm *thứ hai* cần được xét đến đó là việc chuyển từ tinh thần mộ đạo trầm lặng, tôn kính sang việc biểu hiện những người đàn bà tử vì đạo, và nói chung biểu hiện những cái gì ở trong cuộc đời thiếu vẻ đẹp.

(a) Về mặt này ta cần phải nhắc tới các bậc thầy Thượng Đức: trong số các cảnh lấy ở chuyện Giêxu bị hình phạt chủ yếu họ biểu hiện vẻ tàn bạo của binh sĩ, thái độ độc ác của những người chế giễu, sự dã man và căm hờn mà Giêxu đã phải chịu trong khi đau khổ và sau khi chết. Tất cả những cảnh này đều

được vẽ nhằm nêu bật những điều xấu xí và thô kệch và chứng tỏ rằng chúng là những biểu hiện bên ngoài của những tâm hồn hư hỏng. Cái hành động đẹp đẽ và trong sáng của lòng mộ đạo trầm tĩnh bên trong đã bị gạt ra phía sau và bởi vì những cảnh như vậy đòi hỏi sự xáo động, ở đây những sự nhăn nhó kinh khủng và những cử chỉ dã man, những biểu hiện cuồng loạn của dục vọng lại chiếm hàng đầu. Vì có nhiều hình tượng giẫm lên nhau và tính hung bạo của các tính cách, ta không ngạc nhiên gì khi những bức tranh như vậy thiếu vẻ hài hòa bên trong cả ở trong tranh bố cục cũng như ở trong bản thân cách tô màu, thành ra khi cái thị hiếu đối với hội họa Đức cổ mới hồi sinh lần đầu, do chỗ dựa vào trình độ kỹ thuật ít hoàn mỹ người ta đã phạm khá nhiều sai lầm khi xét đoán về thời đại của các tác phẩm ấy. Người ta cho các tác phẩm ấy là cổ xưa hơn các bức tranh của thời đại Van Ockơ, trong lúc đó thì phần lớn chúng xuất hiện sau, song người ta vẫn phải nói rằng các bậc thầy Thượng Đức không phải chỉ lo biểu hiện những tác phẩm thuộc loại này mà thôi, trái lại họ còn vẽ những đề tài tôn giáo đa dạng nhất và như Durơ chẳng hạn, họ còn biết bỏ qua những cảnh vô cùng dã man và tàn bạo trong khi biểu hiện cảnh Giêxu bị hình phạt, hay khi họ không thể bỏ qua thì họ đã biết đem đến cho các cảnh ấy một vẻ cao thượng bên trong và một vẻ tự do và độc lập ở bên ngoài. Sự đóng góp cuối cùng của hội họa Đức và Hà Lan là ở chỗ nó dung hợp hoàn toàn với yếu tố trần tục và yếu tố hàng ngày, và gắn liền với điều đó, nó đã phân chia hội họa thành một số thể loại đa dạng, những thể loại này đã phát triển độc lập đối với nhau cả về mặt nội dung cũng như về hình thức biểu hiện. Trong hội họa Italia chúng tôi đã lưu ý tới bước chuẩn từ trình độ cao cả đơn thuần của lòng mộ đạo sang những đề tài ngày càng trần tục hơn; nhưng ở đây như ở Raphaen, chẳng hạn, yếu tố tôn giáo vẫn không bao giờ thiếu và sự hồi tưởng tới cái đẹp cổ đại bao giờ cũng biểu hiện ảnh hưởng của nó để đảm bảo sự gắn bó nội tại của bức tranh. Trái

lại, sau này chúng ta đứng trước một cách thể hiện chiết trung các hình thức và các cách vẽ hơn là một sự phân chia, sự phân chia này dựa trên màu sắc để miêu tả mọi thứ đối tượng. Nghệ thuật Đức và nghệ thuật Hà Lan, trái lại, đã trải qua một cách nhất quán và làm ta ngạc nhiên về toàn bộ các nội dung và các hình thức biểu hiện: từ những hình ảnh nhà thờ hoàn toàn truyền thống; những hình tượng và bản thân cô lập cho đến những biểu hiện của lòng mộ đạo sâu sắc và chân thành, cho đến sự sinh động của chúng trong những bố cục và những cảnh rộng lớn, ở đấy mặc dầu sự đặc thù hóa tự do những hình tượng, những đoàn người cấp cho toàn bộ bức tranh một vẻ sinh động hơn, quen thuộc hơn, những áo quần, những độc bình đầy trang trí, những chân dung, những công trình kiến trúc, những cảnh nhà thờ, những đường phố, những thành phố, những con sông, những ngọn núi vẫn còn dựa trên một cơ sở tôn giáo, có thể nói chúng đều thấm nhuần tinh thần tôn giáo. Sau khi đã đạt đến điểm này, nghệ thuật từ nay sẽ dừng lại đó, thành ra các đối tượng từ trước đến nay vẫn làm thành một toàn thể thống nhất và gắn bó thì nay lại tách ra, mỗi đối tượng được quan niệm và được thể hiện nghệ thuật theo tính đặc thù của nó, theo cá tính riêng của nó, theo tất cả những điều ngẫu nhiên, của những sự biến đổi và đổi thay của nó.

(c) Để có được một ý niệm về giá trị của giai đoạn cuối này, như chúng ta đã làm đối với các giai đoạn trước, chúng ta một lần nữa phải nhìn tới những điều kiện dân tộc đã làm nẩy sinh nghệ thuật này. Về mặt này, chúng ta có thể xác nhận bước chuyển từ những đối tượng liên quan tới tôn giáo và tới sự biểu hiện lòng mộ đạo sang bản thân thế giới trần tục, sang những đối tượng và những biểu hiện đặc thù của thiên nhiên, sang cuộc sống gia đình với cái bầu không khí đáng trọng của nó, sang thái độ vui vẻ và cái vẻ tầm thường phẳng lặng cũng như sang những ngày lễ tưng bừng của dân tộc, sang những cuộc lễ và những đoàn người đi lễ, sang những cảnh khiêu vũ

của nông dân, những chuyện đùa bỡn trong các chợ phiên và mọi điều ồn ào ầm ĩ. Cải cách tôn giáo sau khi đã nhập vào Hà Lan, những người Hà Lan đã theo đạo Tin lành và đã vứt bỏ ách chuyên chế của nhà thờ và của vương quốc Tây Ban Nha. Kể ra ở đây, về mặt chính trị, người ta không thấy một tầng lớp quí tộc đã xua đuổi vị vua hay tên bạo quân của họ hay bắt nhà vua phải theo những pháp luật của mình, cũng không tìm thấy những nông dân bị áp bức đánh lại nhà vua như các nông dân Thụy Sĩ đã làm. Trái lại, ta bắt gặp những người đã biểu lộ tinh thần dũng cảm vĩ đại nhất trên mặt đất và đã hành động như những vị anh hùng trên mặt biển là những người ở thành phố, những người thị dân cần cù, sung túc. Họ hài lòng về hoạt động của họ, họ không đòi hỏi quá cao, không có những tham vọng lớn. Nhưng khi vấn đề là phải bảo vệ tự do, phải bảo vệ những quyền lợi họ đã giành được một cách trung thực, nhưng đặc quyền riêng của các tỉnh, các thành phố và các phường hội của họ, thì họ đã nổi lên với lòng tin vô hạn vào vị chúa của họ, vào tinh thần dũng cảm và chính nghĩa của họ, và trong khi không bị cái uy tín đồ sộ của sự thống trị Tây Ban Nha lúc bấy giờ bao trùm một nửa thế giới, họ đã đương đầu với mọi hiểm nguy, đã anh dũng đổ máu, và nhờ tinh thần dũng cảm và ý chí ngoan cường mà họ đã rút ra từ cái ý thức về quyền lợi của họ cuối cùng họ đã giành được quyền tự do về mặt tôn giáo và dân sự.

Nếu như có một trạng thái tâm hồn mà người ta có thể gọi là trạng thái tâm hồn Đức, thì đó chính là trạng thái tâm hồn của những thị dân trung thành, chính trực, sung túc, rất vui nhộn, có ý thức về giá trị mình nhưng vẫn không kiêu ngạo, mộ đạo nhưng không kiểu cách, trái lại cụ thể và thực tiễn và chính điều đó làm cho họ vẫn tiếp xúc được với thế giới trần tục. Họ mộc mạc trong cảnh giàu có và hài lòng về những điều họ có, họ sống những ngôi nhà đơn giản lịch sự và sạch sẽ và biết đương đầu với mọi tình huống. Họ đã tìm

được cách phối hợp tình yêu tự do và cái khát vọng được độc lập của họ với cái lương tri vững chắc của tổ tiên họ. Một nhân dân thông minh, có biệt tài về nghệ thuật này, muốn biểu lộ trong hội họa cái tính khí lành mạnh, cương trực, tráng kiện và dễ dãi của mình. Nó muốn gặp lại trong các tác phẩm của nó, trong mọi tình huống có thể có, sự sạch sẽ của các thành phố, của các ngôi nhà, của các đồ dùng gia đình hưởng thụ cảnh yên tĩnh trong gia đình, thưởng thức những đồ trang sức đẹp đẽ của vợ con, cảnh rực rỡ của những ngày lễ ở đô thị, tinh thần anh dũng của hải quân, danh tiếng của thương nghiệp và của những chiếc tầu của nó đang ngao du trên tất cả các vùng biển trên thế giới. Các bậc thầy Hà Lan đã biết đưa vào sự thể hiện những đối tượng của thiên nhiên cũng cái ý thức này về một cuộc sống chính trực và trong sáng, và trong tất cả các tác phẩm hội họa, họ đã biết kết hợp với cách quan niệm tự do và trung thành, với tình yêu những sự vật bên ngoài vô nghĩa và chốc lát, với cái nhìn tươi mát chú ý tới tất cả những cái gì diễn ra trước mắt và với cái khả năng đi sâu với tất cả tâm hồn mình, và nhập thân hoàn toàn vào những sự vật hữu hạn nhất, hạn chế nhất, với cái tính chất hết sức tự do trong bố cục nghệ thuật, với một trình độ tế nhị phi thường đối với những điều thứ yếu và phụ thuộc cũng như với một ý thức thể hiện hết sức công phu. Trong những cảnh lấy ở đời sống chính chiến và ở đời sống binh sĩ, ở những cuộc gặp gỡ, trong các quán rượu, trong những hôn lễ và các ngày lễ khác của nông dân, trong việc biểu hiện những quan hệ gia đình, trong các chân dung và việc miêu tả những đối tượng tự nhiên, những phong cảnh, những súc vật, những bông hoa v.v... nghệ thuật Hà Lan đã nâng lên trình độ tuyệt mỹ cao nhất một mặt cái vẻ ảo thuật toát ra từ cách sử dụng đúng đắn ánh sáng, cách chiếu sáng và màu sắc nói chung; và mặt khác sự đặc thù hóa sinh động các đề tài đồng thời vẫn không thoát ly khỏi sự chân thực, điều mà cái nghệ thuật vĩ đại đòi hỏi. Và ngay cả khi nó chuyển từ những đề tài vô nghĩa và

tầm thường tới những cảnh ở trong đời sống nông thôn, tới cái tự nhiên tầm thường và thô lỗ, thì những cảnh này cũng thâm nhập một niềm vui ngây thơ và một nỗi hoan lạc hồn nhiên đến nỗi chính cái niềm vui và hoan lạc này dường như làm thành nội dung chân chính chứ không phải là cái vẻ thô bạo và tầm thường của các cảnh. Như vậy, không phải chúng ta đứng trước những tình cảm và những dục vọng tầm thường, mà đứng trước những phong tục nông dân, đứng trước cuộc sống rất gần tự nhiên của những tầng lớp dưới với tất cả cái vui vẻ và hài hước của nó.

Yếu tố lý tưởng chính là ở tình trạng thoát ly khỏi mọi lo âu như vậy: đây là cái ngày chủ nhật của cuộc đời san bằng tất cả và gạt bỏ mọi cái gì xấu xa; những con người vui tính như vậy không thể nào có bản tính xấu xa hay hèn hạ. Thực vậy, trong những trường hợp này, người ta không thể nói đó là những biểu hiện xấu xa, hoặc có tính giây lát hoặc phơi bầy bản chất của tính cách. Ở người Hà Lan, yếu tố hài hước làm cho tất cả những cái gì xấu xa trong một hoàn cảnh đều biến mất và chúng ta nhận thấy ngay rằng tính cách có thể rất khác tình trạng ta thấy nó ở giây phút này. Chính vẻ vui vẻ này và yếu tố hài hước này làm thành giá trị vô song của những bức tranh này. Trái lại ngày nay, người ta muốn tỏ ra có thái độ châm biếm trong những bức tranh thuộc loại như vậy, nhưng người ta thường thường chỉ làm điều đó bằng cách biểu hiện những cái gì về bản chất là xấu xa, độc ác và tầm thường mà không làm cho nó nhẹ bớt bằng một màu sắc châm biếm. Chẳng hạn, một người đàn bà độc ác gây lộn với ông chồng say rượu ở trong một quán rượu và bà ta làm điều đó với một cái vẻ thực sự cay chua. Như tôi đã nói ở trên, rằng người đàn ông chỉ là một con người xấu và người đàn bà là một bà già cau có.

Khi chúng ta đứng ở cái quan điểm mà chúng tôi vừa nêu lên để đánh giá về hội họa Hà Lan, chúng tôi không nói rằng hội họa Hà Lan đáng lý ra phải từ bỏ cách biểu hiện những

đề tài mà chúng tôi vừa nói để tập trung vào việc biểu hiện những thần linh xưa, những huyền thoại và những ngụ ngôn hay những hình ảnh của nữ đồng trinh, cảnh Giêxu bị đóng đinh, những người tử vì đạo, những giáo hoàng, các ông thánh và các bà thánh. Cái gì là một bộ phận của mọi nghệ thuật cũng đều là một bộ phận của hội họa, tức là trực giác về cái làm thành con người nói chung, tinh thần và tính cách nhân tính, trực giác về chỗ *con người* là cái gì và *một con người cụ thể nào đó* là cái gì. Trực giác này về bản tính thâm trầm của con người và những hình thức sinh động cũng như những biểu hiện bên ngoài của nó, hứng thú ngây thơ cũng như cái vẻ tự do nghệ thuật này, cái vẻ tươi mát hớn hở của trí tưởng tượng và cách thể hiện mạnh dạn và chắc tay, đó là những cái làm thành cái đặc điểm nên thơ làm cho phần lớn các sáng tác của những bậc thầy Hà Lan vĩ đại thành sinh động. Trong các tác phẩm của họ ta có thể khảo sát và tìm cách hiểu được con người và bản tính con người. Nhưng ngày nay, người ta chỉ thấy quá nhiều những bức chân dung và những bức tranh biểu hiện những cảnh lịch sử, mặc dầu những nhân vật ở đây là giống những con người và những cá nhân thực tế, nhưng người ta vẫn có thể nói ngay rằng nghệ sĩ không biết con người và màu sắc con người là cái gì, cũng không biết những hình thức qua đó con người chứng tỏ rằng nó là con người, là những hình thức gì.

Chương II

ÂM NHẠC

Khi nói về sự diễn biến của những nghệ thuật đặc thù, chúng tôi đã bắt đầu bằng kiến trúc. Chúng ta đã thấy rằng kiến trúc là nghệ thuật thiếu sót nhất, bởi vì chúng ta thấy

nó không thể nào biểu hiện một cách thích hợp yếu tố tinh thần bằng cái chất liệu nặng nề mà nó sử dụng làm yếu tố cảm quan và được xử lý theo những qui luật của trọng lượng, thành ra nó bắt buộc phải xuất phát từ tinh thần để tạo nên một môi trường: bên ngoài cho tinh thần trong sự tồn tại thực tế và sinh động của tinh thần.

Trái lại, mặc dầu đối tượng của điêu khắc là bản thân yếu tố tinh thần, nhưng điêu khắc vẫn không xem đối tượng này dưới trạng thái một cá tính đặc thù, cũng không phải dưới trạng thái nội cảm của chủ thể. Điêu khắc xem đối tượng dưới trạng thái một cá nhân tự do gắn chặt với cái nội dung cốt tử cũng như với các biểu hiện thể xác của tinh thần. Thực vậy, cá nhân chỉ có thể được điêu khắc thể hiện trong chừng mực một nội dung cốt tử đòi hỏi phải được thể hiện dưới hình thức cá nhân sinh động và cá nhân với tính cách một nội cảm tinh thần chỉ có thể có những hình thức thể xác trong một chừng mực phù hợp với tình trạng gắn bó khăng khít giữa tinh thần với cái hình thức tự nhiên tương ứng với tinh thần. Tính đồng nhất này của tinh thần biểu lộ qua cơ thể *thể xác* của nó cũng không phải mang ở đời sống *nội tâm* của nó một tính đồng nhất tất yếu nằm ở trong điêu khắc. Nhiệm vụ điêu khắc là trong khi sử dụng một chất liệu cũng nặng nề như kiến trúc, điêu khắc phải biến đổi chất liệu ấy không phải để làm thành một môi trường thuần túy vô cơ nhằm thỏa mãn những qui luật của trọng lượng để đỡ lấy một cái khác và được một cái khác đỡ lấy nó như kiến trúc đã làm, trái lại để biến chất liệu này thành một vẻ đẹp cổ điển phù hợp với tinh thần và với cái tạo hình lý tưởng của tinh thần.

Trong khi điêu khắc tỏ ra đặc biệt thích hợp với việc thể hiện nội dung và phương thức biểu hiện của hình thức nghệ thuật cổ điển dưới trạng thái sinh động, trong các tác phẩm của nó, trong khi kiến trúc - dù cho nội dung của nó là cái gì- vẫn không thể nào vượt lên khỏi một cách biểu hiện cơ bản

có tính tượng trưng ở trong hình thức biểu hiện của nó, thì với hội họa, chúng ta đã bước vào lĩnh vực của *nghệ thuật lãng mạn*. Kể ra, ở trong hội họa, hình thức bên ngoài cũng đã làm thành cái phương diện qua đó nội cảm biểu hiện. Nhưng nội cảm ở đây lại là một nội cảm có tính chủ thể đặc biệt, nó là tâm hồn. Đây là cái tâm hồn vượt ra khỏi những giới hạn của sự tồn tại thể xác để quay trở về với bản thân nó, là cái tính cách và con tim với những tình cảm và những dục vọng có tính chủ thể của nó, vốn không phải là biến mất ở trong cái hình thức bên ngoài, trái lại, có thể nói, chúng sử dụng hình thức bên ngoài để phản ánh vào đấy sự tồn tại cho mình ở bên trong và cái cách mà tinh thần biểu hiện đối với các trạng thái, các mục đích và các hành động riêng của mình. Bởi vì nội dung của hội họa là có tính nội tâm như vậy, cho nên hội họa không thể nào tự bó hẹp vào cái chất liệu đã được tạo nên chỉ đơn thuần theo những qui luật của trọng lượng, cũng như không thể nào tự bó hẹp vào cái vật chất được quan niệm đơn thuần dưới cái hình thức không đặc thù hóa của nó. Trái lại, hội họa bắt buộc phải dùng ngoại hiện, mà cụ thể hơn là cái ngoại hiện sáng tạo nên bằng những màu sắc, làm phương thức biểu hiện. Song màu sắc chỉ được sử dụng để làm cho người ta thấy những hình thức và những hình thể có tính không gian nhưng chúng tồn tại ở trong cái thực tế sinh động và ngay cả khi nghệ thuật đã hoàn toàn tiến tới trình độ ảo thuật của màu sắc nhờ đó yếu tố khách quan bắt đầu tan đi đến nỗi hiệu quả của nó hình như không còn là một sự toát ra từ tài liệu vật chất nữa.

Kết quả là, nếu như hội họa trong quá trình phát triển đã đi tới trình độ tự do của những ngoại hiện, thì những ngoại hiện này không phải gắn liền với bản thân các hình thể mà có thể diễn biến ở trong lĩnh vực riêng của mình ở trong cách biểu hiện những ngoại hiện và những điều đối lập với ngoại hiện. Ở trong cái ma lực mà người ta ngây ngất của thủ pháp

dùng cái sáng và cái tối, thì cái ảo thuật này của màu sắc vẫn là có tính không gian, vẫn là một ngoại hiện tách rời khỏi cái cơ sở của nó do hình thức tạo nên, và ngoại hiện này vẫn còn tồn tại *thường xuyên*.

1. Nhưng muốn cho nội cảm có thể biểu hiện làm thành một nội cảm có tính *chủ thể* phù hợp với nguyên lý của hội họa thì các chất liệu tương ứng phải không được có bản chất thường xuyên dường như chúng tồn tại độc lập. Bằng cách này, người ta có được một phương thức biểu hiện và một phương thức thông báo ở đấy yếu tố khách thể không đóng vai một hình thức của không gian, có sự tồn tại thường xuyên; trái lại yếu tố này được đóng vai những chất liệu không có sức kháng cự vừa mới sử dụng thì đã biến mất ngay. Hiện tượng không phải chỉ một chiều của không gian biến mất, mà toàn bộ không gian nói chung đều biến mất, hiện tượng cả nội dung cũng như cách biểu hiện ra ngoài của nội dung đều nhập vào chủ thể là nét tiêu biểu của nghệ thuật lãng mạn thứ hai, tức là âm nhạc. Về mặt này, âm nhạc làm thành một phương thức biểu hiện mặc dầu lấy yếu tố chủ thể làm hình thức và nội dung bởi vì âm nhạc với tính cách nghệ thuật nhằm mục đích truyền đạt nội cảm, phương thức này lại còn mang tính chủ thể ngay cả trong tính khách quan của nó. Nói khác đi, âm nhạc không làm như các nghệ thuật tạo hình: các nghệ thuật tạo hình sau khi đã chọn một phương thức thể hiện bên ngoài thì sau đó vẫn cứ để cái vẻ bên ngoài này tồn tại hoàn toàn tự do và độc lập; trái lại, âm nhạc không cho phép cái vẻ bên ngoài khẳng định hoàn toàn độc lập, không cho phép nó được tồn tại thường xuyên.

Nếu như việc phủ định tính khách thể của không gian như vậy - với tính cách một phương thức thể hiện - là một biện pháp bắt nguồn từ các nghệ thuật tạo hình, thì sự phủ định này cũng chỉ có thể thực hiện bằng cách hạn chế *tính vật chất* hiện có, cũng như về phần của mình hội họa đã thu hẹp các chiều của không gian ở trong điêu khắc về diện tích. Sự gạt

bỏ tính không gian như vậy ở đây đã được thực hiện bằng cách khiến cho một chất liệu cảm quan cụ thể thoát khỏi tình trạng im lìm trước đây. Chất liệu ấy bắt đầu vận động, bị một sự lay chuyển khiến cho từng bộ phận của cái vật thể từ trước đến nay vẫn là nhất phiến, lần này không những thay đổi vị trí mà còn tìm cách quay về trạng thái trước đây của nó. Sự rung động này tạo nên *âm thanh*, chất liệu của âm nhạc.

Nhờ có âm thanh, âm nhạc thoát ra khỏi hình thức bên ngoài mà người ta không thể nhìn thấy nó. Để tri giác được các tác phẩm âm nhạc thì cần phải có một giác quan riêng đó là *thính giác*. Cũng như thị giác, thính giác không phải thuộc vào số những giác quan thực tiễn, mà thuộc vào số những giác quan có tính lý thuyết và thậm chí nó còn có tính lý tưởng hơn là thị giác. Bởi vì sự chiêm ngưỡng im lìm vô tư các tác phẩm nghệ thuật không hề tìm cách phá hủy các đối tượng, mà trái lại, vẫn để cho các đối tượng tồn tại nguyên vẹn và ở nguyên vị trí của nó, cho nên cái đối tượng được thị giác nhìn thấy không phải bản thân có tính chất lý tưởng trái lại vẫn ở trong một sự tồn tại cảm quan của nó. Trái lại, lỗ tai trong khi không hướng về phía các đối tượng một cách thực tiễn, các tiếp nhận được kết quả của sự rung động bên trong của vật thể qua đó biểu hiện không phải cái hình tượng vật chất im lìm, mà cái yếu tố lý tưởng do tâm hồn đưa đến. Mặt khác, sự phủ định chất liệu rung động ở đây biểu lộ ở chỗ hủy bỏ trạng thái không gian, trạng thái này lại bị vật thể phản ứng lại bằng cách hủy bỏ nó. Kết quả là âm thanh biểu hiện hai lần phủ định và là một biểu hiện ra ngoài vừa mới sinh ra đã bị hủy bỏ ngay, vừa mới xuất hiện đó đã biến mất ngay lập tức. Do chỗ âm thanh có một nguyên tắc cố hữu là cái yếu tố bên ngoài bị phủ định hai lần như vậy cho nên âm thanh tương ứng với tính chủ thể bên trong và bản thân âm hưởng đã làm thành một cái gì lý tưởng hơn là tính vật thể thực tế, do đó, âm thanh trở thành một phương thức biểu hiện của nội cảm thuần túy.

2. Còn về chỗ muốn hỏi xem nội cảm cần phải có bản chất như thế nào để phù hợp với âm hưởng và các âm thanh, thì chúng tôi đã nói rằng nếu xét ở bản thân với tính cách một khách thể thực thể thì âm thanh là có bản chất trừu tượng chứ không phải như chất liệu của các nghệ thuật tạo hình. Dùng đá và màu sắc, người ta có thể tái hiện lại những hình thức của những sự vật đa dạng nhất như chúng tồn tại trong thực tế; nhưng nếu dùng âm thanh thì không thể làm điều đó được. Chỉ có cái nội cảm không có sự vật, cái chủ thể trừu tượng là có thể biểu hiện bằng âm thanh mà thôi. Đây là cái tính chủ thể trừu tượng của một cái tôi hoàn toàn trống rỗng không có một nội dung nào khác. Như vậy, nhiệm vụ chính của âm nhạc sẽ không phải là tái hiện những sự vật thực tế mà trái lại làm rung động cái tôi sâu xa nhất, cái chủ thể thâm trầm nhất, cái tâm hồn lý tưởng của cái tôi.

3. Người ta cũng có thể nói như vậy về tác dụng mà âm nhạc gây nên. Âm nhạc nói với cái nội tâm chủ quan sâu xa nhất, nó là nghệ thuật mà tâm hồn sử dụng để tác động tới các tâm hồn. Kể ra, hội họa cũng có thể biểu hiện cuộc sống bên trong, những trạng thái tâm hồn, những dục vọng mà tâm hồn trải qua, những tình huống mà tâm hồn bắt gặp và những xung đột ở trong tâm hồn bằng những diện mạo và những gương mặt. Nhưng những điều chúng ta nhìn thấy trong các bức tranh đó là những biểu hiện khách quan và khi cái tôi chiêm ngưỡng nó thì thấy nó có thể nói ở bên ngoài, hoàn toàn tách rời khỏi cái tôi. Người ta tha hồ nhập thân vào một đối tượng, tha hồ vùi mình vào một tình huống, vào tính cách và những hình thức của một bức tượng hay một bức tranh, người ta tha hồ ngắm nghía một tác phẩm nghệ thuật, say sưa ngây ngất trước tác phẩm ấy và cảm thấy mình bị thu hút một cách không thể kháng cự nổi và chỉ nghĩ đến nó mà thôi. Nhưng tất cả những điều đó cũng không đem đến kết quả gì

hết: các tác phẩm này trước sau vẫn là những đối tượng tồn tại độc lập, còn đối với nó trước sau chúng ta vẫn là những người xem mà thôi. Nhưng trong âm nhạc thì không có sự phân biệt như vậy. Nội dung của âm nhạc là bản thân yếu tố chủ thể, và sự thể hiện ra ngoài của âm nhạc chẳng hề dẫn tới một khách thể tồn tại thường xuyên trong không gian, mà có thể nói, nó bay bổng trong không trung, và tỏ ra rằng nó là một cách thông báo đặc biệt chẳng cần dựa vào một chỗ dựa vững chắc nào hết, chỉ dựa vào cái nội tâm của chủ thể và chỉ tồn tại vì nội tâm ấy và cho nội tâm ấy mà thôi. Chính vì vậy, âm thanh vẫn là một sự biểu hiện ra ngoài và là một hiện tượng bên ngoài thực tế, nhưng đây là một sự biểu hiện ra ngoài vừa mới xuất hiện đã biến mất ngay lập tức. Ngay khi lỗ tai tri giác được thì nó đã tắt rồi; cái ấn tượng do nó tạo nên lập tức đi vào nội cảm; các âm thanh chỉ tìm thấy tiếng vọng của chúng ở nơi sâu thẳm nhất của tâm hồn, tâm hồn bị xáo động ở trong trạng thái chủ thể lý tưởng của mình.

Cái nội cảm không có sự vật cả về mặt nội dung cũng như về phương thức biểu hiện làm thành mặt *hình thức* của âm nhạc. Nếu như âm nhạc có một nội dung, thì danh từ nội dung ở đây không có nghĩa như điều ta nói về nội dung khi nói về các nghệ thuật tạo hình và thơ; bởi vì điều âm nhạc thiếu đó là một sự biểu đạt được khách thể hóa thành một hiện thực, hoặc thành những hình thức biểu hiện những hiện tượng thực tế bên ngoài, hoặc thành những khái niệm và những biểu tượng tinh thần, cũng có tính khách quan.

Còn về thứ tự mà chúng ta sẽ theo trong những nhận xét dưới đây, trình tự ấy sẽ gồm ba phần. Trước hết, chúng ta sẽ xét tính chất chung của âm nhạc và ảnh hưởng của nó, cái tính chất khiến cho nó khác các nghệ thuật khác và điều đó sẽ cho phép ta qui định một cách chính xác hơn cái chất liệu mà âm nhạc sử dụng cũng như cái hình thức mà nội dung tinh

thần biểu hiện. Thứ hai, chúng ta sẽ nêu lên những điểm khác nhau đặc biệt tồn tại giữa các âm thanh có tính âm nhạc với các hình tượng của chúng cả về mặt sự kéo dài của chúng trong thời gian cũng như về cường độ chất lượng thực tế của chúng. Thứ ba, cuối cùng, chúng ta sẽ xét những quan hệ ở giữa âm nhạc với cái nội dung mà nó biểu hiện, hoặc nội dung ấy chỉ dùng để kèm theo các tình cảm các ý niệm và các ấn tượng đã được biểu hiện bằng lời, hoặc nó tuôn trào tự do, không bị một gắn bó nào hết.

Sau khi đã quy định chung nguyên lý của âm nhạc và sau những nhận xét chung về các điểm mà chúng ta vừa nêu lên, nếu như chúng ta muốn đề cập tới những phương diện riêng của nó thì chúng ta sẽ vấp phải những khó khăn to lớn do bản chất của sự vật mà ra. Do chỗ yếu tố âm thanh của âm nhạc và cái nội cảm của nội dung là có tính trừu tượng và hình thức cho nên người ta chỉ có thể xét riêng từng cái bằng cách chú ý tới những đặc trưng kỹ thuật về các quan hệ khối lượng giữa các âm thanh, về các sự khác nhau giữa các nhạc cụ, về các loại âm thanh và các hợp âm v.v... Vì tôi ít quen thuộc với những vấn đề này, tôi phải xin lỗi trước là bắt buộc phải bó hẹp vào những điểm rất khái quát và một vài nhận xét rời rạc.

1. Tính chất chung của âm nhạc.

Những điểm chính mà ta phải xét về âm nhạc là những điểm sau đây:

Trước hết, chúng ta phải so sánh một mặt giữa âm nhạc với các nghệ thuật tạo hình, và mặt khác giữa âm nhạc với thơ. Thứ hai, chúng ta sẽ nêu bật cách âm nhạc lĩnh hội và biểu hiện nội dung của nó. Sau khi đã làm như vậy, chúng ta sẽ có một cách giải thích chính xác hơn về tác dụng của âm nhạc đối với tâm hồn và các tình cảm, một tác dụng khác tất cả các nghệ thuật khác.

a. Sự so sánh giữa âm nhạc và các nghệ thuật tạo hình, giữa âm nhạc và thơ.

Để tiến hành sự so sánh này ta phải đứng ở ba quan điểm.

(a) *Trước hết*, mặc dầu có sự đối lập giữa âm nhạc và kiến trúc, vẫn có một quan hệ gần gũi nào đấy giữa hai nghệ thuật này.

(aa) Cũng như ở trong kiến trúc, cái nội dung cần được biểu hiện bằng những hình thức có tính kiến trúc không phải hoàn toàn chuyển sang hình thức một cách toàn bộ như ở trong điêu khắc và hội họa, mà vẫn tách rời khỏi hình thức làm thành cái bao quanh bên ngoài. Cũng vậy, với tính cách nghệ thuật lãng mạn, tính đồng nhất cổ điển của yếu tố bên trong với hình thức bên ngoài của nó ở trong âm nhạc đã bị phá vỡ, nhưng kể ra, nó bị phá vỡ không phải vì những lý do như ở trong kiến trúc, bởi vì kiến trúc với tính cách một sự thể hiện tượng trưng, vẫn còn chưa thực hiện được sự đồng nhất hóa này. Trong điêu khắc và trong hội họa, nội cảm tinh thần tiến hành từ chỗ tập trung đơn thuần của tâm hồn tới những trực giác và những biểu tượng và mang những hình thức mà trí tưởng tượng cấp cho nó. Trong lúc đó, âm nhạc chỉ có thể biểu hiện tình cảm và bao quanh sự biểu hiện các biểu tượng của tinh thần bằng những âm thanh có giai điệu của tình cảm, cũng như kiến trúc ở lĩnh vực của mình mặc dầu khô cứng hơn, cũng bao quanh bức tượng của vị thần bằng một toàn thể hợp lý gồm những cột, những tường, và những cột trụ.

(bb) Âm thanh và các hình của nó, như vậy, trở thành một yếu tố đã được nghệ thuật *sáng tạo* và bởi sự thể hiện thuần túy nghệ thuật, và điều này được làm khác hẳn cách hội họa cũng như điêu khắc xử lý thân thể con người, cùng với các cử chỉ về nét mặt của y. Về mặt này nữa, hình như người ta có thể so sánh âm nhạc với kiến trúc là nghệ thuật vay mượn những hình thức của mình không phải ở cái tồn tại, mà ở trí tưởng tượng sáng tạo để xác lập chúng một phần theo các qui

luật về trọng lượng, một phần theo các qui luật về sự đối xứng và hài hòa. Chính âm nhạc cũng làm như vậy. Một mặt nó theo các luật hòa âm của âm thanh bằng cách dựa theo những quan hệ số lượng độc lập đối với cách biểu hiện, và mặt khác, bởi việc sử dụng nhịp và tiết tấu đi, về, cũng như sử dụng các âm thanh được chế biến phù hợp với các qui luật của sự đối xứng và sự hài hòa. Chính vì vậy mà âm nhạc làm thành lĩnh vực ở đấy biểu lộ cái nội cảm sâu xa nhất của tâm hồn cũng như cái trí tuệ nghiêm túc nhất, thành ra nó kết hợp được ở bản thân hai điều cực đoan dễ dàng tách rời khỏi nhau. Do sự tách rời này, âm nhạc mang tính kiến trúc khi nó sáng tạo cho bản thân nó một cung điện có tính âm nhạc, xây dựng một cung điện những âm thanh chỉ vâng theo những qui tắc về sự đối xứng và hài hòa, thoát ly khỏi sự biểu hiện tình cảm.

(cc) Mặc dầu có những điểm giống nhau như vậy, âm nhạc vẫn diễn biến trong một môi trường đối lập lại môi trường của kiến trúc. Kể ra, hai nghệ thuật này đều xây dựng trên quan hệ số lượng, hay đúng hơn, những cách tính số lượng nhưng các chất liệu được xây dựng theo những quan hệ này là có bản chất hoàn toàn đối lập. Trong khi kiến trúc sử dụng khối lượng nặng nề có tính cảm quan ở trong trạng thái gắn bó phẳng lặng và dưới hình thức không gian bên ngoài thì âm nhạc rút từ chất liệu không gian ra cái linh hồn vang dội để cho nó phát huy tự do với những sự khác nhau có tính số lượng về độ vang và độ dài. Chính vì vậy cho nên các tác phẩm của hai nghệ thuật này thuộc hai lĩnh vực khác hẳn nhau: kiến trúc xây dựng những tác phẩm đồ sộ của mình với những hình thức tượng trưng, có mục đích tồn tại đời đời và phục vụ tri giác bên ngoài, trong lúc đó cái thế giới thoáng qua của các âm thanh qua lỗ tai thâm nhập trực tiếp vào trong tâm hồn và gợi lên ở đấy những đồng cảm.

(b) *Thứ hai*, về những quan hệ khác giữa âm nhạc với hai nghệ thuật tạo hình mà chúng tôi vừa nói thì những sự khác

nhau và những sự giống nhau mà người ta có thể nêu lên đều nẩy sinh một phần do những điều đã nói trên đây.

(aa) Nghệ thuật khác âm nhạc nhất là *điêu khắc* và sự khác nhau này biểu hiện cả về mặt chất liệu và phương thức trình bày chất liệu cũng như về những quan hệ giữa yếu tố bên trong với yếu tố bên ngoài, bởi vì hai yếu tố này gắn liền khăng khít với nhau ở trong điêu khắc. Trái lại, âm nhạc gần hội họa hơn và sự gần gũi này là do trình độ nội cảm to lớn hơn của cách biểu hiện cả về quan điểm xử lý các chất liệu ở đấy như chúng ta đã thấy, hội họa có xu hướng giẫm chân lên lĩnh vực của âm nhạc. Tuy vậy, giữa hội họa với điêu khắc vẫn có một nét chung, đó là sự thể hiện một hình tượng khách quan bên ngoài. Bởi vì hội họa cũng như điêu khắc đều gắn liền với một hình thức thực tế tồn tại ở ngoài nghệ thuật. Kể ra, một họa sĩ cũng như một nhà điêu khắc đều không thể nhìn thấy gương mặt của con người, tư thế của một cơ thể, những đường của một dãy núi, những cảnh và những lá của một cái cây dưới hình thức chúng xuất hiện trước tri giác trực tiếp. Nhưng họ đặt cho mình nhiệm vụ đồng hóa những vật họ tìm thấy trước mắt và làm cho chúng phù hợp với một tình huống nhất định cũng như phù hợp với cách biểu hiện nẩy sinh tất yếu từ nội dung. Như vậy, ở đây người ta tìm thấy, một mặt là một nội dung có sẵn đang chờ đợi được cá tính hóa một cách nghệ thuật và mặt khác là những hình thức tự nhiên có sẵn từ trước và cũng trọn vẹn, thành ra, nếu như nhà họa sĩ muốn dung hợp nội dung này và các hình thức này - và sứ mạng của anh ta là ở đấy - thì anh ta phải tìm thấy ở cả hai mặt này những chỗ dựa để quan niệm và để thể hiện. Khi xuất phát từ những đặc trưng vững chắc như vậy, một mặt anh ta phải cụ thể hóa cái phương diện chung của cách thể hiện và mặt khác, anh ta phải khái quát hóa và tinh thần hóa hình tượng con người hoặc các hình thức tự nhiên có thể làm thành khuôn mẫu cho anh ta trong tính đặc thù của chúng. Trái lại,

nhà nhạc sĩ, tuy không bỏ qua mọi nội dung và tìm thấy nội dung này trong một văn bản mà anh ta phổ nhạc, hoặc phát triển sự độc lập của mình. Hơn nữa, anh ta làm cho một tâm trạng hay một tâm tư, một chủ đề âm nhạc được anh ta phát triển, nhưng lĩnh vực những sáng tạo thực sự của anh ta là được tạo nên bởi nội cảm, bởi âm hưởng thuần túy và cách anh ta đi sâu vào nội dung này không biểu hiện bằng một sự khách thể hóa, trái lại bằng cách quay về tự do nội tâm, bằng cách tập trung vào bản thân mình, và trong một vài ngành âm nhạc, bằng lòng tin tưởng chắc chắn rằng với tính cách một nhà nghệ sĩ, anh ta là độc lập với nội dung. Như vậy, nếu như trong lĩnh vực của cái đẹp, hoạt động tóm lại là giải phóng tâm hồn, làm cho nó thoát khỏi mọi hạn chế và áp bức thì nghệ thuật với tính cách nghệ thuật lại có khả năng dùng một cách thể hiện có tính lý thuyết để xoa dịu bớt những số phận nghiệt ngã nhất và bi đát nhất, thậm chí biến nó thành một đối tượng để ta thưởng thức và điều này lại càng đúng đối với âm nhạc, ở đấy trình độ tự do này đạt đến trình độ cao nhất. Những điều mà các nghệ thuật tạo hình đạt được bằng vẻ đẹp khách quan là cái nêu bật tính toàn vẹn của con người, bản thân tâm tính con người, yếu tố phổ biến và lý tưởng trong tính đặc thù cá biệt của chúng, đồng thời vẫn chẳng hề mảy may vi phạm sự hài hòa của chúng, thì âm nhạc đạt được bằng những phương tiện khác. Nhà nghệ sĩ tạo hình chỉ cần phải khách thể hóa những điều đã hình thành từ trước trong biểu tượng của mình khiến cho mỗi chi t ết, trong tính chính xác chủ yếu của nó đều trở thành một lờ giải thích sâu xa hơn cái tổng thể xuất hiện trước tinh thần qua cái nội dung cần phải được biểu hiện. Trong một tác phẩm nghệ thuật tạo hình chẳng hạn, một hình tượng ở trong một tình thế nào đấy giả thiết phải có một cơ thể, những bàn tay, những bàn chân, một cái đầu có một cách biểu hiện nào đấy; nó cũng giả thiết phải có một tư thế nào đấy, ở bên cạnh phải có những hình tượng khác

để cùng với những hình tượng này tạo nên một toàn thể có ý nghĩa do bản thân nó. Sự thể hiện của chủ đề ở đây chẳng qua chỉ là một sự phân tích sâu sắc hơn những cái mà nó đã chứa đựng và hình tượng nảy sinh càng kỹ lưỡng thì sự thống nhất tập trung vào tính chất gắn bó của các bộ phận lại càng được nhấn mạnh. Trong một tác phẩm nghệ thuật chân chính, cách biểu hiện yếu tố cá nhân hoàn bị nhất đồng thời phải có nghĩa là sự thể hiện tính thống nhất hoàn bị nhất. Một tác phẩm âm nhạc như vậy cũng cần phải có một trình độ gắn bó nào đấy và làm thành một tổng thể trong đó mỗi bộ phận đều cần đến các bộ phận khác và đều cần thiết cho các bộ phận khác; song ở đây sự thể hiện diễn ra một cách khác hẳn và trình độ thống nhất này là hạn chế hơn nhiều.

(bb) Trong một chủ đề âm nhạc, cái chủ đề mà nó phải nói lên đã được thể hiện hết rồi; nếu ta phát triển chủ đề để tạo nên những đối lập và những bước trung gian mới thì những sự lặp lại, những phiếm luận, việc đưa vào các giọng điệu khác v.v... đối với lý trí dễ dàng làm thành những điều thừa thãi, bởi vì tất cả những điều này là thuộc về sự xây dựng âm nhạc thuần túy cũng như sự đồng nhất với những hòa âm khác nhau, và cả hai điều này đều không hề do nội dung yêu cầu, cũng không tìm được một chỗ dựa thường xuyên ở nội dung. Trái lại, trong các nghệ thuật tạo hình thì sự thể hiện các chi tiết, ngay đến cả những điều nhỏ nhặt cũng đều có nghĩa là một sự khách thể hóa ngày càng đầy đủ hơn và một sự phân tích nội dung ngày càng sinh động hơn. Song, có một điều không thể phủ nhận là ngay trong một tác phẩm âm nhạc, trong 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, thay đổi nhau, thúc đẩy nhau, khi thì biến mất, lúc thì hiện ra. Chúng lần lượt là kẻ chiến thắng và kẻ chiến bại, và chính nhờ những điều phức tạp như vậy và những chuyển biến như vậy mà một nội dung có thể được bộc lộ với tất cả tính chính xác của các quan hệ, của các đối lập, của các xung đột của nó, của những

bước quá độ, những mâu thuẫn và những giải quyết của nó. Nhưng ngay cả trong trường hợp này, sự xây dựng cũng không dẫn tới một thể thống nhất sâu sắc hơn và tập trung hơn, mà trái lại, dẫn tới một sự phát triển, một sự mở rộng, một sự phân chia với những lệch lạc và những bước quay trở lại, ở đấy, cái nội dung cần được thể hiện tuy vẫn làm thành trung tâm của chúng nhưng toàn bộ vẫn không có tính gắn bó tiêu biểu cho các tác phẩm của các nghệ thuật tạo hình, nhất là khi chúng chỉ lo tái hiện lại cơ thể của con người.

(cc) Về mặt này, khác các nghệ thuật khác, âm nhạc là quá gần tính tự do thực tế bên trong cho nên ít nhiều vẫn vượt quá cái tồn tại, vượt quá nội dung. Kỷ niệm mà nó giữ được đối với chủ đề được chấp nhận được nghệ sĩ xem là một thứ hồi tưởng theo nghĩa nghệ sĩ nhận thức rằng chính anh ta hành động và có thể tự do hành động theo ý mình, muốn đi đâu thì đi. Song trò chơi tự do của trí tưởng tượng về mặt này rất khác một tác phẩm âm nhạc trọn vẹn và chặt chẽ là một tác phẩm cần phải làm thành một tổng thể có tổ chức. Trong trò chơi tự do của trí tưởng tượng, thì mục đích tìm kiếm chính là tự do, và chính nhờ tự do mà nghệ sĩ có thể chứng tỏ rằng, ngoài các biệt tài khác, anh ta còn có khả năng tha hồ đưa những giai điệu và những đoạn được biết đến ở trong sự sáng tác chốc lát của mình, nêu lên một phương diện mới của chúng, khoác cho chúng những sắc thái đa dạng, sử dụng chúng làm xuất phát điểm cho những sắc thái khác, cho đến cả những sắc thái dị dạng nhất.

Nói chung, tuy vậy một tác phẩm âm nhạc bao hàm tính tự do hoặc ở cách thể hiện rõ ràng và gấy gọn, ở cái mà ta có thể gọi là tính thống nhất tạo hình của nó, hoặc ở cách phát triển ít hoặc nhiều từ mỗi điểm nhất định do ý muốn của tính chủ thể sinh động gây nên; quyền tự do có thể chuyển từ điểm này sang điểm khác, có thể tiếp tục hay dừng lại tùy theo ngẫu hứng chốc lát, có thể gạt bỏ cái này hoặc cái khác để rồi lại

lao vào dòng nhạc lôi cuốn. Do đó, nếu như người ta yêu cầu một họa sĩ hay một nhà điêu khắc phải khảo sát tự nhiên thì người ta không thể cũng yêu cầu như vậy đối với một nhạc sĩ, bởi vì âm nhạc không biết đến những hình thức tồn tại ở ngoài âm nhạc, trên đó âm nhạc có thể tìm chỗ dựa. Những hình thức làm nẩy sinh những quy tắc, những luật lệ và những điều tất yếu đều được tạo nên bởi những âm thanh là những vật không có những quan hệ chặt chẽ với cái nội dung được thể hiện và vẫn để một thao trường rộng lớn hơn nhiều cho tự do chủ quan về mặt áp dụng cũng như thực hiện.

Đó là những sự khác nhau chủ yếu phân biệt âm nhạc với các nghệ thuật tạo hình khách quan hơn.

(c) Còn về thơ, thì giữa thơ và âm nhạc có sự gần gũi to lớn hơn, bởi vì cả hai nghệ thuật đều sử dụng một phương tiện cảm quan như nhau, đó là âm thanh. Nhưng hai nghệ thuật này khác hẳn nhau về cách xử lý âm thanh và phương thức biểu hiện.

(aa) Như chúng tôi đã có dịp nói, khi bàn về sự phân chia chung của các nghệ thuật, các âm thanh ở trong thơ không phải phát ra từ những công cụ do nghệ thuật sáng tạo, trái lại được phát ra bởi cơ quan của tiếng nói con người: các âm thanh có cấu âm trở thành những tín hiệu đơn thuần của tiếng nói và giá trị duy nhất của chúng là ở chỗ chúng làm thành những cách gọi tên của các biểu tượng trong lúc đó tự bản thân chúng thì vô nghĩa. Nhờ vậy, âm thanh vẫn là một thực thể cảm quan độc lập. Thực thể này, với tính cách *ký hiệu* đơn thuần của những tình cảm, những biểu tượng và những ý niệm, cho nên có một tính chất bên ngoài, và một tính chất khách quan nội tại do chỗ nó chỉ làm thành ký hiệu này mà thôi.

Bởi vì tính khách thể thực sự của nội cảm với tính cách nội cảm không phải là ở những âm thanh và những lời nói mà ở *cái ý thức* của tôi về một tư tưởng, một tình cảm v.v... được tôi biến thành đối tượng và có thể được tôi hình dung

hay phát triển để nêu bật những điều bao hàm ở đấy, để trình bày sự ràng buộc bên ngoài hay bên trong của nội dung các tư tưởng của tôi cũng như các quan hệ giữa các đặc trưng riêng của chúng. Kể ra, chúng ta bao giờ cũng suy nghĩ bằng *lời nói* nhưng không phải bao giờ cũng sử dụng ngôn ngữ nói. Do tính chất quan trọng hoàn toàn thứ yếu này của các âm thanh của ngôn ngữ với tính cách nội dung cảm quan của các biểu tượng, của các ý niệm v.v... mà chúng ta phải trao đổi với nhau, âm thanh đã tìm lại được tính độc lập của mình. Thực ra, ở trong hội họa, màu sắc với tính cách màu sắc và cách bố trí của nó tự thân không có ý nghĩa gì hết: đó là một yếu tố cảm quan hoàn toàn độc lập đối với yếu tố tinh thần. Nhưng tự thân màu sắc một mình vẫn chưa là hội họa, còn phải có hình thức và cách thể hiện của màu sắc nữa. Giữa hình thức được tinh thần làm cho sinh động và đầy sức sống, và cách tô màu có những quan hệ chặt chẽ hơn là giữa các âm thanh của ngôn ngữ được tập hợp lại thành những từ và những biểu tượng mà người ta muốn thể hiện. Nếu như chúng ta xét sự khác nhau giữa các âm thanh được sử dụng ở trong âm nhạc và các âm thanh được *sử dụng* trong thơ tóm lại ở chỗ âm nhạc không sử dụng âm thanh để làm thành từ mà lấy âm thanh làm thành yếu tố của mình, thành ra âm thanh với tính cách âm thanh làm thành một mục đích tự thân. Nhờ chỗ âm thanh không chỉ làm thành phương tiện gọi tên đơn thuần cho nên nó được hưởng một trình độ tự do đặc biệt chẳng có thể nhập vào những công trình nghệ thuật chỉ có mục đích là nêu bật hình thức của chúng mà thôi. Chủ yếu ngày nay âm nhạc do chỗ thoát ly khỏi một nội dung tự thân đã rõ ràng và, do đó, đã trở về yếu tố riêng của mình, và điều đó một phần đã làm cho nó bỏ mất một phần lớn khả năng tác động tới nội cảm, bởi vì hứng thú mà nó có thể tạo nên chỉ có tính bộ phận, do chỗ bắt nguồn ở cạnh khía thuần túy âm nhạc và kỹ thuật của

cách bố cục, một khía cạnh chỉ có những người sành sỏi mới thưởng thức được còn quảng đại quần chúng thì ít cảm thấy hứng thú nghệ thuật.

(bb) Nhưng những điều thơ thua kém về tính khách thể bên ngoài khi nó loại trừ yếu tố cảm quan của mình (trong chừng mực nghệ thuật có thể thực hiện sự loại trừ này) thì nó lại có được ưu thế về tính khách thể bên trong của các trực giác và các biểu tượng mà ngôn ngữ thơ đưa đến cho ý thức tinh thần. Bởi vì trí tưởng tượng có nhiệm vụ biến đổi các trực giác, các tình cảm, các tư tưởng này thành một thế giới trọn vẹn gồm những biến cố, những hành động, những trạng thái tâm hồn và những dục vọng bùng cháy và, do đó, tạo nên những tác phẩm làm cho chúng ta thấy toàn bộ hiện thực cả ở hình thức bên ngoài cũng như ở nội dung bên trong của chúng. Trái lại, âm nhạc, nếu như nó muốn duy trì sự độc lập của mình và ở trong phạm vi của mình, thì nó phải từ bỏ một tính khách thể như vậy. Như chúng tôi đã nói, âm thanh quả thực có kêu gọi đến tâm hồn chúng ta và có một sự tương ứng nào đấy với các vận động của tâm hồn, nhưng tất cả chỉ thu hẹp vào một trạng thái đồng cảm mơ hồ, mặc dầu một tác phẩm âm nhạc toát ra từ bản thân tâm hồn và có phong phú những tình cảm được biểu hiện vẫn có thể gây một ảnh hưởng mạnh mẽ sâu xa tới tâm hồn của những người nghe nó.

Vả lại, nói chung, các tình cảm của chúng ta chuyển dễ dàng từ trạng thái nội cảm mơ hồ nằm ở trong nội dung và từ trạng thái đồng nhất có tính chủ thể với nội dung này sang một cái nhìn cụ thể hơn đối với nội dung này cũng như sang một thái độ khách quan hơn đối với nó. Trường hợp các tác phẩm âm nhạc cũng có thể như vậy khi các tình cảm mà chúng gợi lên ở chúng ta, do bản chất và do cách thể hiện nghệ thuật của chúng, đối với chúng ta đã trở thành những trực giác và những biểu tượng chính xác hơn, bắt ý thức của ta phải nhận

thấy tính chất rõ ràng và cụ thể so với những ấn tượng đơn thuần trước kia. Nhưng đây chỉ là những trực giác và những biểu tượng của chúng ta - cố nhiên tác phẩm âm nhạc đã góp phần gây nên chúng - nhưng chúng không phải được tạo nên trực tiếp bởi cách xử lý thuần túy âm nhạc của âm thanh. Trái lại, tự thân nó, thơ biểu hiện những tình cảm, những biểu tượng và những trực giác, mà biểu hiện một cách trực tiếp và thậm chí còn có thể cấp cho chúng ta những hình ảnh của những sự vật bên ngoài, tuy nó không thể đạt tới trình độ tạo hình rõ nét của điêu khắc, cũng không thể đạt tới trình độ nội cảm của âm nhạc, và điều này bắt buộc trực giác cảm quan và ngôn ngữ thuần túy nội cảm của tâm hồn ta phải được sử dụng để bổ sung cho hình ảnh mà thơ đem đến cho chúng ta.

(cc) Song âm nhạc lại không bó hẹp vào tính độc lập này, đối với thơ và đối với nội dung tinh thần; trái lại, thường thường trong hầu hết các trường hợp, nó kết hợp với một nội dung đã có sẵn nguyên vẹn và đã được xây dựng hoàn toàn do thơ đưa đến và được tạo nên bởi những tình cảm, những nhận xét, những hành động và những biến cố kế tiếp nhau. Nhưng khi người ta muốn nêu bật mặt âm nhạc của một tác phẩm nghệ thuật như vậy thì thơ với tính cách trường ca, kịch v.v... không được chiếm ở đấy một vị trí quá quan trọng. Vả lại, nói chung, trong những sự kết hợp giữa nhạc và thơ, ưu thế của một trong hai nghệ thuật này đối với nghệ thuật kia là có hại cho cả hai. Khi văn bản với tính cách tác phẩm thơ, tự nó đã có một giá trị độc lập thì nó chỉ có thể chờ đợi ở âm nhạc một sự giúp đỡ rất yếu ớt như là trường hợp các bản đồng ca của kịch cổ đại, ở đấy, âm nhạc chỉ đóng vai trò thứ yếu để đệm theo. Ngược lại, nếu như âm nhạc có những tham vọng có giá trị độc lập thì văn bản ở trong biểu hiện bằng thơ của nó cần phải hời hợt hơn và chỉ lo thể hiện những tình cảm và những biểu tượng hoàn toàn chung chung. Những tác phẩm thơ có tư

tưởng sâu sắc cũng ít phù hợp với một bản nhạc tốt, cũng như những bài miêu tả những đối tượng bên ngoài, và thơ miêu tả nói chung. Các ca khúc, các điệu nhạc kịch, các văn bản của các oratorio có thể về mặt thơ thuần túy là hơi nghèo nàn và kém cỏi; để cho nhà nhạc sĩ được tự do hành động, nhà thơ không nên tìm cách làm cho người ta chú ý đến mình.

Về mặt này chủ yếu người Italia, Mêtaxtadơ (Métastase) chẳng hạn, và những người khác đã tỏ ra rất thành thạo, trái lại những bài thơ của Sinle vì viết ra không phải nhằm mục đích này cho nên hầu như không dùng được vào việc phổ nhạc. Âm nhạc càng nổi bật và quyến rũ người ta bởi giá trị nghệ thuật của nó thì người ta càng ít hiểu văn bản, và thường thường, người ta không hiểu nó chút nào, nhất là khi ta có một văn bản Đức và theo cách phát âm Đức. Vì vậy cho nên nếu cho văn bản có một tầm quan trọng quá đáng thì tỏ ra là ít hiểu âm nhạc. Một công chúng Italia chẳng hạn, tán gẫu với nhau trong những cảnh vô nghĩa của một nhạc kịch, đánh bài v.v... nhưng khi nó nghe một điệu nhạc quan trọng và một bản nhạc thú vị thì mọi người đều lắng tai nghe. Trái lại, người Đức chúng ta, trước hết chúng ta quan tâm tới số phận và các lời phát biểu của các vương công và các công chúa trong nhạc kịch, với những người đầy tớ, những người tùy tùng, những người tâm sự, những thị tỳ của họ, và ngày nay cũng có nhiều người, ngay từ khi tiếng hát bắt đầu, đã than phiền về chỗ họ chú ý tới những điều không quan trọng và bắt đầu nói chuyện gẫu để giải trí.

Âm nhạc tôn giáo thường thường lấy một tín điều quen thuộc hay sự kết hợp của một vài đoạn trong các thánh thi làm nội dung, thành ra những lời nói có thể xem chỉ là một lý do để đưa đến những lời phiếm luận bằng âm nhạc được thực hiện vì bản thân chúng, những cái này không có mục đích làm cho văn bản thêm có giá trị mà chỉ có vay mượn ở văn

bản cái mặt chung của nội dung cũng hệt như hội họa vay mượn các chủ đề của nó ở thánh sử.

b. Tính chất của nội dung trong âm nhạc.

Chúng ta vừa thấy rằng trong số tất cả các nghệ thuật thì âm nhạc có nhiều khả năng nhất trong việc thoát ly không những khỏi mặt văn bản thực tế mà còn khỏi mọi sự biểu hiện nội dung nhất định để chỉ chấp nhận những sự chắp nối, những thay đổi, những đối lập và những bước trung gian kế tiếp nhau và sự giam hãm như vậy trong giới hạn của lĩnh vực thuần tuý âm nhạc của âm thanh. Nhưng trong những điều kiện như vậy, âm nhạc sẽ là trống rỗng, không có ý nghĩa và bởi vì nó thiếu một trong những yếu tố chủ yếu của mọi nghệ thuật, tức là nội dung và sự biểu hiện có tính tinh thần cho nên âm nhạc vẫn chưa có thể xếp vào số những nghệ thuật thực sự. Chỉ khi nào yếu tố cảm quan của các âm thanh dùng để biểu hiện yếu tố tinh thần một cách ít nhiều thích hợp, thì lúc đó âm nhạc mới vươn lên tới trình độ một nghệ thuật thực sự, hoặc vì nội dung này được thể hiện trong những lời, hoặc vì nó toát ra một cách ít chính xác hơn từ những âm thanh, từ các quan hệ giai điệu của chúng và từ tính sinh động về mặt hòa âm của chúng.

(a) Về mặt này, nhiệm vụ riêng và đặc biệt của âm nhạc, là giới thiệu cho tinh thần biết được nội dung này không phải dưới hình thức người ta thấy nó ở trong ý thức với tính cách biểu hiện khái quát hay dưới hình thức nó đã tồn tại đối với trực giác với tính cách một hình tượng bên ngoài nào đấy ít nhiều đã được nghệ thuật cải biến, nhưng dưới hình thức nó có thể được tính chủ thể bên trong tiếp thu và tỏ ra sinh động ở trong tính chủ thể này. Làm vang lên cuộc sống kín đáo này của các âm thanh hay chọn những lời và những biểu hiện để cho các âm thanh chìm vào yếu tố này và gợi lên một đồng cảm đối với chúng, đó là cái nhiệm vụ khó khăn đặt ra cho âm nhạc.

(aa) Như vậy, bản thân nội cảm là cái hình thức mà âm nhạc phải có nhiệm vụ nêu lên nội dung của mình, và điều đó cho phép nó tiếp thu được tất cả những gì có thể thuộc về nội cảm và mang hình thức tình cảm. Nhưng từ đó nảy sinh cái đặc trưng căn cứ vào đấy âm nhạc không tìm cách phục vụ sự chiêm ngưỡng của trực giác mà chỉ được phép bó hẹp vào việc làm cho nội cảm thấy được bản thân mình hoặc bằng cách làm cho trình độ sâu sắc cốt tử và thâm trầm của một nội dung thâm nhập vào những nơi sâu thẳm của tâm hồn, hoặc bằng cách biểu hiện sự sống và sự vận động của một nội dung như nó tồn tại ở trong một nội cảm chủ quan duy nhất và cho nó lấy nội cảm chủ quan này làm thành đối tượng thực sự của nó.

(bb) Nhưng yếu tố chủ yếu của cái nội cảm trừu tượng trong đó âm nhạc thuộc vào là được tạo nên bởi tình cảm, bởi một tính chủ thể được mở rộng và được phát triển bởi cái tôi. Cái tôi cố hết sức tự cấp cho mình một nội dung và đã đạt đến điều đó, nhưng cái tôi để cho nội dung này ở trong trạng thái nguyên vẹn bị giam hãm ở trong bản thân, không bộc lộ ra ngoài đối với bản thân. Do đó, tình cảm bao giờ cũng vẫn làm thành cái vỏ của nội dung và âm nhạc tìm những đề tài của nó ở trong phạm vi này.

(cc) Ở đây, âm nhạc mở rộng để trở thành sự biểu hiện của mọi tình cảm đặc thù, của mọi sắc thái của sự vui vẻ của niềm vui, của thái độ cởi mở, của sự hân hoan và sự đắc thắng của tâm hồn, của tất cả mọi cung bực của nỗi khắc khoải, đau đớn, buồn rầu, than vãn, khổ đau tuyệt vọng của sự mở rộng và cuối cùng của sự tôn sùng, kính mến, của tình yêu và những điều này trở thành những đối tượng được âm nhạc thể hiện.

(b) Nhưng ngoài nghệ thuật của những âm thanh, với những tính cách lời tán thán, với tính cách tiếng kêu của đau khổ, tiếng thở dài, tiếng cười, âm thanh làm thành sự biểu hiện trực tiếp và sinh động nhất của những trạng thái tâm

hồn và những trạng thái tình cảm, của cái mà tôi sẽ gọi là những tiếng *ôi* và những tiếng *a* của tâm hồn. Ở đây, chúng ta đứng trước sự khách thể hóa của tâm hồn thuần túy và vì bản thân, một biểu hiện ở giữa trạng thái tập trung không tự giác và sự quay trở về bản thân, quay trở về những ý nghĩ nội tâm nhất định. Cuối cùng, đây là một phản ứng không có tính thực tiễn, mà có tính thuần túy lý thuyết chẳng khác gì tiếng hót của con chim, con chim trong khi hót tìm thấy niềm vui ở cách biểu hiện của mình.

Nhưng cách biểu hiện thuần túy tự nhiên bằng những thán từ vẫn chưa là âm nhạc, bởi vì những lời thán từ này không phải là những tín hiệu có cấu âm và có ý chí của những biểu tượng như những lời của ngôn ngữ, cũng không biểu hiện một nội dung có tính khái quát với tính cách biểu tượng. Trái lại nó biểu hiện ở trong âm thanh và bằng âm thanh, một trạng thái tâm hồn và một tình cảm có thể nói tuôn trào tức khắc và trực tiếp và cảm thấy được nhẹ bớt khi đã bộc lộ. Nhưng tình trạng nhẹ bớt nỗi buồn ở đây không hề liên quan tới những kết quả do âm nhạc tạo nên. Trái lại, âm nhạc phải biểu hiện tình cảm bằng những quan hệ nào đấy giữa các âm thanh, làm cho cách biểu hiện tự nhiên mất tính dã man của nó, làm cho nó dịu bớt và loại trừ tất cả những cái gì quá đáng và không phù hợp với tình thế.

(c) Chính vì vậy nếu như những lời thán làm thành điểm xuất phát của âm nhạc thì chỉ với tính cách một sự tán thán nhịp nhàng và như vậy âm nhạc làm thành một nghệ thuật thực sự và lúc đó *trước* khi có thể biểu hiện nội dung của tinh thần một cách nghệ thuật; các chất liệu cảm quan này còn phải trải qua một sự chế biến và một sự chuẩn bị lâu dài hơn và công phu hơn là các chất liệu của hội họa và của thơ. Sau này, chúng ta sẽ xét đến cách thức các âm thanh được chế biến để đáp ứng mục đích này. Trong khi chờ đợi, tôi chỉ nhắc

rằng các âm thanh tự thân biểu hiện một tổng thể những sự khác nhau có thể nối liền với nhau hay nhấn mạnh nhằm mục đích làm nảy sinh mọi hợp âm trực tiếp, mọi đối lập chủ yếu, mọi mâu thuẫn và mọi bước trung gian tương ứng với những đối lập và những hợp âm này, cũng như tương ứng với những sự khác nhau của các vận động và các bước quá độ của chúng, của sự xuất hiện và sự diễn biến của chúng; của sự va chạm nhau, của sự thâm nhập vào nhau và sự biến mất của chúng là cái bản chất thâm trầm của một nội dung nào đấy cũng như của những tình cảm nhờ đó con tim và tâm hồn chiếm lấy nội dung này. Như vậy, các quan hệ giữa các âm, được quan niệm và được thực hiện trong tình trạng tương ứng như vậy gợi cho ta một ấn tượng sinh động về những cái tồn tại ở trong tinh thần dưới trạng thái một nội dung cụ thể.

Nhưng sở dĩ yếu tố âm thanh tỏ ra thích hợp hơn các yếu tố cảm quan khác trong việc biểu lộ bản chất đơn giản và thâm trầm của một nội dung thì đó là vì âm thanh không cụ thể hóa để tạo nên những hình tượng không gian và bắt người ta chú ý bởi tính đa dạng rắn chắc của những sự kế tiếp nhau và những sự chia tách, trái lại thuộc lĩnh vực lý tưởng của thời gian và, do đó, không bao hàm sự khác nhau giữa nội cảm đơn thuần và hình tượng hay sự biểu hiện cụ thể và có tính chất cơ thể. Hình thức của tình cảm mà một nội dung bao hàm và âm nhạc chủ yếu có nhiệm vụ thể hiện cũng là như vậy. Cũng như cái tư duy có ý thức, trực giác và biểu tượng cũng tất yếu đòi hỏi phải có sự phân biệt giữa tôi là cái chủ thể của trực giác, của biểu tượng và của tư duy với đối tượng của trực giác, của biểu tượng và của tư duy. Nhưng ở trong tình cảm, sự phân biệt này đã bị hủy bỏ, hay đúng hơn, nó không có thì giờ và không có khả năng xác lập, bởi vì nội dung làm thành một thể thống nhất gắn bó và không thể phân chia với nội cảm. Ngay khi âm nhạc được kết hợp với thơ làm thành nghệ thuật

để đệm cho thơ, hay ngược lại, thơ kết hợp với âm nhạc làm thành nghệ thuật thuyết minh âm nhạc, thì âm nhạc vẫn không thể nào biểu lộ hay diễn đạt những ý nghĩa và những biểu tượng như chúng được ý thức quan niệm; trái lại, như chúng ta đã thấy, để tác động tới tình cảm, nó phải biểu hiện cái bản chất đơn giản của một nội dung bằng cách chấp nhận những quan hệ giữa các âm gần những quan hệ giữa các yếu tố đa dạng của nó hay, đúng hơn, nó phải tìm cách thể hiện bằng âm thanh đi kèm theo thơ, bản thân cái tình cảm có thể gợi lên trong tinh thần nội dung của những trực giác và của những biểu tượng.

c. Phương thức tác động của âm nhạc.

Những điều chúng tôi vừa nói trên đây đã cho phép chúng ta nhìn thấy cái cội nguồn khiến âm nhạc tìm thấy khả năng tác động chủ yếu tới tâm hồn. Ở đây tâm hồn không đi vào những nhận xét có tính lý trí hay không phân tán thành những trực giác cô lập mà vẫn quen sống trong nội cảm và trong nơi sâu thẳm của tình cảm. Điều mà âm nhạc nêu lên đó chính là lĩnh vực này, cái giác quan thâm trầm, cái tri giác trừu tượng về bản thân và trong khi làm thế, nó làm cho trung tâm của những vận động nội tâm tức là con tim và tâm hồn, điểm tập trung của toàn thể con người bị vận động.

(a) Điêu khắc cấp cho các tác phẩm của mình một tồn tại hoàn toàn độc lập, một tình cảm khách quan tự nó là viên mãn cả về nội dung cũng như về cách biểu hiện bên ngoài. Nội dung của nó được tạo nên bởi yếu tố cốt tử của tinh thần, yếu tố này mặc dầu mang một sức sống cá nhân nhưng vẫn dựa vào bản thân và có hình thức là hình tượng có tính toàn vẹn trong không gian. Chính vì vậy cho nên một tác phẩm điêu khắc có tính độc lập to lớn nhất ngay với tính cách một đối tượng để chiêm ngưỡng. Trong hội họa, như chúng ta đã thấy

ở chương trên, giữa bức tranh với người xem có một mối liên hệ chặt chẽ hơn, một phần vì nội dung chủ quan hơn của bức tranh, một phần bởi vì nó chỉ cho ta một ngoại hiện đơn thuần của hiện thực và, do đó, chứng tỏ rằng hội họa không có tham vọng tồn tại độc lập vì bản thân mà chỉ tồn tại và cái chủ thể biết cảm xúc và biết chiêm ngưỡng. Nhưng ngay cả trước một bức tranh, chúng ta vẫn còn giữ một trình độ độc lập và tự do nhất định theo ý nghĩa chúng ta chỉ bắt gặp một đối tượng tồn tại bên ngoài chúng ta và chỉ tiếp xúc với chúng ta nhờ sự chiêm ngưỡng để tác động tới tình cảm và biểu tượng của chúng ta. Chính vì vậy cho nên người xem có thể đi đi lại lại xung quanh bức tranh, chú ý đến chi tiết này hoặc chi tiết khác, phân tích cái toàn bộ có tính chất gắn bó, suy nghĩ về tất cả những điều đó nhưng vẫn giữ tất cả tính tự do và cách khảo sát và đánh giá độc lập của mình.

(aa) Kể ra, tác phẩm âm nhạc mặc dầu xuất phát từ một sự phân biệt giữa tác phẩm âm nhạc với cái chủ thể nghe âm nhạc trong âm hưởng thực tế do chỗ có cái tồn tại cảm quan bên ngoài nội cảm của con người. Nhưng mặt khác, tác phẩm không đi theo hướng đối lập này như những nghệ thuật tạo hình vẫn làm, đến trình độ cấp cho các âm thanh này một sự tồn tại bên ngoài lâu dài trong không gian để phục vụ sự chiêm ngưỡng, một tính khách quan viên mãn, trái lại chỉ cấp cho chúng một tồn tại giây lát, vừa mới hình thành xong thì đã tắt lụi ngay. Ngoài ra, ở trong âm nhạc người ta không tìm thấy sự phân chia giữa những chất liệu bên ngoài với cái nội dung tinh thần như ở trong thơ, về mặt biểu hiện thơ tỏ ra độc lập hơn đối với âm thanh của tiếng nói, nó thoát ly khỏi tất cả những cái gì bên ngoài ở một trình độ cao hơn tất cả các nghệ thuật khác cho nên có thể đi vào sự sáng tạo tự do những hình tượng nảy sinh ở trong trí tưởng tượng.

Kể ra, ở đây người ta có thể nói rằng, theo những điều tôi đã nói ở trên, âm nhạc cũng có thể làm cho các âm thanh thoát ly khỏi nội dung của chúng và làm cho chúng cũng độc lập như vậy, nhưng tình trạng độc lập này sẽ không phải là nghệ thuật thực sự, bởi vì sự vận động của hòa âm và của giai điệu cần phải được sử dụng toàn bộ để biểu hiện cái nội dung đã được lựa chọn và những tình cảm mà nội dung này có thể gợi lên. Do chỗ nội dung của cách biểu hiện âm nhạc là bản thân nội cảm, ý nghĩa thâm trầm nhất của sự vật và của tình cảm, do chỗ âm nhạc không lo xây dựng những hình tượng trong không gian, trái lại lấy cái âm thanh giây lát và khoảnh khắc làm yếu tố, cho nên nó thông báo những vận động của mình với cái trung tâm sâu thẳm nhất của đời sống tâm hồn. Nhờ vậy âm nhạc chiếm lĩnh ý thức, ý thức không đối lập lại một đối tượng nào bởi vì đã mất tự do, ý thức để cho cái dòng âm thanh lôi cuốn một cách không thể cưỡng lại được cứ kéo mình đi.

Nhưng về mặt này, âm nhạc có thể gây một tác dụng thay đổi tùy theo cái hướng mà nó đi theo. Khi âm nhạc thiếu một nội dung tương đối sâu hay một cách biểu hiện ít nhiều sinh động, thì có thể chúng ta thích nghe âm hưởng và thích cái cảm giác thú vị thuần túy cảm quan, trong lúc đó vẫn không hề mảy may cảm động, hoặc chúng ta đi theo sự diễn biến của giai điệu và của hòa âm dưới ánh sáng những nhận xét thuần túy lý trí nhưng tâm hồn vẫn không cảm xúc và cảm động. Thậm chí, người ta chủ yếu dùng cách phân tích trí tuệ này đối với âm nhạc và, đối với cách phân tích này, thì một tác phẩm nghệ thuật sẽ chỉ là sản phẩm của một trình độ thành thạo khéo léo. Nhưng khi chúng ta bỏ qua thái độ duy lý này để chấp nhận một thái độ khác có tính chất công bằng ngây thơ thì lập tức chúng ta bị tác phẩm âm nhạc thu hút và bị nó lôi cuốn mặc dù sức mạnh mà nghệ thuật nói chung có thể ảnh hưởng đến chúng ta là như thế nào, sức mạnh của âm

nhạc là một sức mạnh cơ bản theo nghĩa nó nằm trong bản thân cái yếu tố biểu hiện nghệ thuật này, tức là trong *âm thanh*.

(bb) Do yếu tố này, chủ thể bị cảm động và cảm xúc không phải vì một điều đặc thù nào đấy, vì một nội dung cụ thể nào đấy; trái lại, tác động này ảnh hưởng tới trung tâm đời sống tinh thần và đời sống tinh thần được thức tỉnh bước vào hoạt động và vận động. Chính vì vậy khi nghe những nhịp lôi cuốn kế tiếp nhau nhanh chóng, chúng ta cảm thấy hứng thú muốn vỗ tay, muốn hát giai điệu này và khi đó là một điệu vũ thì sự vận động lan đến cả đôi chân: nói chung, chính chủ thể với tính cách một con người cụ thể, là kẻ chịu một ảnh hưởng như vậy. Trái lại, khi có một hành động đều đặn và trong chừng mực hành động này thể hiện trong thời gian, cho nên trở thành có tiết tấu do sự đều đặn này nhưng vẫn không có một nội dung nào, thì một mặt chúng ta đòi hỏi phải khách thể hóa bản thân sự đều đặn này để cho hành động này trong khi trở thành có tính chủ thể, được biểu hiện vì chủ thể và, mặt khác, chúng ta đòi hỏi cái quan hệ ngang nhau giữa quá trình khách thể và ảnh hưởng của nó tới chủ thể phải được nâng lên một trình độ hết sức rõ nét. Cách đệm trong âm nhạc thỏa mãn cả hai đòi hỏi này, chính vì vậy người ta cho binh sĩ hành quân theo tiếng nhạc để làm cho cái nhịp bên trong thích nghi với cái nhịp của bước đi, làm cho chủ thể hoàn toàn bị công việc của mình lôi cuốn và tỏ ra hòa hợp với điều anh ta làm. Chính vì tình trạng lộn xộn xung quanh một cái bàn những người khách gồm nhiều người là không đều đặn cho nên nó làm cho chúng ta mệt và gây cho ta những phản ứng khó chịu. Nhìn thấy cái cảnh đi đi lại lại, những tiếng lách cách, việc nói chuyện gẫu, chúng ta muốn tất cả những điều đó phải được quy định và chúng ta muốn rằng cái thời gian trống mà chúng ta có được ngoài thời gian ăn và uống phải được bổ sung đầy đủ. Trong hoàn cảnh này, cũng như trong nhiều hoàn cảnh

khác, âm nhạc có thể can thiệp có hiệu lực bằng cách làm cho chúng ta quên hẳn những tư tưởng khác, những suy nghĩ khác và những điều giải trí khác.

(cc) Ở đây xuất hiện một quan hệ giữa nội cảm chủ thể với thời gian là yếu tố chung của âm nhạc. Thực vậy, nội cảm với tính cách một thể thống nhất có tính chủ thể làm thành sự phủ nhận tích cực cái cách chắp nối bàng quan ở trong không gian. Như vậy, nó là thể thống nhất tiêu cực. Nhưng lúc đầu, tình trạng đồng nhất này với bản thân vẫn là thuần túy trừu tượng và trống rỗng và chỉ nhằm mục đích biến mình thành một đối tượng, nhưng cũng nhằm mục đích hủy bỏ tính khách thể này là một tính khách thể chỉ có tính chất ý niệm và trùng làm một với chủ thể để tự khẳng định thành thể thống nhất có tính chủ thể. Thể thống nhất tiêu cực lý tưởng do tính bên ngoài của nó chính là thời gian. Bởi vì *thứ nhất*, nó hủy bỏ sự tồn tại bàng quan ở cạnh nhau của yếu tố không gian và tập trung vào một điểm của thời gian, vào sự tồn tại trước mắt. Nhưng *thứ hai*, yếu tố giây lát lại tỏ ra là sự phủ định của chính mình. Cách nói này có nghĩa là sự tồn tại trước mắt của một giây phút nhất định biến mất để nhường chỗ cho một sự tồn tại khác và, do đó, nêu bật hoạt động phủ định của mình. *Thứ ba*, cuối cùng, nếu như do tính khách thể trong những yếu tố ở đấy thời gian diễn biến, thì không thể nói tới một sự thống nhất thực sự chủ thể giữa một giây phút của thời gian với cái giây phút ở đấy cái hiện tại biến mất thì sự tồn tại trước mắt trước sau vẫn *nguyên vẹn*, mặc dầu những thay đổi của nó; bởi vì mỗi giây phút của thời gian cũng đều là một hiện tại trước mắt và với tính cách như vậy, thì nó chẳng khác gì cái tôi trừu tượng của đối tượng mà để phục vụ cái tôi này, nó biến mất để rồi lại xuất hiện bởi vì đối tượng này lại chính là cái tôi trống không.

Nói chính xác hơn, người ta có thể nói rằng bản thân cái tôi hiện thực là một bộ phận của thời gian và nó trùng làm

một với thời gian, nếu như người ta không kể đến cái nội dung cụ thể của ý thức; và sở dĩ thế là chẳng qua vì nó chỉ là một vận động trống rỗng tóm lại ở chỗ tự đặt mình thành một kẻ khác và hủy bỏ sự thay đổi này bằng cách duy trì bản thân mình, nghĩa là duy trì cái tôi với tính cách tôi và chỉ là tôi mà thôi. Cái tôi là ở trong thời gian và thời gian là phương thức tồn tại của chủ thể. Nhưng bởi vì âm thanh chứ không phải không gian làm thành yếu tố chủ yếu của sự tồn tại xét về quan điểm giá trị âm nhạc của nó, và thời gian của âm thanh lại đồng thời là thời gian của chủ thể, cho nên do cơ sở ấy, âm thanh thâm nhập vào cái tôi, chiếm lĩnh lấy nó và làm cho nó vận động bằng sự kế tiếp nhau có tiết tấu của những giây lát của thời gian, trong lúc đó các hình ảnh khác của âm thanh, với tính cách sự biểu hiện những tình cảm, bổ sung cái kết quả được tạo nên bởi sự kế tiếp nhau có tiết tấu trong thời gian, bằng cách làm cho xúc cảm được nâng lên trình độ cao nhất và bằng cách phá vỡ những sự kháng cự cuối cùng mà chủ thể có thể đưa ra để cho mình khỏi bị lôi cuốn.

Lý do chủ yếu của cái sức mạnh cơ bản mà âm nhạc gây nên chính là như vậy.

(b) Nhưng muốn cho âm nhạc có được tất cả cái tác dụng mà nó có thể gây nên, thì sự kế tiếp nhau đơn thuần trừu tượng của âm thanh ở trong không gian vẫn chưa đủ. Còn cần phải có một nội dung, âm nhạc còn phải gợi lên ở trong tâm hồn một nội dung sinh động, phải làm thành linh hồn của nội dung này, cách biểu hiện vang dội của nó.

Vì vậy, chúng ta phải đánh giá đúng những câu chuyện vô nghĩa lý của những nhà văn ngày xưa, những nhà văn thiêng liêng hay trần tục, về cái quyền lực vô song có tính chất hoang đường của âm nhạc. Trong những phép màu nhiệm của Oocphê (Orphée), câu chuyện này của một thời kỳ văn minh hơn, âm thanh và các vận động của nó là đủ để chinh phục các dã thú khiến các dã thú đến nằm xung quanh chàng nhưng không đủ

để chinh phục những con người bởi vì con người đòi hỏi nội dung của một lý luận cao hơn. Chính vì vậy những tụng thi mang tên Oocphê dưới một hình thức có lẽ không phải hình thức nguyên sơ mà ngày nay chúng ta có được là chứa đựng những yếu tố thần thoại và những yếu tố khác. Các bài hát chiến đấu của Tiếctê (Tyrtée) cũng nổi tiếng vì những lý do như vậy. Theo người ta kể lại, những bài hát này đã làm cho những người Laxêđêmon (Lacédémone), sau những trận chiến đấu dài và bất lợi, có một tinh thần hăng hái vô hạn khiến cho họ chiến thắng những người Metxêni (Messénie). Ở đây nữa, vai trò chủ yếu vẫn là vai trò của nội dung các biểu tượng mà những bài hát này có thể gợi lên, mặc dầu khi nói đến những dân tộc mông muội và những thời kỳ có dục vọng lôi cuốn, ta không nên đánh giá thấp giá trị và tác dụng của một âm nhạc thực sự. Các cây tiêu của những người Hà Lan đã góp phần to lớn vào việc kích thích tinh thần dũng cảm và người ta không thể phủ nhận tác dụng của bài *Macxâye* (Marseillaise), bài *Ça Ira* trong Cách mạng Pháp. Nhưng tinh thần hăng hái thực sự là bắt nguồn ở trong một ý niệm cụ thể, trong hứng thú chân thực của tinh thần là cho một dân tộc phấn khởi và âm nhạc có thể trong chốc lát nâng âm thanh tiết tấu, giai điệu lôi cuốn và thu hút chủ thể lên trình độ một tình cảm sinh động hơn. Nhưng ngày nay, người ta không còn tin rằng âm nhạc có thể gây nên một tinh thần anh dũng như vậy, một thái độ coi thường cái chết như vậy. Tất cả các đạo quân ngày nay đều có những đội nhạc binh tốt và những đội này có nhiệm vụ giải trí, cổ vũ hành quân và tấn công. Nhưng người ta không có hy vọng dùng đội nhạc binh để đánh bại quân địch. Người ta không phải dùng tiếng kèn và tiếng trống mà có thể làm nẩy sinh tinh thần dũng cảm, phải có rất nhiều tiếng kèn mới có thể làm cho các bức tường bị sụp đổ như những bức tường thành Giêricô (Jéricho) ngày xưa. Những kết quả này ngày

nay được thực hiện bằng những phương tiện khác: nhiệt tình trí tuệ, đại bác, thiên tài của những người chỉ huy. Còn âm nhạc chỉ có thể đem đến một sự giúp đỡ thứ yếu, cho những sức mạnh này, và hành động của những sức mạnh này được thực hiện ngoài âm nhạc.

(c) Phương diện cuối cùng của phương thức tác động chủ quan của âm thanh là do cách tác phẩm âm nhạc tác động đến giác quan của chúng ta khác các tác phẩm nghệ thuật khác. Thực vậy, bởi vì âm thanh không có một tồn tại khách quan thường xuyên như các tác phẩm của kiến trúc, điêu khắc và hội họa, trái lại nó biến mất sau khi đã vang lên, cho nên tác phẩm âm nhạc do sự tồn tại bóng chớp như vậy lại cần phải được lặp lại. Nhưng sự cần thiết cần phải lặp lại như vậy lại có một ý nghĩa khác sâu xa hơn. Thực vậy, bởi vì âm nhạc lấy nội cảm chủ thể làm nội dung, nhằm mục đích xuất hiện không phải dưới trạng thái một tác phẩm khách quan có một hình thức bên ngoài, mà với tính cách một biểu hiện của bản thân nội cảm này, và sự khách thể hóa phải là sự khách thể hóa của một chủ thể sinh động dùng âm nhạc để truyền đạt cho những người khác, khiến cho họ cũng đều có nội cảm này. Thường thường, đây là trường hợp của tiếng nói con người, nhưng cũng là trường hợp của âm nhạc, nhạc cụ, loại âm nhạc này để gây nên tác dụng này đòi hỏi phải có những nhà nghệ sỹ thành thạo đã có được trình độ thành thục về mặt kỹ thuật cũng như về mặt tinh thần trong việc thực hiện.

Sự kiện sau này làm cho vai trò của tính chủ thể ở trong âm nhạc càng quan trọng, và nếu như đẩy tới trình độ cực đoan thì nó sẽ có thể làm cho âm nhạc mất tất cả các đặc trưng khác bằng cách biến sự khéo léo chủ quan thành trung tâm duy nhất và nội dung duy nhất của hứng thú âm nhạc.

Đó là những nhận xét mà tôi thấy cần nói về tính chất chung của âm nhạc.

2- Đặc trưng riêng của các phương thức biểu hiện âm nhạc

Sau khi chúng ta đã xét âm nhạc như là một nghệ thuật dùng để biểu hiện những âm hưởng của nội cảm chủ thể bằng âm thanh, chúng ta còn phải tìm hiểu xem những phương tiện có thể có và cần thiết nhờ đó các âm thanh, những tiếng kêu tự nhiên đơn thuần nhằm biểu lộ một tình cảm hay một cảm xúc lại trở thành một biểu hiện nghệ thuật của tình cảm hay của cảm xúc là những phương tiện gì. Đó là vì bản thân tình cảm có nội dung, trái lại âm thanh với tính cách âm thanh đơn thuần là không có nội dung; chính vì vậy âm thanh cần một cách xử lý nghệ thuật thì mới có thể trở thành sự biểu hiện của một cuộc sống nội tâm. Nói chung người ta có thể nói về điều này như sau:

Mỗi âm thanh là một thực thể độc lập, toàn vẹn ở bản thân. Nhưng một mặt, thực thể này không có thể thống nhất sinh động và sự hài hòa có tính chủ thể của hình tượng động vật hay hình tượng con người, và mặt khác, nó không làm thành một bộ phận riêng của cơ thể hay một nét riêng của một thân hình có một sự sống động vật hay một sự sống tinh thần, một bộ phận hay một nét mà người ta có thể nói rằng sự tồn tại của nó là phụ thuộc vào những quan hệ sinh động của nó với các bộ phận khác, hay với các nét khác của thể hữu cơ mà nó có được ý nghĩa; sự biểu hiện của nó chính là nhờ những quan hệ này. Về mặt bên ngoài, thì một bức tranh là gồm nhiều nét và nhiều màu cô lập; các nét và các màu này đã có thể tồn tại tự thân nó, các cái chất liệu thực sự khiến cho các nét và các màu này biến thành một tác phẩm nghệ thuật, nói khác đi những đường nét,những diện tích của hình tượng chỉ có ý nghĩa với tính cách một toàn thể cụ thể.

Trái lại, từng âm thanh một cá biệt và cô lập ở bản thân là *độc lập* hơn nhiều và, trong một chừng mực nào đấy, có thể

trở thành sinh động nhờ tình cảm và có thể có được một cách biểu hiện nhất định.

Nhưng mặt khác, trong chừng mực âm thanh không phải là một tiếng động đơn thuần hay một âm hưởng đơn thuần ít nhiều mơ hồ mà có được giá trị âm nhạc do tính chính xác và tính chất trong sáng của nó, thì nhờ tính chính xác này mà cả về mặt giọng điệu thực tế cũng như về độ dài nó có những quan hệ trực tiếp với các âm thanh *khác*, và chính những quan hệ này đã cấp cho nó tính xác thực bằng cách phân biệt nó với các âm thanh khác, hoặc bằng cách đối lập nó với các âm thanh khác, hoặc bằng cách dung hợp nó với những âm thanh này.

Do chỗ các âm thanh có tính độc lập tương đối, những quan hệ này biểu hiện một cái gì ở bên ngoài đối với chúng theo nghĩa là các quan hệ này không liên quan tới bản chất của từng âm thanh, có thể nói không nằm trong âm thanh và cũng không giống như những quan hệ vẫn tồn tại ở giữa các bộ phận của cơ thể con người hay cơ thể động vật trong đó mỗi bộ phận thực tế là không thể quan niệm được nếu ở ngoài các quan hệ của nó với tất cả các bộ phận khác. Chính vì vậy cho nên sự hợp nhất những âm thanh khác nhau trên cơ sở những quan hệ nhất định, tuy không phải là trái ngược với bản chất của âm thanh, nhưng vẫn làm thành một cái gì giả tạo không toát ra từ bản chất này. Những quan hệ này là sáng tạo của *một người thứ ba* và chỉ tồn tại đối với người nào đã làm ra chúng.

Do chỗ các quan hệ có tính chất bên ngoài như vậy cho nên sự hợp nhất và sự quy định các âm thanh là dựa trên một cơ sở số lượng, trên những quan hệ về con số, những quan hệ này tuy vẫn là phù hợp với âm thanh nhưng chỉ được sử dụng trong âm nhạc sau khi đã được nghệ thuật phát triển và làm cho các sắc thái thành đa dạng.

Về mặt này, cơ sở của âm nhạc không phải là sự thống nhất sinh động và hữu cơ mà, đó là tính chất ngang nhau, tính chất không ngang nhau, tóm lại cái hình thức hợp lý của nó,

là hình thức thống trị tất cả những cái gì có tính số lượng. Do đó, nếu như người ta muốn nói chính xác tới những âm thanh của âm nhạc thì người ta chỉ có thể làm thế bằng cách đưa ra những quan hệ về con số và những chữ cái được lựa chọn ít nhiều võ đoán mà ở nước ta người ta có thói quen dùng để chỉ những quan hệ này.

Nhờ chỗ được rút gọn về những số lượng đơn thuần với tính chính xác hợp lý và bên ngoài của chúng, âm nhạc là đặc biệt gần kiến trúc, bởi vì cũng như kiến trúc, âm nhạc xây dựng các sáng tạo của mình trên cơ sở và trên cái sườn vững chắc của những tỉ lệ. Nhưng các tỷ lệ này cũng vẫn chưa cấp cho ta trình độ gắn bó tự do một cách hữu cơ, một thể thống nhất sinh động ở đấy mọi đặc trưng đều lệ thuộc vào tất cả các đặc trưng khác, cũng như các đặc trưng khác đều lệ thuộc vào nó, nhưng chỉ tạo nên thể thống nhất này, nói khác đi chỉ trở thành một nghệ thuật tự do sau khi trước đó đã được chuẩn bị và trau dồi. Nhưng nếu như về mặt này, kiến trúc không đi xa hơn một trình độ hài hòa nhất định của các hình thức và một trình độ sinh động tiêu biểu có vẻ đẹp huyền bí thì âm nhạc là nghệ thuật trong khi lấy sự sống tự do có tính chủ thể của tâm hồn làm nội dung lại bắt gặp một sự đối lập nổi bật nhất giữa cái nội cảm tự do với những quan hệ cơ bản có tính chất đại lượng đã có. Nhưng không dừng lại ở sự đối lập này, âm nhạc có một nhiệm vụ gay go là phải chấp nhận sự đối lập này để khắc phục nó bằng cách dùng những tỷ lệ tất yếu này đặng cấp cho các vận động tự do của tâm hồn mà nó biểu hiện một cơ sở và một nền tảng vững chắc là những cái duy nhất có thể cho phép cuộc sống nội tâm tự do phát triển các biểu hiện của nó nhờ tính tất yếu này.

Về mặt này, ta cần phải phân biệt hai phương diện nhờ đó âm thanh có thể được sử dụng và cần được sử dụng một cách phù hợp với nghệ thuật. Thực vậy, một mặt, chúng ta có cái cơ sở trừu tượng, cái yếu tố chung vẫn còn chưa có tính loại

biệt về mặt vật lý được tạo nên bởi thời gian là yếu tố trong đó các âm thanh diễn biến. Sau đó, ta có âm hưởng, sự khác nhau thực tế giữa các âm thanh cả về mặt những chất liệu vang dội cảm quan, cả về mặt những quan hệ của các âm thanh với nhau cũng như với cái toàn thể. Thêm vào đấy, còn có tâm hồn là cái làm cho âm thanh sinh động, biến chúng thành một toàn thể tự do và hoàn hảo và cấp cho chúng mặt biểu hiện tinh thần trong vận động của chúng trong thời gian và âm hưởng thực tế của chúng.

Như vậy, *trước hết*, chúng ta sẽ xét đến độ dài đơn thuần và sự vận động trong thời gian là cái mà nghệ thuật không hề phó mặc cho ngẫu nhiên, mà trái lại, phải quy định theo những cách do cố định và vững chắc, phải biến đổi bằng cách đưa vào đấy những sự khác nhau, nhưng nghệ thuật phải tái lập lại sự thống nhất chính nhờ những sự khác nhau này. Do đó, nảy sinh những khái niệm về *độ dài*, về *nhịp* và *tiết tấu*.

Nhưng *thứ hai*, âm nhạc không phải chỉ lo chú ý tới cái thời gian trừu tượng, những độ dài ít dài nhiều, những chỗ ngắn, những chỗ nhấn mạnh, v.v. .. mà còn phải chú ý tới cái thời gian cụ thể của các âm, bởi vì mỗi âm có một dạng nhất định và chính vì vậy mà các âm không khác nhau chỉ về độ dài mà thôi. Sự khác nhau này giữa các thời gian cụ thể, một mặt là dựa trên những phẩm chất loại biệt của các chất liệu cảm quan mà các rung động tạo nên âm thanh và, mặt khác, dựa trên số lượng các rung động của những vật thể khác nhau trong cùng một độ dài như nhau. Các sự khác nhau này cuối cùng làm thành những yếu tố chủ yếu về mặt các quan hệ của các âm thanh trong những hợp âm, những đối lập hay những bước trung gian.

Thứ ba giai điệu đóng vai yếu tố nhờ đó cái thế giới âm thanh vốn dựa trên cơ sở cái nhịp có tiết tấu và những vận động và những sự khác nhau về hòa âm, được khẳng định thành sự biểu hiện tự do về mặt tinh thần và thế là chúng ta bước vào trung tâm của bộ phận thứ ba và cũng là bộ phận

cuối cùng ở đấy chúng ta sẽ xét âm nhạc trong sự thống nhất cụ thể với cái nội dung có tính tinh thần và sự thống nhất này biểu hiện bằng nhịp, hòa âm và giai điệu.

a. Thời gian, nhịp, tiết tấu.

Ở đây, trước hết chúng ta sẽ nói đến sự cần thiết đã khiến cho yếu tố *thời gian* đóng vai trò chủ yếu ở trong âm nhạc; *thứ hai* chúng ta sẽ nói đến nhịp là một cách đo thuần túy hợp lý về thời gian; và *thứ ba*, chúng ta sẽ nói đến tiết tấu là cái làm nổi bật một vài nhịp nhất định và làm cho những nhịp khác yếu đi.

(a) Các hình tượng của điêu khắc và hội họa là đặt cạnh nhau trong không gian và, do sự đặt cạnh nhau như thế, tạo nên một tổng thể thực tế hay tưởng tượng. Nhưng âm nhạc lại chỉ có thể tạo nên những âm thanh bằng cách gây nên những ba động ở trong những vật thể đặt ở trong không gian. Những ba động này chỉ thuộc phạm vi nghệ thuật do sự kế tiếp nhau của chúng, thành ra các vật thể cảm quan là thuộc về âm nhạc không phải bởi cái hình thức có tính không gian của chúng mà bởi các vận động của chúng trong *độ dài thời gian* của các vận động này. Kể ra, mọi vận động của một vật thể đều thể hiện trong không gian cho nên các hình tượng của điêu khắc và hội họa, nếu xét về mặt thực tế thì mặc dầu ở trạng thái nghỉ ngơi, chúng vẫn có quyền thể hiện ngoại hiện của vận động. Nhưng âm nhạc lại không được sử dụng tính không gian này để biểu hiện sự vận động; trái lại âm nhạc để tạo nên những tác phẩm của mình, chỉ sử dụng cái thời gian trong đó diễn ra những rung động của một vật thể.

(aa) Nhưng như chúng ta đã thấy trên đây, thời gian không phải là hiện tượng ở cạnh nhau có tính tích cực như không gian. Trái lại, nó là một khách thể *tiêu cực*, đóng vai sự hủy bỏ hiện tượng ở cạnh nhau, hủy bỏ bên phải và bên trái, nó có hình thức *một điểm*, và với tính cách một hoạt động tiêu

cực, nó là sự hủy bỏ cái điểm nào đó trong thời gian để thay thế nó bằng một điểm khác, rồi điểm này đến lượt mình, lại bị hủy bỏ để nhường chỗ cho một điểm thứ ba và cứ như thế mãi. Trong sự kế tiếp nhau của các điểm này của thời gian, mỗi âm riêng biệt được cố định hóa một phần thành một đơn vị, nhưng một phần khác lại ở trong những quan hệ số lượng với những giây phút khác và điều đó làm cho thời gian trở thành có thể đo được. Song mặt khác, vì thời gian là sự ra đời và sự biến mất không ngừng của những điểm như thế, là những cái nếu chỉ xét như là những giây phút đơn thuần thì chúng là những thể trừu tượng không được đặc thù hóa, không khác nhau gì cả cho nên thời gian trở thành một sự trôi đi đều đặn và một độ dài không được phân biệt.

(bb) Nhưng âm nhạc không thể để mặc thời gian ở trong tình trạng phiếm định và không được phân biệt như vậy. Trái lại, nó phải cấp cho thời gian một đặc trưng chính xác, bắt thời gian phải phục tùng một cách đo, làm cho sự trôi đi của thời gian vâng theo những quy tắc của cách đo này một cách có trật tự.

Vấn đề lập tức nẩy ra ở đây, đó là tìm hiểu tại sao âm nhạc nói chung lại cần đến những cách đo như vậy. Người ta có thể rút ra sự cần thiết của những đại lượng thời gian nhất định, do chỗ thời gian ở trong những quan hệ chặt chẽ nhất với "cái tôi" là cái cảm thấy và phải cảm thấy ở trong âm thanh một tiếng vọng của nội cảm của mình. Thời gian xem như một khách thể là cũng dựa trên một nguyên lý như cái nguyên lý làm chủ "cái tôi" xem như cơ sở trừu tượng của mọi nội cảm và mọi yếu tố tinh thần. Như vậy, nếu như đây là "cái tôi" với tính cách nội cảm cần được khách thể hóa ở trong âm nhạc, thì yếu tố chung của sự khách thể hóa này cần phải được xử lý phù hợp với nguyên lý của nội cảm này. Nhưng "cái tôi" không phải là một tồn tại phiếm định và một độ dài không có cơ sở; nó chỉ trở thành cái tôi nhờ sự tập trung và quay trở

về bản thân. Sau khi đã tự hủy bỏ mình để trở thành một đối tượng đối với chính mình, nó trở thành sự tồn tại cho mình và chỉ đến lúc đó thôi nó mới trở thành một tình cảm về bản thân, một ý thức về bản thân v.v...

Nhưng trạng thái tập trung này tất yếu đòi hỏi phải *chặn* sự thay đổi thuần túy phiếm định lại, dưới hình thức một thời gian đã bắt đầu xuất hiện với chúng ta, trong lúc đó sự ra đời, sự biến mất của những giây phút của thời gian cũng như sự thay thế của chúng bằng những giây phút mới chẳng qua chỉ là một sự diễn biến thuần túy hình thức của một *hiện tại* sang một hiện tại khác hệt như vậy, nói khác đi đây là một sự diễn tiến *không ngừng*. Đối lập lại sự *diễn tiến* này, cái tôi đóng vai một tồn tại cho mình, và sự tập trung của cái tôi chặn đứng sự kế tiếp nhau của những giây phút của thời gian một cách phiếm định, làm những nhát cắt ở trong cái thể liên tục trừu tượng này và trong công việc này cái tôi hồi tưởng đến mình và gặp lại mình, cuối cùng được giải phóng khỏi sự thay đổi đơn thuần, cái này chẳng qua chỉ là một hành động bước ra ngoài bản thân.

(cc) Theo nguyên tắc này, cái tôi không thể kéo dài đến vô tận, mà nó hủy bỏ với bước đầu và sự kết thúc của nó, và hai yếu tố này, do đó, trở thành một bước đầu và một sự kết thúc được quy định cụ thể ở trong cái chuỗi phiếm định gồm những giây phút của thời gian. Nhưng khi nhiều âm thanh kế tiếp nhau, trong đó một âm thanh có một độ dài khác các âm thanh khác, lúc đó người ta đứng trước, không phải tình trạng phiếm định trống rỗng mà chúng tôi vừa nói; trái lại, đứng trước một tình trạng đa dạng vô đoán và, do đó, cũng phiếm định như vậy của những số lượng đặc thù. Tình trạng phân tán không có quy tắc cũng là đối lập lại tính thống nhất của cái tôi chẳng kém gì sự diễn tiến trừu tượng, và cái tôi chỉ có thể gặp lại mình và tìm được hướng đi một cách thỏa đáng giữa những độ dài khác nhau và phức tạp này bằng cách dung

hợp nhiều lượng tử thành một thể thống nhất và thể thống nhất này, do chỗ nó là một sự tổng hợp của nhiều cái đặc thù, cho nên bản thân nó phải là một thể thống nhất đã được quy định. Thể thống nhất này vì nó là sự đồng nhất đơn thuần của những vật ở bên ngoài cho nên lúc đầu chỉ có thể có tính chất bên ngoài mà thôi.

(b) Nhưng lúc đó, có một cách quy định khác làm cho nó thành đều đặn, đó là *nhịp*.

(aa) Sự kiện quan trọng đầu tiên mà ta phải nhấn mạnh ở đây tóm lại là những phần nhỏ khác nhau của thời gian, như chúng ta đã nói, được dung hợp lại để tạo thành một thể thống nhất ở đấy cái tôi thực hiện sự đồng nhất hóa của nó với bản thân. Nhưng cái có sở được tạo nên bởi cái tôi bởi vì lúc đầu chỉ là cơ sở của một cái tôi trừu tượng đồng nhất với chính mình so với sự diễn tiến liên tục của thời gian và của các âm thanh của nó, do đó, cũng chỉ có thể là trừu tượng, nghĩa là chỉ có thể biểu lộ dưới hình thức một sự lặp đi lặp lại đơn diệu của cùng một đơn vị thời gian. Do nguyên tắc này, cái nhịp để cấp cho nó một cách quy định đơn giản, có mục đích xác lập một đơn vị thời gian nào đấy.

Đơn vị này có nhiệm vụ dùng để đo và để quy định cũng như để chặn đứng một cách nhấn mạnh đối với sự trôi đi của thời gian trước đây vốn là phiếm định cũng như đối với cái độ dài cũng là võ đoán của những âm cô lập, từ nay đã được tập hợp để tạo lên một đơn vị nhất định và luôn luôn được phục hồi một cách trừu tượng đơn diệu với cách đo thời gian này. Về mặt này, nhịp đóng vai trò như tính đều đặn ở trong kiến trúc khi chẳng hạn các cột cùng cao như nhau và cùng dài như nhau bị tách rời khỏi nhau bởi những khoảng cách ngang nhau hay khi những cửa sổ có những kích thước nhất định được sắp thành dãy theo một nguyên tắc cân bằng như nhau. Ở đây nữa, ta có một cách quy định cố định và một sự lập lại nhất dạng. Trong tính nhất dạng này, ý thức bắt gặp lại mình ở

trạng thái thống nhất, hoặc bởi vì nó tìm thấy tính cân bằng của chính mình ở đấy với tính cách biểu hiện trật tự ở trong tính đa dạng võ đoán, hoặc bởi vì mỗi khi cùng một đơn vị quay trở lại, nó hồi tưởng rằng nó đã ở đấy trước đây và sự quay trở về phát hiện cho nó thấy chính nó là cái quy tắc chủ đạo. Nhưng sự thỏa mãn mà cái tôi cảm thấy gặp lại được mình nhờ có nhịp lại càng đầy đủ do chỗ đơn vị và sự nhất dạng không phải là đơn vị và sự nhất dạng của bản thân thời gian, cũng không phải của bản thân âm thanh mà thuộc về cái tôi, cái tôi đưa chúng vào thời gian để thỏa mãn cho chính mình. Bởi vì tính đồng nhất trừu tượng này không tồn tại ở trong tự nhiên. Ngay các thiên thể trong khi vận động cũng vẫn không tuân theo một nhịp độ nhất dạng mà đi nhanh hơn hoặc đi chậm hơn, thành ra chúng không đi một khoảng cách như nhau trong cùng một khoảng thời gian như nhau. Cách rơi của các vật thể, những vận động của các viên đạn cũng thế và con vật trong khi chạy, trong khi nhảy, trong khi vỗ còn ít tính đến sự quay trở về chính xác của một cách đo thời gian nhất định. Trong những trường hợp như vậy, nhịp là một sản phẩm của tinh thần hơn là những quan hệ đều đặn của những đại lượng mà kiến trúc sử dụng và có những điều giống như nó ở trong tự nhiên.

(bb) Như vậy, nếu như trong tính phức tạp của các âm thanh và các độ dài, cái tôi là cái bao giờ cũng nhận thấy một sự đồng nhất như bản thân mình và bắt nguồn từ mình, và gặp lại mình nhờ nhịp, thì muốn cho một sự thống nhất nhất định phải được xem là một quy tắc, cần phải có cả những điều không đều đặn và không nhất dạng. Chỉ trong chừng mực cái nhịp với tính chính xác của nó, thống trị và tổ chức các âm thanh không ngang nhau, thì lúc bấy giờ các nhịp mới làm thành thể thống nhất và làm thành quy tắc của cái đa dạng ngẫu nhiên. Do đó, nhịp phải chiếm lĩnh cái đa dạng ngẫu nhiên, chiếm hữu lấy nó để làm nổi bật một tính đa dạng ở

trong cái muôn hình muôn vẻ. Chính điều này đã đem đến cho cái nhịp của âm nhạc một đặc trưng riêng đối với bản thân và đối với các nhịp khác của thời gian có thể lặp đi lặp lại một cách nhịp nhàng.

(cc) Do đó, tính phức tạp bị quy về một cái nhịp nhất định lại vâng theo một tiêu chuẩn cụ thể, tiêu chuẩn này quy định sự phân chia và trật tự của nó. Do đó, ta có những nhịp khác nhau. Về điểm này, trước hết cần phải nói sự phân chia của nhịp theo số chẵn hoặc theo số lẻ của những bộ phận bằng nhau hoặc lặp đi lặp lại. Sự phân chia theo số chẵn bao gồm những nhịp hai bốn và những nhịp bốn bốn chẳng hạn, ở đấy con số chẵn đóng vai trò chủ đạo và tuyệt đối. Vấn đề sẽ khác hẳn trong nhịp ba bốn trong đó các bộ phận mặc dầu bằng nhau vẫn làm thành một thể thống nhất, trong đó chúng có một số lượng khác nhau. Hai biến thể này được hợp nhất ở trong nhịp sáu tám, nhịp này về mặt con số có vẻ là đồng nhất với nhịp ba bốn, nhưng trong thực tế nó gồm hai bộ phận trong đó một bộ phận lấy con số lẻ là 3 làm nguyên tắc để phân chia.

Tính chất loại biệt này cấp cho ta nguyên tắc thường xuyên của mỗi loại nhịp. Nhưng nếu như một nhịp nhất định nào đấy là có mục đích quy định *tính đa dạng* của các độ dài và các bộ phận nhỏ dài hơn hay ngắn hơn của nó, thì người ta sẽ sai lầm nếu như người ta kết luận rằng nó bắt tính đa dạng này phải vâng theo một cách hoàn toàn trừu tượng, như chẳng hạn ở trong nhịp bốn bốn chỉ có thể có bốn phần tư nốt, hoàn toàn như nhau, trong nhịp ba bốn chỉ có thể có ba phần tư nốt trong nhịp sáu tám chỉ có thể có sáu v.v... nếu nói như vậy thì sẽ là sai lầm. Tính đều đặn chỉ tóm lại ở chỗ trong nhịp bốn bốn chẳng hạn, tổng số các nốt chỉ bao gồm bốn phần tư như nhau, chẳng hạn, những phần tư này có thể không chia nhỏ thành những phần sáu và những phần mười sáu mà còn có thể thu hẹp và có nhiều sự khác nhau, nhiều khi rất lớn.

(c) Nhưng tính đa dạng và phong phú của những sự thay

đổi càng tăng thì những sự phân chia chính của nhịp càng được khẳng định và càng làm thành một *quy tắc* được áp dụng trong thực tế. Hiệu lực này có được là nhờ tiết tấu và *tiết tấu* đem đến cho nhịp tính sinh động mà nó còn thiếu cũng như sự sống mà nó không có. Nhưng về mặt này nữa, ta có thể xét nhiều khả năng.

(aa) Trước hết, cần phải nói đến sự *nhấn mạnh* mà người ta đặt một cái tương đối rõ ở những bộ phận nào đấy của nhịp còn những bộ phận khác thì *không được nhấn mạnh*. Nhờ những sự nhấn mạnh và những sự giảm yếu khác nhau như vậy, mỗi loại nhịp đều có được cái tiết tấu riêng của mình, tiết tấu này phù hợp đúng đắn với phương thức phân chia của loại này. Nhịp bốn bốn chẳng hạn, trong đó con số chẵn thống trị, có hai chỗ nhấn mạnh, một chỗ ở phần thứ tư thứ nhất và một chỗ nữa yếu hơn ở phần thứ tư thứ ba. Do sự nhấn mạnh nêu bật hơn này, người ta gọi những bộ phận này của nhịp là tốt, những bộ phận khác là kém. Trong nhịp ba bốn, chỗ nhấn mạnh chỉ nằm ở phần thứ tư thứ nhất mà thôi, trái lại trong nhịp sáu tám, chỗ nhấn mạnh là ở phần thứ tám thứ nhất và thứ tư, thành ra ở đây hai chỗ nhấn mạnh làm cho sự phân chia chẵn được phân chia thành hai nửa.

(bb) Nhưng khi âm nhạc đi kèm theo một bài thơ thì giữa tiết tấu của nhạc và tiết tấu của thơ có một quan hệ chủ yếu. Về điểm này, tôi nói rất khái quát rằng các chỗ nhấn của nhịp không được độc lập trực tiếp với các chỗ nhấn của bộ. Chẳng hạn khi một âm tiết không có trọng âm theo tiết tấu của câu thơ lại nằm ở trong một bộ phận tốt của nhịp, còn trọng âm hay chỗ cắt mạch lại nằm ở trong một bộ phận kém, thì lúc đó có một sự đối lập giả tạo giữa tiết tấu của âm nhạc mà ta nên tránh thì hơn. Người ta cũng có thể nói như vậy về những âm tiết dài và những âm tiết ngắn; nói chung các âm tiết này cũng phải trùng với độ dài của các âm làm thế nào mà các âm tiết dài hơn là trùng với những nốt dài hơn và các âm tiết

ngắn hơn là trùng với những nốt ngắn hơn mặc dầu sự trùng hợp này không phải bao giờ cũng có thể hoàn toàn bởi vì âm nhạc thường thường vẫn cần đến một trình độ tự do lớn hơn đối với độ dài của các âm dài và đối với sự phân chia đa dạng hơn của chúng.

(cc) Ta phải phân biệt cái tiết tấu sinh động hơn của giai điệu với tính trừu tượng và sự quay trở về hết sức đều đặn của tiết tấu và của nhịp. Ở đây, âm nhạc hưởng một quyền tự do như vậy và thậm chí một trình độ tự do lớn hơn thơ. Người ta biết rằng ở trong thơ, những chỗ mở đầu và những chỗ kết thúc của các *từ* không nên trùng tất yếu với chỗ mở đầu và chỗ kết thúc của cái chân trong một câu thơ, nhưng tình trạng thiếu sự trùng hợp như vậy lại làm cho câu thơ ít tính chất gắn bó, không có cắt mạch. Cũng như chỗ mở đầu và chỗ kết thúc của một câu hay của một câu dài không phải tất yếu là trùng với chỗ mở đầu và chỗ kết thúc của một câu thơ; trái lại, ta nên để cho một câu dài kết thúc vào chỗ đầu hay vào chỗ giữa hay vào khoảng gần những chân cuối của câu thơ thì hơn, thành ra kết quả là ta có bước mở đầu của một câu dài khác và câu này làm thành bước chuyển từ câu thơ thứ nhất sang câu thơ tiếp theo. Ở trong nhạc về vấn đề tiết tấu và nhịp tình hình cũng thế. Giai điệu và các nhạc đoạn khác nhau của nó bao giờ cũng bắt đầu khi một nhịp bắt đầu và kết thúc khi một nhịp kết thúc; nói chung thậm chí chúng có thể được giải phóng đến nỗi chỗ nhấn mạnh chủ yếu của giai điệu này trùng với các bộ phận của một nhịp ở đấy cái tiết tấu bình thường của nó không đem đến cho nó một sự nổi bật nào hết; trong lúc đó, trái lại, một âm thanh mà trong sự diễn biến tự nhiên của giai điệu, lẽ ra không nên nhận một chỗ nhấn nào hết, ở đây lại có thể ở trong cái bộ phận tốt cả nhịp, tức là ở trong bộ phận đòi hỏi phải có một chỗ nhấn. Kết quả là về vấn đề nhịp có tiết tấu, một âm như vậy sẽ có một giá trị có một tỷ lệ khác hẳn so với cái vị trí mà nó phải có trong giai

đối càng tăng thì những sự phân chia chính của nhịp càng được khẳng định và càng làm thành một *quy tắc* được áp dụng trong thực tế. Hiệu lực này có được là nhờ tiết tấu và *tiết tấu* đem đến cho nhịp tính sinh động mà nó còn thiếu cũng như sự sống mà nó không có. Nhưng về mặt này nữa, ta có thể xét nhiều khả năng.

(aa) Trước hết, cần phải nói đến sự *nhấn mạnh* mà người ta đặt một cái tương đối rõ ở những bộ phận nào đấy của nhịp còn những bộ phận khác thì *không được nhấn mạnh*. Nhờ những sự nhấn mạnh và những sự giảm yếu khác nhau như vậy, mỗi loại nhịp đều có được cái tiết tấu riêng của mình, tiết tấu này phù hợp đúng đắn với phương thức phân chia của loại này. Nhịp bốn bốn chẳng hạn, trong đó con số chẵn thống trị, có hai chỗ nhấn mạnh, một chỗ ở phần thứ tư thứ nhất và một chỗ nữa yếu hơn ở phần thứ tư thứ ba. Do sự nhấn mạnh nêu bật hơn này, người ta gọi những bộ phận này của nhịp là tốt, những bộ phận khác là kém. Trong nhịp ba bốn, chỗ nhấn mạnh chỉ nằm ở phần thứ tư thứ nhất mà thôi, trái lại trong nhịp sáu tám, chỗ nhấn mạnh là ở phần thứ tám thứ nhất và thứ tư, thành ra ở đây hai chỗ nhấn mạnh làm cho sự phân chia chẵn được phân chia thành hai nửa.

(bb) Nhưng khi âm nhạc đi kèm theo một bài thơ thì giữa tiết tấu của nhạc và tiết tấu của thơ có một quan hệ chủ yếu. Về điểm này, tôi nói rất khái quát rằng các chỗ nhấn của nhịp không được độc lập trực tiếp với các chỗ nhấn của bộ. Chẳng hạn khi một âm tiết không có trọng âm theo tiết tấu của câu thơ lại nằm ở trong một bộ phận tốt của nhịp, còn trọng âm hay chỗ cắt mạch lại nằm ở trong một bộ phận kém, thì lúc đó có một sự đối lập giả tạo giữa tiết tấu của âm nhạc mà ta nên tránh thì hơn. Người ta cũng có thể nói như vậy về những âm tiết dài và những âm tiết ngắn; nói chung các âm tiết này cũng phải trùng với độ dài của các âm làm thế nào mà các âm tiết dài hơn là trùng với những nốt dài hơn và các âm tiết

ngắn hơn là trùng với những nốt ngắn hơn mặc dầu sự trùng hợp này không phải bao giờ cũng có thể hoàn toàn bởi vì âm nhạc thường thường vẫn cần đến một trình độ tự do lớn hơn đối với độ dài của các âm dài và đối với sự phân chia đa dạng hơn của chúng.

(cc) Ta phải phân biệt cái tiết tấu sinh động hơn của giai điệu với tính trừu tượng và sự quay trở về hết sức đều đặn của tiết tấu và của nhịp. Ở đây, âm nhạc hưởng một quyền tự do như vậy và thậm chí một trình độ tự do lớn hơn thơ. Người ta biết rằng ở trong thơ, những chỗ mở đầu và những chỗ kết thúc của các *từ* không nên trùng tất yếu với chỗ mở đầu và chỗ kết thúc của cái chân trong một câu thơ, nhưng tình trạng thiếu sự trùng hợp như vậy lại làm cho câu thơ ít tính chất gắn bó, không có cắt mạch. Cũng như chỗ mở đầu và chỗ kết thúc của một câu hay của một câu dài không phải tất yếu là trùng với chỗ mở đầu và chỗ kết thúc của một câu thơ; trái lại, ta nên để cho một câu dài kết thúc vào chỗ dầu hay vào chỗ giữa hay vào khoảng gần những chân cuối của câu thơ thì hơn, thành ra kết quả là ta có bước mở đầu của một câu dài khác và câu này làm thành bước chuyển từ câu thơ thứ nhất sang câu thơ tiếp theo. Ở trong nhạc về vấn đề tiết tấu và nhịp tình hình cũng thế. Giai điệu và các nhạc đoạn khác nhau của nó bao giờ cũng bắt đầu khi một nhịp bắt đầu và kết thúc khi một nhịp kết thúc; nói chung thậm chí chúng có thể được giải phóng đến nỗi chỗ nhấn mạnh chủ yếu của giai điệu này trùng với các bộ phận của một nhịp ở đấy cái tiết tấu bình thường của nó không đem đến cho nó một sự nổi bật nào hết; trong lúc đó, trái lại, một âm thanh mà trong sự diễn biến tự nhiên của giai điệu, lẽ ra không nên nhận một chỗ nhấn nào hết, ở đây lại có thể ở trong cái bộ phận tốt cả nhịp, tức là ở trong bộ phận đòi hỏi phải có một chỗ nhấn. Kết quả là về vấn đề nhịp có tiết tấu, một âm như vậy sẽ có một giá trị có một tỷ lệ khác hẳn so với cái vị trí mà nó phải có trong giai

điệu. Nhưng sự đối lập này giữa tiết tấu của nhịp và tiết tấu của giai điệu được nêu bật rõ rệt nhất ở trong các nhấn lệnh.

Nhưng mặt khác, khi giai điệu về các tiết tấu và trong tất cả các bộ phận của nó là phù hợp với tiết tấu của nhịp thì giai điệu trở thành lê thê, không gợi cảm và dường như thiếu tính sáng tạo. Về mặt này, điều chúng ta có thể yêu cầu, đó là đừng bị gò bó vào cái bộ của câu thơ một cách sính chữ, đừng bị gò bó vào tính thô bạo của một tiết tấu đơn điệu. Bởi vì tình trạng thiếu những vận động ít nhiều tự do, tình trạng chậm chạp và nhu nhược dễ dàng làm cho người ta chán ngấy và buồn rầu và chính vì vậy cho nên nhiều giai điệu dân ca của chúng ta có cái gì thê thảm, lê thê. Sở dĩ thế là vì tâm hồn dân gian chỉ có được một yếu tố duy nhất để tự biểu hiện mình, và nó sử dụng cả yếu tố này nữa để nói lên những lời than thở của một con tim phiền muộn.

Trái lại, những ngôn ngữ phương nam, nhất là tiếng Italia là những ngôn ngữ sinh ra để cho ta có thể biểu hiện một tiết tấu với những vận động đa dạng và một giai điệu tuôn trào tự do hơn. Vả lại, sự khác nhau chủ yếu giữa âm nhạc Đức và âm nhạc Italia chính là ở đấy. Lối đọc thơ dưới hình thức những iămbơ đơn điệu và lạnh lùng là nét tiêu biểu của nhiều bài hát Đức làm cho giai điệu không thể tuôn trào tự do, vui vẻ và đối lập lại mọi đà cảm hứng và mọi cách vươn lên. Ngày nay, người ta đã cố gắng đưa một cuộc sống mới có nhiều vận động hơn vào trong bố cục của các bài hát, song vẫn không thể nào loại trừ hoàn toàn sự cấu tạo của các iămbơ. Tuy vậy, người ta vẫn gặp lại ảnh hưởng của tiết tấu có tính chất iămbơ không những trong các ca khúc mà cả trong nhiều tác phẩm âm nhạc lớn của chúng ta ngay cả trong tác phẩm *Chúa Cứu thế* của Henđen (Haendel), trong nhiều giọng và trong các đồng ca của nó. Cách bố cục không những theo ý nghĩa của các từ với cái vẻ xướng đọc, mà còn theo cả tính chất nhịp nhàng của tiết tấu có tính chất iămbơ, hoặc bằng những sự khác nhau đơn thuần về độ

dài và độ ngắn, hoặc do chỗ độ dài có tính chất iămbơ có được một giọng cao hơn là cái âm tiết ngắt của bộ trong câu thơ. Chính nhờ tính chất này mà người Đức chúng ta, cảm thấy bị lôi cuốn bởi âm nhạc của Henđen với những giá trị không thể chối cãi của nó. Ở đây trước hết cần phải nói tới cái đà nhạc hùng vĩ, cái vận động lôi cuốn những tình cảm phong phú của ông ta cũng như tính tôn giáo sâu sắc và vẻ thơ mộng giản dị. Yếu tố tiết tấu này của những giai điệu là quen thuộc với những lỗ tai của chúng ta hơn là những lỗ tai của người Italia, và những người Italia nhìn thấy ở đấy một cái gì xa lạ và không tự do.

b. Hòa âm.

Một yếu tố khác khiến cho cơ sở trừu tượng của nhịp và của tiết tấu thoát khỏi tình trạng trừu tượng và có thể trở thành một âm nhạc cụ thể, một âm nhạc thực sự là được tạo nên bởi những âm thanh với tính cách âm thanh, bị quy định bởi những quy luật của hòa âm. Đây là một yếu tố mới theo nghĩa một vật thể với những rung động của nó không còn làm chúng ta chú ý bởi hình thức *không gian* của nó là hình thức làm nẩy sinh một hình tượng có thể nói có tính thời gian, mà vật thể này phát ra những *âm thanh* thay đổi với những đặc tính vật lý của nó cũng như độ dài và con số các rung động nhiều hay ít của nó, mà nó tạo nên trong một khoảng thời gian nhất định, và điều đó cho phép ta sử dụng nó vào những đòi hỏi và những mục đích của nghệ thuật.

Chúng ta có thể xét yếu tố này theo ba cách.

Điều *thứ nhất* mà chúng ta phải xét đến, đó là sự khác nhau ở giữa các *nhạc cụ* khác nhau, sự sáng tạo và sự thích nghi của các nhạc cụ này là cần thiết để cho âm nhạc có thể tạo thành một tổng thể tương ứng với một tập hợp rộng lớn gồm những âm thanh khác nhau, ngay dù chỉ ở mặt âm hưởng cảm quan đơn thuần và độc lập đối với những sự khác nhau và những quan hệ qua lại giữa độ dài và độ cao.

Tuy vậy *thứ hai*, âm hưởng âm nhạc, nếu không kể đến những sự khác nhau của các nhạc cụ với giọng nói của con người, tự thân nó làm thành một tổng thể có trật tự gồm những âm thanh, những loạt âm thanh, và những biến thể âm thanh, những yếu tố này mặc dầu lúc đầu là dựa trên những quan hệ số lượng, nhưng vẫn làm cho mỗi nhạc cụ và giọng của con người có khả năng phát ra những âm thanh phù hợp với cái giọng loại biệt của một nhạc cụ nhất định hay của một tiếng nói nhất định, một cách tương đối toàn vẹn hay hoàn mỹ.

Cuối cùng *thứ ba*, âm nhạc không phải gồm những khoảng cách cô lập cũng không gồm những loạt âm thanh cô lập thuần túy trừu tượng hay những biến thể âm thanh khác nhau, mà âm nhạc là một sự tương liên, một sự đối lập và một bước quá độ của những âm thanh và chính điều đó khiến cho âm thanh có thể diễn tiến và những âm thanh này có thể chuyển thành những âm thanh khác hay ngược lại. Những kết hợp và những thay đổi như vậy không phải là do một sự tình cờ đơn thuần hay một sự võ đoán gây nên; trái lại, chúng vâng theo những quy luật nhất định và những quy luật này làm thành nền tảng tất yếu của tất cả những cái gì có tính âm nhạc.

Tuy vậy, khi đề cập tới sự khảo sát mỗi điểm này, tôi phải báo trước, như tôi đã nói ở trên, rằng tôi bắt buộc phải bó hẹp vào một vài nhận xét hết sức khái quát.

(a) Điêu khắc và hội họa tìm thấy các chất liệu cảm quan của mình là gỗ, đá, kim khí, màu sắc v.v... đã có sẵn từ trước hay chỉ phải chịu đựng những sự biến đổi nhỏ để có thể sử dụng ở trong nghệ thuật.

(aa) Nhưng âm nhạc là nghệ thuật diễn biến ở trong một yếu tố được sáng tạo bởi nghệ thuật và vì nghệ thuật, lại cần phải tiến hành một công việc chế biến gay go hơn nhiều trước khi có thể tạo nên những âm thanh. Ngoài việc hòa lẫn các kim khí để tạo nên gang, dùng nhựa cây để xát lên các màu, dùng các dầu v.v... và hòa lẫn chúng để có được những sắc thái

mới, điêu khắc và hội họa không cần tới những sáng tạo phi thường. Nhưng ngoài tiếng nói con người là một sản phẩm trực tiếp của tự nhiên, âm nhạc còn phải cấp cho mình những phương tiện cho phép nó tạo nên những âm thanh mà nếu không có chúng thì âm nhạc không thể tồn tại.

(bb) Về những phương tiện *này*, ở trên, chúng ta đã nêu lên âm hưởng bằng cách nói rằng âm hưởng là do sự ba động của một vật thể tồn tại trong không gian, nó là tính sinh động đầu tiên của nội tâm đối lập lại sự chắp nối ở trong không gian cảm quan, và điều này là do chỗ nó phủ định yếu tố không gian thực tế, cho nên nó được khẳng định làm thành đơn vị lý tưởng của tất cả các đặc tính vật lý của vật thể: trọng lượng và sự gắn bó. Còn về các đặc tính chất lượng của những vật mà người ta làm cho chúng vang dội bằng cách này thì chúng là rất đa dạng cả về mặt vật lý cũng như về cấu trúc nhân tạo của chúng: khi thì đó là một cột không khí thẳng hoặc lượn sóng bị giam hãm trong một cái ống bằng gỗ hay bằng kim loại, khi thì đó là một sợi dây căng bằng kim loại hay bằng những ruột thú, khi thì đó là một diện tích bằng da dê căng thẳng hay là một cái chuông thủy tinh hoặc một cái chuông kim khí v.v...

Về mặt này, *thứ nhất* có một tôn ty giữa các nhạc cụ theo ý nghĩa cái hướng *hình tuyến* của các âm thanh phát ra cấp cho những công cụ này tính chất âm nhạc quan trọng hơn cả (nhạc dây hay nhạc gió); trái lại, những cái khác, những vật có diện tích phẳng (trống, trống lớn, trống định âm, harmonica) chỉ đóng một vai trò thứ yếu.

Thứ hai, hình như giữa cái nội cảm tri giác được bản thân mình với các âm thanh theo hình tuyến có một sự gần gũi kín đáo làm cho chủ thể, ở bản thân là đơn giản, muốn được biểu hiện đòi hỏi sự rung động, vang dội của độ dài chứ không phải của những diện tích rộng và tròn. Cái bên trong với tính cách chủ thể và cái điểm tinh thần tự nhận thức mình trong âm

hưởng là một *tự phủ định*. Cái phủ định và vượt bỏ gần nhất của điểm này không phải là diện tích và hương hình tuyến đơn thuần. Về mặt này, cái diện tích tròn hay phẳng không đáp ứng yêu cầu của chúng ta và khả năng nghe được.

Ở cái trống, đó là một tấm da căng trên một cái khung. Nếu như đánh vào một điểm thì cái rung của bề mặt gây nên tiếng ình ình. Tuy người ta có thể tạo ra tiếng động này, nhưng cũng như mọi dụng cụ, không thể nào làm nó xác định hơn, đa dạng hơn.

Chúng ta bắt gặp điều ngược lại trong *đàn phong cầm* với các chuông con bằng chai. Cường độ ở đây tập trung chứ không phải phân tán mạnh đến nỗi nghe đàn, nhiều người cảm thấy đau đầu. Mặc dầu tác động loại biệt của nó, công cụ này vẫn không thể đạt đến một khoái cảm kéo dài và khó lòng kết hợp nó với các nhạc cụ khác vì nó rất ít hợp với chúng.

Cái chuông cũng chịu sự hạn chế về sự thiếu sót này của các âm và cũng tiêu biểu bởi lối đánh ở một điểm như là cái trống. Song âm thanh của chuông không đục như vậy, nó vang lên tự do dù cho tiếng vọng phát ra chỉ là tiếng đồng vọng của cái đánh ở một điểm duy nhất.

Thứ ba, dụng cụ tự do nhất và hoàn toàn nhất về âm hưởng, đó là tiếng nói con người, tiếng nói con người tập hợp được những đặc tính của những nhạc dây và những nhạc gió bởi vì một phần nó là một cột không khí rung động và một phần hoạt động như một cái dây được căng nhờ những bắp thịt. Cũng như chúng ta đã thấy, da của con người là một tổng hợp lý tưởng của mọi màu sắc khác và chính vì vậy mà làm thành màu sắc hoàn mỹ nhất cũng vậy, tiếng nói con người làm thành tổng thể lý tưởng của tất cả các âm hưởng riêng của nhạc cụ. Do đó, nó có một cái giọng tuyệt mỹ thích hợp với tất cả các nhạc cụ và làm thành một tập hợp đẹp đẽ nhất với từng nhạc cụ. Đồng thời, tiếng nói của con người khiến cho

người ta thấy nó là tiếng đồng vọng của chính tâm hồn, tiếng nói mà nội cảm sử dụng để biểu lộ bản chất bên ngoài của nó và được sử dụng để quy định trực tiếp các sắc thái và các biến đổi. Trong trường hợp các nhạc cụ khác, ta có những vật bên ngoài và bàng quan đối với tâm hồn, cũng như đối với tình cảm đang rung động. Trái lại, ở trong tiếng hát thì tâm hồn vang lên qua chính cơ thể của nó. Chính vì vậy cho nên tiếng nói con người cũng có nhiều biến đổi và nhiều điểm đặc thù chẳng kém gì đời sống bên trong, đời sống tình cảm, những điểm đặc thù này về những sự khác nhau chung nhất của chúng là dựa trên một cơ sở dân tộc hay gắn liền với những điều kiện tự nhiên khác. Chính vì vậy, chẳng hạn những người Italia là một dân tộc có biệt tài hát ở đây người ta tìm thấy nhiều ca sĩ có giọng tốt nhất. Điều chủ yếu làm thành vẻ đẹp này, trước hết đó là mặt vật chất của bản thân âm hưởng, cái kim khí thuần túy, giọng không được quá sắc và lanh lảnh, cũng không được quá nông cạn và đục, và không đi đến chỗ run rẩy, nhưng đồng thời lại phải biểu hiện đời sống nội tâm với tất cả những rung động của nó trong khi vẫn giữ một âm hưởng có thể nói vang dội.

(cc) Âm nhạc có thể sử dụng toàn thể các nhạc cụ này hoặc tách rời từng nhạc cụ một, hoặc ở trong một sự hòa hợp tuyệt mỹ. Chủ yếu về mặt này, ngày nay, âm nhạc đã có những tiến bộ đáng kể. Sự thực hiện một hòa hợp như vậy giữa các nhạc cụ khác nhau vấp phải những khó khăn to lớn bởi vì mỗi nhạc cụ đều có tính chất riêng của nó mà tính chất này lại không phù hợp trực tiếp với tính đặc thù của một nhạc cụ khác. Kết quả là muốn thực hiện sự hòa hợp giữa những nhạc cụ thuộc các loại khác nhau hay muốn để cho giữa những nhạc cụ thuộc một loại đặc biệt chiếm ưu thế, chẳng hạn những nhạc cụ bằng giây hay những nhạc cụ bằng gió, hoặc làm cho những tiếng kèn đột ngột vang lên thì người ta cần phải am hiểu tường tận từng nhạc cụ một, phải có nhiều kinh nghiệm

và có biệt tài sáng tạo to lớn vì nếu không thế thì tất cả các đối lập, các diễn tiến và các bước trung gian này sẽ hóa ra không có tình cảm bên trong, không có tâm hồn và không có cảm xúc. Chính vì vậy, chẳng hạn, khi nghe các bản giao hưởng của Môda (Mozart) là người cũng rất thành thạo về nhạc khí học và đã làm cho các nhạc khí vừa đa dạng rõ ràng lại vừa sinh động, tôi thường thường có ấn tượng là đứng trước một tình trạng luân phiên đầy tính chất kịch, một cuộc đối thoại giữa các nhạc cụ khác nhau, sự phát triển của nhạc cụ chuẩn bị và dẫn tới phát triển của một nhạc cụ khác ở đấy một nhạc cụ chống lại một nhạc cụ khác hay dường như điều mà âm hưởng của nhóm trên không có khả năng biểu hiện. Kết quả là chúng ta có một tình trạng luân phiên lôi cuốn và thú vị của những âm hưởng, những bước đầu, những sự lặp lại, những sự diễn tiến và những điều thêm vào có tính chất bổ sung.

(b) Một yếu tố *thứ hai* mà ta cần phải nhắc tới là liên quan không phải tới phẩm chất vật lý của âm thanh, trái lại liên quan tới tính chính xác của bản thân âm thanh, cũng như tới những quan hệ của âm thanh này với các âm thanh khác. Tính chính xác này và những quan hệ này làm thành yếu tố *hòa âm* của âm nhạc và về mặt vật lý, nó dựa trên *những sự khác nhau về số lượng* và những tỷ lệ về con số.

Không những thế, về hệ thống hòa âm này ở giai đoạn này cần phải chú ý những yếu tố sau đây:

Thứ nhất, từng âm trong mức độ xác định của nó và trong tương ứng với các âm khác. Điều đó làm thành lý thuyết về các *quãng*.

Thứ hai, sự hợp nhất một loạt âm trong sự kế tiếp nhau đơn giản nhất của chúng ở đấy một âm trực tiếp nhắc đến một âm khác - đó là *thang âm*.

Thứ ba, sự khác nhau giữa các thang âm này. Vì mỗi thang âm

bắt đầu bằng một âm khác là cái giọng đặc biệt của nó, cho nên các thang âm thành những *giọng điệu* khác nhau và toàn thể giọng điệu này.

(aa) Các âm thanh khác nhau nhận được ở một vật thể đang rung không những cái giọng của chúng mà cả tính chính xác của cái giọng này. Muốn có được tính chính xác này, không những các rung động không được ngẫu nhiên và võ đoán mà bản thân chúng còn phải chính xác. Thực vậy, cột không khí, sợi dây hay mặt phẳng được căng phát ra những âm thanh nói chung đều có một độ dài và có một kích thước nhất định. Chẳng hạn nếu người ta buộc một sợi dây giữa hai điểm và người ta làm cho bộ phận ở giữa hai điểm này rung lên thì tất cả vấn đề sẽ lệ thuộc vào độ dày và độ căng của cái dây. Nếu như độ dày và độ căng đối với hai dây là như nhau thì theo những nhận xét lần đầu tiên được Pythago thực hiện, ta phải chú ý tới độ dài cũng của những sợi dây này nhưng dài ngắn khác nhau và có một số những rung động khác nhau trong cùng một khoảng thời gian như nhau. Sự khác nhau và những quan hệ của các âm thanh khác nhau về độ cao và độ sâu là lệ thuộc vào sự khác nhau giữa hai con số này cũng như những quan hệ của các âm thanh khác nhau.

(aa) Nhưng khi chúng ta nghe những âm thanh này thì ấn tượng mà chúng ta có được chẳng có gì chung với những quan hệ về những con số khô khan như vậy. Chúng ta không cần phải biết về các con số và các tỷ lệ toán học làm gì, và ngay cả khi chúng ta nhìn thấy một sợi dây rung động thì sự rung động này biến mất, nhưng chúng ta vẫn không thể nào giam hẳn nó vào những con số, và mặt khác chúng ta không cần phải nhìn những vật thể rung động để tri giác âm hưởng của nó. Vì vậy, mối quan hệ giữa các âm thanh với các tỷ lệ về con số này không những có tính chất làm cho các quan hệ này là không thể tin được, nhưng nó còn làm cho chúng ta tưởng rằng việc quy về số lượng thuần túy là không phù hợp với việc

nghe và tri giác các hòa âm. Tuy vậy, tỷ lệ về con số của các rung động trong cùng một khoảng thời gian nhất định vẫn làm thành cơ sở của tính chính xác của các âm thanh. Bản thân thính giác của chúng ta là đơn giản, không làm thành một luận điểm quyết định chống lại sự kiện này. Bởi vì cái gây nên một ấn tượng đơn giản có thể do khái niệm và do cách tồn tại của nó, lại là phức tạp và có những quan hệ chủ yếu với những vật khác.

Chẳng hạn, màu lam và màu đỏ hay màu lục và màu vàng trong tính thuần túy loại biệt của chúng có vẻ như là những màu sắc có tính đơn giản, rõ ràng, trong lúc đó màu tím dễ dàng gây ấn tượng về một sự hòa trộn giữa màu lam với màu đỏ. Tuy vậy, ngay cả màu lam thuần túy vẫn không phải là đơn giản mà là kết quả của một sự pha trộn của ánh sáng và bóng tối theo những tỷ lệ chính xác. Tình cảm tôn giáo, tình cảm về công lý trong những trường hợp nhất định cũng có vẻ đơn giản, song tất cả những cái gì tôn giáo, tất cả những quan hệ pháp luật đều gồm nhiều đặc trưng riêng, và sự phối hợp của chúng lại gây nên một cảm giác hết sức đơn giản. Cũng vậy, cái âm thanh mà chúng ta nghe và tri giác như là một cái gì hoàn toàn đơn giản thì thực ra là đa dạng và, do chỗ nó phát xuất từ một vật thể đang rung động lại diễn ra ở trong *thời gian*, cho nên nó chỉ có thể là sản phẩm của *một con số nhất định* những rung động trong một khoảng thời gian nhất định. Sau khi đã nói như vậy, tôi có thể chỉ nói thêm mấy nhận xét sau đây.

Các âm thanh ở giữa chúng có quan hệ trực tiếp đến nỗi khi nghe chúng ta không thấy chúng có sự khác nhau hay sự đối lập nào cả, đó là những âm thanh trong đó các rung động có những quan hệ về con số *đơn giản nhất*. Trái lại, những âm thanh ở đấy sự hòa âm không được thực hiện ngay từ đầu là do những tỷ lệ *phức tạp hơn*. Các quãng tám thuộc nhóm thứ nhất. Khi người ta có một sợi dây ở đấy những rung động cụ

thể cho ta có âm chủ đạo và ta chia nó thành hai, thì người ta có được một nửa này, trong cùng khoảng thời gian này, nửa này cũng có một số rung động ngang với con số của toàn bộ sợi dây. Cũng vậy, trong *quãng năm* người ta có *ba* rung động đối lập với *hai* của cái âm chủ đạo, và trong *quãng ba* người ta có năm đối lập với bốn. Vấn đề khác hẳn đối với *quãng hai* và *quãng bẩy* là những quãng có tám rung động của cái âm chủ đạo đối lập với *chín* và *mười lăm*.

(bb) Theo những điều chúng tôi đã nói, do chỗ các tỷ lệ này không phải là chọn ngẫu nhiên, trái lại làm thành một tất yếu bên trong cả về các vế riêng cũng như về tổng thể của chúng, cho nên những khoảng cách nẩy sinh do những tỷ lệ về con số và bị quy định bởi chúng không thể tỏ ra bàng quan đối với nhau, mà trái lại cũng phải hợp nhất để làm thành một tổng thể. Tập hợp âm thanh đầu tiên này sinh vẫn chưa là một hòa âm cụ thể của những âm thanh khác nhau mà là một sự kế tiếp hoàn toàn trừu tượng của các âm thanh theo các quan hệ đơn giản nhất của chúng và theo vị trí của chúng ở trong cái tổng thể này. Như vậy, người ta có loạt âm đơn giản, cái *thang âm* (gamme). Sự quy định chủ yếu của thang âm được tạo nên bởi âm chủ, âm này lặp đi lặp lại ở trong quãng tám của nó và bố trí sáu âm khác ở trong hai giới hạn này là cái quay trở về bản thân, bởi vì trong quãng tám của mình cái âm chủ đạo phù hợp trực tiếp với bản thân mình. Các âm khác của thang âm cũng tương ứng trực tiếp với âm chủ đạo như là âm ba, và âm năm hay khác nó chủ yếu bởi giọng của chúng như âm hai và âm bẩy và làm thành một chuỗi loại biệt mà ở đây tôi không nêu lên những đặc trưng của nó.

(cc) *Thứ ba*, các giọng điệu khác nhau là do thang âm này mà ra. Thực vậy, mỗi âm của thang âm có thể trở thành cái âm chủ đạo của một loại âm mới cũng bị quy định bởi cùng một quy luật như cái loại thứ nhất. Với sự phát triển của thang

âm và tình trạng phong phú thêm của nó về âm, con số các biến thể về âm cũng tăng lên và âm nhạc hiện đại, chẳng hạn, sử dụng nhiều biến thể về âm hơn âm nhạc cổ đại. Ngoài ra, bởi vì các âm khác nhau của thang âm ở trong tình trạng hòa âm trực tiếp, hay bị chia tách đối với nhau bởi những sự khác nhau và những sự chênh lệch ít nhiều chủ yếu. Kết quả là các loạt tạo nên bởi các âm thanh đóng vai trò những âm chủ đạo như vậy, tỏ ra ít nhiều gần nhau thành ra có thể có bước chuyển trực tiếp từ một loạt này sang một loạt khác hoặc không chấp nhận biện pháp này bởi vì chúng là xa lạ với nhau. Ngoài ra, các âm khác nhau còn có thể khác nhau bởi trình độ cứng rắn hoặc mềm mại của chúng và, cuối cùng, nhận được của cái âm chủ đạo một tính chất nhất định, tính chất này về phía của nó là tương ứng với một tình cảm đặc thù nào đấy: than vãn, buồn rầu, vui vẻ, lạc quan tin tưởng v. v... Nếu ta hiểu như vậy thì các biến thể âm thanh cũng đã được những người xưa biết và đã được họ sử dụng sau khi đã làm cho chúng biến đổi và được cải biến sâu sắc.

(c) Yếu tố chủ yếu *thứ ba* mà chúng ta dùng để kết thúc tốt nhất những nhận xét chung này về hòa âm là đưa ra một vài nhận xét ngắn về hệ thống các hòa âm.

(aa) Theo những điều đã nói ở trên, các khoảng cách làm thành một toàn thể, nhưng trong giọng điệu này ở trong các thang âm và các loại âm thanh chỉ mang hình thức những loạt đơn thuần nêu bật riêng từng âm. Vì giọng điệu vẫn trừu tượng như vậy, cho nên mỗi lần người ta chỉ có một trình độ chính xác duy nhất. Nhưng bởi vì mỗi âm chỉ là bản thân nó do những quan hệ của nó với các âm khác, cho nên các âm cần phải có được một sự tồn tại cụ thể, vốn bị quy định bởi những quan hệ này. Nói khác đi, các âm khác nhau cần phải hợp nhất để làm thành một giọng điệu duy nhất. Sự dung hợp này, một sự dung hợp có thể thực hiện độc lập đối với con số các âm (hai âm đã là đủ để tạo nên một thể thống nhất như vậy),

làm thành cái người ta vẫn gọi là một *hợp âm*. Về các hợp âm cũng như về các âm riêng, có tình trạng như sau: người ta không nên phó mặc chúng cho tình trạng ngẫu nhiên và võ đoán; trái lại, chúng phải được quy định bởi những quy luật bên trong, hay sự kế tiếp của chúng phải vâng theo những quy tắc nhất định. Thực vậy, không phải mọi hợp âm đều được dùng trong âm nhạc, trái lại, cần phải loại trừ nhiều hợp âm. Chính những quy luật này làm thành cái khoa học về hòa âm thực sự, hay khoa học về những hợp âm được hợp nhất thành một hệ thống có tính tất yếu ở bản thân nó.

(bb) Trong hệ thống *này* các hợp âm được *đặc thù hóa* và được phân biệt đối với nhau, bởi vì một hợp âm chỉ được thực hiện giữa những âm *nhất định*. Do đó, chúng ta bắt gặp trước hết một toàn thể những hợp âm *đặc thù*. Về sự phân chia chung của chúng, sự phân chia này cũng lấy những đặc trưng như những đặc trưng mà tôi đã nêu lên một cách tóm tắt khi nói về những khoảng cách của thang âm và các loại âm để làm cơ sở và làm tiêu chuẩn cho chúng.

Một nhóm hợp âm *đầu tiên* được tạo nên bởi những hợp âm trong đó có hợp âm trực tiếp với nhau. Do đó, ở đây không có đối lập, không có mâu thuẫn, trái lại có sự thuận tai hoàn toàn không bị cái gì cản trở: đó là trường hợp những hợp âm *thuận tai* có cơ sở được tạo nên bởi *ba âm*. Người ta biết rằng ba âm này gồm có âm chủ, âm ba hay âm trung và âm năm hay âm át. Ở đây khái niệm hòa âm xuất hiện dưới hình thức đơn giản nhất của nó; thậm chí ở đây chúng ta có sự biểu hiện bản thân khái niệm một cách khái quát. Thực vậy, người ta đứng trước một tổng thể những âm thanh có những sự khác nhau cũng như một thể thống nhất không bị vi phạm như chúng tôi vừa nói. Ở đây là một sự đồng nhất trực tiếp nhưng vẫn không thiếu tính đặc thù và tính trung gian, sự thống nhất này không để cho các âm khác nhau tồn tại trong tình trạng độc lập của chúng, trái lại thiết lập một quan hệ tương liên nào đó

giữa chúng và thể hiện thực sự thống nhất, và do đó quay trở về tính trực tiếp ở bản thân nó.

Nhưng điều các hợp âm có ba âm vẫn thiếu, và điều này ở đây, tôi không thể nói nhiều được, đó là sự biểu hiện một đối lập ít nhiều sâu sắc. Như chúng ta đã thấy ở trên, thang âm, ngoài những âm thuận tai, không có sự đối lập nào hết, còn có những âm xóa bỏ tính thuận tai này. Âm bảy thứ và âm bảy trưởng thuộc vào số những âm này. Vì chúng cũng là một bộ phận của toàn thể, cho nên chúng phải tìm thấy vị trí của mình ở trong trường hợp âm gồm ba âm. Nhưng khi điều này xảy ra thì tính thống nhất và tính thuận tai trực tiếp mà chúng tôi vừa nói đều bị phá hủy do sự can thiệp của một âm có một độ vang khác hẳn, thậm chí độc lập. Điều làm thành sự sâu sắc chân chính của giọng đó là nó đón lấy những đối lập chủ yếu mà không sợ cường độ của chúng. Bởi vì, nếu như tự thân khái niệm chân chính là một thể thống nhất, thì nó không phải là như vậy một cách trực tiếp, trái lại bao hàm một sự phân chia, những khác nhau, những đối lập.

Chính vì vậy, chẳng hạn khi phát triển ở trong tác phẩm "*Logic học*" của tôi về khái niệm, tôi đã nhấn mạnh tính chủ thể của nó, nhưng tính chủ thể này với tính cách một thể thống nhất lý tưởng, trong suốt, lại tự hủy bỏ mình để theo cái đối lập lại nó tức là tính khách thể. Người ta thậm chí có thể nói rằng, với tính cách thuần túy lý tưởng, nó chỉ là phiến diện và đặc thù, nó chỉ tồn tại đối với một kẻ khác, đối với cái khách thể của nó, và nó chỉ là tính chủ thể thực sự trong chừng mực nó đương đầu với sự đối lập này để khắc phục sự đối lập và làm cho sự đối lập biến mất. Chính vì vậy ở trong cuộc đời thực tế, chỉ có những bản tính cao đẳng mới có khả năng và có sức đương đầu với đau khổ và chiến thắng đau khổ.

Do đó, nếu như âm nhạc muốn biểu hiện một cách nghệ thuật cái ý nghĩa bên trong cũng như cái tình cảm của chủ thể trong mối quan hệ với một nội dung sâu sắc nhất, nội dung

tôn giáo chẳng hạn, mà nhất là nội dung tôn giáo Thiên Chúa giáo là nội dung bao hàm những đau khổ sâu thẳm, thì nó phải có những phương tiện có thể miêu tả cuộc đấu tranh của những mặt đối lập này ở ngay cái vương quốc những âm thanh của nó. Những phương thức này được cấp cho nó bởi tính nghịch tai của những hợp âm gọi là âm bảy và âm chín mà ở đây tôi không thể nói nhiều.

Song về tính chất chung của những hợp âm này, điều quan trọng là phải nêu lên điểm sau đây: chúng bao hàm ở trong cùng một thể thống nhất trước sau duy nhất những sự tương phản dưới hình thức của những tương phản. Nhưng nói đến thể thống nhất của những sự tương phản với tính cách tương phản, tức là khẳng định một điều mâu thuẫn và không nhất quán. Theo khái niệm nội tại của chúng, những đối lập này nói chung không có một chỗ dựa vững chắc nào hết cả ở bản thân chúng cũng như ở trong sự đối lập của chúng. Trái lại, chúng bị sự đối lập này hủy bỏ.

Vì vậy, hòa âm không thể chỉ giữ những hợp âm này là những hợp âm chỉ gây cho lỗ tai một ấn tượng về sự mâu thuẫn, sự mâu thuẫn này đòi hỏi một sự thỏa hiệp là cái duy nhất có thể làm cho lỗ tai và tâm hồn được thỏa mãn. Do đó, cùng với sự đối lập, nảy sinh sự cần thiết phải làm cho những điều nghịch tai biến mất và một sự quay trở về hợp âm gồm ba âm. Chính vận động này, vận động của sự trở về tính đồng nhất với bản thân là vận động duy nhất chân thực. Nhưng trong âm nhạc, tính đồng nhất này chỉ có thể thực hiện dưới hình thức một sự phân tán những yếu tố của nó ở trong thời gian; nhưng yếu tố này, do đó, trở thành một sự kế tiếp nhau, nhưng những quan hệ chặt chẽ ở giữa chúng đã được bộc lộ do chỗ những quan hệ này bị lôi cuốn bởi những sức mạnh cần thiết và nội tại ở trong vận động tiến triển những của âm này tới những âm kia và trong một sự thay đổi chủ yếu có tính chất diễn biến.

(cc) Điều này dẫn chúng ta tới một điểm thứ ba mà chúng ta phải chú ý tới. Nếu như lúc đầu thanh âm chỉ là một sự kế tiếp nhau cố định, nhưng trừu tượng của các âm thanh thì các hòa âm, đến lượt chúng, không phải là cô lập và độc lập mà có những quan hệ nội tại, đồng thời chúng biểu lộ xu hướng biến đổi và diễn tiến. Nhưng sự diễn tiến này tuy có thể có những thay đổi có biên độ vượt quá những khả năng của thang âm, cần phải thực hiện ở ngoài sự can thiệp của yếu tố võ đoán đơn thuần: vận động từ hòa âm tới hòa âm phải do bản chất của các hoà âm, hoặc do bản chất của các âm thanh khác nhau mà ra. Về mặt này, lý thuyết về âm nhạc đã nêu lên nhiều điều ngăn cấm, nhưng nếu trình bày và phân tích những điều ấy thì chúng ta sẽ bị lôi cuốn vào những nhận xét vượt ra ngoài mục đích mà chúng tôi đã nêu lên. Do đó, chúng tôi bắt buộc phải bó hẹp vào một vài nhận xét chung trên đây.

c. Giai điệu:

Chúng ta hãy nhớ rằng chúng ta phải chú ý trước hết tới những phương tiện thể hiện âm nhạc đặc biệt. Lúc đầu, chúng ta đã khảo sát sự hình thành độ dài *thời gian* của âm thanh theo quan điểm nhịp và phách. Từ đó chúng ta chuyển sang cái âm hưởng *thực tế*: *thứ nhất* là âm hưởng các nhạc cụ và tiếng nói con người; *thứ hai*, sự kế tiếp nhau trong thang âm và những sự phát triển khác nhau của chúng. Cuối cùng, lĩnh vực trong đó mọi cái trước đây kết hợp lại và tạo thành trong sự thống nhất này cơ sở cho một sự triển khai thực sự tự do các âm thanh, tức là *giai điệu*.

Như chúng ta đã thấy ở trên, nếu như hòa âm là gồm những quan hệ chính chi phối thế giới của âm thanh với tính tất yếu của một quy luật, thì nó vẫn chưa làm thành âm nhạc thực sự, và nhịp hay tiết tấu cũng thế. Hòa âm chỉ là cái cơ sở cốt tử, cái thao trường mở rộng cho tâm hồn bộc lộ. Điều nên thơ ở trong âm nhạc, cái ngôn ngữ của tâm hồn dùng âm

thanh để biểu hiện những niềm vui và những nỗi đau khổ thầm kín và trong khi biểu hiện như vậy nó vươn lên khỏi tình cảm và làm chủ tình cảm bằng cách biến cảm xúc bên trong thành sự tri giác về bản thân mình, do đó giải phóng con tim khỏi những niềm vui và những nỗi đau khổ đang bóp nghẹt nó, là bắt nguồn từ giai điệu và giai điệu là âm cộng hưởng tự do của tâm hồn trong lĩnh vực âm nhạc. Kể ra, chúng ta chủ yếu sẽ nói đến giai điệu là phương diện nên thơ nhất và cao nhất của âm nhạc, phương diện ở đây sự sáng tạo nghệ thuật bộc lộ tự do nhất bằng cách sử dụng những yếu tố mà chúng tôi vừa nói.

Nhưng ở đây, chúng ta, lại bắt gặp những khó khăn mà chúng tôi đã có dịp nêu lên. Thực vậy, một mặt, muốn bàn đến vấn đề này một cách nghiêm chỉnh và sâu sắc, thì phải có một trình độ hiểu biết chính xác hơn về các quy tắc soạn nhạc và phải quen thuộc hơn nhiều với các tác phẩm âm nhạc hoàn mỹ nhất so với trình độ mà tôi có được và có thể có được, bởi vì chỉ có những người am hiểu thực sự và những nhà nhạc sĩ chuyên nghiệp thì mới có thể nói những điều chính xác và chi tiết về mặt này. Mặt khác, âm nhạc là một nghệ thuật có tính chất đặc biệt khiến cho nó khó lòng quy định và miêu tả một cách chung chung hơn các nghệ thuật khác. Nội dung tinh thần của nó, nói khác đi, những vận động và những biến cố của cái thế giới những tình cảm vẫn mơ hồ hơn nhiều. Do chỗ nội dung này được quan niệm là nội cảm hay nó làm thành tiếng cộng hưởng của một tình cảm có tính chủ thể, cho nên không phải bao giờ cũng có sự tương ứng giữa các biểu hiện của âm nhạc với những biểu hiện của tình cảm, của biểu tượng, của tư tưởng hay của một hình tượng cá nhân. Những thay đổi của âm nhạc không phải bao giờ cũng xuất hiện đồng thời như những tình cảm hay những biểu tượng hay một hình tượng cá nhân. Ở đây, phần lớn chỉ là một sự diễn tiến âm nhạc đùa nghịch với bản thân mình nhưng vẫn theo một phương pháp

nhất định. Cho nên tôi sẽ bó hẹp vào một vài nhận xét chung dưới đây mà tôi cho là thú vị nhất và hợp chỗ nhất.

(a) Trong khi các âm thanh phát triển tự do, giai điệu một mặt vượt lên khỏi nhịp, tiết tấu và hòa âm nhưng mặt khác để phát triển giai điệu không có biện pháp thể hiện nào khác ngoài những vận động tiết tấu và theo nhịp của các âm thanh trong những quan hệ chủ yếu và tất yếu của chúng. Sự vận động của giai điệu, do đó, có thể nói bị giam hãm trong những điều kiện của sự tồn tại của mình và không nên tìm cách thoát khỏi những điều tất yếu nảy sinh từ đấy. Nhưng do chỗ mối liên hệ thâm trầm này vốn gắn liền nó với hòa âm, cho nên giai điệu không bỏ mất tính tự do của mình mà chỉ toát ra từ tính chủ thể với tất cả những gì ngẫu nhiên và võ đoán, những diễn biến đồng bóng, cũng như những chuyển biến kỳ quặc của tính chủ thể và chỉ có điều này mới cấp cho nó tính độc lập thực sự của nó. Thực vậy, tự do thực sự không phải là đối lập lại tất yếu như là với một quyền lực xa lạ, đối địch và áp bức. Trái lại, nó xem tất yếu là một yếu tố cốt tử, nội tại và đồng nhất với bản thân, thành ra trong khi vâng theo tất yếu nó chỉ vâng theo những quy luật riêng của mình và làm theo bản tính của mình, cũng như nếu nó thoát ly khỏi những đòi hỏi này thì nó sẽ thoát ly khỏi chính mình, sẽ trở thành không trung thành với chính mình. Mặt khác, nếu xét về bản thân thì rõ ràng là nhịp, tiết tấu và hòa âm đều chỉ là những điều trừu tượng, nếu tách riêng ra đều không có giá trị âm nhạc gì hết; trái lại sở dĩ chúng có được một sự tồn tại thực sự âm nhạc chính là nhờ giai điệu, ở trong giai điệu với tính cách những yếu tố và những phương diện của giai điệu. Nghệ thuật soạn nhạc là ở chỗ thực hiện một hòa hợp giữa hòa âm và giai điệu, ở chỗ thỏa hiệp được những sự khác nhau chia tách chúng, bí quyết của việc soạn nhạc là ở đấy.

(b) Về tính *đặc thù* của giai điệu, theo tôi những điều quan trọng nhất mà người ta có thể nói về vấn đề này là như sau.

(aa) *Thứ nhất*, về cách thể hiện có tính chất hòa âm của nó, giai điệu có thể bó hẹp vào một tập hợp rất đơn giản những hợp âm và những giọng điệu khác nhau. Nó có thể phát triển trong những âm thanh có những hợp âm không có sự đối lập nào hết, sau đó bằng cách xem chúng là một cơ sở đơn thuần để tìm thấy ở đấy những chỗ dựa chung nhất cho các hình nhịp điệu và các vận động của nó. Các giai điệu của các ca khúc chẳng hạn, không trở thành hời hợt và chính vì vậy có thể làm thành cách biểu hiện của nơi sâu thẳm nhất và thâm trầm nhất của tâm hồn, thường thường cũng diễn biến ở trong những điều kiện giai điệu đơn giản nhất. Có thể nói chúng không nêu lên những vấn đề những hợp âm và những âm thanh khác nhau tương đối phức tạp và khó khăn, trái lại chỉ cần những tuyền diệu và những diễn tiến không đi đến những sự đối lập gay gắt để làm thành những hiện tượng thuận tai và không đòi hỏi nhiều bước trung gian để làm thành một thể thống nhất thỏa đáng.

Cách xử lý như vậy có thể làm nảy sinh những tác phẩm hơi nhạt tẻ và hời hợt như là trường hợp của nhiều giai điệu của Pháp và của Italia ngày nay, trong đó sự kế tiếp theo về giai điệu là hoàn toàn hời hợt, nhà soạn nhạc bổ sung về chỗ anh ta thiếu ở mặt này bằng sức lôi cuốn ít nhiều mạnh mẽ của tiết tấu hoặc bằng những thủ thuật khác. Nhưng nói chung, tính đơn giản của cơ sở giai điệu không phải tất yếu làm cho giai điệu thành trống rỗng và nghèo nàn.

Thứ hai, một trường hợp khác đó là ở đấy giai điệu không bao hàm một sự phát triển những âm thanh đặc thù trên một cơ sở tạo nên bởi một chuỗi giai điệu diễn tiến, như ở trong trường hợp ở trên; trái lại, ở đây mỗi âm của giai điệu mở rộng làm thành một toàn thể cụ thể cho đến khi bản thân nó trở thành một hợp âm. Do đó, giai điệu có một trình độ rất phong phú về âm và cùng với hòa âm, nó thực hiện một trình độ thâm nhập vào nhau đến nỗi người ta không tài nào phân biệt giữa cái giai điệu thực sự với hòa âm, và hòa âm có thể nói

chỉ cấp những chỗ dựa cho giai điệu và chỉ làm thành cái nền tảng ít nhiều vững chắc, cái cơ sở ít nhiều chắc chắn của giai điệu. Lúc bấy giờ, hòa âm và giai điệu làm thành một toàn thể gắn bó và mọi sự thay đổi của một cái này thế nào cũng kéo theo sự thay đổi của cái kia. Trường hợp các coran (chorale) có bốn bè là như vậy.

Cũng vậy, một giai điệu có nhiều bè có thể có một sự rắc rối làm cho nó một sự diễn biến hài hòa cũng như mặt khác, những giai điệu dù khác nhau cũng vẫn có thể gắn chặt với nhau về hòa âm khiến cho sự gặp gỡ thuận tai của những âm nào đấy làm nẩy sinh một hòa âm, đó là điều ta vẫn thấy trong những bản nhạc của Xêbaxtiên Bakhơ (Sébastien Bach). Sự diễn biến lúc bấy giờ tỏa ra theo nhiều hướng, các hướng này sau khi có vẻ khác nhau và độc lập, vẫn ở trong những quan hệ hòa âm với nhau và những quan hệ này dẫn tới kết quả tất yếu là một sự gặp gỡ mới và thuận tai.

(cc) Trong các cách xử lý như vậy, âm nhạc không những có thể làm cho các vận động của nó *đi tới giới hạn* trình độ thuận tai trực tiếp, thậm chí vi phạm trình độ này để rồi sau đó lại quay trở về đấy, mà trái lại nó phải làm cho hiện tượng thuận tai đầu tiên bị tan rã và biến nó thành nghịch tai. Thực vậy, chính những sự đối lập như vậy là cơ sở của những điều kiện sâu xa và những bí ẩn của hòa âm, những điều kiện và những bí ẩn tự thân là tất yếu và sức mạnh của sự thâm nhập của những vận động trong một giai điệu chính là ở đấy. Chính vì vậy cách soạn nhạc táo bạo vứt bỏ cách diễn tiến thuần túy thuận tai, để đi tới những đối lập, những mâu thuẫn và những điều nghịch tai nổi bật nhất, đặng nêu rõ quyền lực của chính mình bằng cách vận dụng mọi khả năng của hòa âm mà nó tin chắc là có thể làm cho những cuộc đấu tranh dịu đi nhằm nêu cao sự chiến thắng làm người ta thỏa mãn của cách thỏa hiệp bằng giai điệu.

Đây là một cuộc đấu tranh giữa tự do và tất yếu; một cuộc đấu tranh giữa quyền tự do của tưởng tượng tha hồ buông mình theo cái đà của nó với tính tất yếu của những điều kiện của hòa âm mà nó cần tới để biểu hiện ra ngoài và ý nghĩa riêng của nó chính là ở đấy. Nhưng nếu như hòa âm, việc sử dụng mọi phương tiện của nó, sự táo bạo của cuộc đấu tranh trong cách sử dụng này và chống lại những phương tiện này là điều chủ yếu thì việc soạn nhạc gặp nguy cơ có thể trở thành nặng nề và bác học, khi nó thiếu tính tự do của những vận động, hoặc ít nhất, khi nó không biết đảm bảo cho tính tự do này chiến thắng hoàn toàn.

(c) Thực vậy, trong mỗi giai điệu, yếu tố giai điệu thực sự, cái *cantabile* phải là yếu tố thống trị độc lập dù cho đây là bất kỳ loại âm nhạc nào, và yếu tố này không bị bỏ mất cũng không bị bỏ quên ở trong sự biểu hiện phong phú của nó. Về mặt này, giai điệu bao hàm những khả năng vô tận về sự diễn tiến của âm thanh, nhưng những khả năng này cần phải được sử dụng làm thế nào mà trước mắt chúng ta là một tập hợp toàn vẹn và hoàn toàn. Kể ra, tập hợp này vẫn có tính đa dạng và có sự diễn tiến, nhưng với tính cách một tổng thể, nó phải có ranh giới rõ rệt và, do đó, có một mở đầu và một kết thúc, còn phần giữa là bước trung gian giữa hai cái này. Chỉ khi nào nó là một vận động như vậy, một vận động không phải tiếp tục vô tận mà đi tới một mục đích cụ thể để rồi quay trở về điểm xuất phát của mình thì lúc đó hòa âm mới tương ứng với "sự tồn tại vì mình" tự do của tính chủ thể mà nó phải là sự biểu hiện. Chỉ đến lúc đó thôi âm nhạc ở trong cái yếu tố dành riêng cho nó, tức là nội cảm, đã trở thành ngoại hiện và ở trong cái ngoại hiện đã trở thành nội cảm, chỉ đến lúc đó thôi âm nhạc mới cấp cho ta cái cảm xúc về lý tưởng và sự giải phóng đến mức độ trong khi vâng theo những tất yếu có tính giai điệu, âm nhạc mang tâm hồn lên một lĩnh vực cao siêu.

3. Những quan hệ giữa các phương thức biểu hiện âm nhạc với nội dung của chúng.

Sau khi đã phác họa tính chất của âm nhạc một cách khái quát, chúng ta đã khảo sát những phương diện đặc thù trong đó âm thanh xuất hiện cũng như độ dài của chúng ở trong thời gian. Nhưng vì giai điệu đã đưa chúng ta vào lĩnh vực của sáng tạo nghệ thuật tự do và của sự sáng tạo âm nhạc thực sự, cho nên chúng ta đứng trước một nội dung cần phải tìm thấy sự biểu hiện nghệ thuật của mình trong tiết tấu, hòa âm và giai điệu. Từ việc nghiên cứu những hình thức chung của các biểu hiện này sẽ toát ra quan điểm cuối cùng là quan điểm làm cho chúng ta một lần nữa có thể xét những lĩnh vực khác nhau của âm nhạc. Đây là những điều khác nhau mà ta cần phải nêu lên về mặt này.

Trong một vài trường hợp, âm nhạc có thể đóng vai trò đệm theo, và điều này thể hiện nhất là khi nội dung tinh thần của nó không được lý giải chỉ ở trong cái nội cảm trừu tượng của ý nghĩ hay với tính cách một tình cảm chủ quan mà còn nhập vào vận động của âm nhạc, được thể hiện ở trong biểu tượng và được diễn đạt thành lời. Trái lại có những lúc khác, âm nhạc thoát ly khỏi một nội dung đã có sẵn từ trước và tỏ ra *độc lập ở* trong lĩnh vực của mình. Lúc bấy giờ có thể có hai khả năng: hoặc là có một mối liên hệ nào đó giữa âm nhạc với một nội dung cụ thể. Trong trường hợp này, có thể nói âm nhạc bao gồm nội dung này ở trong một giai điệu với các hòa âm của nó, hoặc âm nhạc chỉ dùng những âm thanh và những cộng hưởng đơn thuần cũng như hình hòa âm và giai điệu của chúng. Ở đây, cũng là một hiện tượng như hiện tượng chúng ta đã bắt gặp trong kiến trúc, đồng thời với những sự khác nhau giữa hai nghệ thuật này. Ở trong kiến trúc, chúng ta đã nhận thấy sự tồn tại của một nền kiến trúc độc lập và một nền kiến trúc mà ta có thể gọi là vụ lợi. Song âm nhạc đệm

theo vẫn tự do hơn, do đó gắn liền chặt chẽ hơn với nội dung, một điều mà kiến trúc không bao giờ có thể làm được.

Sự khác nhau mà chúng tôi vừa nêu lên biểu hiện trong nghệ thuật thực tế bởi âm nhạc *nhạc cụ* và âm nhạc *tiếng nói*. Đây không chỉ là một sự khác nhau thuần túy bên ngoài, một sự khác nhau do chỗ âm nhạc tiếng nói chỉ gồm những *âm thanh* của tiếng nói con người mà thôi, trái lại, âm nhạc nhạc cụ sử dụng những độ vang khác nhau của những nhạc cụ khác. Vấn đề còn hơn thế nữa: tiếng nói nói lên đồng thời những lời nói có một nội dung nhất định thành ra âm nhạc với tính cách lời nói được phát lên chỉ có thể có nhiệm vụ là đưa ra một cách biểu hiện có tính chất nhạc cho nội dung này trong chừng mực có một quan hệ ít nhiều chặt chẽ giữa các âm thanh và các từ. Đồng thời, nội dung này với tính cách nội dung, đã thôi không làm thành đối tượng của một tình cảm mơ hồ để trở thành đối tượng của một sự biểu hiện ít nhiều chính xác. Song mặc dầu sự kết hợp như vậy do chỗ nội dung được thể hiện có thể được tri giác bằng cách đọc và có thể là đối tượng của một sự thể hiện độc lập đối với cách biểu hiện bằng âm nhạc, cho nên âm nhạc thêm vào đấy trở thành một âm nhạc đệm theo; trái lại, ở trong điêu khắc cũng như ở trong hội họa, người ta không thể nào tri giác được nội dung ở ngoài hình thức nghệ thuật của nó và độc lập với hình thức này.

Song không nên quan niệm *sự đệm theo* theo ý nghĩa là âm nhạc trong những trường hợp này chỉ đóng một vai trò thứ yếu, thuần túy vụ lợi. Trái lại, chính văn bản lại phục vụ âm nhạc, và tất cả vai trò của văn bản tóm lại là cấp cho ý thức một ý niệm chính xác hơn về những điều mà nghệ sĩ đã chọn làm đối tượng của tác phẩm mình. Âm nhạc khẳng định quyền tự do của mình về mặt này, do chỗ nó không quan niệm nội dung như nội dung ấy nêu lên trong văn bản, nó sử dụng một yếu tố vượt ra ngoài trực giác cũng như biểu tượng. Ở đây, tôi nhắc lại những điều tôi đã nói trên đây khi đã nói đến tính chất chung

của âm nhạc. Cụ thể, tôi đã nói rằng âm nhạc cần phải biểu hiện nội cảm với tính cách nội cảm. Song nội cảm có thể được quan niệm theo *hai nghĩa*. Lý giải một đối tượng bằng nội cảm của nó, một mặt có thể có ý nghĩa là lý giải nó không phải như nó tồn tại ở trong hiện thực bên ngoài dưới hình thức và phương diện có thể thấy được của nó mà lý giải theo *ý nghĩa lý tưởng* của nó. Mặt khác, người ta có thể nắm được nội cảm của một đối tượng bằng cách biểu hiện một nội dung như nó tồn tại ở trong tình cảm có tính *chủ thể*. Tôi sẽ cố gắng chứng minh rằng hai phương thức thể hiện này đều có thể thích hợp với âm nhạc.

Trong các âm nhạc tôn giáo ngày xưa, Crucifixux chẳng hạn những mô típ sâu sắc ở trong cảnh khổ hình của Giêxu, nỗi đau khổ thần linh, cái chết và cảnh hạ huyệt của Người v.v.. đều được quan niệm nhằm mục đích nói lên không phải một cảm xúc của chủ thể hay một tình cảm chủ quan về sự thương hại hay cảm thương do những biến cố này gây nên, mà có thể nói là nói lên bản thân sự vật, ý nghĩa sâu sắc của nó. Cố nhiên, những hòa âm và sự diễn tiến có tính giai điệu của cách biểu hiện này cũng có mục đích làm cho người nghe cảm động, tác động tới tình cảm của anh ta: người ta không nên ngắm nhìn nỗi đau khổ bị hành hình và việc đưa xuống huyệt để có một biểu tượng khái quát về điều đó. Anh ta phải cảm thấy tất cả tính chất sâu sắc của những đau khổ thần linh, tâm hồn anh ta bị những biến cố này thu hút, bị chìm đắm hoàn toàn vào đấy, nó đồng nhất hóa với các biến cố ấy khiến cho nó trở thành một cái gì gắn bó, ngập tràn chủ thể làm chủ thể không nghĩ đến mọi cái khác. Và muốn cho tác phẩm nghệ thuật có thể gây nên một tác dụng như vậy thì tâm hồn của bản thân người sáng tác nhạc không chỉ biểu hiện những *tình cảm có tính chủ thể mà một chủ đề như vậy có thể gây* nên, tâm hồn ấy còn phải hoàn toàn chìm đắm ở trong chủ thể này, hợp nhất làm một với chủ thể này.

Ngoài ra, khi đọc một quyển sách hay một văn bản kể lại

một biến cố, miêu tả một hành động, biểu hiện tình cảm bằng lời nói tôi có thể cảm xúc sâu sắc nhất đến nỗi chảy nước mắt v.v... Yếu tố chủ thể này của tình cảm là yếu tố đi kèm theo mọi hành động của con người, mọi cách biểu hiện đời sống nội tâm mà chỉ cần nhìn một biến cố, một hành động thường thường là có thể gợi nên, thì âm nhạc vẫn là nghệ thuật duy nhất có thể tổ chức được nó bằng cách làm cho ấn tượng mà nó tạo nên dịu đi, được lý tưởng hóa. Trong hai trường hợp, nội dung tìm thấy một tiếng cộng hưởng ở trong cái tôi thâm trầm nhất. Và âm nhạc do chỗ nó chiếm hữu chủ thể bằng cách có thể nói bắt chủ thể phải tập trung vào nội tâm của mình cho nên âm nhạc vạch những giới hạn, hạn chế tính tự do tư tưởng, biểu tượng, trực giác của chủ thể và không cho phép chủ thể vượt quá một nội dung nhất định. Nội dung này tựa hồ làm thành một vòng tròn mà tình cảm của chủ thể không thể vượt qua cũng không nên vượt qua.

Ở đây, chúng tôi sẽ nói tới âm nhạc đệm theo theo nghĩa như vậy trong chừng mực nó biểu hiện mặt bên trong của một nội dung mà văn bản đã xây dựng cho sự trình diễn. Nhưng chủ yếu bởi vì âm nhạc của tiếng nói phối hợp với những nhạc cụ thể hiện nhiệm vụ này một cách tốt nhất, cho nên người ta vẫn có thói quen gọi âm nhạc nhạc cụ là âm nhạc đệm theo. Kể ra, âm nhạc nhạc cụ đi kèm tiếng nói và không được tìm cách tỏ ra độc lập hoặc đóng vai trò chủ yếu; nhưng trong sự phối hợp này âm nhạc của tiếng nói tỏ ra thấp hơn sự đệm theo bởi vì tiếng nói nói lên những từ cần được thể hiện, lời hát chỉ đưa đến một biến đổi mới cho nội dung của các từ này vì nó có mục đích là làm cho nội dung này dễ tiếp thu hơn đối với tình cảm bên trong, trong lúc đó thì âm nhạc nhạc cụ ở đây không có những từ được nói lên, âm nhạc bị bó hẹp vào những phương tiện riêng của nó, nói khác đi bị hạn chế vào cách thể hiện âm nhạc thuần túy.

Nhưng lại còn một vấn đề thứ ba không nên bỏ qua. Ở

trên, tôi đã nói rằng tính hồn nhiên sinh động của một tác phẩm âm nhạc cần được gợi lại luôn luôn. Về mặt này các nghệ thuật tạo hình, điêu khắc và hội họa có ưu thế hơn âm nhạc. Nhà điêu khắc, nhà họa sĩ quan niệm một tác phẩm và thực hiện nó một cách đầy đủ. Tất cả hoạt động nghệ thuật là xuất phát từ một cá nhân duy nhất, và sự tương ứng bên trong giữa sự sáng tạo và sự thể hiện nhờ vậy chỉ có lợi mà thôi. Trường hợp của nhà kiến trúc sư đã kém thuận tiện hơn bởi vì nhà kiến trúc sư bắt buộc phải phân chia hoạt động của mình với một số ngành thợ nào đấy, nghĩa là phải phó thác ít nhất một bộ phận của tác phẩm mình cho những bàn tay xa lạ. Song, nếu như nhà soạn nhạc bắt buộc phải giao phó sự thực hiện tác phẩm của mình cho những bàn tay và những giọng nói xa lạ, thì về mặt kỹ thuật cũng như về mặt sinh động bên trong, sự thực hiện này đòi hỏi phải có một sự tham dự có tính nghệ thuật chứ không phải chỉ có tính thủ công mà thôi. Chủ yếu về mặt này, ở trong âm nhạc ngày nay cũng như trong âm nhạc của nhạc kịch Italia ngày xưa đã diễn ra hai điều huyền diệu, trong lúc đó trong các nghệ thuật khác không có một sáng tạo mới mẻ nào: sự huyền diệu của cách quan niệm và sự huyền diệu của trình độ khéo léo thiên tài trong cách thực hiện. Những điều huyền diệu này khiến cho những người thành thạo có thể có một quan niệm rộng rãi hơn về chỗ âm nhạc là gì và người ta có thể chờ đợi gì ở nó.

Do đó, trong những điều dưới đây, *trước hết* chúng ta sẽ xét tới âm nhạc đệm theo và chúng ta sẽ tìm hiểu xem, nói chung, nó có thể có những phương thức biểu hiện gì.

Thứ hai, chúng ta sẽ xét lại vấn đề này đồng thời chú ý tới tính chất của âm nhạc độc lập.

Và cuối cùng, thứ ba, chúng ta sẽ kết thúc bằng một vài nhận xét về cách thể hiện nghệ thuật.

a. *Âm nhạc đệm theo.*

Dựa theo những điều chúng tôi đã nói trên đây về các quan

hệ giữa văn bản và âm nhạc thì rõ ràng là khi đứng trước một văn bản, âm nhạc bắt buộc phải gắn liền chặt chẽ hơn vào một nội dung nhất định trong những trường hợp nó buông mình theo những vận động và những cảm hứng riêng của nó. Thực vậy, văn bản cung cấp những biểu tượng chính xác và làm cho ý thức thoát khỏi những tình cảm mơ hồ, những giấc mơ không có nội dung mà chúng ta vẫn bị lôi cuốn, trong khi vẫn không phải từ bỏ quyền tự do tiếp nhận những tình cảm nào đấy ở trong âm nhạc, được cảm xúc bởi âm nhạc theo một cách nào đấy.

Nhưng tình trạng gắn bó này với một văn bản không có nghĩa là âm nhạc phải nô lệ vào đấy đến mức độ từ bỏ tính tự do của những vận động của mình và chỉ lo, hay chủ yếu lo thể hiện những đặc điểm của các lời nói. Nếu làm thế âm nhạc sẽ dẫn tới không phải sự sáng tạo một tác phẩm tự thân nó viên mãn, mà sẽ dẫn tới việc sử dụng thông minh nhưng giả tạo những phương thức biểu hiện âm nhạc để diễn đạt hết sức trung thành một nội dung ở bên ngoài nó hay đã được xác lập ở bên ngoài âm nhạc. Mọi gò bó mà người ta có thể thấy được, mọi cản trở có thể lộ ra đối với sự sáng tạo tự do đều làm cho ấn tượng hỏng đi. Nhưng mặt khác, âm nhạc không được thoát ly hoàn toàn khỏi nội dung của văn bản - như điều phần lớn các nhà soạn nhạc Italia ngày nay vẫn làm - và lúc đó sự chính xác của văn bản sẽ có vẻ là một cản trở. Kể ra, lý do người ta đưa ra đó là ý muốn xích gần lại âm nhạc độc lập. Trái lại, nghệ thuật là ở chỗ thấm nhuần sâu sắc ý nghĩa của những lời nói được nói ra của tình thế hay của hành động miêu tả trong văn bản và, sau đó, để cho cách biểu hiện âm nhạc của chúng tuôn ra từ tâm hồn. Tất cả các nhà soạn nhạc lớn đều làm thế. Họ không đưa vào lời cái gì xa lạ đối với lời, song vẫn không vì thế mà cản trở sự tuôn trào tự do của âm thanh, cái đà tự do của sáng tạo và, do đó, chứng tỏ rằng tác phẩm họ sáng tác không phải chỉ là để biểu hiện những lời nói.

Có thể có ba phương thức biểu hiện ở trong tính tự do này.

(a) Trước hết,tôi sẽ nói tới cách biểu hiện mà người ta có thể gọi là cách biểu hiện có tính giai điệu, ở đấy tình cảm, tâm hồn vang dội tìm cách tự khách thể hóa mình và tận hưởng sự khách thể hóa của mình.

(a) Trái tim con người, những trạng thái tâm hồn làm thành lĩnh vực trong đó nhà soạn nhạc phải hoạt động, và giai điệu, tiếng vang dội thuần túy của nội cảm là linh hồn của âm nhạc. Một âm thanh chỉ có được một cách thể hiện thực sự sinh động do chỗ nó nằm trong một tình cảm và nói lên tình cảm này. Về mặt này, tiếng kêu tự nhiên của tình cảm, tiếng kêu khi sợ hãi chẳng hạn, những tiếng nức nở do đau khổ gây nên, những lời tán thán khi vui vẻ và những tiếng kêu hân hoan v.v... đã là rất gợi cảm và nếu như trên đây tôi đã nói đến chúng với tính chất điểm xuất phát của âm nhạc, thì tôi cũng đã nói thêm rằng chúng không nên cứ tồn tại mãi trong trạng thái tự nhiên như vậy.

Sự khác nhau chủ yếu giữa hội họa và âm nhạc chính là ở đấy. Hội họa có thể tạo nên những hiệu lực đẹp nhất và nghệ thuật nhất bằng cách thấm nhuần hình thức và màu sắc hiện thực cũng như trạng thái tâm hồn thực tế của một con người nào đó trong một tình thế và trong một môi trường nào đó và bằng cách tái hiện những điều mà nó đã thấm nhuần như vậy trong tất cả tính hiện thực sinh động của nó. Ở đây, sự trung thành với tự nhiên là hoàn toàn hợp chỗ, miễn là nó phù hợp với hiện thực nghệ thuật. Trái lại, âm nhạc không thể biểu hiện những tình cảm và những dục vọng dưới hình thức biểu hiện tự nhiên của chúng, mà phải làm cho tình cảm có một âm hưởng phù hợp với những quan hệ âm thanh nhất định. Nói khác đi, phải khoác sự biểu hiện của một yếu tố do nghệ thuật tạo nên, và vì bản thân sự biểu hiện này mà thôi, một yếu tố nhờ vậy một tiếng kêu đơn thuần trở thành một chuỗi âm thanh, một vận động ở đấy các biến đổi và sự diễn

biến đều được hòa âm quy định và bị bó hẹp trong khuôn khổ của một giai điệu.

(a) Cái khung giai điệu này có được tất cả ý nghĩa và đặc trưng của nó chủ yếu là do các quan hệ của nó với toàn bộ tinh thần con người. Các mỹ thuật như điêu khắc và hội họa biến đổi nội cảm tinh thần thành ngoại hiện khách quan và, sau đó, giải phóng tinh thần khỏi cảnh ngoại hiện này. Một mặt, nó tự gặp lại mình ở đấy, trước một tác phẩm tinh thần nêu lên cho nó thấy phản ánh của nội cảm của nó. Và mặt khác, trong các tác phẩm của hai ngành nghệ thuật này không có chỗ đứng cho tính đặc thù của chủ thể, cho những biểu tượng, những ý kiến và những suy nghĩ võ đoán bởi vì nội dung đã được nêu lên trong tất cả cái cá tính chính xác và cụ thể của nó. Trái lại, như chúng tôi đã nhiều lần nêu lên, âm nhạc chỉ có yếu tố chủ thể là khách thể của nó và nội cảm chỉ bắt gặp mình nhờ yếu tố này để quay trở về bản thân nhờ sự biểu hiện tình cảm. Âm nhạc là tinh thần, là tâm hồn chỉ vang lên vì bản thân mình và cảm thấy thỏa mãn khi tri giác được mình. Nhưng với tính cách là một trong những nghệ thuật, nó phải thỏa mãn cái yêu cầu của tinh thần muốn cho những tình cảm và cách biểu hiện của tình cảm phải được duy trì trong những giới hạn nhất định để đừng biến thành những dục vọng sôi sục và quay cuồng, để giữ tính tự do của một sự bộc lộ hạnh phúc cả trong sự đắc thắng cũng như trong nỗi đau khổ mãnh liệt nhất. Âm nhạc thực sự lý tưởng là như vậy, đó là tính chất của âm nhạc giai điệu của Palextrina (Palestrina), của Đurantê (Durante), của Lôti (Lotti), của Pêroledơ (Perolèse), của Glúych (Gluck), của Haiđơn (Haydn) hay Môđa (Mozart). Tâm hồn của các bực thầy này vẫn giữ thái độ phẳng lặng của mình trong các tác phẩm của họ. Cố nhiên, những đau khổ và những dằn vặt cũng được biểu hiện ở đấy, nhưng cuối cùng những tình cảm này vẫn tan đi, sự diễn biến trong sáng của chúng không dẫn tới một tình trạng cực đoan nào hết, tất cả đều cô đọng và được duy trì trong những

giới hạn chính xác. Thành ra niềm vui không bao giờ biến thành một cảnh hỗn loạn man rợ, và ngay cả sự than phiền cũng đem đến một nỗi xoa dịu sung sướng.

Khi nói về hội họa Italia, tôi đã nói rằng ngay ở giữa nỗi đau khổ sâu sắc và ở trong tình trạng chia xẻ cực đoan nhất của tâm hồn vẫn không bao giờ thiếu sự hòa giải, yếu tố làm cho tâm hồn bình thản và hạnh phúc ở giữa những giọt nước mắt và đau khổ. Nỗi đau khổ ở trong một tâm hồn sâu sắc vẫn có một vẻ đẹp cũng như Aclơcanh (Arlequin) vẫn duyên dáng và lôi cuốn. Ngoài ra, thiên nhiên đã cấp cho những người Italia biệt tài của cách biểu hiện giai điệu, và người ta bắt gặp nó trong âm nhạc cổ của nhà thờ của họ bên cạnh sự biểu hiện lòng mộ đạo nhiệt thành nhất, bên cạnh cái tình cảm thuần túy biểu hiện tình trạng hòa giải và nghỉ ngơi và ngay cả khi tâm hồn bị đau khổ chia xé, cái đẹp vẫn không bao giờ vắng mặt ở cái tác phẩm mang hình dáng của hạnh phúc. Đây là một vẻ đẹp với tất cả những ngoại hiện của một cái đẹp cảm quan khiến cho người ta thường thường có xu hướng lẫn lộn sự thỏa mãn mà giai điệu đem đến với một hứng thú thuần túy cảm quan; nhưng người ta không nên quên rằng nghệ thuật có nhiệm vụ diễn biến ở trong yếu tố cảm quan bằng cách đưa tinh thần vào một lĩnh vực ở đấy "sự tồn tại thỏa mãn về mình" làm thành sắc thái chủ đạo cũng như ở trong tự nhiên.

(cc) Do đó, nếu như giai điệu không thể thiếu tính đặc thù của tình cảm thì khi âm nhạc làm cho một dục vọng hay một sáng tạo của trí tưởng tượng bộc lộ thành âm thanh, âm nhạc vẫn phải nâng tâm hồn lên khỏi cái tình cảm ở đấy nó đã chìm đắm, để cho nó vượt lên khỏi nội dung của nó và xây dựng cho nó một lĩnh vực ở đấy nó có thể thoát ly khỏi cái tình cảm vẫn thu hút nó và nó có thể chiêm ngưỡng bản thân mình mà thôi. Hiệu lực của yếu tố ca hát của âm nhạc, của tiếng ca thực sự chính là ở đó. Không những thế, diễn biến của một tình cảm cụ thể, của tình yêu, nỗi buồn bã, niềm sung

sướng đã trở thành điều chủ yếu, và đây là cái nội cảm vượt lên khỏi tình cảm và phát huy ở trong đau khổ cũng như ở trong niềm vui và tận hưởng bản thân mình. Tiếng nói của con người và sự biểu hiện của giai điệu cũng giống như tiếng hót của con chim trên những cành cây, của con sơn ca trong không trung, hót lên để hót, không có mục đích cũng không có nội dung.

Chính vì vậy, âm nhạc Italia ở đấy nguyên tắc này đóng vai chủ đạo, cũng như thơ thường chuyển sang âm hưởng có tính giai điệu và tựa hồ thoát ly khỏi tình cảm một cách dễ dàng, và thực tế đã thoát ly như vậy, cũng như thoát ly khỏi sự biểu hiện chính xác của tình cảm để vâng theo cái nghệ thuật vì nghệ thuật, để tìm thấy sự thỏa mãn ở trong tiếng vang hài hòa của tâm hồn. Nhưng tính chất của giai điệu thực sự nói chung, ít nhiều cũng là như vậy. Tính chính xác của cách biểu hiện tuy vẫn có mặt nhưng đã trở thành thấp thoáng, con tim không phải chìm vào một cái gì chính xác và ở bên ngoài mà chìm vào cái tri giác của bản thân mình, và âm nhạc nhờ vậy cấp cho ta một ấn tượng lôi cuốn nhất của nỗi hoan lạc bên trong và tâm hồn hòa giải với chính mình.

(b) Song nếu như trong điêu khắc, cái đẹp lý tưởng, tự nó viên mãn đã thành yếu tố chủ đạo, trong lúc đó hội họa có nhiệm vụ chính là cái đặc thù cá biệt và một cách thể hiện chính xác đầy nghị lực, thì về phía mình, âm nhạc không thể chỉ hài lòng với giai điệu như chúng tôi đã miêu tả ở trên. Tình trạng tâm hồn tri giác bản thân mình một cách đơn thuần và cách thể hiện âm vang của cái tri giác này xét cho cùng chỉ tạo nên một thái độ đơn thuần quá mơ hồ và quá trừu tượng và có thể dẫn tới kết quả không những làm cho mối liên hệ giữa âm nhạc với văn bản trở thành lỏng lẻo mà còn có thể làm cho bản thân âm nhạc trở thành trống rỗng và tẻ nhạt. Nếu như người ta muốn làm cho đau khổ, niềm vui, nỗi buồn vang lên ở trong giai điệu thì đây phải là một đau khổ,

một nỗi buồn và một niềm vui có một nội dung thực tế phù hợp với những hoàn cảnh, những tình thế, những biến cố chính xác và thực tế. Khi một lời ca chẳng hạn nói lên nỗi buồn do một tổn thất gây nên thì chúng ta có quyền hỏi ngay: cái gì đã mất ở đây? Phải chăng đây là cuộc đời với nhiều quyền lợi của nó, tuổi trẻ, hạnh phúc, người vợ, người yêu, con cái, cha mẹ, bạn bè v.v? Do đó, âm nhạc còn có một nhiệm vụ nữa đó là biểu hiện cả những hoàn cảnh và những nét *cá biệt* đã khiến cho tâm hồn biểu hiện cuộc sống nội tâm của mình bằng những âm thanh.

Bởi vì, âm nhạc không phải bắt gặp nội cảm đơn thuần mà nó phải nói lên một nội cảm có một nội dung cụ thể gắn liền với một tình cảm cụ thể và sự biểu hiện cần phải thay đổi tùy theo nội dung. Cũng vậy, tâm hồn càng bị một nội dung *cá biệt* lôi cuốn, các vận động và các tình cảm của nó càng được nhấn mạnh thì nó càng nhận thấy bản thân mình, nó càng bị lôi vào những cuộc đấu tranh, những sự chia xé và những sự xung đột của các dục vọng, tóm lại tâm hồn đạt đến một trình độ đặc thù hóa ở đấy cách biểu hiện mà chúng ta đã miêu tả ở trên không còn phù hợp nữa.

Chính văn bản cho ta những chi tiết của nội dung. Ở trong giai điệu thực sự là cái ít chú ý tới mặt chính xác, các chi tiết ít nhiều đặc biệt của văn bản đóng một vai trò hoàn toàn thứ yếu. Một ca khúc chẳng hạn là cái trong khi có thể chứa đựng với tính cách thơ và văn bản một toàn thể gồm những trạng thái, những trực giác và những biểu tượng có sắc thái đa dạng nhất, song vẫn có cái âm chủ đạo của một tình cảm trước sau duy nhất, tình cảm này quán triệt ca khúc từ đầu đến cuối và do đó gắn liền với một trạng thái tâm hồn *duy nhất* nắm được trạng thái tâm hồn này và biểu hiện nó bằng âm thanh, đó là mục đích các giai điệu này của các ca khúc và chúng tác động đến chúng ta bằng phương tiện này. Giai điệu, do đó, có thể vẫn nguyên vẹn trong suốt cả bài thơ mặc dầu có những

thay đổi ở trong nội dung của những bộ phận nào đó, và sự lặp lại này không hại tới tác dụng, trái lại thường thường chỉ làm cho tác dụng càng thêm sâu sắc.

Vấn đề giai điệu cũng giống hệt như vấn đề phong cảnh, ở đấy trạng thái của tâm hồn vẫn không thay đổi mặc dầu những đối tượng diễn ra trước mắt ta là hết sức đa dạng. Một âm thanh như vậy, ngay cả khi nó chỉ thích hợp với một vài câu thơ mà thôi chứ không thích hợp với những câu thơ khác, phải là cái âm chủ đạo của ca khúc, bởi vì vai trò chủ yếu ở đây không phải là ý nghĩa cụ thể của các lời mà là cái phải vươn lên khỏi tính đa dạng này. Trái lại, về nhiều bản nhạc ở đấy mỗi câu thơ của văn bản bắt đầu bằng một giai điệu mới thường thường khác các giai điệu nói ở trên về nhịp, về tấu và ngay cả về âm thanh, người ta tự hỏi phải chăng những thay đổi này thực sự là cần thiết bởi vì bản thân bài thơ từ đầu đến cuối vẫn giữ một nhịp duy nhất, một tiết tấu duy nhất, sư kết hợp như nhau của các vần v.v...

(aa) Nhưng điều phù hợp với ca khúc là lời ca thực sự đầy giai điệu của tâm hồn, lại không phù hợp với tất cả các cách biểu hiện âm nhạc khác không kém quan trọng, phương thức này làm cho lời ca thành một âm nhạc đệm theo thực sự. Chúng tôi muốn nói tới hát nói (récitatif). Hát nói không có chút gì của một giai điệu tự thân là viên mãn. Có thể nói nó chỉ sử dụng cái âm chủ đạo của một nội dung và ở đấy tâm hồn cảm thấy mình thống nhất với tính chủ thể của mình. Trái lại, nội dung của các lời áp dụng cho các âm thanh trong tất cả tính đặc thù và qui định giá trị của chúng về độ cao, độ nhấn mạnh hay độ giảm yếu.

Do đó, khác cách biểu hiện có tính giai điệu, âm nhạc trở thành một cách *ngâm* theo sát ý nghĩa của lời cũng như trật tự cú pháp của chung, và trong chừng mực âm nhạc không chỉ đem đến một yếu tố mới làm cho tình cảm thêm mạnh mẽ, cách ngâm chiếm chỗ giữa một bên là bản thân giai điệu và

một bên là cách diễn đạt bằng thơ.

Do đó cách nhấn mạnh trở thành tự do hơn, phối hợp chặt chẽ với ý nghĩa chính xác của các từ và bởi vì bản thân văn bản không cần đến một bộ thơ cụ thể, cũng như về phía nó, sự diễn biến âm nhạc không cần phải bám chặt lấy một nhịp, một tiết tấu như ở trong giai điệu và có thể phó mặc hoàn toàn cho cái tình cảm thấm nhuần nội dung, khi nhanh, khi chậm, trong khi nó nhấn mạnh tới những âm nào đấy và lướt nhanh qua những âm khác. Cũng vậy, tuyền điệu không phải bị hạn chế như ở trong giai điệu: bước mở đầu, sự diễn biến, sự đi chậm lại, sự ngừng lại, sự bắt đầu trở lại, sự ngừng hẳn, trong tất cả những cái đó, âm nhạc được hưởng một quyền tự do vô hạn để thích nghi với những đòi hỏi của văn bản; những sự nhấn mạnh đột ngột; những đoạn hơi bất ngờ, những thay đổi và những chỗ ngừng nhanh chóng, tất cả những cái này đều được phép làm khác điều xảy ra ở trong giai điệu. Giai điệu phải diễn ra một cách liên tục, trái lại, ở đây phương thức biểu hiện gián đoạn này có tính chất nhát gừng với những chỗ ngừng say sưa không gây nên một cản trở gì hết khi văn bản đòi hỏi phải như vậy.

(bb) Vì vậy cho nên cách biểu hiện theo lối hát nói và ngâm thích hợp với những nhận xét bình thản và những truyện kể về các biến cố cũng như thích hợp với cách miêu tả đầy xúc cảm những trạng thái của một tâm hồn hoàn toàn lâm vào một tình thế nhất định, một sự miêu tả có mục đích gợi lên ở trong lòng ta một tiếng vọng đồng cảm đối với tất cả cái gì lay động ở trong cái tâm hồn ấy. Chính vì vậy cho nên hát nói được sử dụng chủ yếu ở trong oratorio hoặc xem như một truyện kể có tính miêu tả, hoặc để đưa hẳn chúng ta vào một biến cố, cũng như ở trong ca khúc có tính chất kịch là loại ca khúc bao hàm tất cả những sắc thái của một thông báo nhanh chóng và tất cả các cung bực của dục vọng, dù cho dục vọng biểu hiện bằng những biểu hiện nhanh chóng, ngắn ngủi, rời

rạc, bằng những lời bóng gió sôi nổi với những lời đối thoại như những tia chớp, hoặc một cách liên tục và gắn bó. Ngoài ra, ở trong hai lĩnh vực này là lĩnh vực sử thi và lĩnh vực kịch, nhạc đàn đều có thể can thiệp hoặc để nêu lên những chỗ dựa có tính hòa âm hoặc để làm cho ca khúc bị gián đoạn bằng những đoạn chen vào có mục đích gợi những phát triển khác và những diễn biến khác của tình huống.

(a) Nhưng điều cách hát nói và ngâm này thiếu, đó là ưu điểm dành riêng cho giai điệu, tức là ưu điểm làm thành một tổng thể toàn vẹn và viên mãn, nói lên được nội cảm và tính thống nhất của một tâm hồn chỉ đồng nhất với mình với một nội dung đặc thù để gặp lại mình ở đấy và nhận ra mình ở đấy và tâm hồn không để cho mình bị nội dung này làm cho nó bị phân tán, bị cắt vụn, tâm hồn không tập trung vào một mặt này hay một mặt khác của nó. Trái lại, nó biết duy trì và nêu bật trình độ gắn bó chủ quan của nó. Vì vậy cho nên nếu như âm nhạc muốn nêu bật tương đối chính xác nội dung do văn bản đưa đến, thì âm nhạc không thể chỉ hài lòng ở cách hát nói, cũng không thể bám lấy điểm đặc thù duy nhất của giai điệu, tức là vượt lên khỏi những điều cá biệt và đặc biệt của lời nói hay theo hát nói là nghệ thuật có mục đích theo sát lời nói. Trái lại, nó phải tìm cách thực hiện một *bước trung gian* giữa hai yếu tố này.

Về điểm này, chúng tôi có thể nhắc lại những điều mà chúng tôi đã nêu ở trên về sự khác nhau giữa hòa âm và giai điệu. Giai điệu chấp nhận hòa âm làm cơ sở chung, nhưng rất chính xác trong tính khái quát của nó, và trong khi làm thế, nó không hề bỏ mất tính tự do của những vận động của mình, trái lại, nó chỉ làm cho tính tự do ấy ngày càng tăng thêm chẳng khác gì sức mạnh và trình độ tự do của sức vận động của cơ thể con người tăng lên nhờ chỗ con người có một cơ cấu vững chắc bằng xương, là cái chỉ cản trở những tư thế khác

thường, nhưng làm cho những tư thế bình thường thành vững chắc và chắc chắn. Điều này dẫn chúng ta tới một nhận xét cuối cùng về âm nhạc đệm theo.

(c) Thực vậy, có một phương thức biểu hiện *thứ ba*, phương thức này tóm lại ở chỗ ca khúc có tính giai điệu đi kèm theo một văn bản tỏ ra không thích hợp với đặc trưng đặc thù thành ra nó không bỏ qua cái nguyên tắc chiếm ưu thế ở trong hát nói, trái lại lấy nguyên tắc này làm nguyên tắc của mình để tự cấp cho mình một trình độ chính xác mà nó vẫn thiếu và cấp cho cách ngâm thơ một sự gắn bó và một tính thống nhất hữu cơ. Thực vậy, như chúng ta đã thấy ở trên, ở trong giai điệu người ta không thể nào vẫn hoàn toàn trống rỗng hay phiếm định. Đây là một điểm mà chúng tôi vẫn chưa có thì giờ nói kỹ, bởi vì trước hết chúng tôi cốt nêu bật sự khác nhau giữa giai điệu và hát nói. Nhưng giai điệu còn có khả năng biến những cái vẻ hoàn toàn ở bên ngoài nó thành của mình, nó có khả năng thành hát nói cũng như có tính giai điệu, và một khi được bổ sung như vậy, nó có thể đạt tới một cách biểu hiện chân chính. Nhưng cũng do khả năng này, yếu tố xướng ngâm về phía mình vẫn không phải ở trong tình trạng hoàn toàn cô lập, bởi vì cái phần phiến diện của nó đã được bổ sung nhờ chỗ nó có thêm yếu tố giai điệu. Thể thống nhất cụ thể chỉ có thể thực hiện bằng cách này mà thôi.

Muốn xét vấn đề này tương đối chi tiết, chúng ta phải xét ba phương diện.

Trước hết, chúng ta phải xét về cái văn bản cần được phổ nhạc, bởi vì như chúng tôi đã nói, nội dung cụ thể của lời nói là có tầm quan trọng chủ yếu đối với âm nhạc cũng như đối với cách biểu hiện của nó.

Thứ hai, chúng ta phải xét đến một yếu tố mới được đưa vào cách soạn nhạc, đó là hát nói tiêu biểu, mà chúng ta sẽ xét trong những quan hệ của nó với cái nguyên lý mà chúng tôi vừa xác lập đối với giai điệu.

Thứ ba, chúng tôi sẽ xét các thể loại trong đó phương thức thể hiện âm nhạc này là đặc biệt thích hợp.

(aa) Do những điều chúng tôi vừa nói, ta thấy rằng âm nhạc đi kèm theo nội dung không phải một cách chung chung, mà nó phải đưa đến một đặc trưng chính xác hơn về nội dung này. Cho rằng bản chất của văn bản là một điều không quan trọng, đó là một thành kiến và một thành kiến có hại; trái lại, các tác phẩm âm nhạc đồ sộ nhất đều dựa trên một văn bản hoàn mỹ mà những nhà soạn nhạc đã chọn rất công phu, hay chính họ viết ra văn bản này. Thực vậy, không nghệ sĩ nào có thể coi thường cái chất liệu mà anh ta sử dụng và nhà nhạc sĩ lại càng không thể coi thường khi văn bản thơ đã được xây dựng cho anh ta và đã quy định tất cả các hình thức giữa nội dung: sử thi, trữ tình, kịch.

Như vậy, điều người ta phải đòi hỏi trước hết ở một văn bản tốt, đó là văn bản phải làm thành một toàn thể trọn vẹn *có giá trị*. Với một văn bản nhạt nhẽo, lạnh lùng, tầm thường hay vô nghĩa lý, người ta sẽ không bao giờ sáng tác được một tác phẩm âm nhạc sâu xa và vững chắc. Kể ra, trong các tác phẩm giai điệu thực sự, bản thân văn bản đóng một vai trò ít quyết định hơn; tuy vậy, các tác phẩm này cũng đòi hỏi một nội dung chan chứa tính chân thực. Song mặt khác, nội dung này không nên gồm những tư tưởng sâu xa hay triết lý như thơ trữ tình của Sinle, ở đấy cái nhiệt tình đẹp đẽ vượt quá khả năng thể hiện bằng âm nhạc. Vấn đề các đồng ca của Etsilơ và của Sôphôklơ cũng vậy, mặc dầu chúng sâu sắc, chúng là một sự thể hiện với một trí tưởng tượng quá phong phú, kỹ lưỡng đến những chi tiết nhỏ nhất và hoàn mỹ về mặt thi ca đến nỗi âm nhạc không còn có gì để thêm vào và nội cảm không còn lý do gì để đề cập tới nội dung này đặng cấp cho nó những vận động mới, những hình thức mới.

Vấn đề lại khác hẳn khi nói đến những chủ đề hiện đại và những cách mà các chủ đề ấy được xử lý trong thơ lãng

mạn. Các chủ đề này phần lớn là ngây thơ và dân gian, nhưng rất nhiều khi lại có tính chất ngây thơ kiểu cách, cố ý, giả tạo, qua đó biểu hiện không phải cái tình cảm chân thật và thuần túy, mà một tình cảm nảy sinh từ sự suy nghĩ, một tình cảm u hoài ngắm nhìn vẻ đẹp của chính mình, nhưng đồng thời không bỏ qua sự nhạt nhẽo, sự vô nghĩa lý, tầm thường, cũng như mặt khác, nó tỏ ra rất thích thú những dục vọng không có nội dung, như sự ghen ghét, phong tục bừa bãi, tính độc ác ma quái trong khi cảm thấy vui vẻ trước những điều đau khổ và xấu xa này.

Cái tình cảm hồn nhiên, đơn giản vững chắc và sâu sắc ở đấy là vắng hẳn, và không có gì có hại cho âm nhạc hơn khi âm nhạc khoác những tình cảm này. Như vậy, đối tượng của một nội dung chân chính không phải là những tư tưởng sâu sắc, thái độ thỏa mãn, dễ dãi đối với chính mình cũng như cái tình cảm hèn hạ. Điều thích hợp nhất với âm nhạc đó là một loại thơ trung bình mà những người Đức chúng ta chưa cho đó là thơ nhưng rất được những người Italia và những người Pháp thích; một loại thơ chân thực về mặt trữ tình, hết sức đơn giản chỉ dùng một vài lời để biểu hiện những tình thế và những tình cảm; theo quan điểm kịch, rõ ràng và sinh động, không có quá nhiều những điều rắc rối, ít chi tiết, nói chung lo vẽ những đường nét hơn là tạo nên những tác phẩm thơ trọn vẹn. Điều nhà soạn nhạc vẫn gặp ở đây đó là một cơ sở chung trên đó anh ta có thể xây dựng tác phẩm của mình bằng cách nêu lên tất cả các mô típ và phát triển nó hoàn toàn tự do. Thực vậy, do chỗ âm nhạc phải gắn với những lời nói, nhưng lời nói không được nói lên nội dung với tất cả các chi tiết của nó, bởi vì nếu thế thì sự thể hiện âm nhạc sẽ trở thành quá tỉ mỉ, phân tán và sẽ bắt âm nhạc đi miên man, do đó, mất tính thống nhất và làm cho hiệu lực chung cũng yếu đi.

bản. Chẳng hạn, người ta thường nghe nói rằng văn bản của *Chiếc sáo thần kỳ* là vô nghĩa, thậm chí thảm hại, ấy vậy mà tác phẩm kém này lại là một trong những văn bản tốt nhất của nhạc kịch. Sau nhiều tác phẩm vô nghĩa và nhạt nhẽo, tác giả của văn bản này là Sikacđơ (Schikarder), cuối cùng lần này đã thành công, vương quốc của đêm tối, nữ hoàng, vương quốc mặt trời, những điều bí ẩn, những điều giáo huấn, sự khôn ngoan, tình yêu, những điều thử thách, và với tất cả những điều đó kết hợp với trình độ sâu sắc và vẻ duyên dáng lôi cuốn của một âm nhạc tràn đầy tâm hồn, làm cho trí tưởng tượng say mê và con tim ấm áp.

Trong số những thí dụ khác như âm nhạc tôn giáo chúng tôi nói tới những văn bản tiếng Latinh cổ xưa của ngày lễ lớn v.v... là những văn bản biểu hiện một nội dung khái quát nhất của đức tin, cũng như những giai đoạn chủ yếu tương ứng của những tình cảm và ý thức của thể cộng đồng các con chiên và biểu hiện điều đó hết sức đơn giản và hết sức ít lời thành ra nhà nhạc sĩ được tự do hoạt động nhất. Người ta cũng có thể nói như vậy về tác phẩm *lễ cầu siêu,* về những văn bản lấy ở các đoạn thánh kinh v.v... về phía của mình Henđen một phần tác phẩm tôn giáo, nhất là lấy ở các giáo điều tôn giáo và trước hết là những tình thế và những nơi trong *Kinh Thánh* có một ý nghĩa tượng trưng.

Còn về thơ trữ tình, nhất là những bài thơ ngắn, đầy tình cảm, những bài ca mộc mạc nhất và ít lời nhất, những bài thơ biểu hiện một trạng thái tâm hồn sâu xa và tìm cách bộc lộ, cũng như những bài thơ vui vẻ, ít nhiều nghịch ngợm là những bài thơ thích hợp nhất với việc soạn nhạc. Tất cả các dân tộc đều có những bài thơ như vậy. Về mặt thơ của kịch, tôi chỉ nhắc tới Mêtaxtadơ (Métastase) cũng như Macmônten (Marmontel), con người Pháp có tình cảm tế nhị, có học thức, dễ thương đã dạy tiếng Pháp cho Pitsini (Piccini) và trong các tác phẩm kịch của mình đã biết đưa nhiều vẻ duyên dáng và

trang trọng vào sự phát triển khéo léo và hứng thú hành động. Nhưng những văn bản đáng được nêu lên nhất đó là những văn bản của các nhạc kịch của Glúych, là những văn bản ở trong phạm vi những nội dung gồm những tình cảm rất thân mật như tình mẹ con, tình vợ chồng, tình anh em, tình bạn, lòng danh dự v.v... và để cho các mô típ rất đơn giản mà những chủ đề này bao hàm cũng như những xung đột mà những tình cảm này có thể gây nên được phép phát triển tự do. Do đó, tình cảm vẫn trong sáng, cao cả, cao thượng và có vẻ mộc mạc có tính tạo hình.

Một âm nhạc muốn vừa là tiêu biểu ở trong cách thể hiện lại vừa tiêu biểu về mặt giai điệu,phải thích nghi với những nội dung như vậy. Muốn làm được điều đó, không những văn bản phải biểu hiện cái nghiêm túc của con tim, cái hài hước và cái vĩ đại bi đát của những dục vọng, sự sâu sắc của những tư tưởng và những tình cảm tôn giáo, những sức mạnh làm chủ số phận con người, nhà soạn nhạc còn phải đặt tất cả tâm hồn mình vào đấy, anh ta phải cảm thấy nội dung này sâu sắc và, có thể nói, sống nội dung này.

Những quan hệ cần phải tồn tại ở đây giữa yếu tố tiêu biểu và yếu tố giai điệu cũng quan trọng không kém. Những quan hệ này, theo tôi, chủ yếu cần phải xây dựng trên sự thống trị của giai điệu với tính cách yếu tố thống nhất và gắn bó, chứ không phải dựa trên cái đặc trưng chú ý tới những nét phân tán, chia tách nhau. Chính vì vậy, âm nhạc trong kịch ngày nay tìm những hiệu lực của nó ở trong những sự tương phản dữ dội bằng cách gợi lên những dục vọng đối lập, đấu tranh với nhau. Chẳng hạn, cùng một lúc nó xen lẫn những tình cảm căm hờn, lòng khao khát trả thù, tình cảm đối địch vào những niềm vui mà người ta cảm thấy do những biến cố sung sướng làm cho niềm vui và hứng thú bị hỏng mất. Nó đưa âm nhạc khiêu vũ của những xung đột dữ dội vào và như vậy là đưa vào cái toàn thể một yếu tố khó chịu. Những tương phản như vậy

là những tương phản cản trở không cho phép chúng ta tập trung vào bản thân mình và làm cho chúng ta bị phân tán, chạy lăng xăng lại càng trái ngược với sự hài hòa của cái đẹp khi các vế của nó là không thể phù hợp với nhau đến nỗi sự tận hưởng và sự quay trở về bản thân nội tâm nhờ giai điệu đã trở thành những điều không thể thực hiện được. Nói chung, sự kết hợp yếu tố đặc thù và giai điệu gặp phải một nguy cơ như sau: người ta dễ dàng có xu hướng vượt quá những giới hạn mong manh và giây lát của cái đẹp trong âm nhạc do chỗ cứ lo đi tìm tính chính xác trong cách miêu tả những chi tiết, nhất là khi phải biểu hiện sự hung dữ, tính ích kỷ, sự tàn ác và những dục vọng cực đoan khác. Một khi ở trong việc miêu tả những dục vọng này, âm nhạc để mình bị lôi cuốn vào việc bỏ qua tính chính xác tiêu biểu thì thế nào nó cũng bước vào một con đường sai lầm; nó trở thành cứng rắn, sắc nhọn, nó thôi không có tính chất âm nhạc và giai điệu nữa và thậm chí có thể đi đến chỗ lạm dụng sự mất hài hòa.

Nhưng điều chúng ta vừa nói cũng áp dụng cả cho những nét *đặc thù* cá biệt. Khi những nét này do chỗ nhấn mạnh, trở thành quá rõ rệt, thì chúng dễ dàng tách rời khỏi nhau, có thể nói trở thành im lìm và độc lập và tình trạng cô lập này chỉ có thể có một tiếng vọng tai hại tới tính thống nhất của sự phát triển, bởi vì tính thống nhất này chủ yếu là sự diễn biến của toàn bộ và là mối lệ thuộc lẫn nhau giữa các bộ phận.

Cái đẹp âm nhạc thực sự, do đó, bao hàm việc chuyển từ yếu tố giai điệu sang yếu tố đặc thù, nhưng với điều kiện là giai điệu bao giờ cũng là yếu tố chủ yếu, cái linh hồn có tác dụng, gây nên sự thống nhất, như chẳng hạn về mặt đặc thù của những bức tranh của Raphaen là những bức tranh bao giờ cũng giữ sắc thái của cái đẹp. Lúc bấy giờ giai điệu trở thành đầy ý nghĩa và mặc dù tất cả tính chính xác của những chi tiết đặc thù, giai điệu vẫn là yếu tố làm cho tất cả có sự sống và được sự thống nhất thành ra những điều đặc thù tiêu biểu

chỉ làm thành những lời giải thích những phương diện và những khía cạnh cũng như những phương diện nào đó mà không bao giờ mất sự tiếp xúc với thể thống nhất, trái lại bao giờ cũng quay trở về thể thống nhất. Tìm thấy được cái mức độ vừa phải về mặt này ở trong âm nhạc là khó hơn ở trong các nghệ thuật khác rất nhiều, bởi vì âm nhạc dễ thiên về những phương thức biểu hiện đối lập hơn.

Chính vì vậy cho nên âm nhạc bao giờ cũng làm nảy sinh những cách đánh giá khác nhau. Có người thích mặt giai điệu của nó, có người khác lại thích nhất mặt đặc thù của nó. Chẳng hạn Henđen là người ngay cả đối với một vài đoạn trữ tình của các nhạc kịch của ông vẫn yêu cầu một cách biểu hiện rất chặt chẽ, cho nên ở thời của mình đã phải vật lộn rất nhiều với các ca sĩ Italia của ông, nhất là khi ông thấy công chúng đứng về phía những người Italia, ông bắt tay vào việc sáng tác những oratorio là những tác phẩm đưa ra một thao trường rộng lớn nhất cho các biệt tài sáng tác của ông. Người ta cũng biết cuộc đấu tranh vừa dài vừa kịch liệt ở thời của Glúych giữa phái theo Glúych và phái theo Pitsini. Trái lại với những Rutxô (Rousseau) người Pháp là những người không có cảm giác về giai điệu, thiên về âm nhạc giai điệu của những người Italia, và ngày nay chúng ta cũng thấy những cuộc tranh luận tương tự giữa những người bênh vực Rôtxini (Rossin) và những người chống lại ông ta và trường phái Italia hiện tại. Những người chống đối gạt bỏ âm nhạc của Rôtxini bởi vì theo họ, âm nhạc này chỉ gãi tai, nhưng nếu người ta lắng nghe những giai điệu của nó thì người ta sẽ thấy rằng âm nhạc này là đầy những tình cảm, tràn ngập tinh thần, rằng nó đi vào tâm hồn và con tim và mặc dầu yếu tố đặc thù vốn là quen thuộc với cách hiểu âm nhạc trang trọng của Đức ở đấy vẫn đóng một vai trò vô nghĩa. Thực vậy, đã nhiều lần Rôtxini tỏ ra không trung thành với văn bản, và cùng với các giai điệu, ông đi miên man khắp mọi nơi mọi chốn, thành ra người ta chỉ còn cách

lựa chọn giữa hai thái độ: hoặc là bám chắc lấy chủ đề và tuyên bố thẳng thừng rằng không hài lòng về tình trạng thiếu sự hòa hợp giữa chủ đề và âm nhạc; hoặc là bỏ qua nội dung và phó mặc cho sức quyến rũ của những sáng tạo tự do của nhà nhạc sĩ, để cho tâm hồn mình tận hưởng cái tâm hồn toát ra ở đấy.

(cc) Và để kết thúc, đây là một vài nhận xét ngắn về các loại nhạc đệm theo chủ yếu.

Loại *thứ nhất* là loại mà người ta có thể gọi là âm nhạc nhà thờ. Loại âm nhạc này trong chừng mực nó thể hiện cái nội dung cốt tử của một tình cảm hay cái tình cảm chung của bản thân cộng đồng chứ không phải là một tình cảm chủ quan cá nhân, thì thường thường có tính chất *sử thi* ngay cả khi nó không vẽ lên một biến cố nào với tính cách biến cố. Khi khảo sát kỹ thơ sử thi ta sẽ thấy một cách quan niệm nghệ thuật tuy không bao hàm việc kể lại một biến cố nào hết nhưng vẫn có thể có tính chất sử thi. Âm nhạc nhà thờ này làm thành loại mà nghệ thuật có thể sáng tác những tác phẩm sâu xa nhất và hấp dẫn nhất. Do những quan hệ của nó với các lời cầu nguyện của các tăng lữ cho thể cộng đồng nó chiếm một địa vị to lớn, nhất là trong việc thờ cúng *Công giáo*, với tính cách ngày lễ và nói chung với tính cách âm nhạc trong những ngày hội và những hành động tôn giáo đa dạng nhất.

Người Tin lành cũng có những tác phẩm âm nhạc thuộc loại này, những tác phẩm này nổi bật cả về tính sâu sắc về tình cảm tôn giáo cũng như với sự hoàn mỹ về âm nhạc và sức sáng tạo phong phú, về điểm này tôi nói đến Sêbaxtiên Bakhơ là người mà người ta chỉ gần đây mới biết thưởng thức cái thiên tài vĩ đại, rõ rệt có tính chất Tin lành, vững chắc và gần như thông thái. Chủ yếu ở trong oratorio lấy ở các ngày lễ kỉ niệm việc Giêxu chịu khổ hình, âm nhạc tôn giáo Tin lành khác âm nhạc Công giáo, và các oratorio này đã có một hình thức hoàn mỹ ở trong đạo Tin lành. Tuy vậy trong đạo

Tin lành ngày nay âm nhạc ít gắn liền chặt chẽ như âm nhạc Công giáo và sự thờ cúng hiện thực và không can thiệp trực tiếp nữa vào việc phụng thờ thần linh, trái lại thường thường là đối tượng của một công việc thông thái hơn là của một tác phẩm linh động.

Thứ hai, âm nhạc *trữ tình* biểu hiện một cách giai điệu những trạng thái cá nhân của tâm hồn và tránh xa yếu tố đặc thù và yếu tố hô hào, mặc dầu nó cũng có thể đưa cái nội dung đặc thù của những lời nói, dù nội dung này là tôn giáo hay không, vào lĩnh vực của nó. Nhưng những dục vọng sôi nổi không biết đến sự nghỉ ngơi và sự kết thúc, những mâu thuẫn nội tại không được giải quyết, những chia sẻ sâu sắc của tâm hồn là ít thích hợp nhất với sự biểu hiện trữ tình và là phù hợp hơn ở trong âm nhạc của *kịch*.

Thứ ba, bởi vì ngoài âm nhạc tôn giáo và âm nhạc trữ tình, còn có một thể loại thứ ba, đó là âm nhạc của kịch. Bi kịch cổ đại đã có tính chất âm nhạc, nhưng âm nhạc ở đấy vẫn chưa đóng một vai trò chủ đạo, bởi vì trong các tác phẩm nên thơ thực sự,vai trò chủ yếu là dành cho sự biểu hiện những tư tưởng và những tình cảm bằng lời nói, và âm nhạc lúc này ở người cổ đại vì chưa đạt tới trình độ phát triển về giai điệu và về hòa âm như âm nhạc Thiên Chúa giáo cho nên chỉ có thể dùng vào việc làm cho những lời thơ thành sinh động, bằng cách làm cho chúng thành nhịp nhàng để cho chúng biểu hiện tình cảm một cách thích hợp hơn. Âm nhạc của *kịch* chỉ trở thành độc lập khi nó đã đạt đến trình độ tuyệt mỹ ở đó, với tính cách âm nhạc, nhà thờ cũng như với tính cách sự biểu hiện trữ tình trong các nhạc *kịch* và các opêret ngày nay.

Nhưng opêret về mặt ca khúc là một thể loại trung gian bởi vì nó làm thành một sự pha trộn thuần túy bên ngoài của những lời và những bài hát, của những lời nói có tính nôm na và những ca khúc có giai điệu, tóm lại những yếu tố có tính nhạc và những yếu tố không có tính nhạc. Người ta thường

nói rằng ca khúc trong các vở kịch là một yếu tố không tự nhiên, nhưng lời phản đối này không có giá trị và chỉ thích hợp với nhạc kịch ở đấy từ đầu đến cuối mọi tư tưởng, mọi tình cảm và mọi quyết định, mọi dục vọng đều có tiếng hát đi kèm và được biểu hiện bằng tiếng hát. Trái lại opêret vẫn còn có thể biện hộ khi nó dùng âm nhạc trong những giây phút sau đó các dục vọng thành sôi nổi và thường tỏ ra thích hợp hơn với các biểu hiện bằng âm nhạc, nhưng những đoạn có tính nôm na của đối thoại và những đoạn có sự trau dồi nghệ thuật ở cảm quan bao giờ cũng là khó chịu bởi vì lúc đó sự giải phóng bằng nghệ thuật không phải là toàn vẹn. Trái lại, trong nhạc kịch thực sự, ở đấy mọi hành động đều thể hiện bằng âm nhạc. Chúng ta bị đưa hẳn từ cái thế giới tầm thường vào cái thế giới cao đẳng là thế giới của nghệ thuật và tác phẩm vẫn giữ tính chất này khi nội dung chủ yếu của âm nhạc được tạo nên bởi đời sống thâm trầm của những tình cảm, bởi những tâm trạng cá nhân và những tâm trạng chung phù hợp với những tình thế nhất định, bởi những xung đột và những đấu tranh giữa các dục vọng. Trái lại, trong các *vaudeville* ở đấy những đoạn có vần ít nhiều lý thú đều được hát theo những điệu quen thuộc và được người ta thích thì lời ca tựa hồ như chỉ là một lời chế nhạo về bản thân mình. Điều được hát lên phải có tính chất một lời nhạc lại vui vẻ; điều quan trọng hơn cả là cách hiểu văn bản và những lời bông đùa của nó và khi bài hát chấm dứt chúng ta mỉm cười tự hỏi tại sao người ta lại hát bài ấy.

b. Âm nhạc độc lập.

Nếu như chúng ta có thể so sánh giai điệu với điêu khắc bởi vì nó làm thành một cái gì trọn vẹn tròn trặn và có ranh giới rõ rệt, tồn tại vì những phương tiện của nó như điêu khắc, thì chúng ta đã thừa nhận ở trong cách ngâm có tính âm nhạc một quan hệ gần gũi của hội họa là nghệ thuật hướng về cái

riêng. Đặc trưng ít nhiều chính xác này trong khi làm nổi bật một số lớn những nét mà tiếng nói con người vì có âm vực đơn giản hơn cho nên không thể thể hiện tất cả tính phong phú và đa dạng, đã được nhạc đàn bổ sung để đem đến một phong cách thể hiện có nhiều sức sống hơn và sinh động hơn.

Ngoài giai điệu đi kèm theo một văn bản và cách biểu hiện tiêu biểu của các từ, chúng ta còn phải chú ý tới sự tồn tại một nội dung từ bản thân là tự do và xuất hiện nhờ những âm của âm nhạc dưới hình thức những biểu tượng, những ý niệm nhất định. Thực vậy, như chúng tôi đã nói, âm nhạc là dựa trên nguyên lý của nội cảm chủ thể. Nhưng nội cảm của cái chủ thể cụ thể lại chính là tính cụ thể không gắn liền với một nội dung vững chắc nào và, do đó, không bắt buộc phải đi theo một hướng nào đấy, trái lại dựa trên bản thân mình trong một trạng thái tự do không bị gò bó gì hết. Muốn cho tính chủ thể này tìm thấy trong âm nhạc sự biểu hiện toàn vẹn của mình, thì nó phải bị tách ra khỏi một văn bản nhất định, nó phải lấy nội dung của nó, trật tự và phương thức biểu hiện của trật tự, sự phát triển một ý niệm chủ đạo ở chính mình cũng như nó biểu hiện ý nghĩa của toàn thể bằng những phương tiện thuần túy âm nhạc, không có lời nói. Đó là điều bắt gặp trong lĩnh vực mà trên đây tôi đã gọi là âm nhạc *độc lập*. Những điều mà âm nhạc đệm theo cần phải biểu hiện là ở bên ngoài nó, thuộc bộ phận một nghệ thuật khác, thuộc bộ phận của thơ. Nhưng nếu như âm nhạc muốn là âm nhạc thuần túy thì nó phải gắn bó yếu tố này xa lạ đối với nó và có một trình độ tự do hoàn toàn bằng cách được giải phóng khỏi tính chính xác của những lời nói. Đó là điều mà chúng tôi đề nghị nhấn mạnh trong những điều dưới đây.

Ở trong âm nhạc đệm theo, chúng ta đã nhận thấy bước đầu của một sự giải phóng theo kiểu như vậy. Thực vậy, nếu như cái lời nên thơ đôi khi có thể đẩy lùi âm nhạc về phía sau và bắt âm nhạc phục vụ mình, thì có những lần khác, trái lại,

âm nhạc bình thản và trong sáng vượt lên khỏi tính chính xác, đặc thù của các từ hay nói chung vượt lên khỏi ý nghĩa của những biểu tượng được biểu hiện để vận động tự do hoặc vui vẻ hoặc buồn rầu. Người ta cũng nhận thấy hiện tượng này ở người nghe, ở công chúng, nhất là khi ta có những tác phẩm kịch. Nhạc kịch bao hàm một số yếu tố nhất định: một phong cảnh hay một địa điểm ở đấy hành động diễn ra, sự diễn biến của hành động, những biến cố thuộc mọi loại mọi thứ, những đoàn người, những y phục v.v... Ngoài ra còn có các tình cảm và những biểu hiện của tình cảm. Như vậy là có hai nội dung: hành động bên ngoài và những tình cảm bên trong. Về vấn đề hành động thì trong khi làm thành mối liên hệ giữa các bộ phận khác nhau, hành động có tính chất ít âm nhạc hơn phần còn lại và thường được nêu lên dưới hình thức hát nói. Người nghe dễ dàng bỏ qua nội dung này, chỉ chú ý tới những đoạn hát nói của các đối thoại hay chỉ chú ý tới mặt giai điệu và tới những cái thực sự âm nhạc.

Như tôi đã nói ở trên, chủ yếu trường hợp của những người Italia là thế. Đa số các nhạc kịch hiện đại nhất của họ khiến cho những người nghe không nghe những đoạn phù phiếm có tính âm nhạc và những điệu tầm thường khác; trái lại lo nói chuyện với nhau và giải trí một cách nào đó và chỉ chăm chú khi đến những đoạn thực sự âm nhạc và lúc đó họ lắng nghe rất thú vị. Ở đấy nhà soạn nhạc cũng như công chúng đều tán thành nhau về chỗ bỏ qua hoàn toàn nội dung của lời nói để xem âm nhạc là một nghệ thuật độc lập và thưởng thức âm nhạc theo tính chất này.

(a) Tuy vậy, tính độc lập này không thể là tính chất của nhạc hát là nhạc gắn liền với một văn bản; nó chỉ có thể thuộc về nhạc đàn mà thôi. Thực vậy, như tôi đã chứng minh, tiếng hát làm thành âm cộng hưởng của toàn bộ tính chủ thể phong phú về mặt biểu tượng, có thể biểu lộ các biểu tượng bằng lời và chỉ tìm thấy trong giọng cũng như trong tiếng hát của mình

cái cơ quan và phương tiện cho phép nói lên thế giới bên trong của những biểu tượng thấm nhuần tình cảm tập trung. Nhưng đối với các nhạc cụ thì không có chỗ dựa này là có mặt của một văn bản và sự thống trị của âm nhạc thực sự thu hẹp về những phương tiện riêng của mình là bắt đầu từ đấy.

(b) Âm nhạc này hoặc sử dụng một vài nhạc cụ,hoặc sử dụng cả một dàn nhạc để làm những bộ tư, những bộ năm, những bộ sáu, những bản giao hưởng v.v... và tiến hành không có văn bản, không có giọng nói của con người, không theo quá trình tương đối rõ ràng của những biểu tượng và, do đó, nói với cái cảm giác trừu tượng nói chung và về phía của nó cảm giác này cũng chỉ tìm thấy ở đấy cách biểu hiện rất khái quát của mình. Điều tiêu biểu chủ yếu của loại âm nhạc này đó là lối đi đi lại lại, lên rồi xuống của những vận động hòa âm và giai điệu, sự tiến triển ít nhiều bị chậm lại, ít nhiều bị cản trở, khi thì nó thấm sâu, khi thì nó diễn biến nhẹ nhàng, sôi nổi, tóm lại, sự xây dựng một giai điệu bằng tất cả những phương tiện âm nhạc, bằng hòa âm khéo léo của các nhạc cụ trong sự phối hợp của chúng, trong sự kế tiếp nhau, thay thế nhau đuổi theo nhau của chúng, trong đó chúng tìm kiếm nhau bắt gặp nhau v.v.... Chính vì vậy, chính trong lĩnh vực này lần đầu tiên khẳng định sự phân biệt giữa *con người am hiểu* và *con người nghiệp dư.*

Điều mà *con người nghiệp dư* thích nhất ở trong âm nhạc đó là sự biểu hiện có thể hiểu được của những biểu tượng và những tình cảm, chủ đề nội dung; và chính vì vậy, anh ta thiên về âm nhạc đệm theo. Trái lại, con người sành sỏi vì quen với những quan hệ âm nhạc bên trong của âm thanh cho nên yêu nhạc đàn do cách sử dụng khéo léo những hòa âm, những giai điệu và những hình thức thay thế. Anh ta rất chú ý theo dõi âm nhạc này và hứng thú chủ yếu của anh ta tóm lại là đối chiếu những điều anh ta nghe được với những quy tắc và những quy

luật mà anh ta biết được để đưa ra một nhận xét có căn cứ về tác phẩm, mặc dầu thiên tài của nhà nghệ sĩ do chỗ luôn luôn đi tìm những sáng tạo mới mẻ cho nên nhiều khi nhờ những phát hiện bất ngờ nào đó có thể làm cho một người am hiểu thành thạo nhất phải lúng túng. Con người nghiệp dư đơn thuần không biết sự chú ý này cũng không biết hứng thú này và chỉ có một ham muốn đó là tìm được những chỗ dựa vững chắc đối với cái giòng âm thanh đang trôi đi tựa hồ như không có chất liệu và gắn liền tiếng vọng mà nó gợi lên ở trong tâm hồn anh ta với những biểu tượng chính xác hơn và với một nội dung cốt tử hơn. Về mặt này, âm nhạc đối với anh ta là có tính tượng trưng, nhưng trong khi cố gắng nắm cho được ý nghĩa của nó, anh ta vấp phải những vấn đề huyền bí kế tiếp nhau một cách nhanh chóng, những vấn đề thường khó giải quyết và không thể giải quyết được, và khi có thể giải quyết thì nó được giải quyết cùng một lúc với nhiều vấn đề khác.

Kể ra, *nhà soạn nhạc* có thể đưa vào tác phẩm của mình một ý nghĩa nào đó, một nội dung gồm những biểu tượng và những tình cảm kế tiếp nhau theo một trật tự nào đó, được sắp xếp theo những quan hệ nào đó. Nhưng mặt khác, độc lập đối với một nội dung như vậy tập trung tất cả chú ý của mình vào mặt kết cấu thuần túy kiến trúc. Nhưng trong chú ý quá đáng tới những mặt thuần túy âm nhạc và thuần túy kiến trúc, người ta dễ dàng đi tới những tác phẩm không có tư tưởng và tình cảm, không nói với ý thức, cũng không nói với tâm hồn chúng ta. Chính vì lý do này, tức là vì chỗ không có một tính cốt tử cho nên người ta thường thấy biệt tài soạn nhạc xuất hiện và phát triển từ thời rất trẻ và những nhà soạn nhạc nổi tiếng suốt đời vẫn là những con người không có ý thức, về thực chất hết sức nghèo nàn. Muốn gây một tác dụng ít nhiều sâu sắc, nhà soạn nhạc, do đó, cần phải chú ý tới cách biểu hiện một nội dung ít nhiều cụ thể cũng như chú ý tới mặt cấu trúc

thuần túy âm nhạc, kiến trúc của tác phẩm mình trong khi vẫn tự do biểu hiện sở thích của mình hoặc đối với giai điệu hoặc đối với tính chất sâu sắc và những khó khăn của bộ phận hòa âm cuối cùng thực hiện một bước trung gian giữa hai yếu tố này.

(c) Nhưng nguyên lý chung làm cơ sở cho loại này mà chúng ta bàn ở đây, như chúng ta đã thấy ngay từ đầu,là ở trong tính chủ thể sáng tạo tự do, trình độ độc lập này đối với một nội dung nhất định bao giờ cũng có thể để cho sự võ đoán chi phối một phạm vi tương đối tự do, khó quy định. Bởi vì nếu như việc soạn nhạc là phải phụ thuộc vào những quy tắc và những hình thức nhất định, không phù hợp với cái sở thích đồng bóng đơn thuần thì những quy luật và những hình thức này chỉ có thể áp dụng cho bộ phận khái quát nhất, còn về những chi tiết và những phương diện đặc thù thì tính chủ thể vẫn còn có cả một thao trường mênh mông, nghĩa là nó ở trong những giới hạn do những quan hệ âm thanh vạch ra, và lúc đó, nó có thể tha hồ diễn biến và hoạt động. Ở đây, cũng như trong âm nhạc, giai điệu và âm nhạc biểu hiện một văn bản đã có sẵn từ trước, xét cho cùng thái độ võ đoán cá nhân với những phát hiện, những sở thích đồng bóng, những chỗ ngừng, những đùa bỡn tinh tế, những tia chớp bất ngờ, những hiệu lực đột nhiên, những điều bất thình lình của nó vẫn là người chủ tuyệt đối.

c. Sự thể hiện nghệ thuật.

Trong hội họa và điêu khắc, chúng ta đứng trước một *kết quả* khách quan tự thân nó viên mãn của hoạt động nghệ thuật chứ không phải đứng trước hoạt động này với tính cách sáng tạo hiện thực và sinh động. Nhưng muốn nhìn thấy được tác phẩm âm nhạc trước mắt mình thì chúng ta phải có trước mắt mình nhà nghệ sĩ đang biểu diễn, đang hành động, chẳng khác

gì trong kịch, đây là toàn bộ con người tràn đầy sức sống xuất hiện trước mắt chúng ta và đối với chúng ta trở thành một tác phẩm nghệ thuật sinh động.

Cũng như chúng ta đã có thể thấy âm nhạc đi theo hai hướng, hoặc nó cố gắng thích nghi với một nội dung nhất định, hoặc nó tiếp tục con đường của mình độc lập đối với mọi nội dung, cho nên chúng ta cũng có thể phân biệt hai phương thức biểu diễn âm nhạc. Trong trường hợp thứ nhất, nghệ sĩ nhập thân hoàn toàn vào tác phẩm mà anh ta thể hiện và anh ta chỉ lo biểu hiện nội dung của nó mà thôi. Trong trường hợp thứ hai, trái lại, nghệ sĩ không bó hẹp vào việc tái hiện mà tìm thấy cách biểu hiện không những trong nội dung mà cả ở trong bản thân mình nữa, và làm cho bản nhạc sinh động bằng những phương tiện của mình.

(a) Thơ sử thi ở đấy nhà thơ trình bày trước mắt chúng ta cả một thế giới khách quan những biến cố và những hành động không cho phép con người đọc thơ có một thái độ nào khác ngoài thái độ thụ động đối với những điều anh ta kể lại. Anh ta càng không nêu bật mình thì điều đó càng tốt. Thậm chí, anh ta có thể đọc một cách đơn điệu và không có tâm hồn nhưng cũng chẳng hại gì. Thực vậy, điều có nhiệm vụ tác động tới người nghe đó là bản thân sự vật, cách biểu hiện của bài thơ, câu chuyện kể chứ không phải cái giọng và cách kể lại hay đọc các sự kiện. Do đó, nảy sinh một quy tắc có thể áp dụng cho phương thức thể hiện âm nhạc thứ nhất. Thực vậy, nếu như cách soạn nhạc có tính chất hoàn mỹ có thể nói khách quan, theo nghĩa là nhà soạn nhạc chẳng qua chỉ dùng âm thanh để biểu hiện bản thân sự vật hay những tình cảm mà sự vật gây nên, thì cách thể hiện cũng sẽ là khách quan không những nhạc sỹ chơi nhạc chẳng phải thêm vào đấy một cái gì xuất phát từ bản thân mình mà thậm chí làm như vậy anh ta sẽ gây tổn hại rất nhiều cho cái tác dụng có thể có. Anh ta

phải hoàn toàn vâng theo tính chất của tác phẩm, chỉ là bộ phận phục vụ của nó.

Nhưng trong khi biểu lộ thái độ phục tùng như vậy, anh ta không được đề cao âm nhạc quá mức, hạ thấp mình xuống trình độ một cái máy đơn thuần hay xuống trình độ của con người quay các đàn ống bằng máy. Về điểm này, muốn cho người ta còn có thể nói tới nghệ thuật thì nghệ sỹ không được gây nên ấn tượng của một nhạc sĩ máy chỉ lặp lại một bài học và nhắc lại như máy những điều người ta sai anh ta làm; trái lại, nghệ sĩ cần phải biết làm cho tác phẩm sinh động phù hợp với ý nghĩa mà nhà soạn nhạc muốn cấp cho nó và theo tinh thần của nhà soạn nhạc. Nhưng trình độ thành thục trong cách thể hiện này chỉ là ở chỗ giải quyết những vấn đề gay go trong khi vẫn không hề tỏ ra vẻ có một cuộc đấu tranh chống lại một khó khăn vất vả khó khắc phục; trái lại, bằng cách làm hết sức tự do, cũng như về mặt tinh thần, tính chất thiên tài chỉ ở chỗ trong việc thể hiện vươn lên tới trình độ tinh thần của nhà soạn nhạc và làm sao tác phẩm của ông ta thành thực sự sinh động.

(b) Vấn đề khác hẳn đối với những tác phẩm âm nhạc trong đó tính tự do và thái độ võ đoán của nhà nghệ sỹ khẳng định rõ ràng và ở đấy người ta ít chú ý hơn tới việc thể hiện hoàn mỹ ở trong cách biểu hiện cũng như các cách khác nhằm xử lý giai điệu, hòa âm v.v... ở đấy thái độ dũng cảm và sự khéo léo là hết sức hợp chỗ và, mặt khác, tính chất thiên tài không phải chỉ bó hẹp vào việc thể hiện một cái gì đã có sẵn mà có thể đi đến một trình độ ở đấy con người chơi nhạc chính mình cũng soạn nhạc, bổ sung những thiếu sót, đi sâu vào những chỗ anh ta cho là quá hời hợt làm cho những cái anh ta cho là chưa thực sinh động trở thành sinh động, tóm lại gây nên ấn tượng về một sự cố gắng độc lập và một *công trình sáng tạo nghệ thuật*. Chính vì vậy ở trong nhạc kịch Italia một trình độ tự do khá lớn được dành cho ca sỹ, nhất là về

những nét hoa mỹ và bởi vì cách hát nói ở đây thoát khỏi cái nội dung đặc thù của những lời nói cho nên đến lượt của nó, cách thực hiện độc lập này lại trở thành một giòng giai điệu tự do trong đó tâm hồn biểu hiện cái âm cộng hưởng của chính mình và thưởng thức những rung động của chính mình. Khi người ta nói rằng Rôtxini đã làm cho nhiệm vụ các ca sỹ trở thành dễ dàng, thì điều đó chỉ đúng một phần mà thôi. Anh ta cũng làm cho nó thành khó khăn, bởi vì anh ta thường kêu gọi tới hoạt động của thiên tài âm nhạc độc lập của họ. Nếu như nhà ca sĩ quả thực là thiên tài thì tác phẩm nghệ thuật sẽ nhờ đó có được một sức lôi cuốn hoàn toàn đặc biệt. Người ta không chỉ đứng trước một tác phẩm nghệ thuật, mà người ta còn đứng trước một sáng tạo nghệ thuật thực tế. Đứng trước một sự sáng tạo đầy sức sống như vậy, người ta quên mất tất cả những điều kiện bên ngoài, địa điểm người ta đứng, cái cơ hội cụ thể khiến cho người ta có được quang cảnh này, giây phút cụ thể trong việc thờ phụng thần linh, nội dung và ý nghĩa của cái tình thế đầy kịch tính, người ta không cần, cũng không cần có một văn bản nào, đây chỉ có cái nói chung của tình cảm bộc lộ say sưa cái tâm hồn tập trung vào bản thân mình của nghệ sĩ, đồng thời sẽ nói lên một trình độ thiên tài trong sự sáng tạo, sự thành thạo trong cách trình diễn, tinh thần thị hiếu và vẻ duyên dáng trong việc lựa chọn những nét hoa mỹ và những chỗ mừng vui, vẻ thú vị trong giòng giai điệu.

(c) Hiện tượng này còn gây nên một tác dụng nổi bật hơn nữa khi nó không phải do tiếng nói con người gây nên mà do một công cụ nào khác. Về mặt độ vang, nói chung, các nhạc cụ là cách xa sự biểu hiện thâm trầm của tâm hồn hơn tiếng nói. Chúng là một vật bên ngoài, một vật chất, trong lúc đó, âm nhạc là vận động và hoạt động bên trong. Nhưng khi tính chất bên ngoài của âm nhạc biến mất, khi âm nhạc bên trong tuôn trào hoàn toàn qua hiện thực bên ngoài, thì sự thành thạo này làm cho nhạc cụ tuy bản thân chỉ là một vật bên ngoài, một cơ quan hoạt động hoàn toàn phù hợp với tâm hồn

của nghệ sĩ. Trong số những kỷ niệm thời niên thiếu tôi nhớ tới một người rất thành thạo về đàn ghita, anh ta đã biên soạn cho cái công cụ vô nghĩa của mình những bản nhạc chiến đấu hoàn toàn chẳng có gì là tế nhị. Nếu như tôi không lầm, anh ta là một người thợ dệt và khi người ta nói chuyện với anh ta, người ta có cảm tưởng rằng anh ta là một người đần độn. Nhưng khi anh ta bắt đầu chơi, người ta quên hẳn tình trạng thiếu tế nhị của anh ta trong các bản nhạc, cũng như chính anh ta cũng quên mình và anh ta có được những hiệu quả tuyệt diệu bởi vì anh ta đưa vào nhạc cụ của mình tất cả tâm hồn mình, có thể nói tâm hồn này không biết đến một cách trình diễn nào cao quý hơn cách trình diễn mà nó làm vang lên trong những âm thanh này.

Khi một sự thành thạo đã đạt đến trình độ như vậy thì không những nó nói lên một khả năng làm chủ kỳ diệu đối với bên ngoài mà còn nói lên một tự do hoàn toàn bên trong, bởi vì nó vận động thoải mái, như là đùa nghịch giữa những khó khăn tựa hồ không thể khắc phục được, cách sử dụng khéo léo những thủ pháp, tự cho phép mình được dừng lại, được bông đùa, tùy theo sở thích trong giây lát, và nhờ những sáng tạo độc đáo của nó, nó biến ngay cả tình trạng pha trộn thành một đối tượng để thưởng thức. Thực vậy, một đầu óc đần độn là bất lực, không sao sáng tạo được những thủ pháp khéo léo; trái lại ở các nghệ sĩ thiên tài, thì trình độ khéo léo này nói lên trình độ bậc thầy của họ trong việc làm chủ nhạc cụ, và trình độ thành thạo của họ vượt qua được những giới hạn cũng như khắc phục được những thiếu sót do nhạc cụ gây nên. Một cách trình diễn như vậy đem đến cho một tác phẩm nghệ thuật một sự sống có cường độ phi thường và chúng ta đứng trước sự huyền bí kì diệu của một công cụ bên ngoài trở thành một cơ quan sinh động, trong lúc đó cách quan niệm bên trong, cách trình diễn đầy tự do sáng tạo làm cho chúng ta cảm xúc vô cùng.

Những phương diện chính ở đấy âm nhạc được tôi quan niệm là như vậy và những tình cảm chính mà nó đã gợi cho tôi là như vậy. Ở đây tôi đã rút ra những quan điểm chung nhất để sử dụng chúng trong những nhận xét trên đây.

Chương thứ ba

CÁC NGHỆ THUẬT LÃNG MẠN: THƠ

1. Cái điện thờ của *nền kiến trúc* cổ điển đòi hỏi phải có một vị thần linh ngự trị ở đấy. Ngành *điêu khắc* đã dựng nên vị thần này, đồng thời cấp cho ông ta một vẻ đẹp tạo hình. Điêu khắc lại đem đến cho cái chất liệu mà nó sử dụng để đạt đến mục đích là những hình thức đặc biệt không những đã không xa lạ và bên ngoài đối với yếu tố tinh thần, mà trái lại, có thể nói là nằm ngay trong một nội dung cụ thể. Nhưng hình thức cơ thể và cảm quan của bức tượng, cũng như tính khái quát lý tưởng của nó lại gặp phải hai trở lực: một mặt là cái nội cảm chủ thể, và mặt khác là tính đặc thù cá nhân. Đó là hai yếu tố mà không có nó thì không sao thể hiện được nội dung của cuộc sống tôn giáo cũng như cuộc sống trần tục. Một ngành nghệ thuật thứ ba đảm đương nhiệm vụ thể hiện điều này. Đó là nhiệm vụ mà *hội họa* nhằm thực hiện bằng cách đưa đến một phương thức diễn đạt phản ánh chủ thể, bằng cách nhấn mạnh vào cái đặc thù và cái tiêu biểu. Để đạt đến mục đích này, hội họa sử dụng một phương tiện đặc biệt. Thực chất của phương tiện này là chuyển cái vẻ đẹp bên ngoài của hình ảnh sang một diện mạo bớt có tính vật chất đi, được tạo bằng màu sắc và trước hết là nhằm diễn tả cuộc sống bên

trong, cuộc sống của tâm hồn và của tình cảm. Cả ba nghệ thuật này, cái thứ nhất theo kiểu tượng trưng, cái thứ hai theo kiểu cổ điển, cái thứ ba theo kiểu lãng mạn - cùng hoạt động ở trong một lĩnh vực chung: đó là lĩnh vực của cái *hình tượng bên ngoài* của tinh thần và của sự vật tự nhiên.

Song cái nội dung bên trong (tức là cái phần cố hữu của ý thức) lại bắt buộc phải nhận rằng cái vẻ bên ngoài (là nơi nhờ đó người ta thưởng ngoạn và tri giác được nội dung) - vẫn có một yếu tố đồng thời xa lạ với nó. Chính vì thế mà nghệ thuật bắt buộc phải đem đến cho các sáng tác của mình nhiều nội cảm và nhiều tính lý tưởng hơn cả về mặt chất liệu sử dụng lẫn về mặt phương thức diễn đạt. Như chúng ta đã thấy, chính *âm nhạc* đã bước cái bước ấy ở chỗ nó diễn đạt một nội cảm với tính cách nội cảm, nó diễn đạt những tình cảm chủ thể không phải bằng những hình ảnh thị giác mà bằng những rung động của âm thanh. Song, một khi đã bước cái bước ấy rồi, thì âm nhạc lại đọng lại rơi vào một thái cực khác, rơi vào tình trạng cái chủ thể cô đọng lại mà không bộc bạch, ở đấy nội dung chỉ bắt gặp ở âm thanh một sự diễn đạt mang tính tượng trưng. Thực vậy, tự thân nó, âm thanh chẳng có chút nội dung gì hết, mà chỉ dựa trên những quan hệ về số lượng. Kết quả là, nếu như mặt chất lượng của nội dung có tính tinh thần là tương ứng với các quan hệ về số lượng và các sự sai biệt, các đối lập, các chuyển tiếp nằm trong các quan hệ, thì sự tương ứng này cũng chỉ là rất đại khái, chứ còn tự thân sự chính xác về chất lượng thì không tài nào dùng âm thanh mà diễn đạt hết được. Muốn đạt đến mức độ chính xác này, âm nhạc phải kêu gọi đến sự giúp đỡ của ngôn ngữ, và để biểu đạt nội dung cho đặc biệt hơn, cho đặc sắc hơn, âm nhạc cần đến một văn bản ở đấy cái yếu tố chủ thể đã được diễn đạt bằng âm thanh gặp được một chỗ dựa vững chắc và cụ thể. Nhờ chỗ dùng ngôn ngữ để diễn tả các biểu tượng và các tình cảm như vậy, cái nội cảm trừu tượng của âm nhạc cuối cùng đã đạt đến

chỗ bộc lộ rõ ràng hơn và chính xác hơn. Song cái âm nhạc đạt được bằng cách này đã không phải là sự biểu hiện của bản thân biểu tượng dưới một hình thức nghệ thuật, mà chỉ là sự biểu hiện của một nội cảm đi theo biểu tượng cũng như mặt khác, âm nhạc dễ dàng tách ra khỏi mối liên hệ của nó với ngôn ngữ để hoạt động tự do trong lĩnh vực của mình là lĩnh vực âm thanh. Kết quả là, biểu tượng không gắn chặt vào cái nội cảm ít nhiều trừu tượng, mà lại tách rời khỏi âm nhạc để tạo nên một thế giới riêng, một thực tại cụ thể được thi ca dành cho một tồn tại cổ tích nghệ thuật.

Như vậy, *thơ* - nghệ thuật của ngôn ngữ - làm thành nghệ thuật thứ ba, một tổng thể nối liền được hai thái cực do các nghệ thuật *tạo hình* và *âm nhạc* tạo thành, đặng thực hiện cả sự tổng hợp của hai cái đó. Rồi sau khi đã kết hợp cả hai thái cực này, thơ lại nâng cả hai lên một cấp độ cao hơn: đó là cấp độ một nội cảm có tính tinh thần. Mặt khác, thực vậy, thơ cũng như nhạc đều xây dựng trên nguyên tắc dùng nội cảm để tri giác nội cảm, tức là một nguyên tắc không có trong kiến trúc, trong điêu khắc và trong hội họa. Đã thế, thơ còn mở rộng đến mức độ dùng các biểu tượng, các trực giác và các tình cảm bên trong đặng dựng lên một thế giới khách quan, cũng chính xác cơ hồ chẳng kém gì điêu khắc và hội họa. Ngoài ra, thơ lại còn có thể biểu hiện cụ thể hơn bất kỳ nghệ thuật nào khác cái thể toàn vẹn của một biến cố, biểu hiện toàn bộ sự diễn biến của các vận động nội tâm, của dục vọng, của biểu tượng, và quá trình kết thúc của mọi hành động.

2. Người ta có thể nêu đặc điểm của thơ cụ thể hơn, bằng cách nói rằng sau *hội họa* và *âm nhạc*, thơ làm thành nghệ thuật *lãng mạn* thứ ba.

a) Thực vậy, nói chung, nguyên tắc của thơ là nguyên tắc của *tinh tinh thần*. Song, thơ không sử dụng chất liệu nặng nề để đem đến cho nội cảm một môi trường tượng trưng, như điều mà kiến trúc đã làm. Thơ cũng không đẽo gọt ở trong cái

chất liệu thực tế để biểu lộ một sự thể hiện của tinh thần ra bên ngoài và trong không gian như điêu khắc đã làm. Thơ biểu hiện tinh thần với mọi điều tinh thần tạo ra do sự tự do phóng túng và nghệ thuật, trực tiếp vì tinh thần mà không cấp cho các cách biểu hiện tinh thần một hình dáng thể xác và thấy được ở bên ngoài. Mặt khác, thơ lại còn có khả năng diễn tả không những cái nội cảm của chủ thể mà còn diễn tả được những điều đặc thù và cá biệt tồn tại bên ngoài vừa đầy đủ hơn nhiều lại vừa dễ hiểu hơn nhiều so với nhạc và hội họa - vừa là tổng hợp - theo cái nghĩa nó có thể tập trung các yếu tố của nội cảm chủ thể lại vào một cụm - lại là vừa là phân tích - tức là nó có thể dàn ra ở bề rộng và đặt các đặc điểm và các nét độc đáo và ngẫu nhiên của thế giới bên ngoài ở cạnh nhau.

b) Song mặt khác, về mặt tổng thể mà nói, thơ cũng có những nét làm cho nó khác hai ngành nghệ thuật mà chúng ta vừa cho là gần nó.

(a) Về phần *họa*, dĩ nhiên họa có ưu thế có thể diễn tả bất kỳ nội dung nào làm cho người ta thấy được nó ở bên ngoài. Đành là thơ cũng có những phương tiện khác nhau để bộc lộ cái nội dung của mình ra ngoài, song vì thơ vốn dĩ hoạt động chủ yếu trong lĩnh vực biểu tượng, mà các biểu tượng về bản chất lại là tinh thần, đồng thời, thơ lại có khả năng sử dụng cái chức năng khái quát hóa của tư duy, cho nên nó không sao đạt đến cái mức độ chính xác mà tri giác cảm quan đòi hỏi. Mặt khác, các nét khác nhau mà thơ vận dụng để làm cho hình thức cụ thể của nội dung thành ra tri giác vẫn không làm thành một tổng thể duy nhất không thay đổi như điều chúng ta thấy trong hội họa là nơi mọi chi tiết đều được trình bày cùng một lúc. Vì ở thơ, các chi tiết được nêu lên lần lượt từng cái một, cho nên thơ chỉ có thể lần lượt hiện các yếu tố nằm ở trong tổng thể. Nhưng điểm này chỉ là một thiếu sót về cảm quan mà thôi và tinh thần bao giờ cũng có thể bổ cứu

được thiếu sót ấy. Vì ngôn ngữ - ngay trong cả những trường hợp nhằm mục đích gây nên một tri giác cụ thể - cũng không bó hẹp vào việc chỉ diễn tả nội dung của mình thành một cái gì chỉ có thể chiêm ngưỡng ở bên ngoài, mà còn kêu gọi đến cái nội cảm của ta, đến cái trực giác có tính tinh thần. Kết quả là, ngay trong khi các nét khác nhau tuy được giới thiệu lần lượt, cuối cùng chúng vẫn được hợp nhất lại ở trong tinh thần. Tinh thần là cái bao giờ cũng đồng nhất với mình, đã làm cho các khoảng cách của sự tiếp tục mất đi: tinh thần còn hợp nhất cái loạt các chi tiết kế tục nhau có màu sắc sặc sỡ thành một bức tranh *duy nhất* rồi nó giữ các bức tranh ấy lại ở trong biểu tượng để thưởng ngoạn.

Ngoài ra, tình trạng thiếu sót về mặt hiện thực tri giác được và về mức độ chính xác ở bên ngoài như ta thấy, tuy đã làm cho thơ tỏ ra thấp hơn hội họa, nhưng ở một mặt khác, lại chính là một nguyên nhân làm cho thơ phóng túng vô tận. Do chỗ thơ không bị bó hẹp vào một không gian nhất định, lại càng không bị thu gọn vào một giây phút nhất định của một tình huống hay một hành động cá biệt, cho nên thơ có khả năng diễn đạt được hết cái bề sâu bên trong của một đối tượng, cũng như diễn đạt được hết tầm rộng lớn của cách biểu hiện của đối tượng ở trong thời gian. Cái "chân thực" là cụ thể. Danh từ cụ thể có nghĩa là bao hàm một đơn vị có những thuộc tính chủ yếu. Nhưng trong các biểu hiện có tính hiện tượng của cái "chân thực" thì các mặt này không những kế tục nhau trong không gian mà còn nối tiếp nhau trong thời gian, giống như một câu chuyện kể là cái mà họa chỉ có thể biểu hiện sự diễn tiến một cách hết sức thiết sót về ý nghĩa này[1]. Ta có thể nói rằng từng ngọn cỏ, từng thân cây đều có cái lịch sử của mình gồm những biến đổi, những kế tục và toàn bộ những sự biến đổi ấy làm thành một hiện thực phong bế. Trường hợp của tinh thần thì lại càng thế nữa, bởi vì ta chỉ có thể biểu hiện tinh thần ở trong tất cả cái hiện thực bên ngoài và biểu hiện nó thực triệt để qua các biểu lộ tiếp tục của nó mà thôi.

(1) Xem các chú giải ở cuối sách.

(b) Như chúng ta đã thấy, thơ có điểm này chung với *nhạc*: chất liệu bên ngoài mà hai ngành nghệ thuật này sử dụng đều là *âm thanh*. Cái chất liệu thuần túy bên ngoài - khách quan (theo cái nghĩa tẻ nhạt của danh từ) ấy một khi đã được các nghệ thuật đặc biệt mà chúng ta vừa điểm qua vận dụng, cuối cùng bốc hơi đến trình độ biến thành một âm thanh vô hình nảy sinh từ nội tâm ta và nói với nội tâm ta. Nhưng đối với nhạc, *âm thanh* làm thành một mục đích tự thân. Thực thế, dù là bằng sự diễn hành và sự biến chuyển của giai điệu, và bằng cách vận dụng các quan hệ hòa âm cơ bản, tâm hồn ta tìm cách giao tiếp với tâm hồn các sự vật và với nội cảm của chính mình, song dù sao đi nữa, cái làm thành bản chất của âm nhạc cũng không phải là tự thân nội cảm, mà là cái *hình thức* của lối diễn đạt bằng âm nhạc. Điều này là đúng đến nỗi địa vị mà nhạc dành cho yếu tố thuần túy âm điệu càng lớn xâm phạm đến lĩnh vực tinh thần càng nhiều thì nhạc lại càng thành một nghệ thuật độc lập.

Chính vì thế cho nên nhạc chỉ có thể diễn tả được tính đa dạng của các biểu tượng và các trực giác của tinh thần cũng như diễn tả tính vẹn thuần của ý thức một cách thuần túy tương đối mà thôi. Nhạc đành phải thu hẹp vào việc diễn tả cái tính khái quát ít nhiều trừu tượng của nội dung. Nó phải thu hẹp vào việc bộc lộ ra ngoài những vận động của tâm hồn một cách mơ hồ, đại khái. Song vì tinh thần có khả năng biến đổi cái thể khái quát trừu tượng thành một tổng thể cụ thể gồm những biểu tượng, những mục đích, những hành động, những biến cố được tinh thần khoác cho một hình thái đặc thù, cho nên nhạc không chịu dừng lại ở một trình độ nội cảm chỉ độc gồm những tình cảm mà thôi. Trái lại, nhạc cố gắng dùng sức mạnh của tưởng tượng đặng biến đổi nội cảm thành một thế giới khách quan, và cũng chính vì do sự biến đổi này mà nhạc đành phải từ bỏ việc diễn tả tình trạng phong phú của tinh thần vừa mới đạt được chỉ độc bằng những kết hợp

âm thanh. Cũng như cái chất liệu mà điêu khắc vận dụng là quá ư nghèo nàn cho nên điêu khắc không sao diễn đạt được cái vẻ bên ngoài cũng phong phú, cũng đầy đủ như hội họa được; cũng vậy, các kết hợp âm thanh và cách biểu đạt của nhạc trở thành bất lực, không sao thể hiện được đầy đủ các sáng tạo của trí tưởng tượng nên thơ, những sáng tạo này vừa phối hợp được trình độ chính xác và đúng đắn và thấm nhuần ý thức của các biểu tượng với một hình thái bên ngoài có tính chất hiện tượng nhằm tác động đến cái trực giác bên trong. Vì vậy cho nên tinh thần tách nội dung của mình ra khỏi yếu tố thuần túy âm thanh và biểu hiện bằng ngôn ngữ tức là bằng một yếu tố tuy vẫn còn là âm thanh đấy, song âm thanh ở đây đã bước xuống hàng một tín hiệu thông báo đơn thuần có thể thấy ở bên ngoài.

Thế là sau khi đã phối hợp được với những biểu tượng tinh thần, cái âm thanh vừa mới đây còn là thuần túy và đơn giản, nay đã trở thành cái từ có cấu âm chắp khúc. Thế rồi, đến lượt mình, tiếng nói lại trở thành một mục đích tự thân, một phương thức để thông báo có tính tinh thần và ở trong trạng thái ấy tiếng nói mất hẳn mọi tính độc lập. Sự khác nhau chủ yếu giữa nhạc và thơ là ở đấy[2]. Nội dung nghệ thuật của ngôn ngữ là toàn bộ cái thế giới gồm các biểu tượng do trí tưởng tượng tạo nên, tức là cái tinh thần ở tự thân nó, vẫn chưa bước ra khỏi các giới hạn của tính tinh thần và khi tinh thần biểu đạt ra ngoài thì nó sử dụng cái biểu đạt ấy với tính cách một tín hiệu khác hẳn bản thân đối tượng[3]. Với nhạc, nghệ thuật không cấp cho tinh thần một *hình tượng* thấy được, cảm giác được, và luôn luôn có mặt cùng xuất hiện với một sự biểu hiện bằng *âm thanh* có thể nói là phi vật chất[4]. Song thơ còn đi xa hơn thế nữa, vì nó còn vứt bỏ đến ngay cả cái yếu tố đối lập, tức là yếu tố âm hưởng và yếu tố tri giác đơn thuần, ít nhất là trong chừng mực thơ không vận dụng được yếu tố âm hưởng ấy để làm phương thức biểu đạt thích hợp và duy nhất

về nội dung. Cái nội cảm vẫn có sức tìm cách biểu đạt ấy, song nội cảm không chỉ bằng lòng với yếu tố âm thanh đơn thuần và thuần túy nữa, dù yếu tố này là phi vật chất. Nó muốn tự thể hiện ra hoàn toàn trọn vẹn, bằng cách, có thể nói, nhập vào nội dung của tinh thần như nó được cấu tạo ở trong thế giới bên trong của hư cấu với tính cách hư cấu.

c) *Thứ ba*, sau khi đã nêu bật các điểm khu biệt tách thơ ra khỏi nhạc và họa, cũng như tách thơ ra khỏi các nghệ thuật khác, nếu ta thử tìm xem đặc điểm cốt tử của thơ là cái gì, thì trước hết, ta sẽ nhận thấy rằng đặc điểm ấy lại chính là ở sự biểu hiện và sự ngoại hiện hóa (extériorisation) của cảm quan bị rút xuống tối thiểu, nếu không phải là bị rút xuống con số không. Thực vậy, ngay khi cái thu hút và diễn tả toàn bộ nội dung đã không phải là âm thanh như trong nhạc, cũng không phải là màu sắc như trong họa, thì việc xử lý nội dung về mặt nhạc điệu, theo các quy tắc của nhịp điệu, hòa âm và khúc điệu đã mất hẳn lý do tồn tại. Bây giờ chỉ còn sót lại cách diễn tả cái diễn thời (durée) của các âm tiết và của các từ cũng như cách diễn tả tiết tấu, hài âm v.v... dưới một hình thức hết sức chung chung. Vả lại, sở dĩ cách diễn tả này còn sót lại, thì đó cũng không phải vì nó là yếu tố cốt tử của nội dung mà nó chỉ là một yếu tố bên ngoài ngẫu nhiên [5] mà thôi, và sở dĩ nghệ thuật vận dụng đến nó thì cũng là chỉ vì nghệ thuật không được (dù vô tình hay cố ý) bỏ qua bất kỳ mặt nào còn có thể dùng được của cái nội dung mà nó định diễn đạt.

(a) Đứng trước sự phân chia như vậy giữa cái nội dung có tính tinh thần với các chất liệu có tính cảm quan, sau khi đã gạt bỏ âm thanh ra ngoài, ta có lý do để hỏi xem yếu tố khách quan và vai trò của cái ngoại hình của thơ với tính cách yếu tố khách quan là nếu như âm thanh không được là âm thanh, chỉ có một câu trả lời duy nhất có thể có được, đó là: nó ở ngay cái biểu hiện bên trong và ở *cái trực giác bên trong*. Ở đây các hình thức có tính *tinh thần*[6] đã thay thế cái cảm quan và đã

cấp các chất liệu cho nghệ thuật đẽo gọt, cũng như cẩm thạch, than, màu sắc và các âm thanh có tính nhạc đã từng cung cấp chất liệu [cho các nghệ thuật khác]. Người ta có thể bác lại chúng tôi, và nói rằng cái biểu hiện và cái trực giác làm thành chính *nội dung* của thơ, và vì vậy cho nên không sao có thể xem chúng là những sự ngoại hình hóa và những sự khách thể hoá (objectivation) của thơ được. Nói thế là đúng, và sau đây tôi sẽ có dịp nhấn mạnh hơn nữa về điểm này. Nhưng có một điều cũng chân thực chẳng kém: đó là sự biểu hiện, trực giác, tình cảm v.v... là những hình thức loại biệt qua đó thơ nắm lấy và tái hiện mỗi nội dung. Kết quả, tuy mặt cảm quan hay yếu tố cảm quan của sự thông báo chỉ đóng một vai trò thứ yếu thôi, song chính các hình thái này lại cung cấp những tài liệu dùng vào việc xây dựng thơ.

Đành rằng, trong thơ nội dung cũng vẫn phải được khách thể hóa chẳng khác gì trong các nghệ thuật khác, song nó phải được khách thể hóa sao cho hiện thực bên ngoài nhường chỗ cho hiện thực bên trong và khách thể chỉ tồn tại ở trong bản thân ý thức ở trong trạng thái biểu tượng hay trực giác thuần túy tinh thần mà thôi. Tinh thần, có thể nói, tự khách thể hóa ra vì bản thân, trong lĩnh vực của chính mình, và tinh thần chỉ vận dụng đến yếu tố ngôn ngữ xem như một phương tiện hoặc để giao tiếp, hoặc để tự biểu đạt ra ngoài trực tiếp, và ngay từ đầu đã tách ra khỏi ngôn ngữ với tính cách tách ra khỏi một tín hiệu đơn thuần, để tập trung vào bản thân. Vì vậy cho nên, đối với một tác phẩm thơ, việc tác phẩm được đọc lên hay được xem là không khác gì nhau cả, và tác phẩm có thể được dịch ra các ngoại ngữ, chuyển từ thơ sang văn xuôi và như vậy là nhận những âm điệu và những âm thanh khác nhau[7] song vẫn không mất một chút giá trị nào cả.

(b) Một vấn đề khác đặt ra, đó là vấn đề thơ dùng cách biểu hiện bên trong cả về nội dung cả về hình thức là nhằm mục đích gì. Theo tôi, cần trả lời câu hỏi này như sau: Đó là

để diễn đạt cái gì là chân thực ở trong cái hứng thú tinh thần, để diễn đạt không phải cái bản chất - là cái được biểu hiện hoặc bằng cách nhấn mạnh vào tính khái quát của ý nghĩa như nghệ thuật tượng trưng vẫn biểu hiện, hoặc bằng cách nhấn mạnh vào mặt cá biệt như nghệ thuật cổ điển vẫn làm[8] - mà bằng cách nhấn mạnh vào bản thân cái bản chất ấy bao hàm những gì là đặc thù và là cá biệt, tức là nhấn mạnh vào tất cả hay hầu như vào tất cả những gì làm cho tinh thần hứng thú vì một lý do nào đó. Như vậy thì nghệ thuật biểu hiện bằng ngôn ngữ về mặt nội dung cũng như về mặt cách thức diễn đạt, có trước mắt nó một thao trường vô biên rộng hơn thao trường các nghệ thuật khác rất nhiều. Bất kỳ nội dung gì, sự vật gì - dù là vật chất hay tinh thần - bất kỳ biến cố, hành động, lịch sử, hoàn cảnh, trạng thái bên ngoài hay bên trong gì gì đi nữa cũng đều bị gộp vào lĩnh vực của thơ và bị thơ nhào nặn.

(c) Nhưng cái đề tài đa dạng này sở dĩ trở thành thi vị, không phải chỉ vì chúng được biểu tượng nắm lấy - bởi vì ý thức thông thường vẫn có thể biến đổi các đề tài này thành biểu tượng, song cũng vẫn không phải vì thế mà nó làm được thơ. Chính vì vậy cho nên trên đây chúng tôi đã nói rằng biểu tượng chỉ là *chất liệu*, chất liệu này phải được nghệ thuật nhào nặn và đẽo gọt rồi mới thành thơ được. Điều đó cũng hệt như màu sắc và âm thanh tự nó chẳng có gì là hội họa và âm nhạc cả. Màu sắc và âm thanh chỉ trở thành hội họa và âm nhạc sau khi đã mang dấu ấn của nghệ thuật. Ta cũng có thể nêu đặc trưng sự phân biệt này một cách khái quát bằng cách nói rằng cái làm cho một nội dung thành thi vị không phải là ở bản thân *biểu tượng* với tính cách thuần túy biểu tượng, mà đó là do óc tưởng tượng nghệ thuật tạo nên. Và điều này xảy ra khi óc tưởng tượng nghệ thuật đã chiếm lĩnh nội dung theo cách sau đây: nó không tự biểu hiện dưới một hình thức có tính kiến trúc, điêu khắc hay hội họa một cách tạo hình, nó cũng không tự biểu hiện bằng những âm hưởng của nhạc, mà

nó dùng ngôn ngữ, lời nói và những kết hợp có tính chất nghệ thuật của ngôn ngữ để truyền đạt nội dung.

Nhưng việc biểu hiện một nội dung thành thơ đòi hỏi phải có một điều kiện chủ yếu làm tiền đề cho nó. Điều kiện ấy là như sau: nội dung không được quan niệm dưới hình thức tư duy tư biện hay suy lý. Nó cũng không thể được biểu hiện bằng một thứ tình cảm không có ngôn ngữ, cũng như nó không phải là một cái gì tách bạch và chính xác nhìn bên ngoài là thấy ngay. Mặt khác, nó không thể được biểu đạt thành một hiện thực gò bó, hạn chế với tất cả những gì là ngẫu nhiên, tương đối, chốc lát, phụ thuộc. Xét về mặt này, trí tưởng tượng thơ phải ở trung dung giữa tính khái quát trừu tượng của tư duy và tính cơ thể, trực quan như các nghệ thuật tạo hình vẫn diễn đạt. Ngoài ra, thơ còn phải thỏa mãn đòi hỏi mà chúng tôi đã nói, khi nói về các nghệ thuật nói chung. Nói khác đi, về nội dung, thơ phải là một cứu cánh ở bản thân, và phải biến đổi tất cả những gì có thể bao quát được thành một thế giới độc lập, phong bế và gọn. Chỉ có làm thế thì cách biểu hiện của thơ mới làm cho nội dung trở thành một toàn thể hữu cơ, trong đó các bộ phận tạo thành nội dung biểu lộ một trình độ gắn bó với nhau chặt chẽ và vững chắc, và cái toàn thể này mới tồn tại được tự do và tuyệt đối vì bản thân, đối lập lại cái thế giới trong đó ngự trị tính tương đối và sự lệ thuộc lẫn nhau.

3) Điểm cuối cùng chúng ta còn phải xét về các sự khác nhau phân biệt thơ với các nghệ thuật khác là vấn đề các điều kiện ở đấy trí tưởng tượng thơ là tiêu biểu cho các sáng tạo của nó với tính cách tài liệu để biểu hiện ra ngoài.

Các nghệ thuật chúng ta đã khảo sát trên đây rất chú ý đến yếu tố cảm quan trong đó chúng diễn biến. Yếu tố cảm quan ở đây có nghĩa là hình thức mà nghệ thuật này khoác cho nội dung, tức là hình thức chỉ có thể có được do những chất liệu nặng như đồng, cẩm thạch, gỗ hay là âm thanh và màu sắc. Ở một chừng mực nào đó thơ cũng như ở trong một

tình thế tương tự vì trong khi thi vị hóa các sáng tạo của mình, thơ phải luôn luôn lo sao cho các sáng tạo này có thể nói lên với tinh thần bằng phương tiện giao tế của ngôn ngữ. Nhưng cũng vì thế mà tình hình hóa ra thay đổi hẳn.

(a) Thực vậy, mặt cảm quan đóng một vai trò quan trọng trong các nghệ thuật tạo hình và trong âm nhạc và các chất liệu các nghệ thuật này vận dụng là có tính loại biệt chặt chẽ. Chính vì vậy cho nên số lượng và tính đa dạng của các biểu tượng mà các nghệ thuật này thực hiện trong đá và trong đồng, cũng như có thể thể hiện bằng âm thanh và màu sắc là khá hạn hẹp. Kết quả là, nội dung các nghệ thuật này đến lượt mình, lại bị trói chặt trong những giới hạn khá chật hẹp. Chính vì vậy mà chúng tôi chỉ nói đến mỗi nghệ thuật này bằng cách gắn liền nó ngay với cái hình thức đặc biệt và duy nhất có khả năng thể hiện nội dung: đối với kiến trúc thì đó là hình thức tượng trưng, đối với điêu khắc thì đó là hình thức cổ điển, còn đối với họa và nhạc thì đó là hình thức lãng mạn. Kể ra, các hình thức nghệ thuật cũng giẫm chân lên nhau ở nhiều chỗ đấy, thành ra chúng ta có thể nói đến một kiến trúc cổ điển và một kiến trúc lãng mạn, đến một điêu khắc tượng trưng và một điêu khắc Thiên Chúa giáo cũng như đã có thể nói đến một hội họa và một âm nhạc cổ điển. Song những sự giẫm dạp này bao giờ cũng vẫn dừng lại ở trạng thái bước đầu: đó là những cố gắng sơ bộ, không triệt để. Trong những trường hợp khác, ta bắt gặp một nghệ thuật mà sau khi đã tìm thấy một nội dung mới và một hình thức diễn đạt mới đã tìm cách phát triển nội dung và hình thức ấy và không thành công nên giao nhiệm vụ phát triển cho một nghệ thuật khác. Kiến trúc là nghệ thuật nghèo nàn nhất về mặt biểu hiện nội dung. Về mặt này, điêu khắc đã phong phú hơn, trái lại họa và nhạc thì có trước mặt nó một lĩnh vực vô cùng rộng rãi. Đó là vì nội dung và hình thức thể hiện nội dung ngày càng sai biệt hóa thêm hễ tính lý tưởng và sự cá biệt hóa các chất liệu bên ngoài càng tăng thêm. Còn thơ thì thoát khỏi sự lệ thuộc như vậy

vào các chất liệu. Câu này có nghĩa là các cách diễn đạt cảm quan của nó không bắt nhà thơ phải tự giam hãm mình vào những giới hạn của một nội dung loại biệt, và của một phương thức quan niệm và trình bày cũng loại biệt nốt. Vì vậy cho nên thơ không thuộc vào một hình thức nghệ thuật nào riêng biệt đồng thời loại trừ mọi hình thức khác. Trái lại, thơ là một nghệ thuật *phổ biến* có khả năng diễn đạt và đẽo gọt theo bất kỳ hình thức nào mọi nội dung có thể bước vào lĩnh vực của trí tưởng tượng, vì chính trí tưởng tượng cơ sở chung của mọi nghệ thuật và mọi hình thức nghệ thuật đặc biệt, trước sau vẫn là cái chất liệu thơ sử dụng.

Chúng tôi đã có dịp nêu lên một nhận xét tương tự ở phần cuối khi điểm qua các hình thái nghệ thuật riêng biệt. Thực vậy, chúng tôi đã chứng minh rằng trình độ hoàn mỹ của một nghệ thuật là liên quan tới mức độ nghệ thuật này có thể tỏ ra độc lập với một hình thức loại biệt nào đó ở trong cách biểu hiện của mình và, do đó có thể vượt lên khỏi các điều đặc thù. Chính thơ - do bản chất của mình - có nhiều khả năng phát triển như vậy hơn mọi nghệ thuật khác và trong việc sáng tạo nghệ thuật, thơ hoạt động hoặc bằng cách ban cho mỗi hình thức cá biệt một sự tồn tại thực tế, hoặc bằng cách vươn mình ra khỏi sự lệ thuộc theo một kiểu quan niệm hay một kiểu nội dung cụ thể, dù kiểu ấy là kiểu tượng trưng, là kiểu cổ điển hay là kiểu lãng mạn.

b) Như vậy, địa vị mà chúng tôi đã dành cho thơ trong bản trình bày khoa học của chúng tôi là hợp lý. Một khi thơ đã biểu hiện cái nghệ thuật nói chung hơn mọi hình thức sáng tạo nghệ thuật khác thì ta dường như có thể nghĩ rằng bản trình bày khoa học này đáng lý phải bắt đầu bằng thơ, rồi sau đó mới xét đến cái nghệ thuật riêng biệt tùy theo trình độ loại biệt dần dần của các chất liệu cảm quan. Song, theo điều chúng tôi đã thấy khi nói đến các hình thức nghệ thuật riêng, thì sự diễn tiến về triết học một mặt là đào sâu nội dung tinh thần,

và mặt khác, là chứng minh rằng nghệ thuật bắt đầu bằng cách tìm cái nội dung thích hợp với mình để rồi vượt khỏi nội dung ấy sau khi đã tìm được nó. Khái niệm triết học này về cái đẹp và về *nghệ thuật* cũng phải được kiểm tra cả ở trong *các nghệ thuật* nữa. Cho nên chúng tôi đã bắt đầu bằng kiến trúc và hình thức nghệ thuật chỉ lo biểu hiện hoàn toàn tinh thần ở trong một yếu tố cảm quan. Sau đó, chúng tôi đã chứng minh rằng sự phối hợp đầu tiên của hai yếu tố này là được thực hiện ở trong điêu khắc, để rồi lại tan rã ra ở trong hội họa và trong âm nhạc vì nội dung của hai nghệ thuật sau là mang tính nội cảm và tính chủ thể. Sự tan vỡ này là đặc biệt gay gắt ở trong thơ vì trong khi thơ biểu hiện ra ngoài một cách nghệ thuật trước hết thơ tìm cách vượt lên khỏi cái thực tại cảm quan[9] và hạ thấp cái thực tại xuống - chứ không phải là không dám bước vào cái thực tại này để tạo nên các sáng tạo của mình và khiến cho chúng vận động. Nhưng muốn giải thích hiện tượng vì sao thơ lại được giải phóng như vậy thì trước đấy chúng tôi cần phải nói thơ cần phải được giải phóng ra khỏi cái gì đã. Chúng tôi cũng phải làm thế cả đối với lời khẳng định cho rằng thơ có năng lực chiếm hữu toàn bộ các nội dung và các hình thức nghệ thuật. Ở đây, cũng là vấn đề chinh phục một tổng thể, một sự chinh phục chỉ có thể thực hiện sau khi đã hủy bỏ tình trạng bị giam hãm vào trong những giới hạn chật hẹp của cái cá biệt. Điều này bắt buộc chúng tôi từ đấy phải khảo sát các mặt phiến diện, mà toàn thể các mặt ấy làm ta thấy rằng cá : tham vọng có giá trị phổ biến đối thực là phù phiếm.

Chỉ có bằng cách trình bày theo trật tự chúng tôi vừa nói thì sau đó thơ mới làm thành nghệ thuật duy nhất trong các nghệ thuật đặc thù đã đánh dấu cái bước đầu của sự hòa tan của nghệ thuật, và đối với nhận thức triết học, thơ là cái giai đoạn quá độ một mặt dẫn đến cách biểu hiện có tính tôn giáo,

và mặt khác dẫn đến văn xuôi của tư duy khoa học. Biên giới của thế giới của cái đẹp được tạo nên, một bên bởi văn xuôi (là cái để diễn tả cái hữu hạn và cái ý thức thông thường) từ đó nghệ thuật lao vút lên vươn tới chân lý, và mặt khác bởi những cõi trời cao cả hơn của tôn giáo và khoa học (ở đấy nghệ thuật lo tìm kiếm một cách chiếm hữu cái tuyệt đối hết sức xa cái cảm quan).

c) Nếu như thơ thể hiện một cách toàn vẹn cái đẹp, toàn bộ cái đẹp ở phương diện cái đẹp có gì là tinh thần nhất thì chính cái tính tinh thần ấy lại là một nguyên nhân khiến cho thơ có khuyết điểm. Về mặt này, có một sự đối lập trực tiếp giữa thơ với kiến trúc. Thực thế, kiến trúc bất lực không sao gò được các tài liệu khách quan vào một nội dung tinh thần đến trình độ làm cho tài liệu khách quan biểu hiện được tinh thần một cách thỏa đáng. Trái lại, thơ là hình thức xử lý yếu tố cảm quan một cách phủ định[10] và đi xa trên con đường này đến nỗi nó không dùng âm thanh (cái đối lập lại thứ chất liệu nặng nề mang tính chất không gian) làm một phù hiệu có ý nghĩa như kiến trúc sử dụng đối với các vật liệu của nó, mà lại hạ thấp xuống hàng một tín hiệu đơn thuần vô tri vô giác. Trong khi làm thế, thơ đã phá vỡ sự hợp nhất giữa cái nội cảm có tính tinh thần với cái ngoại hình có tính thực tại đến mức độ thơ thôi không còn phù hợp với khái niệm nguyên sơ về nghệ thuật nữa, và phạm phải nguy cơ là hoàn toàn tách ra khỏi lĩnh vực của cảm quan để cuối cùng tan biến vào trong tinh thần. Điêu khắc, hội họa và âm nhạc đều giữ được cái thế trung dung quý hóa giữa hai thái cực này, mỗi nghệ thuật lo thể hiện một nội dung mang tính tinh thần trong một yếu tố cảm quan và lo làm cho giác quan cũng như tinh thần tri giác được yếu tố cảm quan ấy. Thực vậy, mặc dầu họa và nhạc (với tính cách những nghệ thuật lãng mạn) đã tác động trên những chất liệu có thể nói là phi vật chất, song với âm thanh và màu sắc, họa và nhạc vẫn không hề rời bỏ tính trực tiếp của tồn

tại. Tính chất này đã bắt đầu mờ dần ở trong cái trạng thái lý tưởng sâu sắc hơn trong khi chúng biến đổi các hình thức rất đa dạng của chúng và chúng làm như vậy đến một mức độ mà điêu khắc không thể làm được, bởi vì chất liệu mà điêu khắc sử dụng không cho phép làm thế.

Đành là thơ cũng tìm một sự bù đắp theo kiểu ấy bằng cách trình bày một thế giới khách quan rộng lớn và có vô vàn trạng thái đến nỗi hội họa (ít nhất là ở trong một tác phẩm duy nhất) không tài nào biểu hiện được. Song cái thực tại ấy cũng vẫn cứ là một thực tại *bên trong*. Và dù ngay cho cả khi vì mải lo chạy theo cái cụ thể, thơ tìm cách gây nên một ấn tượng cảm tính đậm nét, thì thơ cũng chỉ có được cái đó bằng cách sử dụng những phương tiện vay mượn ở nhạc và họa, hay nếu như nó còn muốn tồn tại với tính cách thơ, thì nó bắt buộc phải sử dụng hai nghệ thuật này bằng cách bắt chúng phụ thuộc vào mình để làm nổi bật chủ yếu cách biểu hiện có tính chất tinh thần, và phó mặc trí tưởng tượng tha hồ nói với trí tưởng tượng.

Trở lên, là những nhận xét chung mà chúng tôi thấy cần phải nêu lên về các quan hệ giữa thơ và nghệ thuật khác. Còn về bản thân thơ, thì chúng tôi sẽ xét nó theo những quan điểm sau đây.

Như chúng tôi đã chứng minh, chính cách biểu hiện bên trong mới làm thành nội dung cũng như chất liệu của thơ. Nhưng vì cách biểu hiện, ngay ở ngoài nghệ thuật, cũng làm thành dạng thức chung nhất của ý thức, cho nên nhiệm vụ đầu tiên của chúng tôi sẽ là ở chỗ vạch ra một đường ranh giới giữa cách biểu hiện của thơ và cách biểu hiện của văn xuôi. Nhưng thơ không thể nào chỉ bằng lòng với cách biểu hiện bên trong rồi dừng lại ở đó, mà không khoác cho các sáng tạo của mình một hình thức diễn đạt bằng ngôn ngữ. Do sự kiện này, thơ gặp hai nhiệm vụ. Thực thế, một mặt, thơ phải xây dựng các sáng tạo của mình sao cho có thể dùng ngôn ngữ diễn đạt được; mặt

khác thơ lại không được vận dụng yếu tố ngôn ngữ ấy theo cái hình thức mà ý thức thông thường truyền lại cho ta. Trái lại, thơ phải vận dụng nó một cách nên thơ để cho thơ khác cách diễn đạt văn xuôi, về mặt chọn từ và sắp xếp từ cũng như về âm hưởng.

Song vì, trong khi gắn liền với cách diễn đạt bằng ngôn ngữ, thơ vẫn độc lập hơn các nghệ thuật khác rất nhiều về điều kiện và về tính chất các chất liệu, cho nên thơ có khả năng sai biệt hóa cao nhất, có thể tách ra thành những thể loại khác nhau mà chúng ta sẽ lần lượt khảo sát.

Như vậy *trước hết* chúng tôi sẽ nói đến cái *nên thơ* nói chung và nói đến tác phẩm nghệ thuật thơ. *Thứ hai*, chúng tôi sẽ nói đến *cách diễn đạt nên thơ* và *cuối cùng* việc phân chia thơ ra thành *sử thi, thơ trữ tình* và *kịch*.

A. TÁC PHẨM THƠ KHÁC TÁC PHẨM VĂN XUÔI Ở CHỖ NÀO?

Tất cả những người đã viết về thơ đều đã từng cảm thấy bực mình sao ấy không muốn đưa ra một định nghĩa về thơ và miêu tả cái nên thơ[11]. Và thực vậy, khi ta bắt đầu nói đến thơ với tính cách nghệ thuật mà trước đấy không xét xem các nội dung và phương thức biểu hiện của nghệ thuật nói chung thì rất khó mà biết được ta nên tìm bản chất thực sự của cái nên thơ ở đâu. Nhưng tình trạng khó khăn của nhiệm vụ này càng tăng lên rất nhiều khi người ta xuất phát từ những đặc tính cá biệt của một số sáng tác nghệ thuật để rút ra những kết luận chung có thể áp dụng cho những loại hình đa dạng nhất.

Chính vì vậy mà người ta đã gọi những loại thơ dị dạng nhất là nên thơ. Sau khi đã làm như chúng tôi vừa nói, nếu người ta tự hỏi xem lấy căn cứ gì mà xem những sản phẩm theo kiểu như vậy là nên thơ, thì người ta sẽ gặp ngay cái khó khăn mà chúng tôi vừa nói. Nhưng ở đây thì chúng tôi, may mắn sao, có

thể tránh được cái khó khăn ấy. Thực vậy, một mặt, chúng tôi đã không xuất phát từ những hiện tượng cá biệt để đi đến cái khái niệm chung về thơ; trái lại, chúng tôi đã xuất phát từ bản thân khái niệm để rồi sau đó, chứng minh tính hiện thực của nó. Song điều này vẫn không hề nói rằng trong lĩnh vực chúng tôi sẽ khảo sát trong phần này của quyển *Mỹ học* của chúng tôi, tất cả những gì thường được gọi là thơ đều được quy về khái niệm thơ cả, và sở dĩ thế là vì người ta không thể chỉ căn cứ vào khái niệm mà quy ra được rằng một tác phẩm có thực sự nên thơ hay là không. Mặt khác, chúng tôi không có nhiệm vụ định nghĩa khái niệm cái nên thơ (le poétique) ở đây, bởi vì muốn làm nhiệm vụ mà chúng tôi đành phải lặp lại những gì chúng tôi đã nói về cái đẹp và cái lý tưởng ở trong phần đầu của công trình này. Chính vì vậy, nói chung, bản chất của cái nên thơ trùng làm một với khái niệm về cái đẹp nghệ thuật và với khái niệm tác phẩm nghệ thuật, bởi vì trí tưởng tượng thơ không chịu tự giam mình trong những giới hạn do bản chất cái chất liệu sử dụng bắt buộc (như trong các nghệ thuật tạo hình và trong âm nhạc). Trái lại, nó lo làm sao thỏa mãn những yêu cầu cốt tử của cách biểu hiện lý tưởng và đầy nghệ thuật. Vì vậy cho nên ở đây, tôi chỉ nêu bật những quan điểm quan trọng nhất có thể áp dụng cho cái chủ đề chúng ta bàn đến.

Vậy *trước hết*, tôi xin nói đến sự khác nhau giữa các phương thức quan niệm về cái nên thơ và cái nôm na (le prosaique). *Thứ hai*, tôi xin đem những khái niệm đã đạt được bằng cách này để áp dụng vào việc tìm sự khác nhau giữa các tác phẩm nên thơ và văn xuôi. *Cuối cùng* tôi sẽ nói vài lời về tính chủ thể[12] đầy sáng tạo, tính chủ thể của nhà thơ.

1. Các phương thức quan điểm cái nên thơ và cái nôm na.

a. Nội dung của những quan hệ này với thế giới.

Khi bàn đến *nội dung* của cái làm đối tượng cho cách quan

niệm cái nên thơ, chúng ta có thể - ít nhất là làm một cách tương đối - ngay từ đầu, loại trừ cái bên ngoài xem như cái bên ngoài, tức là gạt bỏ các sự vật tự nhiên. Đối tượng của thơ không phải là mặt trời, núi non, phong cảnh, cũng không phải là hình dáng và các biểu hiện bên ngoài của con người, máu, thịt, thần kinh v.v... Đối tượng của thơ là những hứng thú tinh thần. Ngay cả khi thơ kêu gọi đến trực giác và tri giác, thì thơ vẫn giữ tính tinh thần của nó và chỉ phục vụ cho cái trực giác bên trong: Cái này gần gũi họ hàng với tinh thần hơn là với những sự vật bên ngoài mang biểu hiện cụ thể và cảm quan. Nội dung ấy, như vậy chỉ thuộc vào thế giới thơ khi nào tinh thần tìm được yếu tố kích thích hay tìm được những chất liệu để hoạt động. Nội dung ấy nhập vào đấy với cương vị cái môi trường của con người, cái thế giới bên ngoài của y. Môi trường này sở dĩ có giá trị hoàn toàn là do các quan hệ của môi trường với nội cảm của ý thức chứ nó không thể có tham vọng làm thành đối tượng duy nhất và độc nhất của thơ. Đối tượng duy nhất của thơ là cái vương quốc vô hạn của tinh thần. Vì ngôn ngữ, cái chất liệu mềm dẻo và linh động vô vọng kia lại là bộ phận khăng khít của tinh thần và là cái có khả năng chiếm hữu cái hứng thú và các vận động của tinh thần dưới trạng thái sinh động nhất của nó hơn mọi cái khác, cho nên ngôn ngữ phải được sử dụng để biểu đạt cái thích hợp với nó nhất cũng như trường hợp các nghệ thuật khác của âm thanh, của màu sắc và của đá. Vì vậy cho nên nhiệm vụ chính của thơ là gợi lên cho ý thức nhận thấy những sức mạnh của cuộc sống tinh thần và tất cả những gì lay động ta, làm ta xúc cảm trong các dục vọng và các tình cảm nhân tính. Nói khác đi, thơ gợi lên cái thế giới vô biên những biểu tượng, những hành động, những kỳ công, những số phận con người, sự diễn tiến và các biến cố của thế giới và cách thế giới bị các thần linh điều khiển.

Từ xưa đã thế và ngày nay vẫn thế, thơ vẫn là cái cội

nguồn mà nhân loại tìm đến để thỏa lòng khát khao tìm hiểu, thỏa lòng ham muốn học hỏi. Học và dạy đó là thông báo và tiếp thu sự hiểu biết về cái gì tồn tại. Sao, cây cối, súc vật không biết đến các quy luật chi phối chúng và không sử dụng các hiểu biết ấy. Nhưng con người thì chỉ tồn tại dựa vào quy luật của sự tồn tại của mình khi con người biết được y là cái gì và xung quanh y có những gì. Con người phải biết các lực lượng thúc đẩy và hướng dẫn y và chính thơ cấp cho con người sự hiểu biết ấy dưới một hình thức bản chất.

b. Biểu hiện nên thơ và biểu hiện nôm na.

Nhưng nhận thức có tính văn xuôi cũng có một nội dung như cái nên thơ và nó cũng cho ta biết các quy luật chung, nó cũng cho ta biết phân biệt, phân loại và thuyết minh các hiện tượng của thế giới bên ngoài. Vậy, ta cần phải khu biệt giữa các hình thức biểu hiện nên thơ và các hình thức biểu hiện có tính nôm na.

(a) Về mặt nghệ thuật, thì thơ là cổ hơn văn xuôi. Thơ biểu đạt cách biểu hiện hồn nhiên về cái chân thực, tức là một sự biểu hiện vẫn chưa tách cái chung ra khỏi các biểu hiện cá biệt sinh động của nó, vẫn chưa tách quy luật ra khỏi cách vận dụng quy luật, vẫn chưa tách mục đích ra khỏi phương tiện, trái lại chỉ quan niệm vế này thông qua vế kia. Chính vì thế cho nên thơ không biểu hiện một cách hình tượng một nội dung chỉ biết được dưới hình thức khái quát. Trái lại thơ làm nổi bật một cách phù hợp với khái niệm của mình, cái tính thống nhất bản chất vẫn còn chưa biết đến tình trạng chia tách này và không chấp nhận có những quan hệ đơn thuần bên ngoài giữa cái chung và cái riêng.

(aa) Kết quả là tất cả những gì thơ diễn đạt đều mang hình thức một tổng thể độc lập và phong bế. Tổng thể này có thể rất phong phú về nội dung và bao gồm vô số trường hợp, vô số cá nhân, hành động, biến cố, tình cảm và biểu tượng. Nhưng

thơ phải trình bày cái thể tổng hòa rộng lớn những đặc thù này thành một cái gì lệ thuộc vào một nguyên lý duy nhất trong đó mọi điểm cá biệt kia chỉ là sự biểu hiện của cái nguyên lý ấy mà thôi. Kết quả là, trong thơ nói chung, cái duy lý không đóng vai một thể khái quát trừu tượng hay một thể tổng hợp triết học, hoặc một thể đa dạng với nhiều phương diện khác nhau. Trí tuệ đáng lý đã thiết lập những quan hệ nhất định giữa các mặt này; nhưng cái duy lý lại tràn đầy sức sống và sự vận động, đồng thời còn được biểu hiện một cách đặc biệt, khiến cho tính duy nhất vốn là cái đóng vai trò thúc đẩy sự vận động - vẫn không ngừng tác động đến toàn bộ phần còn lại và làm cho phần này chịu một ảnh hưởng bí ẩn từ bên trong.

(bb) Cách quan niệm, cách biểu hiện và diễn đạt này của thơ là có tính lý thuyết. Nói lên và dựng lên chứ không phải là miêu tả sự tồn tại thực tiễn, nhiệm vụ và mục đích của thơ là thế. Thơ bắt đầu từ cái ngày con người cảm thấy cần tự bộc lộ mình. Cái được bộc lộ sở dĩ có là để được bộc lộ. Khi trong lúc đang hoạt động sôi nổi trong thực tiễn, về mặt lý thuyết, con người cảm thấy cần phải trầm tư để thông báo các suy tưởng của mình thì anh cần đến những cách biểu đạt đầy hình tượng có một cộng hưởng nên thơ. Để chỉ dẫn một thí dụ, chúng tôi có nhắc đến hai câu thơ mà Hêrôđôt truyền lại khi nói đến những người Hy Lạp đã ngã gục ở Thecmôpin[13]. Nội dung của nó rất đơn giản. Nó được cấu tạo bằng cái tin khô khan trong đó ba triệu quân đã đánh với bốn ngàn người Pêlôpône, nhưng cái cố gắng viết ra một di văn có nhiệm vụ lưu cái tin này cho hiện tại và tương lai đã làm cho cách diễn đạt của nó nên thơ. Nói khác đi, nó muốn được biểu hiện thành một bài thơ (poiein) là cái trong khi vẫn duy trì tính đơn giản của nội dung, đồng thời lại cấp cho nội dung một cách biểu đạt hình tượng một cách cố ý. Những biểu hiện theo kiểu này được diễn đạt bằng những chữ có một phẩm giá cao đến nỗi nó khác mọi cách suy nghĩ và, do đó, khoác hình thức một khổ thơ hai câu.

(cc) Chính vì vậy, cho nên, ngay cả ở mặt thuần túy ngôn ngữ, thơ cũng làm thành một lĩnh vực độc lập, và để khác lời nói thông thường, thơ cấp cho các cách diễn đạt của mình một giá trị cao hơn là các cách diễn đạt bình thường. Nhưng ở đây, cũng như về phương thức quan niệm chung, ta cần phân biệt chủ yếu giữa thơ cổ xưa - có trước khi hình thành văn xuôi bình thường và văn xuôi nghệ thuật - với cái quan niệm và cái ngôn ngữ thơ hình thành và phát triển ở trong lòng một cuộc sống và một phương thức diễn đạt nôm na đã có từ trước. Cái thứ nhất là tràn đầy tính hồn nhiên trong các biểu hiện và các biểu tượng của nó; cái thứ hai biết rất rõ lĩnh vực nó phải rời khỏi để cập bến tới lĩnh vực tự do của nghệ thuật và như vậy là nó trở thành đối lập cái nôm na một cách có ý thức.

(b) *Thứ hai*, cái *ý thức có tính chất nôm na*, về phần mình, có một phương thức diễn đạt khác hẳn và một cách biểu hiện khác hẳn.

(aa) Thực vậy, một mặt, nó nhìn cái chất liệu bao la mà hiện thực cấp cho nó dưới trạng thái *duy lý* của nguyên nhân và kết quả, của mục đích và phương tiện, hay dưới những phạm trù khác của cái tư duy chật hẹp: tóm lại, nó nhìn dưới các quan hệ của cái ngoại hình và cái hữu hạn. Do hiện tượng này, cái cá biệt, đôi khi dường như có một tính độc lập giả hiệu, đôi khi có quan hệ với một sự vật khác; tóm lại, cái cá biệt chỉ được nhìn với cái tính tương đối và lệ thuộc, ở ngoài tính thống nhất tự do. Còn tính thống nhất tự do mặc dầu có những sự phân chia nhỏ và những sai biệt hóa, vẫn cứ là một toàn bộ vẹn thuần và tự do, bởi vì các phương tiện cá biệt của nó chỉ là biểu hiện và giải thích một nội dung duy nhất, là cái làm thành trung tâm và linh hồn của cái toàn thể này qua đó nó tác động và biểu hiện. Lối khám phá sự vật thuần túy duy lý như thế chỉ có thể dẫn tới việc nêu lên các quy luật của các hiện tượng; nó thực hiện, một mặt, bằng cách tạo nên một sự chia cách giữa các sự vật cá biệt và các quy luật chung và thiết

lập giữa hai cái những quan hệ lệ thuộc đơn thuần, và mặt khác, bằng cách nêu lên các quy luật thành những điều đặc thù cố định. Các quan hệ của các quy luật này đến lượt nó, lại biểu hiện dưới hình thức những quan hệ thuần túy bên ngoài và hữu hạn.

(bb) Ngoài ra, ý thức *thông thường* không hề chú ý đến các liên hệ bên trong, đến cái chủ yếu của sự vật, đến những lý do, những nguyên nhân, những mục đích v.v... trái lại, nó chỉ chấp nhận cái tồn tại và cái xảy đến xem như những sự kiện hết sức cá biệt, vô nghĩa do chỗ chúng là ngẫu nhiên. Thực vậy, ở đây ta không bắt gặp một sự chia cách duy lý thủ tiêu tính thống nhất sinh động qua đó cách quan niệm của thơ duy trì lý do bên trong và cách biểu hiện ra ngoài của mình. Nhưng trong trường hợp này, cái thiếu lại chính là khái niệm về cái lý do sâu sắc và ý nghĩa của sự vật là những cái dường như là bàng quan đối với ý thức và không thể nào làm cho lý trí quan tâm ở bất kỳ mặt nào. Bấy giờ, cảnh tượng một thế giới ở bên trong ràng buộc khăng khít nhường chỗ cho sự đan chéo vào nhau của những sự vật bàng quan, thế giới này bên ngoài rất có thể có một sức sống sôi nổi, nhưng nó vẫn không thỏa mãn được những đòi hỏi sâu kín nhất của tôi, bởi vì trực giác chân chính và tâm hồn thực sự sinh động chỉ được thỏa mãn trong chừng mực các hiện tượng bên ngoài biểu lộ tính thực tại của cái chủ yếu và cái chân thực. Cái gì chỉ sống một cuộc sống bên ngoài đều là một vật đã chết rồi đối với cái tình cảm sâu sắc, khi tình cảm không thấy từ cái bên ngoài kia toát ra linh hồn, cái ý nghĩa sâu xa của nó, cái thâm ý bên trong.

(cc) Do đó, tư duy *tư biện* là cái có họ hàng nào đó với trí tưởng tượng thơ, đã bổ cứu lại các khuyết điểm này của các biểu tượng và các trực giác nảy sinh bắt nguồn từ lý tính. Hiểu biết căn cứ vào lý trí thực vậy, không nhằm vào những điều cá biệt ngẫu nhiên và không bỏ qua bản chất các hiện tượng; cũng như nó không chịu vừa lòng với những sự chia tách và

những quan hệ đơn thuần vốn thân thiết với lý tính. Nó xuất hiện hoặc làm thành một cái tự nó tồn tại, hoặc làm thành một cái gì gắn liền với cái thực tại còn lại bằng những liên hệ lỏng lẻo và thuần túy bên ngoài. Cái lý trí biết tư duy chỉ có thể sản xuất ra những tư tưởng mà thôi. Lý trí quan niệm thực tại bằng những khái niệm thuần túy và ngay cả khi nó khảo sát sự vật trong trạng thái cá biệt chủ yếu và trong sự tồn tại hiện thực, thì lý trí vẫn cứ đưa cái cá biệt này vào trong yếu tố chung và lý tưởng là yếu tố duy nhất ở đấy tư duy hoạt động. Do đó mà có một thế giới mới đối lập lại cái thế giới có tính hiện tượng. Thế giới này bao hàm cái chân lý của thực tại, nhưng đây là một thứ chân lý và sức mạnh tạo nên nó lại không biểu hiện ở trong bản thân thực tại làm thành linh hồn của thực tại. Tư duy chỉ là một sự dung hòa cái chân và thực tại ở trong *tư duy*, song sự sáng tạo thì lại là một sự dung hòa tuy biểu hiện dưới hình thức một biểu tượng tinh thần, nhưng vẫn nằm trong lòng tính hiện tượng của hiện thực.

(c) Thế là chúng ta đứng trước hai lĩnh vực khác nhau là thơ và văn xuôi. Ở những thời đại xa xôi, khi các quan niệm về thế giới xây dựng trên những tín ngưỡng tôn giáo và những hiểu biết khác, vẫn còn chưa làm thành những tổng thể gồm những biểu tượng và những tri thức do lý tính gợi lên, và vẫn còn chưa có khả năng quy định thái độ của con người phù hợp với những hiểu biết này thì thơ vẫn còn có thể tồn tại một cách nhẹ nhàng hơn. Bấy giờ thơ vẫn còn chưa gặp phải văn xuôi với tính cách một lĩnh vực đối lập mà thơ phải khắc phục hay bao gồm. Trái lại, nhiệm vụ của thơ là đi sâu vào cái ý nghĩa và soi sáng các hình tượng đã tồn tại trong ý thức. Nhưng khi văn xuôi đã thu hút được vào phạm vi của mình toàn bộ nội dung của tinh thần và in dấu ấn của mình vào tất cả, thì thơ phải đảm nhiệm vai trò đúc lại toàn bộ tất cả. Đã thế, văn xuôi, lại thô lỗ và kháng cự lại mãnh liệt cho nên thơ lâm vào những tình trạng gay go rắc rối. Bởi vì không những thơ phải cắt đứt các liên hệ nối liền tri giác bình thường với những

nhận định căn cứ trên lý tính, trên 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, và thơ còn phải biến đổi phương thức diễn đạt hình tượng của ý thức thực tiễn thành một cái nên thơ, và mặc dầu muốn làm thế, thì thơ phải để tâm, cố ý, thơ vẫn cứ phải giữ cái vẻ hồn nhiên và tự do của thuở ban đầu vì nghệ thuật cần đến cái đó.

c) Sự cụ thể hóa của trực giác thơ.

Thế là ta đã quy định, tuy còn rất đại khái, nội dung của cái nên thơ và nêu lên sự khác nhau giữa cái tạo nên thơ với tính văn xuôi. Chúng ta còn phải nêu lên một điểm *thứ ba*, điểm cụ thể hóa. Cái này là dành riêng cho thơ ở một trình độ cao hơn so với các nghệ thuật khác rất nhiều, ở đấy sự phát triển không phong phú bằng. Kể ra, ta thấy kiến trúc cũng tồn tại qua các thế kỷ liên tiếp nhau, ở các dân tộc khác nhau nhất; song điêu khắc thì chỉ đạt đến đỉnh điểm ở các dân tộc của thế giới cổ đại. Ở người Hy Lạp và người La Mã, còn họa và nhạc thì đạt đến đỉnh điểm ở các dân tộc Thiên Chúa giáo trong thế giới hiện đại. Trái lại, thơ thì đã có những thời kỳ rực rỡ và phát triển hầu hết các dân tộc và tất cả các thời kỳ tương đối phát triển về nghệ thuật, bởi vì thơ bao quát toàn bộ tinh thần của con người, và điều này cho phép nó được cá biệt hóa theo những xu hướng đa dạng nhất.

(a) Đối tượng của thơ vốn không phải là những thể khái quát của óc trừu tượng khoa học, mà là cái cá biệt căn cứ vào lý trí, cho nên thuộc tính chủ yếu của thơ là ở tính dân tộc mà nó là một phương thức biểu hiện. Nội dung và cách khảo sát các sự vật của tính dân tộc trở thành nội dung và phương thức diễn đạt riêng của thơ, và điều đó khiến cho thơ có nhiều đặc điểm và nhiều điểm đặc thù. Các thơ phương Đông, Italia, Tây Ban Nha, Anh, La Mã, Hy Lạp, Đức, khác nhau về tinh thần, tình cảm, cách nhìn thế giới, cách biểu hiện v.v...

Thơ còn khác về tính chất tùy theo những thời kỳ khác nhau. Thực vậy, mỗi thời kỳ có thơ của mình và không thể có loại thơ khác. Thơ Đức hiện nay chẳng hạn, không thể như thơ ở thời trung thế kỷ, hay ở thời kỳ chiến tranh Ba mươi năm. Các thuộc tính hiện nay làm cho chúng ta quan tâm nhất là một phần của cái giai đoạn phát triển của thời đại chúng ta hiện nay. Do đó, mỗi thời đại đều có lối cảm xúc tế nhị cao siêu, hay tự do của mình, tóm lại mỗi thời đều có lối quan niệm thế giới của riêng mình, cái này được biểu hiện rõ rệt nhất và hoàn toàn nhất vì tiếng nói là dùng để diễn đạt tất cả những gì diễn ra trong tinh thần con người.

(b) Trong các tính cách dân tộc này, các cách tư duy thay đổi theo thời đại và các cách quan niệm này về thế giới có những cách nhìn nên thơ hơn những cách nhìn khác. Chính vì vậy cho nên nói chung, ý thức phương Đông thấm nhuần chất thơ hơn ý thức phương Tây, trừ trường hợp người Hy Lạp. Chính cái không tách rời, cái cố định, cái đơn nhất, cái bản chất là cái đóng vai trò chính ở phương Đông, và cách khám phá sự việc như vậy ngay dù cho nó không đạt đến trình độ tự do của lý tưởng, vẫn có thể và vẫn cần phải cho là cách khám phá hoàn mỹ nhất. Phương Tây - trái lại - nhất là ở thời đại chúng ta - lo đến sự phân tán và sự cá biệt hóa vô cùng tận của cái vô tận. Do chỗ rút gọn mọi vật thành những điểm cô lập cho nên cái hữu hạn đối với sự biểu hiện phải mang tính độc lập, điểm này vẫn cứ bắt buộc ta phải quy cái hữu hạn và sự tương đối. Trái lại, đối với người phương Đông thì thực ra không có cái gì là độc lập cả, mà mọi vật đều xuất hiện như một điều ngẫu nhiên chỉ có được sự tập trung duy nhất và sự giải quyết trọn vẹn ở trong cái tuyệt đối là nơi sự vật bị quy về.

(c) Những sự khác nhau này về tính chất dân tộc ở giai đoạn phát triển lịch sử, thơ của mỗi dân tộc và mỗi thời đại. Chính vì vậy có thể tiếp cận được và hiểu được đối với các dân

tộc khác và các thời đại khác. Một yếu tố làm thành một nguồn vui thú cho mọi người dù thuộc về bất kỳ thời đại nào: đó là yếu tố toàn nhân loại một mặt, với tính cách con người nhân tính và mặt khác với tính cách một bộ phận của nghệ thuật. Vì cái quan hệ hai mặt này mà thơ Hy Lạp xưa nay vẫn không ngừng là đối tượng được người đời thán phục và là một khuôn mẫu bắt chước vì chính ở trong nền thi ca ấy cái nhân tính thuần túy đã tìm thấy cả về mặt nội dung, lẫn về mặt hình thức nghệ thuật sự phát triển đẹp đẽ nhất. Ngay cả thơ Ấn Độ, - dù nó cách chúng ta rất xa về cái thế giới quan được biểu hiện ở đấy và về cách nó biểu hiện - vẫn không phải hoàn toàn xa lạ đối với ta, và chúng ta có thể thấy một trong những ưu điểm lớn của thời đại ta là ở chỗ nó càng ngày càng có xu hướng chiếm hữu, tiếp thu tất cả cái phong phú của nghệ thuật và của tinh thần con người nói chung.

Sau khi đã nêu lên xu hướng thiên về cá tính hóa là cái làm thành đặc điểm của thơ ở tất cả các mặt mà ta đã nói, nếu chúng ta đề cập đến vấn đề nghệ thuật thơ nói chung thì chúng ta bắt gặp ngay những tính chất chung hết sức trừu tượng và ít quan trọng. Điều đó bắt buộc ta (nếu ta muốn nói đến thơ với cái nghĩa thực sự của danh từ này) phải theo dõi các sản phẩm này của tinh thần tức là các tác phẩm thơ với những đặc thù về dân tộc và thời đại, đồng thời không quên rằng sau các tác phẩm này còn có cái cá tính sáng tạo của nhà thơ.

Đó là những quan điểm sẽ hướng dẫn chúng ta trong những nhận định của chúng ta về phương thức quan niệm của thơ.

2. Tác phẩm nghệ thuật thơ và tác phẩm nghệ thuật văn xuôi.

Không cần phải nói thơ không có thể hài lòng ở cái cách biểu hiện thuần túy bên trong, mà nó phải đẽo gọt, nhào nặn

diễn tả dưới hình thức *những tác phẩm nghệ thuật nên thơ.*

Những nhận định mà chúng tôi sẽ phải bàn về vấn đề này có thể tóm tắt và phân loại như sau:

Thứ nhất, chúng tôi sẽ phải nêu lên những điểm quan trọng nhất liên quan tới tác phẩm thơ nói chung, và sau đó *thứ hai*, chúng tôi sẽ phải làm nổi bật những sự khác nhau phân chia thơ với các loại văn chính trong chừng mực các loại văn này có thể được xem là các tác phẩm nghệ thuật. Và *thứ ba*, điều này sẽ cho phép chúng tôi tìm được một định nghĩa đầy đủ cho khái niệm các tác phẩm nghệ thuật tự do.

a. Về tác phẩm thơ nói chung.

Về vấn đề *tác phẩm thơ nói chung*, ở đây chúng tôi chỉ cần nhắc lại những điều trên đây chúng tôi đã nói. Đó là, cũng như mọi sản phẩm khác của trí tưởng tượng phóng túng tự do, thơ phải được biểu hiện dưới hình thức một tổng thể hữu cơ phong bế, hữu hạn mà mọi bộ phận của nó đều trọn vẹn. Chỉ có thể thực hiện điều kiện này như sau:

(a) *Trước hết*, cái có nhiệm vụ làm thành nội dung chủ yếu trước hết phải có một tính thống nhất cố hữu, dù đây là nhằm cái mục đích cụ thể của hành động hay biến cố, hay đây là một tình cảm hoặc một dục vọng có đặc tính nhất định.

(aa) Tất cả cái còn lại phải liên quan tới tính thống nhất này và có những quan hệ tự do và cụ thể đối với nó. Điều này chỉ có thể thực hiện khi nội dung được chọn không phải xem như một cái gì khái quát trừu tượng, mà như là tương ứng với một hành động hay với những tình cảm nhân tính thành một cứu cánh, một dục vọng thuộc về tinh thần, tâm hồn, ý muốn của những cá nhân nhất định và nảy sinh ngay từ các bản tính cá nhân của họ.

(bb) Giữa cái chung là cái phải được biểu hiện với cái cá nhân mà qua đó các tính cách, các số phận và các hành động của họ bộc lộ trong đó cái chung phải được biểu hiện dưới một

hình thức nên thơ, không được có sự chia cắt hay những quan hệ làm người ta thấy rằng các cá nhân đơn thuần phụ thuộc vào cái khái quát trừu tượng. Trái lại cả hai, cả cái chung lẫn cái riêng đều phải gắn liền với nhau bằng những mối liên hệ sinh động. Chính vì vậy, chẳng hạn trong *Iliat* , cuộc chiến tranh giữa người Hy Lạp với người Troa cũng như thắng trận của người Hy Lạp đều gắn liền với cơn thịnh nộ của Asin, cái này làm thành trung tâm ở đấy của cái Toàn thể hướng về. Tuy vậy, vẫn có những tác phẩm thơ trong đó nội dung chủ yếu vừa là chung một cách toàn bộ lại vừa là chung ở từng phần. Chẳng hạn, vở trường ca sử thi vĩ đại của Đantê là như vậy. Nó bao quát tất cả thế giới thần linh nhưng đồng thời lại biểu hiện cả những cá nhân đa dạng nhất, trong các mối quan hệ của họ với các sự trừng phạt ở Địa ngục, các thử thách của Tĩnh thổ và các lạc thú của Thiên đường. Nhưng ngay ở đây nữa, cái chung và cái riêng vẫn không tách rời nhau, cũng như cái riêng không phải chỉ là để phục vụ cái chung. Đó là vì trong thế giới Thiên Chúa giáo, cá nhân không phải bị xem như một hiện tượng ngẫu nhiên đơn thuần của thần linh, mà là một mục đích tự thân nó là vô hạn. Kết quả là, ở đây cái mục đích chung nhằm chứng minh rằng công lý của Thượng đế vẫn biểu lộ khi nó kết án cũng như khi nó yêu thương, có thể đóng vai một vật cố hữu, làm thành hứng thú vĩnh viễn và lý do vĩnh viễn khiến cho cá nhân tồn tại. Trong thế giới thần linh này cái quan trọng nhất là cá nhân: Ở trong quốc gia, cá nhân có thể bị hy sinh cho quyền lợi chung để cứu cả thể cộng đồng, nhưng trước Thượng đế và ở trong vương quốc của Thượng đế thì cá nhân là một mục đích tự thân.

(cc) Nhưng *thứ ba*, ngay bản thân cái chung - là cái tạo nên nội dung các tình cảm và các hành động nhân tính - vẫn phải được trình bày dưới hình thức một thế giới độc lập, hoàn thành, toàn vẹn, phong bế. Ngày nay chẳng hạn, khi chúng ta nghe nói đến một võ quan, một viên tướng, một viên chức, một giáo sư v.v... và chúng ta muốn có một khái niệm về chỗ

các hình tượng và các tính cách này có thể làm được những gì trong hoàn cảnh và trong môi trường của họ, thì chúng ta chỉ có thể cấp cho các hứng thú và các hoạt động của họ một nội dung nhất định những quyền lợi và hoạt động. Nội dung này tự nó không có gì là độc lập, là hoàn bị hết, mà ở trong một tình trạng bị lệ thuộc vào vô số hoàn cảnh và vô số điều kiện bên ngoài. Cũng vậy, mặt khác, nếu ta xem nó là một toàn thể trừu tượng thì nó lại có thể khoác hình thức một thể khái quát không có một mối liên hệ thâm trầm nào ràng buộc nó với tính toàn vẹn hoàn toàn tách khỏi tính cá nhân như hình thức của bổn phận chẳng hạn.

Trái lại, có những nội dung ưu tú hơn, làm thành một tổng thể phong bế, đã được công thức hóa đâu vào đấy rồi thành một cái *duy nhất* không có phát triển cũng không có vận động gì nữa. Đây là những những nội dung mà ta không biết nên nói là thuộc thơ hay thuộc văn xuôi thì đúng hơn. Lời nói vĩ đại của *Kinh Cựu ước* chẳng hạn: "Thượng đế nói: ánh sáng hãy có và thế là có ánh sáng", với hình thức rõ ràng, rắn chắc của nó có vẻ dường như cá thể thuộc loại thơ cao nhất cũng như là thuộc văn xuôi. Cũng vậy, những mệnh lệnh: "Ta là Chúa, là Thượng đế của ngươi, và ngươi sẽ không được có vị thần linh nào khác ngoài ta", hay: "Hãy tôn kính cha mẹ". Người ta cũng có thể xếp các câu cách ngôn vàng ngọc của Pithago, của Xalômôngv.v... vào loại này. Đây là những câu và những mệnh đề có nội dung phong phú nhưng vẫn con chưa nằm trong phạm vi phân biệt giữa cái nên thơ và tính văn xuôi. Nhưng người ta vẫn chưa có thể gọi chúng là nên thơ, ngay dù cho chúng có rộng lớn hơn, vì thơ không chỉ đòi hỏi phải cô đọng, rắn chắc và có cái vẻ ngây thơ làm cho một tác phẩm nghệ thuật có được tính độc lập và tính hữu hạn. Thơ còn phải có một *sự phát triển* hồn nhiên là cái phải đạt đến một sự cá biệt hóa thực sự các bộ phận và các mặt khác nhau. Sự phát triển này mà tầm quan trọng ở trong các nghệ thuật tạo hình ít nhất là về lĩnh vực

hình tượng là rất dễ hiểu, đồng thời có một tầm quan trọng hết sức to lớn đối với tác phẩm thơ.

(b) Như vậy, chúng ta đạt đến một điểm liên quan đến cấu tạo hữu cơ. Nói khác đi, ta đi đến chỗ tác phẩm nghệ thuật bị chia ra thành từng phần riêng biệt, những phần này cần phải có vẻ là những phần được cấu tạo vì bản thân để tạo nên một thể thống nhất hữu cơ.

(aa) Ở đây, cái quy định đầu tiên mà lý trí phải tuân thủ là ở chỗ nghệ thuật nói chung, đặc biệt thích thú cái riêng. Lý tính không biết đến chuyện nghỉ ngơi hễ (hoặc về mặt lý thuyết, hoặc xuất phát từ những quan điểm khái quát) còn chưa thực hiện được sự tổng hợp cái đa dạng và cái phức tạp để rồi làm cho sự tổng hợp ấy bốc hơi biến thành những suy nghĩ và những phạm trù; hay trong chừng nào đó còn chưa bắt sự tổng hợp ấy phụ thuộc vào những mục đích thực tiễn nhất định. Như vậy là lý tính làm cho cái riêng và cái cá nhân mất một phần những quyền lợi của nó. Cái lõi bám lấy cái riêng và cái cá nhân đối với lý tính có vẻ như là một giá trị tương đối, như là vô bổ và ngán ngẩm. Nhưng đối với quan niệm và sáng tạo thơ thì mỗi bộ phận, mỗi giây phút đều là thú vị ở bản thân vì nó thấm nhuần sự sống. Chính vì vậy cho nên thơ rất thú cái riêng, miêu tả cái riêng đầy vui sướng và xem nó là một tổng thể tự thân. Dù cho cái nội dung mà thơ muốn biến thành một tác phẩm nghệ thuật có phong phú đến đâu đi nữa, tác phẩm nghệ thuật cũng không vì thế mà xem nhẹ các chi tiết, chẳng khác gì trong cơ thể con người, mỗi thành phần, mỗi ngón tay đều được xét vì bản thân nó, xem như một tổng thể tự thân, và nói chung mỗi tồn tại riêng biệt trong thực tế đều làm thành một thế giới ở bản thân mình. Như vậy, bước đi của thơ là chậm chạp hơn các phán đoán và các kết luận của lý tính vì cả về mặt chủ trương lý thuyết, lẫn về mặt ý định thực tiễn, lý tính chủ yếu chỉ chú ý đến cái kết quả cuối cùng chứ không quan tâm đến cái đường đã dẫn dắt nó tới kết quả như vậy.

Còn về chỗ muốn biết đến mức độ nào, trong chừng mực nào thơ phải vâng theo tình yêu của mình để từ bỏ việc miêu tả những chi tiết, thì chúng tôi chỉ có cách nhắc lại điều chúng tôi đã nói: sứ mạng của thơ không ở chỗ miêu tả chân tơ kẽ tóc cái bên ngoài xem như cái bên ngoài, dưới hình thức những biểu hiện cảm quan. Trái lại khi thơ lao vào việc miêu tả tỉ mỉ mà không phản ánh hứng thú và những quan hệ tinh thần thì thơ sẽ trở thành nặng nề và chán ngấy. Đặc biệt thơ phải lo đề phòng việc muốn kình địch với thực tế khách quan về mặt này vì ở thực tế khách quan sự cá biệt hóa thường được đẩy tới mức độ cuối cùng. Về mặt này, ngay họa đã phải giữ một thái độ phải chăng và phải biết tự hạn chế mình. Còn về phần thơ thì ngoài ra, lại còn phải chú ý đến hai mặt này nữa: một mặt, thơ chỉ có thể tác động đến cái trực giác bên trong mà thôi; mặt khác, cái mà trong thực tế có thể bao quát trong một cái nhìn duy nhất thì chỉ có thể được biểu hiện trong thơ bằng một loạt nét tách rời nhau nhưng kế tiếp nhau. Kết quả là, nếu cứ lo khăng khăng miêu tả các chi tiết thì thơ chỉ có thể làm cho cái tổng thể bị mờ đi, thậm chí biến mất. Khi thơ phải trình bày nhiều biến cố và nhiều hành động diễn ra cùng một lúc và sở dĩ có giá trị là do cái tính chất đồng thời này thì thơ vấp phải những khó khăn đặc biệt, bởi vì thơ chỉ có khả năng trình bày các biến cố một cách lần lượt, kế tục nhau.

Về mặt này cũng như về mặt hình thức dừng lại ở các chi tiết và chuyển từ chi tiết này sang chi tiết kia mà không làm hại đến cái toàn thể, có những sự khác nhau thường rất lớn giữa các loại thơ. Chính vì vậy mà thơ sử thi chẳng hạn đi sâu hơn nhiều vào cái chi tiết và cái cá biệt so với kịch là loại thơ diễn biến nhanh hơn nhiều, hay hơn thơ trữ tình là loại thơ chỉ nói với nội cảm.

(bb) Chính nhờ vậy mà các bộ phận khác nhau của tác phẩm thơ mới có được một *trình độ độc lập* nhất định. Mới thoạt nhìn, ta tưởng chừng như điều này có vẻ đối lập lại tính thống nhất là cái mà chúng tôi đã cho là điều kiện đầu tiên

mà một tác phẩm nghệ thuật phải thỏa mãn. Song thực ra,đây chỉ là một mâu thuẫn bên ngoài mà thôi. Thực vậy, tính độc lập không được đẩy mạnh đến mức độ tạo nên một sự đứt đoạn tuyệt đối giữa các bộ phận. Trái lại, nó chỉ được đẩy đến trình độ cho phép người ta thấy rằng các bộ phận và các thành viên là được miêu tả vì bản thân, qua đó ta thấy chúng đều có một sức sống riêng và bản thân chúng có thể tự đứng vững trong khi vẫn không tách ra khỏi cái toàn thể. Nhưng ở nơi nào mà cuộc sống cá nhân của các bộ phận thiếu đi (và bây giờ tác phẩm nghệ thuật cũng như nghệ thuật nói chung chỉ có thể diễn tả các sự vật sinh động dưới hình thức những điều cá biệt có thực) thì ở đấy nghệ thuật sẽ trở thành lạnh lẽo và trống rỗng, lúc đó nó là một nghệ thuật chết.

(cc) Dù cho có tính độc lập này đi nữa, vẫn phải có một mối liên hệ chặt chẽ nhất giữa các bộ phận. Tất cả các bộ phận này phải làm toát ra cái tính quy định *duy nhất*, cơ bản, là cái biểu lộ ở trong các bộ phận, và nối liền chúng lại làm một để làm thành một tổng thể gắn bó. Khi thơ chưa đạt đến một độ cao cần thiết, thơ rất có thể thất bại dễ dàng trước một đòi hỏi như vậy, và kết quả là chuyển tác phẩm nghệ thuật từ lĩnh vực thơ sang lĩnh vực văn xuôi. Mối liên hệ nối liền các bộ phận lại với nhau không được có tính cứu cánh đơn thuần. Thực vậy, theo thủ pháp mục đích luận thì cái mục đích nhằm đạt tới chẳng qua chỉ là cái thể khái quát mong muốn và được thực hiện. Cái này đành là lo thiết lập một tương ứng giữa bản thân với các điểm riêng biệt qua đó có thể khái quát có thể khẳng định rằng nó tồn tại. Song thể khái quát chỉ xem cái điều riêng biệt kia là những phương tiện thôi, và vì thế mà nó tước bỏ hết cả tự do, tước bỏ mọi tính độc lập của chúng, và tước bỏ mất sự sống riêng của chúng. Các bộ phận bấy giờ là cố tình được quay về một mục đích - là cái được xem là duy nhất có giá trị và duy nhất đáng nêu bật - còn mọi cái còn lại đều là phụ thuộc vào mục đích và phục vụ mục đích một cách tuyệt đối. Chẳng có cái gì trái ngược lại cái đẹp tự do của nghệ

thuật hơn cái điều kiện mất tự do như thế do lý tính ra lệnh.

(c) Bởi vì, tính thống nhất toát ra từ từng bộ phận của tác phẩm nghệ thuật phải có một bản chất khác. Chúng ta có thể nêu lên cái thuộc tính chi phối tính thống nhất ấy về hai mặt.

(aa) Trước hết, phải duy trì tính sinh động của từng bộ phận. Để hiểu xem vì lý do gì mà cái riêng nói chung có thể được đưa vào trong tác phẩm nghệ thuật, chúng ta đã bắt đầu bằng cách chấp nhận rằng tác phẩm nghệ thuật có sứ mạng biểu hiện một ý niệm cơ bản *duy nhất*. Mọi cái riêng và được xác định đều phải gắn với ý niệm này như là gắn liền với cái nguồn và cái gốc của chúng. Tự thân nó, nội dung một tác phẩm thơ phải cụ thể và cho phép ta có được một sự biểu lộ phong phú các trạng thái đa dạng muôn hình. Tính đa dạng và muôn hình này có thể gây nên những mâu thuẫn bên ngoài; song khi các điểm đặc thù đã gắn với một cội nguồn duy nhất, đã tuôn ra từ một ý niệm duy nhất, thì người ta có thể nói rằng chính cái nội dung phù hợp với khái niệm về bản chất của mình, đã chứa đựng một tổng thể phong bế và phù hợp với nhau gồm những điểm đặc thù riêng cho chúng và qua đó nội dung bộc lộ, trong khi nó trước sau vẫn nhất quán với cái ý nghĩa của những điểm ngay từ đầu đã là một bộ phận của nội dung, mới phải biểu hiện trong nghệ thuật thành có một tồn tại thực tế tự thân có giá trị và có sức sống. Như vậy, theo quan hệ này, dù cho giữa sự thực hiện các net và các đặc tính riêng biệt có tạo nên được một sự đối lập nào đi nữa, thì người ta vẫn có thể nói rằng ở giữa chúng có một sự hòa hợp bí ẩn, dựa vào chính bản chất của chúng.

(bb) *Thứ hai*, vì ta biết rằng tác phẩm nghệ thuật biểu hiện mọi nội dung dưới hình thức một sự biểu lộ *thực sự*, cho nên để khỏi mảy may trở ngại đến việc phản ảnh thực tại một cách sinh động, tính thống nhất chỉ nên được tạo thành bởi mối liên hệ bên trong nối liền các bộ phận lại với nhau và biến chúng thành một tổng thể hữu cơ và điều này phải được thực hiện không mảy may có chút cố ý. Chính cái tính thống nhất sinh động và hữu cơ này mới là cái độc nhất có thể làm nổi bật cái nên thơ thực sự, đối lập lại cái tính văn xuôi thấm

nhuần tính mục đích[14]. Thực vậy, ở nơi nào mà cái riêng chỉ là một phương tiện nhằm đạt đến một mục đích nhất định thì với tính cách ấy, cái riêng không thể có giá trị gì, không thể có một cuộc sống riêng nào hết. Trái lại, nó phải dùng tất cả sự tồn tại của mình để chứng tỏ rằng sở dĩ ở đây là để nhằm phục vụ một sự vật khác, một mục đích khác. Tính mục đích xác lập quyền lực của mình đối với tính khách thể trong đó mục đích được thực hiện. Nhưng tác phẩm nghệ thuật có thể cấp một cái vẻ tự do và độc lập cho các điểm đặc thù là nơi nó phân chia nội dung chính thành trung tâm của nó. Nó có thể làm điều đó - và thậm chí nó phải làm như thế nữa kia - bởi vì cái riêng chẳng qua chính là nội dung này dưới hình thức tương ứng với nó ở trong thực tại.

Ở đây, chúng tôi nghĩ đến nhiệm vụ của tư duy tư biện là cái một mặt, cũng phải tách ra được cái riêng từ cái chung phiếm định và làm cho cái riêng độc lập với cái chung; mặt khác lại còn phải chứng tỏ tính thống nhất được khôi phục lại như thế nào trong lòng cái toàn thể này của cái đặc thù và bây giờ cái đặc thù chỉ là một cách giải thích cái được chứa đựng trong cái chung. Tư duy tư biện được khôi phục lại vì lý do ấy dưới một hình thức thực sự cụ thể nhờ sự can thiệp của các bộ phận hợp thành khác. Nhờ thủ thuật này, triết học tư biện mới có khả năng sáng tạo ra các tác phẩm mà về điểm này thì giống như những tác phẩm thơ vì chúng vừa là đồng nhất lại vừa là phát triển, cả hai cái này đều bị nội dung quy định và giới hạn. Nhưng khi so sánh hai hoạt động này - là hoạt động của tư duy tư biện và hoạt động của thơ - ta không thể bỏ qua sự khác nhau chủ yếu tách rời hai cái. Phép diễn dịch triết học thừa nhận sự tất yếu và tính thực tại của cái riêng; nhưng trong khi phủ định cái riêng một cách biện chứng, phép diễn dịch chứng tỏ ở ngay cái riêng rằng cái riêng chỉ tìm thấy sự thực hiện của mình và quyền tồn tại của mình ở trong tính thống nhất cụ thể. Trái lại, thơ không biểu hiện

cái ý định ấy. Dĩ nhiên, các tác phẩm của thơ phải có một tính thống nhất hòa hợp và cái làm cho cái toàn thể thành sinh động cũng phải có mặt ở trong cái riêng. Nhưng sự có mặt này trước sau vẫn phải là một tồn tại tự thân ở bên trong cái riêng khẳng khác gì linh hồn là cái có mặt trong tất cả các phần nhưng vẫn không làm người ta tưởng rằng nó tồn tại độc lập, chứ cái chung không phải là cái được nghệ thuật nêu bật và nhấn mạnh. Trường hợp ở đây cũng giống như trường hợp âm thanh và màu sắc. Màu vàng, màu lam, màu lục, màu đỏ là những màu khác nhau, thậm chí có thể đi đến chỗ đối lập với nhau hoàn toàn, nhưng chúng vẫn có thể hài hòa với nhau xem như những yếu tố được đưa vào làm thành một thể toàn vẹn ở trong bản chất của màu sắc, trong lúc đó tính hài hòa hay tính thống nhất của chúng vẫn không được nêu lên trực tiếp và rõ rệt. Cũng như cái âm điệu cơ bản; cái quảng ba và cái quảng năm vẫn là những âm điệu riêng, vẫn thể hiện sự phối hợp của ba âm điệu; và thậm chí chúng chỉ thực hiện sự hài hòa này khi người ta cho phép mỗi âm điệu được tự do vang lên theo bản tính riêng của mình.

(cc) Song về mặt tính duy nhất và kết cấu hữu cơ của tác phẩm nghệ thuật, thì vẫn có những sự khác nhau chủ yếu, liên quan đến hình thức nghệ thuật mà tác phẩm thuộc về, cũng như liên quan tới loại thơ mà tác phẩm mang đặc điểm về thể loại. Chẳng hạn thơ tượng trưng mà nội dung chủ yếu là được tạo nên bởi những ý nghĩa ít nhiều trừu tượng và mơ hồ, thì không thể thực hiện một kết cấu hữu cơ cũng thuần túy như kết cấu của các tác phẩm nghệ thuật cổ điển. Như chúng ta đã thấy trong phần thứ nhất, nói chung, mối liên hệ giữa ý nghĩa chung với cái hình dáng thực sự bên ngoài trong đó nghệ thuật biểu hiện nội dung ở trong nghệ thuật trừu tượng là lỏng lẻo hơn, kết quả là đôi khi các điểm đặc thù ở đây có được một trình độ độc lập cao hơn. Đôi khi, như trong trường hợp cái trác tuyệt[15] (sublime), cái điểm đặc thù chỉ

biến mất để làm nổi bật hơn nữa cái sức mạnh độc nhất và duy nhất của bản chất, hay để dẫn tới một kết hợp huyền bí và khó hiểu những nét và những mặt vừa dị dạng lại vừa thân thuộc của những vật tự nhiên và tinh thần. Ngược lại, tính nghệ thuật lãng mạn - trong đó nội tâm tập trung lại vào bản thân, chỉ biểu lộ thông qua tâm hồn - đã cấp cho các đặc điểm của hiện thực bên ngoài một trình độ phát triển tự do lớn hơn. Thành ra, nếu như ở đây tất cả các bộ phận đều phải có một sự hòa hợp và một sự thống nhất thì trình độ hòa hợp và thống nhất ấy không thể nào rõ ràng và mãnh liệt như trong các tác phẩm nghệ thuật cổ điển.

Cũng vậy, thơ sử thi yêu cầu miêu tả bức tranh bên ngoài một cách rộng rãi hơn, cũng như yêu cầu miêu tả các biến cố và các hành động thứ yếu một cách tỉ mỉ hơn, và tính độc lập này của các bộ phận đã làm cho tính thống nhất của toàn thể ít nổi bật hơn. Trái lại, kịch đòi hỏi tập trung chặt chẽ hơn nhiều, mặc dầu thơ lãng mạn tự cho phép mình đưa vào các tác phẩm kịch của nó một tính đa dạng về sự kiện khá phong phú và một trình độ cá biệt hóa khá sâu ở đặc điểm bên trong cũng như bên ngoài. Thơ trữ tình, ở một vài loại thơ của nó cũng vận dụng đến cách biểu hiện tỉ mỉ, hoặc khi nó chỉ lo kể lại, hoặc khi nó biểu đạt những tình cảm và những nhận định, hoặc khi nó quan sát một thể thống nhất chặt chẽ hơn ở trong một sự diễn biến tương đối phẳng lặng, cuối cùng hoặc khi nó lao vào những dục vọng sôi nổi, và biểu hiện các biểu tượng và các tình cảm dường như lộn xộn không có mối liên hệ nào ràng buộc với nhau.

b. Thơ khác sử và nghệ thuật hùng biện ở chỗ nào?

Để làm nổi bật hơn sự khác nhau giữa một tác phẩm thơ được tổ chức như chúng tôi vừa nói với các tác phẩm *văn xuôi*, chúng tôi sẽ nói vài lời về các loại văn tuy bị bó hẹp vào những

phạm vi đã được quy định cho nó, song vẫn có khả năng có tính chất nghệ thuật hơn các loại văn khác. Đó là trường hợp của sử và nghệ thuật hùng biện.

(a) Về loại thứ nhất, thì ít nhất là ở một mặt nhất định, nó dành một địa vị khá rộng cho nghệ thuật.

(aa) Sự diễn biến về tôn giáo và về chính trị của nhân loại, về các biến cố và các số phận của những cá nhân và những dân tộc - mà về mặt tôn giáo và tổ chức chính trị đã tỏ ra có một hoạt động sinh động trong khi theo đuổi những mục đích tương đối đồ sộ hay chứng kiến sự thất bại của những sự nghiệp to lớn của mình - đối tượng và nội dung này của sử có thể có tầm quan trọng và có hứng thú của nó. Nhà sử gia trong khi lo miêu tả trung thành các biến cố thực tế, không có cách nào khác ngoài cách xây dựng cho mình một khái niệm chung về cái nội dung đa dạng của các biến cố và các tính cách để rồi sau đó, dùng tinh thần tái hiện lại theo một hình thức do tinh thần gợi lên. Trong việc tái hiện này, nhà sử gia không phải chỉ bó hẹp vào việc ghi lại các chi tiết cho chính xác là đủ. Anh ta một mặt, còn lo trình bày các sự kiện mà anh ta đã nắm được sao cho có một thứ tự nào đó, cấp cho nó một hình thức nhất định, nhóm họp và tập hợp nó lại nhằm tạo nên được một hình ảnh rõ ràng và minh bạch về cái dân tộc mà anh ta kể lại các đường nét, các diễn biến và các hành động ở một thời kỳ nhất định, nêu lên được những điều kiện bên ngoài và sự cao thượng cũng như sự nhu nhược bên trong của những cá nhân đã nổi bật độ hoạt động của mình. Mặt khác, anh ta còn phải tập hợp tất cả các bộ phận này lại thành một đoàn thể, nêu bật được vai trò của từng bộ phận trong lịch sử nội tại của một dân tộc, nêu được cái phần của từng bộ phận trong mỗi biến cố v.v... Chính vì anh ta đã làm trọn những điều kiện này cho nên ngày nay chúng ta còn nói đến nghệ thuật của Hêrôđôt, một Thuxidit, một Xênôphôn, một Taxit hay của một vài người khác, và chúng ta vẫn cứ thán

phục cách tự sự của họ, cho đó là những công trình kinh điển của nghệ thuật ngôn ngữ.

(bb) Song ngay những tác phẩm lịch sử này cũng vẫn chưa thuộc về nghệ thuật tự do, dù đó là những tác phẩm thuộc hạng đẹp đẽ nhất. Mặc dầu bên ngoài nó có thể có cách xử lý nên thơ, có cách nói năng, có hình thức nên thơ v.v... ta vẫn không sao xếp nó vào lĩnh vực thơ thời sự. Thực vậy, cái khiến cho sử mang tính chất một loại văn xuôi, không phải là cách viết sử mà là ở nội dung của sử. Ta hãy xét vấn đề này kỹ hơn.

Do đối tượng, cũng như do bản chất của nó, sử chỉ bắt đầu khi chấm dứt cái thời đại anh hùng là thời đại trong đó thơ và nghệ thuật xưa kia đã khai thác nội dung của chúng đúng vào lúc tính chính xác và tính văn xuôi của cuộc đời không những chiếm ưu thế trong những hoàn cảnh thực tế mà còn cả ở trong cách quan niệm và biểu hiện những hoàn cảnh ấy. Chính vì thế cho nên, chẳng hạn Hêrôđôt không miêu tả cuộc viễn chinh của người Hy Lạp đánh Troa mà kể lại chiến tranh Ba Tư và để có được một hiểu biết chính xác về điều ông ta muốn kể, ông đã khảo sát tỉ mỉ và công phu. Trái lại người Ấn Độ, cũng như người phương Đông nói chung, có lẽ trừ người Hán, không có một quan niệm về tính văn xuôi khá phát triển để có thể tạo nên được một sử học thực sự, và vẫn chưa cưỡng lại được cái xu hướng đưa những cách giải quyết tôn giáo và những chuyện kể lịch sử của mình, hay làm cho nó bị xuyên tạc một cách quái đản.

Nói tóm lại, mặt "tính văn xuôi" của một thời kỳ lịch sử của các dân tộc là như sau:

Yếu tố *thứ nhất* là không thể hình dung được nếu không có một thể cộng đồng theo nghĩa tôn giáo hay phàm tục hay nếu không có một thể cộng đồng những luật lệ, những thể chế... những cái này hoặc là được xác lập vững chắc và được xem là pháp luật hoặc phổ biến hoặc tìm cách được xác lập đến trình độ này.

Một thể cộng đồng như vậy có những hành động nhằm bảo vệ hay biến đổi cái đang tồn tại. Những biến đổi này có thể có tính chất chung và làm thành mục đích chủ yếu của những hành động mà việc thực hiện đòi hỏi sự can thiệp của những cá nhân có khả năng làm tròn nhiệm vụ. Các cá nhân này là vĩ đại và lỗi lạc trong khi cá tính của họ tỏ ra ngang với mục đích chung ở trong cái khái niệm nội tại của tình trạng hiện hành. Họ tỏ ra nguy hại và kém cỏi khi họ tách ra hỏi các yêu cầu và các khát vọng của thời đại họ và chỉ nêu bật cá tính họ thôi. Trong cả hai trường hợp này, chúng ta đều không hề gặp một cái gì giống như nội dung và trạng thái của một thế giới thực sự nên thơ, như chúng tôi đã nêu đặc trưng ở phần thứ nhất. Ngay cả đối với các cá nhân cao quí thì mục đích chủ yếu mà họ phụng sự vẫn là một cái gì ít nhiều là ra lệnh cho họ, quy định cho họ. Điều đó cản trở việc thực hiện tính thống nhất có tính cá nhân, khiến cho cái chung và cái riêng không đồng nhất hóa với nhau: những cái này làm cho cái chung cũng như cái riêng thành những toàn thể phong bế, những mục đích tự thân. Ngay dù cho ta có giả dụ rằng các cá nhân này tìm thấy mục đích của họ ở ngay bản thân, thì đối tượng của lịch sử vẫn không phải là vấn đề họ tự do hay không có tự do, vẫn không phải là bản thân họ như ta thấy họ bằng xương bằng thịt. Đối tượng lịch sử là cái mục đích theo đuổi độc lập đối với họ và đã tồn tại từ trước ở trạng thái tiềm tàng trong hiện thực lịch sử. Ngoài ra, người ta lại thấy trong các sự kiện lịch sử có sự can thiệp của yếu tố ngẫu nhiên, có sự đoạn tuyệt giữa cái bản chất và cái tương đối của các biến cố và những sự kiện ngẫu nhiên đặc biệt; đồng thời, ở đây cũng biểu lộ tính chủ thể đặc biệt của các tính cách với dục vọng, mưu đồ và số phận của họ - những cái này ở trong loại văn này càng tách rời khỏi cái phổ biến - trái lại, điều kỳ diệu của thơ là bắt buộc bao giờ cũng phải thu hợp vào cái gì có một giá trị toàn nhân loại.

Cuối cùng, về sự thực hiện các hành động lịch sử, ở đây khác điều diễn ra trong thơ, biểu lộ sự tách rời, sự đoạn tuyệt giữa cái riêng có tính chủ thể với sự nhận thức các quy luật, các nguyên lý, các châm ngôn v.v... là những cái mà các nguyên nhân chung cần đến để tự thực hiện. Ngoài ra, muốn thực hiện các mục đích theo đuổi, ta cần phải vận dụng đến nhiều điều có tính chuẩn bị và nhiều phương tiện bổ trợ. Việc sử dụng các điều và các phương tiện này đòi hỏi người nào hay những người nào đã tiến hành công việc này phải có nhiều thông minh, phải tháo vát, biết tính toán trước, biết trù liệu và đây là những năng khiếu hoàn toàn duy lý và chủ yếu là có tính "văn xuôi". Không phải người ta bắt tay vào việc trực tiếp mà thường thường là sau khi đã chuẩn bị lâu dài. Kết quả là, từng sự việc một, do chỗ làm ra là nhằm đạt đến *một mục đích trước sau duy nhất*, cho nên do nội dung của nó, thường vẫn hết sức ngẫu nhiên và không liên hệ với các việc khác, hay là vì nó nhằm đạt đến cái công dụng thực tiễn cho nên nó toát ra từ trí tuệ là cái chỉ biết có cái cứu cánh mà thôi, chứ không phải là trực tiếp toát ra từ cuộc sống hồn nhiên và tự do.

(c) Ấy thế mà nhà sử gia thì lại không có quyền gạt bỏ các nét *"văn xuôi"* ấy của nội dung mình, hay là bắt nó chịu một sự biến đổi *nên thơ*. Anh ta phải kể lại cái tồn tại như nó đang tồn tại, chứ không được thuyết minh võ đoán và xuyên tạc để cho nó nên thơ. Dù cho anh ta có cố gắng đến đâu nắm lấy cái ý nghĩa thâm trầm, cái tinh thần của thời đại, của nhân dân, của một vài biến cố mà anh ta miêu tả đặng lấy nó làm trung tâm hay sợi dây ràng buộc các chi tiết khác với nhau mà anh ta kể lại, thì anh ta vẫn không thể tự do bắt các hoàn cảnh, các tính cách và các biến cố phải phục tùng cái mục đích ấy, dù cho anh ta có gạt bỏ những gì là hoàn toàn ngẫu nhiên và vô nghĩa đi nữa. Trái lại, anh ta phải để mặc sự kiện như nó xuất hiện trong thực tế với tất cả những gì là ngẫu nhiên, là tình cờ, với tất cả cái vẻ võ đoán của nó.

Kể ra, trong một tiểu sử, ta có quyền làm nổi bật cái cá tính sinh động và tính thống nhất độc lập của chủ đề bởi vì chính nó là trung tâm từ đó tất cả toát ra và tất cả đều hướng về. Nhưng một tính cách lịch sử chỉ biểu hiện một mặt trong hai mặt cực đoan. Nó làm thành một thể đơn nhất có tính chủ thể thực đấy; song bên cạnh thái cực này lại còn có một thái cực khác nữa. Thái cực ấy được biểu hiện bởi những biến cố thuộc mọi thứ và một phần không có mối liên hệ bên trong nào ràng buộc chúng cả, một phần thì lại tác động tới cá nhân, dù y không muốn, và lôi cuốn y trong khi nó vẫn là khách quan. Thí dụ Alecxăng chẳng hạn, là cái cá nhân duy nhất chiếm cái đỉnh cao nhất của thời đại mình và do chính sáng kiến của ông ta là phù hợp với những điều kiện bên ngoài, mà ông đã quyết định xuất quân đi viễn chinh đánh vương quốc Ba Tư. Nhưng Á châu mà ông ta đã chinh phục được lại lâm vào tình trạng võ đoán do chỗ nó có nhiều cư dân và là một tổng thể ngẫu nhiên, còn điều sau này xảy ra thì chỉ là hậu quả của những sự kiện bên ngoài và trực tiếp. Nhưng ngay dù cho nhà sử gia, nếu cứ dựa theo những hiểu biết chủ quan của mình, tìm cách đạt đến những lý do tuyệt đối của các biến cố và cái bản chất thiêng liêng - là cái làm cho mọi cái ngẫu nhiên biến mất - đặng nêu bật cái tất yếu sâu xa và bên trong bắt tất cả vâng theo thì anh ta cũng vẫn không nên giẫm chân lên lĩnh vực của thơ là cái chỉ mình nó là được tự do lựa chọn và biến đổi các tài liệu có được để làm cho tài liệu phù hợp với cái chân lý bên trong, dù cho là phù hợp một cách bên ngoài.

(b) *Thứ hai, nghệ thuật hùng biện* đã có vẻ gần nghệ thuật tự do hơn.

(aa) Mặc dầu nhà hùng biện cũng vay mượn ở hiện thực bên ngoài, ở một vài trường hợp và một vài ý định thực tế, lý do và nội dung của các công trình nghệ thuật của mình; song *trước hết*, trong điều anh ta nói, anh ta vẫn là biểu hiện của những nhận định tự do của mình, cách suy nghĩ riêng của

mình, những mục đích chủ quan và cố hữu và anh ta đều gắn liền với các mục đích ấy đến nỗi cùng hợp nhất với nó làm một. *Thứ hai*, anh ta tha hồ tự do phát triển cái nội dung ấy, xử lý nó theo sở thích mình đến nỗi khi nghe một bài diễn thuyết người ta thường có ảo tưởng là nghe một sáng tạo độc lập của tinh thần. *Thứ ba*, nhà hùng biện không phải nói với tư duy khoa học hay với lý trí của ta mà còn ra sức thuyết phục chúng ta, làm chúng ta tin. Để đạt đến mục đích ấy, anh ta phải kêu gọi đến toàn bộ con người, đến các tình cảm, trực giác của y v.v... Nội dung của anh ta không phải chỉ gồm độc có cái mặt trừu tượng của các khái niệm duy nhất của sự việc mà anh ta muốn bắt chúng ta chú ý đến, của cái mục đích mà anh ta muốn thực hiện. Thậm chí phần lớn nó còn là do một hiện thực nhất định quy định. Kết quả là người hùng biện trình bày trong khi phải chú ý đến cái chủ yếu, lại còn phải cấp cho nó một hình thức cụ thể và trình bày nó cho ý thức ta dưới hình thức này. Như vậy, không phải nhà hùng biện chỉ có nhiệm vụ làm lý trí thỏa mãn bằng các tam đoạn luận và các kết luận, mà còn được phép xúc phạm tình cảm ta, thức tỉnh và lôi cuốn các dục vọng của ta, khêu gợi sức mạnh trực giác của ta. Tóm lại anh ta phải vận dụng đến tất cả khả năng tinh thần để làm ta bị xúc động và bị thuyết phục.

(bb) Song, nếu nhìn dưới cái ánh sáng thực của nó thì chính nghệ thuật hùng biện lại là cái nghệ thuật chịu *tính mục đích* thực tiễn hơn cả, mặc dầu nó có vẻ là tự do.

Thứ nhất, cái đem đến cho lời nói sức mạnh thuyết phục không phải là cái sự nghiệp đặc biệt mà lời nói bảo vệ, mà đó là các quy tắc, các luật lệ, các nguyên tắc là những cái mà mỗi bài diễn văn riêng biệt đều có quy về, và những cái này đều đã tồn tại từ trước, hoặc dưới hình thức chung này hoặc xem như những luật lệ do nhà nước đặt ra, hoặc xem như những nguyên lý, những châm ngôn, những tình cảm, những giáo điều tôn giáo, đạo đức pháp luật v.v... Các trường hợp và cái

mục đích cụ thể mà ở đây làm thành điểm xuất phát là một mặt và cái yếu tố chung được biểu hiện bởi các luật pháp, các châm ngôn, các nguyên lý, v.v... mà chúng ta đã nói ở trên lại là một mặt khác. Hai cách này như ta thấy, là tách khỏi nhau từ đầu và sự tách nhau này được duy trì thường xuyên.

Cố nhiên, nhà hùng biện tìm cách nối liền hai nguyên lý này lại, song điều mà ở trong cái nên thơ làm thành bản chất của thơ lại là một thể toàn vẹn ngay từ đầu; trái lại ở trong nghệ thuật hùng biện thì tính nên thơ chỉ là một mục đích chủ quan của nhà hùng biện mà thôi, còn việc thực hiện mục đích này không phải là điều mà bài diễn văn trực tiếp đòi hỏi. Kết quả là cái hiện tượng thực tế, được quy định rõ ràng ở trong trường hợp cụ thể này, mục đích cụ thể mà người ta theo đuổi, không những đã không làm thành một thể thống nhất hồn nhiên và trực tiếp với cái chung, mà chỉ *quy về cái chung* và gắn với cái chung nhờ những nguyên lý và dựa vào uy quyền của các đạo luật, các tập quán, các phong tục... còn những cái này thì về phần chúng ta lại có một tồn tại độc lập. Cái điển hình chủ yếu ở đây không phải được biểu hiện bởi cái hiện tượng trong hình thức tự do sinh động và cái biểu hiện cụ thể bên ngoài của nó, mà bởi sự phân chia khô khan giữa khái niệm và hiện thực, bởi mối quan hệ giữa hai cái và bởi việc tìm cái thể thống nhất của chúng.

Nhà hùng biện về tôn giáo chính thường phải làm thế. Bởi vì đối với anh ta, các bài học thuyết tôn giáo khái quát cũng như các nguyên lý và các quy tắc hành động về đạo đức, về chính trị và những cái khác của những quy tắc này đề ra là chủ yếu. Và anh ta phải kéo các trường hợp đa dạng nhất về đấy bởi vì ở trong nhận thức tôn giáo thì các học thuyết này được người ta tin, được người ta chấp nhận và tuân thủ vì chúng là tôn giáo, là cái bản chất mà tất cả mọi điều đặc biệt đều quy về. Nhà thuyết giáo có thể kêu gọi đến con tim ta, làm cho những đạo luật thần thánh tuôn chảy từ ngay những

nơi sâu thẳm của tâm hồn mình để cho nó thấm vào những nơi sâu thẳm trong tâm hồn của thính giả. Song, sở dĩ anh ta đạt đến cái kết quả ấy là bằng cách đem đến cho cách thuyết giáo của mình cái hình thức chung của những mệnh lệnh, của những quy tắc, của những tín điều v.v...

Điều này đối với lối hùng biện về pháp luật thì lại còn đúng hơn nữa. Ở đây xuất hiện hai trường hợp: trước hết là nói đến một vụ án cụ thể, và thứ hai là nói đến những quan điểm chung và những đạo luật chung có thể áp dụng cho vụ án này. Thứ nhất về cái vụ án cụ thể và đặc biệt này, thì yếu tố văn xuôi của nó là ở cách tìm đúng đắn xem cái gì đã thực sự xảy ra. Có thể nói yếu tố văn xuôi ở trong cách khám phá và đối chiếu khôn khéo và thông minh tất cả các hoàn cảnh và các điều kiện ít nhiều là ngẫu nhiên, trong đó vụ án này đã xảy ra. Trái với điều xảy ra trong thơ, sự tìm tòi và đối chiếu của văn hùng biện là nổi bật ngay lập tức cái gì là thiếu sót ở trong cái vụ án cụ thể và cái vụ án này có gì là khó hiểu và khó truyền đạt lại. Ngoài ra, sự kiện cụ thể phải được phân tích và mổ xẻ thành những mặt khác nhau. Hơn nữa, mỗi mặt này lại phải được khảo sát dưới ánh sáng những đạo luật đã có, cũng như cả toàn bộ vụ án cũng phải được làm như vậy.

Song ngay cả trong những trường hợp này, cũng vẫn còn có khả năng làm con tim rung động và khêu gợi tình cảm. Bởi vì người ta không những có nhiệt tình trình bày tính công bình hay tính bất công của một vụ án cụ thể ở chỗ chỉ cốt làm sao gợi lên một khái niệm đơn thuần hay làm mọi người bị thuyết phục. Trái lại, người ta phải trình bày và miêu tả vụ án sao cho có thể nói nó đi vào trong tâm khảm của người nghe để cho chẳng ai có thể thờ ơ, ai cũng thấy cá nhân mình có quyền lợi gắn liền với nó, dường như đây là một việc đụng chạm đến cá nhân họ.

Thứ hai, điều mà nhà hùng biện thích thú nhất không phải là lối trình bày hoàn mỹ về nghệ thuật. Anh ta cũng

không để tâm đến cái đó nhất. Trái lại, anh ta theo đuổi một mục đích khác không liên quan đến nghệ thuật: đó là mục đích dùng hình thức và cấu trúc của bài diễn văn làm phương tiện có hiệu lực nhất để gợi lên một hứng thú ở ngoài nghệ thuật. Do đó, anh ta không phải lo làm cho thính giả cảm động chỉ vì đó là mục đích. Nhưng anh ta muốn làm họ cảm động và bị thuyết phục để lấy đó làm phương tiện đạt đến mục đích anh ta theo đuổi, và mục đích này không phải là thuần túy nghệ thuật. Kết quả là ngay đối với cả thính giả, cách miêu tả của anh ta đưa đến cho thính giả vẫn tự nó không phải là mục đích mà chỉ là một phương tiện để thuyết phục họ, bắt họ phải có những quyết định nào đó, phải làm những hành động nào đó v.v...

Về tất cả những lý do ấy, *thứ ba*, nghệ thuật hùng biện mất tính tự do của mình. Nó trở thành một nghệ thuật có thể nói *có chủ ý*, một lời kêu gọi nhiệm vụ. Còn tự thân bài diễn văn và hình thức nghệ thuật của nó thì không đủ đảm bảo hiệu lực của nó. Tác phẩm nghệ thuật thơ chỉ theo đuổi một mục đích: sáng tạo cái đẹp và làm cho người ta cảm thấy niềm vui về cái đẹp. Nó thực hiện điều đó bằng một công trình độc lập, tự nó là hoàn mỹ, còn hoạt động mỹ học thì không phải là một phương tiện để đạt đến một mục đích bên ngoài, mà là một mục đích tự thân. Mục đích này ngay cả khi nó được muốn lộ ra ngoài, được thực hiện,vẫn là cái mục đích như lúc ban đầu. Trái lại, trong nghệ thuật hùng biện, nghệ thuật theo nghĩa hẹp, chỉ đóng vai trò bổ trợ, còn cái mục đích mà tác giả theo đuổi thì chẳng có liên quan gì tới nghệ thuật thực sự cả. Nó là đơn thuần thực tiễn, nó nhằm giáo dục, xây dựng, giải quyết những vấn đề đúng pháp luật, chính trị v.v... Nó quan tâm đến một sự kiện *phải* xảy ra, đến một quyết định phải chấp nhận, nhưng vì sự kiện này chưa được thực hiện, chưa hoàn tất, quyết định này chưa được chấp nhận khi bài diễn văn đọc và có thể nói là chưa toát ra từ bài diễn văn do ảnh hưởng trực tiếp của hành động này. Thực vậy, một bài

diễn văn thường có thể kết thúc bằng một sự chối tai và phó mặc người nghe hay phó mặc quan tòa (nếu đây là một vụ án) quyết định, để rồi sau đó tác động đến họ.

Lời văn hùng biện tôn giáo chẳng hạn, thường là nói với cái tâm hồn bị nỗi hoài nghi xâu xé và đầy những mâu thuẫn và để mặc người nghe tự nhận xét về mình và về tâm trạng mình. Mục đích nhà hùng biện tôn giáo theo đuổi là giáo dục người ta về mặt tôn giáo. Nhưng dù cho tài hùng biện của ông ta có đầy sức thuyết phục đến đâu, dù cho những lời cổ vũ của ông ta và những lời khuyên người ta có nhiệt liệt đến mấy đi nữa, thì sức thuyết phục của nó, trong trường hợp sự thuyết phục xảy ra - vẫn không phải là trực tiếp do ảnh hưởng bài diễn văn gây ra, mà thường vẫn là lệ thuộc vào những hoàn cảnh thường vẫn xa lạ đối với bài diễn văn.

Xét theo tất cả các mặt này, thì nghệ thuật hùng biện phải tìm khái niệm của mình, không phải ở trong cách tổ chức tác phẩm nghệ thuật một cách tự do, mà đúng hơn là ở cái cứu cánh thuần túy thực dụng. Nhà hùng biện bắt tác phẩm từ cái toàn thể cho đến các bộ phận của nó đều phải phục vụ ý định chủ quan của mình, bởi vì ở đây tác phẩm nghệ thuật là để phục vụ một cứu cánh cụ thể, mà cái này chẳng có gì là nghệ thuật cả. Vì nhằm tạo nên một tác dụng thực tiễn, nhằm gây nên một phản ứng sinh động, diễn giả cần phải tính đến chỗ mình nói ở đâu, đến trình độ học vấn, năng lực tiếp thu, tính chất của cử tọa để đừng có nói chệch vì đã dùng một lối văn nói không thích hợp với ngày giờ, với chỗ nói và với công chúng của mình. Vì bị lệ thuộc vào các điều kiện bên ngoài như vậy, cho nên toàn bài diễn văn cũng như các bộ phận của nó cũng không còn có thể là những thể tuôn trào từ một tâm hồn nắm được quyền tự do nghệ thuật của mình, trái lại cả hai cái này đều phải tuân theo quy luật nhân quả, qui luật lý do đầy đủ và các phạm trù khác của lý tính.

c. Tác phẩm nghệ thuật thơ tự do.

Xuất phát từ những sự khác nhau như thế giữa một bên là thực sự nên thơ và bên kia là lịch sử và văn hùng biện, ta có thể đưa ra những công thức sau đây về tác phẩm thơ.

(a) Yếu tố văn xuôi của sử chủ yếu là ở chỗ nếu như nội dung của sử thường có thể có một bản chất bên trong và có thể gây nên một tác dụng sâu sắc thì sử vẫn cứ bị bao quát bởi cả một khối lượng to lớn những hoàn cảnh tương đối, bởi cả một mớ những điều ngẫu nhiên và đầy tính võ đoán. Nhà sử gia lại không có quyền thay đổi mảy may cái hình thức của thực tế mà anh ta thấy, cũng không được tơ hào tô sửa cho nó.

(aa) Còn khi thơ đi vào con đường của sử trong việc xử lý cái chủ đề của sử thì nhiệm vụ chính mà thơ phải lo lại chính là lo tô vẽ, lo sửa đổi sử. Bây giờ thơ phải lo phát hiện ra cái lõi và cái ý nghĩa thâm trầm nhất của một biến cố, của một hành động, của một tính cách dân tộc, của một cá tính lịch sửa vĩ đại, phải gạt bỏ tất cả những gì là ngẫu nhiên, thứ yếu, bàng quan, gạt bỏ những trường hợp và những nét có tính chất thuần túy, tương đối,để tập trung chú ý vào cái để lộ bản chất sâu xa của sự việc đặng cấp cho sự việc một cách biểu hiện bên ngoài thích hợp đến nỗi người ta chỉ thấy có những yếu tố tự nó là hợp lý thì mới được bộc lộ và khoác một hình thức thực tại bên ngoài thích hợp với nó. Cái đó cho phép thơ vạch ranh giới rành rọt cho nội dung một tác phẩm, lấy nội dung ấy làm thành một trung tâm tương đối cố định. Cái này, một mặt đảm bảo cho các bộ phận được gắn bó với nhau; mặt khác còn để cho mỗi chi tiết được quyền và có khả năng tự biểu hiện và lôi cuốn người ta mà vẫn không hề mảy may làm hại đến tính thống nhất của toàn thể.

(bb) Nghệ thuật thơ có thể đi xa hơn nữa trên con đường này khi nó lấy - không phải một biến cố lịch sử thực tế làm nội dung chỉ để tìm ra cái ý nghĩa của biến cố ấy - mà trái lại, lấy một quan niệm cơ bản phần nào gắn liền với một biến cố

lịch sử, lấy một sự xung đột của con người nói chung làm nội dung chính. Còn các sự kiện lịch sử, các tính cách, các địa điểm thì chỉ được dùng để làm những biện pháp để cá tính hóa mà thôi. Nhưng ở đây, nó bắt gặp hai điều khó. Cái khó thứ nhất là các cứ liệu lịch sử mà người ta biết được, một khi đưa vào trong bố cục, có thể không khớp hoàn toàn với cái ý cơ bản cần biểu hiện. Cái khó thứ hai, trái lại, có thể là do tác giả gây nên. Trong khi giữ cái người ta đã biết và thay đổi nó ở những điểm chủ yếu để cho khớp với mục đích của mình, tác giả có thể tạo nên một tình trạng mâu thuẫn giữa cái đã được khắc sâu trong trí nhớ ta với những điều mới mẻ mà nhà thơ đưa vào. Giải quyết được tình trạng mâu thuẫn này và tìm được một sự hòa hợp thích đáng giữa cái đã được biết với cái mới là một nhiệm vụ khó khăn song cần thiết, bởi vì thực tại có những quyền lực không thể chối cãi trong các biểu hiện chủ yếu của nó.

(a) Cái tất yếu này là một tất yếu mà thơ phải tuân theo trong một lĩnh vực còn rộng lớn hơn nữa. Tất cả mọi cái mà thơ biểu hiện, từ môi trường bên ngoài đến các tính cách, các dục vọng, các tình thế, các hành động, các biến cố, các số phận, tất cả những cái đó - chúng ta hãy nói với nhau - đều là đã có trong cuộc đời thực tại rồi,và thường xảy ra nhiều hơn điều ta vẫn tưởng. Vậy, ở đây, ta cũng có thể nói rằng thơ đề cập đến một lĩnh vực lịch sử và những chuyện bàn phiếm rộng thêm, những điều thay đổi và đi chệch ra ngoài như vậy đều phải có lý do của nó ở trong lý trí, ở nơi căn rễ của sự việc - tức là ở chỗ cần phải tìm một cách biểu hiện sinh động thích hợp, sao cho thực sâu sắc, chứ không phải là do chỗ nhà thơ hiểu thực tại không đầy đủ, không hòa mình vào thực tại đầy đủ, có thái độ đồng bóng võ đoán, tìm cái trò lố lăng hoặc thích làm ra tuồng độc đáo.

(b) Còn về nghệ thuật hùng biện thứ hai, văn xuôi có nhiệm vụ thực hiện những mục tiêu thực tiễn mà nó theo đuổi và

muốn thực hiện những mục tiêu ấy, nhiệm vụ của văn xuôi là đứng vững từ đầu chí cuối trên miếng đất của tính mục đích.

(aa) Chính vì thế cho nên, để khỏi lạc lối đi vào văn xuôi, phải tránh mọi cứu cánh xa lạ với nghệ thuật và xa lạ với việc thưởng thức thuần túy nghệ thuật. Trái lại, nếu nó buông mình theo các ý định loại này (những ý định ấy sẽ xuất hiện) thì tác phẩm thơ sẽ từ giã cái nơi vào vời vợi đầy tự do, sẽ từ giã cái cõi cao siêu là nơi thơ chỉ tồn tại cho chính mình, để rơi xuống cái xứ sở của sự tương đối. Và bây giờ, xảy ra một trong hai điểm sau đây: hoặc là diễn tả một sự đoạn tuyệt giữa cái mà nghệ thuật yêu cầu với cái mà những ý định xa lạ với nghệ thuật đòi hỏi; hoặc là nghệ thuật, trái với khái niệm của nó, bị hạ thấp xuống địa vị chẳng qua là một phương tiện để phục vụ một mục đích. Điều này sau là áp dụng cho tính chất giáo dục của nhiều ca khúc nhà thờ chẳng hạn. Ở đây có một vài biểu tượng sở dĩ được đưa vào chẳng qua chỉ vì người ta chờ đợi hiệu lực của nó về mặt giáo dục tôn giáo mà thôi, và chúng lại được trình bày dưới một trạng thái chẳng có gì liên quan đến cái đẹp thậm chí nhiều khi còn trái ngược lại với cái đẹp nữa. Nói chung, thơ không nên dùng vào việc giáo dục tôn giáo và *chỉ giáo dục tôn giáo thôi*. Làm thế nó sẽ dẫn ta vào một lĩnh vực, tuy có một vài chỗ gần gũi nào đó với thơ và nghệ thuật, song vẫn khác thơ và nghệ thuật ở nhiều điểm khác.

Người ta cũng có thể nói như vậy về loại thơ giáo dục nhằm giáo huấn về đạo đức, cổ động về chính trị hay để giải trí hoặc tạo nên một thú vui hời hợt. Thực ra, đây là những mục tiêu mà thơ có khả năng góp phần của mình, thậm chí có thể làm được nhiều hơn các nghệ thuật khác. Song nếu thơ muốn được tự do hoạt động trong cõi trời riêng của mình, thì thơ chỉ nên góp phần mình vào việc đó với điều kiện là chớ quên mục tiêu chính của thơ là cái nên thơ - và chỉ có nó thôi - và ở ngoài cái nên thơ ra, thì thơ không nhằm mục đích gì nữa. Sở dĩ thế là vì tất cả các mục tiêu khác đều có thể đạt được một cách chắc

chắn hơn và có hiệu lực hơn bằng những phương tiện khác.

(bb) Ngược lại, thơ không thể đòi tồn tại cô lập ở trong lòng cái hiện thực cụ thể, vì nó là đầy sức sống nên thơ phải tham dự tích cực vào cuộc sống. Chúng tôi đã chứng minh ở trong phần đầu của công trình này những mối liên hệ gì - và những mối liên hệ ấy thực là nhiều - đã ràng buộc nghệ thuật với các mặt khác của đời sống và đã nêu rõ thơ có thể vay mượn nội dung cũng như các hình thức của mình ở các hình thức và các nội dung của cuộc sống. Trong thơ, các quan hệ như vậy với các hiện thực đang tồn tại với các biểu hiện đặc biệt của nó, với các trường hợp chung và các trường hợp riêng, biểu lộ rõ rệt nhất trong các loại thơ gọi là thơ ứng phó. Nếu ta mở rộng ý nghĩa của từ ứng phó, ta có thể lấy danh từ này áp dụng cho phần lớn các tác phẩm thơ; song nếu ta cứ giữ cái nghĩa hẹp của nó, thì ta chỉ nên dùng từ này để chỉ những tác phẩm sinh ra do một biến cố hiện tại mà thơ có nhiệm vụ ca tụng, khen ngợi làm người ta ghi nhớ v. v... Song một khi đã gắn bó với một biến cố có tính thời sự như vậy, thơ lại rơi tõm vào cảnh lệ thuộc, và chính vì thế mà xưa nay người ta vẫn cho loại này chỉ có một giá trị thứ yếu, mặc dầu một số tác phẩm thuộc loại này - nhất là những tác phẩm thuộc loại trữ tình - là thuộc vào hạng nổi tiếng nhất.

(cc) Như vậy là ta đứng trước một cuộc xung đột mới và vấn đề đặt ra về cuộc xung đột này là xét xem thử trong cuộc xung đột này làm thế nào thơ có thể bảo vệ được tính độc lập của mình. Nó làm bằng một cách đơn giản vô cùng: nó không cho hoàn cảnh bên ngoài là mục đích chủ yếu mà đúng hơn chỉ là một phương tiện để đạt đến mục đích ấy; nó phải biến chất liệu của hiện thực ấy thành xương thịt của mình, phải đẽo gọt và tô sửa chất liệu nhân danh uy lực và cái quyền tự do tưởng tượng. Lúc bấy giờ, thơ sẽ không còn là một yếu tố thứ yếu và ngẫu nhiên nữa. Trái lại, chính đề tài mới làm thành một điều kiện bên ngoài. Đề tài tác động đến nhà thơ

như một vật kích thích, nó thúc đẩy nhà thơ đào sâu vào sự việc, cấp cho nhà thơ một hình thức càng thuần túy càng tốt, tái tạo lại sự việc dường như sự việc là tuôn trào chính tự nhà thơ vậy. Thực vậy, nếu không có nhà thơ thì trong trường hợp cụ thể này sự việc sẽ không đi sâu vào ý thức mọi người một cách tự do đến thế.

(c) Như vậy là, mọi tác phẩm thực sự nên thơ đều tự nó là một cơ thể vô biên, giàu có về nội dung, và biểu đạt cái nội dung ấy ra ngoài bằng những cách diễn đạt tương ứng. Nó ngập tràn tính thống nhất, song đây là một tính thống nhất trong cái riêng, không những đã không ở trong tình cảm phụ thuộc trừu tượng vào cái toàn thể mà lại còn độc lập và sinh động, chẳng kém gì cái toàn thể, và cái riêng được thể hiện một cách khiến người ta không thấy nhà thơ có dụng ý gì. Nó phong phú về chất liệu vay mượn từ thực tại song hoàn toàn không mảy may lệ thuộc vào cái nội dung ấy cũng như vào trạng thái tồn tại của nội dung, cũng như nó chẳng tơ tao lệ thuộc vào bất cứ lĩnh vực nào của cuộc sống. Nói tóm lại, tác phẩm sáng tạo hoàn toàn tự do đặng biểu đạt quan niệm về các sự vật sao cho thực hoàn hảo và thể hiện được một sự phù hợp giữa cái tồn tại bên ngoài với các bản chất thâm trầm của nó.

3. Tính chủ thể nên thơ.

Trong phần thứ nhất của công trình này, tôi đã nói chi tiết về tài năng và thiên tài nghệ thuật, về cảm hứng, về tính độc đáo v.v... Cho nên ở đây, về phần nói riêng đến thơ, tôi chỉ nhắc đến một vài nhận xét tôi cho là quan trọng, bởi vì những nhận xét này là nói đến sự khu biệt - thậm chí là sự đối lập - giữa hoạt động chủ thể biểu hiện trong các nghệ thuật tạo hình và âm nhạc, với hoạt động tiêu biểu cho thơ.

a) Nhà kiến trúc, nhà điêu khắc, nhà văn, nhà họa sĩ, nhạc sĩ, có những tài liệu cảm quan hoàn toàn cụ thể. Mỗi người

như vậy phải cố sức thể hiện nội dung của tác phẩm mà anh ta hình dung sao cho thực đầy đủ vào trong các tài liệu. Ấy thế mà bản chất hạn chế của các tài liệu này lại chính là các quy định tất cả các cách quan niệm và phương thức thể hiện. Trình độ chính xác mà nghệ sĩ cố làm sao đạt được càng có tính chất chuyên môn thì cái phương thức biểu hiện cụ thể này lại càng đòi hỏi nghệ sĩ phải có một tài năng đặc biệt, và cùng với việc đó, anh ta phải càng khéo léo về mặt thể hiện nghệ thuật. Tài năng về thơ thì ít lệ thuộc vào điều kiện ấy hơn. Điều này làm cho thơ có tính chất khái quát hơn và độc lập hơn. Nhà thơ chỉ cần phải có một trí tưởng tượng phong phú, còn hạn chế duy nhất mà anh ta gặp thì chỉ là ở chỗ này. Vì thơ dùng ngôn ngữ để diễn đạt, cho nên thơ không nên tìm cách đạt đến trình độ cụ thể và cảm xúc được một cách hoàn toàn như khi một nghệ sĩ tạo hình lo biểu đạt các nội dung của mình. Thơ cũng không nên chỉ lo chú ý đến cái nội cảm không có lời với những âm cộng hưởng vang lên từ tâm hồn là lĩnh vực của nhạc. Xét về mặt này, nhiệm vụ của nhà thơ có thể xem là *vừa dễ hơn lại vừa khó hơn* nhiệm vụ của các nghệ sĩ khác. Dễ hơn, bởi vì tuy vận dụng ngôn ngữ, thơ có đòi hỏi một tài nghệ thành thục song nó không yêu cầu phải khắc phục quá nhiều khó khăn về kỹ thuật. Khó hơn, bởi vì thơ càng kém ở khả năng cụ thể hóa ra ngoài thì lại càng phải thay thế cái mặt ấy bằng cách đi sâu cho đến cái lõi thâm trầm và cốt tủy của nghệ thuật, vào những cõi thẳm sâu của trí tưởng tượng bằng cách tìm những quan niệm thực sự nghệ thuật một cách chân chính.

b) Bằng cách này, nhà thơ có khả năng đi sâu vào tất cả những nơi sâu xa nhất của các nội dung có tính tinh thần và phơi bày ra trước ánh sáng của nhận thức những điều ẩn nấp ở đấy. Thực vậy, nếu như trong các nghệ thuật khác, nội cảm cũng phải toát ra và toát ra một cách có hiệu lực qua các hình

thức bên ngoài của nó, thì ngôn từ, lời nói cũng vẫn là phương tiện giao tế dễ hiểu nhất và phù hợp nhất với tinh thần. Nó là một phương tiện cho phép ta nắm lấy và diễn đạt tất cả những gì xáo động ở nơi sâu thẳm của ý thức, tất cả những gì sống ở những nơi có vẻ khó đạt đến nhất của ý thức. Điều này làm cho nhà thơ gặp những khó khăn to lớn và bắt anh ta phải làm những nhiệm vụ cấp bách hơn nhiệm vụ của các nghệ thuật khác. Nếu như thơ chỉ dừng lại ở lĩnh vực các biểu hiện bên trong mà không có nhiệm vụ cấp cho các sáng tạo của mình một sự tồn tại bên ngoài độc lập đối với cái nội cảm ấy, thì thơ sẽ vẫn cứ vận chuyển trong một lĩnh vực gồm các yếu tố tôn giáo khoa học và các yếu tố khác có tính chất thuần túy văn xuôi. Do đó, thơ phải tìm cách tránh đừng giẫm đạp lên các lĩnh vực ấy và các phương thức quan niệm của chúng cũng như đừng hòa lẫn với chúng. Đành rằng tất cả các nghệ thuật khác cũng đều ở trong các tình thế hỗn tạp như vậy, bởi vì sự sáng tạo nghệ thuật - dù là thuộc loại nào đi nữa - đều do một tinh thần duy nhất mà ra là cái bao gồm mọi lĩnh vực của đời sống có ý thức. Song phương thức quan niệm của các nghệ thuật khác là hoàn toàn khác - vì trong việc thực hiện các tác phẩm của mình, các nghệ thuật khác vẫn luôn luôn bị gắn chặt vào những tài liệu cụ thể nhất định. Trái lại, trong việc giao tiếp với bên ngoài, thơ cũng vận dụng một phương tiện như các cách diễn đạt tôn giáo, tư tưởng khoa học hay những tác phẩm thuần túy, và chỉ là văn xuôi mà thôi. Chính vì thế mà trong khi dùng công cụ ấy, thơ phải tránh đừng đi lạc đường vào một lĩnh vực xa lạ đối với nó, như là trường hợp các nghệ thuật tạo hình, trường hợp của nhạc.

c) *Thứ ba*, cuối cùng, vì ta biết rằng, thơ có thể nói hết cái nội dung tinh thần thực toàn vẹn và thực sâu sắc cho nên ta có thể đòi hỏi nhà thơ phải có một kinh nghiệm hết sức rộng và hết sức sâu về cái đề tài anh ta muốn viết, yêu cầu anh ta

phải có thể nói là sống với đề tài ấy, sáp nhập nó vào cái tôi của anh ta sau khi đã đào sâu nó và hoán cải nó đi. Để có thể sáng tạo - dù là sáng tạo trong một lĩnh vực hết sức đặc biệt, có giới hạn chặt chẽ - một cái toàn thể tự do, toát ra từ nội tâm của anh ta không mảy may bị quy định từ bên ngoài, anh ta phải cắt đứt mọi liên hệ thực tiễn hay mọi liên hệ khác với đề tài, phải ngắm nhìn nó với con mắt tự do, phải có một thái độ riêng đối với nó ở đấy chẳng còn chút quyền lợi cá nhân nào hết. Các nhà thơ phương Đông, Hồi giáo đặc biệt đáng khen về mặt này. Họ bước thẳng vào cái cõi trời tự do này và chính nhờ nó mà ngay trong lúc dục vọng say sưa, họ vẫn độc lập đối với dục vọng. Ngay ở giữa những lôi cuốn đa dạng nhất, họ vẫn không quên cái lõi chính được biểu hiện với cái bản chất độc nhất và duy nhất của thơ và đi đến chỗ chỉ có chú ý độc đến nó mà thôi. Bên cạnh đó, mọi cái còn lại đối với họ đều tỏ ra nhỏ bé và tì tiện, kết quả là họ chẳng còn ham mê và bị lôi cuốn gì nữa. Đây là một quan niệm về cái thế giới lý thuyết, một thái độ của tinh thần với các sự vật thích hợp với tuổi già hơn là với tuổi thanh xuân. Bởi vì, nếu vào lúc tuổi già, những ham thích của cuộc sống vẫn còn, thì đây vẫn không phải dưới cái hình thức gay gắt của dục vọng vào tuổi hoa niên mà đúng hơn đây chỉ là những cái bóng. Và cái đó cho phép họ dễ dàng vâng theo các hình thức về mặt lý thuyết mà nghệ thuật đòi hỏi. Trái ngược với dư luận cho rằng tuổi thanh niên là tuổi đẹp nhất để sáng tác thơ vì nó sôi nổi nhiệt tình, tôi cho rằng tuổi già - nếu nó vẫn giữ được nghị lực của trực giác và của tình cảm - là cái tuổi chín chắn nhất về mặt này. Các bản trường ca mang tên Hômerơ mà chúng ta có được là gán cho ông già Hômerơ, và ta cũng có thể nói rằng Gơtơ phải đến lúc già - sau khi đã đi đến chỗ vượt được mọi điều hạn chế ràng buộc hoạt động của ông - mới đạt đến đỉnh điểm của việc sáng tạo thơ.

B. CÁCH BIỂU ĐẠT NÊN THƠ

Lĩnh vực đầu tiên mà chúng tôi đã chỉ nêu lên một vài nhận xét chung - vì nó vô cùng rộng lớn - là lĩnh vực của cái nên thơ nói chung - tức là lĩnh vực nội dung và quan niệm của cái nên thơ cũng như cách tổ chức cái nên thơ thành một tác phẩm nghệ thuật. Bây giờ *mặt thứ hai*, chúng ta còn phải nói đến cách biểu hiện nên thơ, nói đến *cách biểu hiện* được khách thể hóa ở trong từ với tính cách tín hiệu của từ, và nói đến âm nhạc của từ.

Về phần các quan hệ giữa cách *diễn đạt* nên thơ nói chung với phương thức diễn đạt của các nghệ thuật khác, thì các quan hệ ấy đã toát ra từ điều chúng tôi đã nói trên đây về cái nên thơ nói chung. Từ, cũng như âm điệu của từ, không phải là những phù hiệu của những biểu tượng tinh thần, cũng không phải là sự ngoại hình hóa nội tâm ra không gian một cách thích hợp, như kiểu các hình thức mà điêu khắc và hội họa sáng tạo nên. Nó cũng không phải là cái âm cộng hưởng đầy nhạc điệu của toàn bộ tâm hồn, mà nó chỉ là những ký hiệu đơn thuần. Song với tính cách là phương tiện trao đổi, thì cái ký hiệu ấy - khác cách biểu hiện có tính văn xuôi - về mặt lý thuyết đã trở thành một mục đích tự thân và phải được sáng tạo theo yêu cầu ấy.

Vì điểm này phải xét ba vấn đề chính:

Thứ nhất, mặc dầu cách biểu hiện nên thơ có vẻ dường như là nằm trong các từ và, do đó, là trực tiếp thuộc vào ngôn ngữ, song bởi vì ngay tự thân các từ vẫn chỉ là ký hiệu của *biểu tượng* mà thôi, cho nên cái nguồn gốc thực sự của ngôn ngữ thơ vẫn không thể tìm ở trong cách lựa chọn từ hoặc trong cách kết hợp các từ đặng tạo nên những câu, những trường cú. Nó cũng không ở trong âm hưởng, trong nhịp điệu, trong vần v.v... mà nằm trong dạng thức của cách biểu hiện.

Như vậy, ta phải tìm điểm xuất phát của cách diễn đạt có chủ

ý, và trước hết ta phải hỏi xem cách biểu hiện phải có một hình thức gì thì mới có thể là đối tượng của lối biểu hiện nên thơ.

Thứ hai, cách biểu hiện nên thơ tự nó chỉ được khách thể hóa trong các *từ*. Kết quả là ta phải xét cách biểu hiện bằng ngôn ngữ bằng cách tự đặt mình vào quan điểm của ngôn ngữ thuần túy đặng tìm xem các từ nên thơ khác các kiểu câu của ngôn ngữ thông thường của tư duy văn xuôi ở đâu, độc lập đối với việc tai ta nghe đó.

Thứ ba, và cuối cùng, thơ là một ngôn từ thực sự, một từ âm vang phải được gọt dũa theo cái trường độ thời gian, theo cái độ vang thực tế của nó... - điều đó yêu cầu ta phải vận dụng đến bộ, đến nhịp, đến phách, đến âm hưởng, đến vần v.v...

1. Cách biểu hiện nên thơ.

Đây là một sự kiện bao giờ chúng ta cũng sẽ phải nhắc lại: riêng một mình biểu tượng là có thể có một vai trò to lớn đối với cách biểu hiện nên thơ. Tầm quan trọng của biểu tượng ngang với vai trò của *hình tượng* cụ thể và cảm quan được đẽo gọt trong đá, với vai trò của màu sắc đối với các nghệ thuật tạo hình, với vai trò của hòa âm và tuyền điệu đầy sức sống đối với nhạc, tức là một sự biểu hiện ra ngoài đầy nghệ thuật của một nội dung. Như vậy, sức mạnh của sự sáng tạo nên thơ là ở chỗ thơ phác họa nên một nội dung từ bên trong mà không dùng đến những hình tượng bên ngoài hay thành những tuyền điệu kế tiếp nhau. Bằng cách làm thế, thơ biến đổi tồn tại khách quan ở bên ngoài thành một chủ thể ở bên trong. Tinh thần biểu đạt cái chủ thể ấy ra ngoài cho "biểu tượng" ngay dưới cái hình thức cái khách thể ấy tồn tại và phải tồn tại trong tinh thần.

Như vậy, ở đây chúng ta cũng đứng trước một sự sai biệt như sự sai biệt chúng ta đã nhận thấy giữa cái nguyên sơ đã là nên thơ với việc xuất phát từ văn xuôi để sau đó khôi phục lại thành thơ.

a. Biểu tượng nên thơ nguyên sơ.

Cái chất thơ *nguyên sơ* của biểu tượng vẫn chưa bị phân chia ra giữa hai thái cực của ý thức thông thường. Một mặt ý thức thông thường nắm tất cả dưới hình thức những chi tiết đặc biệt, trực tiếp, và do đó, là ngẫu nhiên - mà không nắm được bản chất bên trong của chúng cũng như cách bản chất ấy bộc lộ. Mặt khác, ý thức thông thường phân chia thực tại cụ thể ra thành những bộ phận tạo thành để lấy các bộ phận ấy làm thành những thể khái quát trừu tượng, rồi lại sau đó, lập lại các quan hệ và các tổng hợp. Một biểu tượng chỉ nên thơ là nhờ trạng thái nó làm trung gian giữa hai cực này. Cái đó cho phép nó nằm ở giữa trực giác bình thường và tư duy với tính cách tư duy.

Nói chung, ta có thể định nghĩa biểu tượng nên thơ là một biểu tượng có hình tượng bởi vì biểu tượng nên thơ không phải phơi bày trước mắt ta bản chất trừu tượng của cái hiện thực cụ thể. Nó không phơi bày cái điều ngẫu nhiên, giây lát mà, đưa ra những biểu hiện cho phép ta nhìn thấy được cái bản chất qua chính cái vẻ bên ngoài của cá tính có tính bản chất và gắn liền chặt chẽ với cá tính ấy. Do đó, biểu tượng thơ cho phép ta nhận ra khái niệm của sự vật và thấy rằng khái niệm tồn tại ở đây xem như một tổng thể duy nhất và độc nhất ở trong biểu tượng. Về mặt này, có một sự khác nhau to lớn giữa cái biểu tượng có hình tượng cho biết với cái mà các phương thức diễn đạt khác cho ta hay. Ở đây ta cũng đứng trước một trường hợp như trong đọc sách. Nhìn các chữ cái - tức là cái tín hiệu các âm của ngôn ngữ - là ta biết ngay được điều ta đọc mà không cần nghe đến âm. Chỉ có những người đọc không thạo mới cần đọc các âm do chữ cái ghép lại để hiểu các chữ. Nhưng điều ở đây là do chỗ ít tập dượt mà có thì ở trong thơ lại làm thành cái đẹp và cái tuyệt mỹ. Sở dĩ thế là vì thơ không chỉ bằng lòng về việc đưa ra một sự hiểu biết trừu tượng. Thơ cấp cho ta không phải những sự vật ở trạng thái những

điều khái quát trừu tượng - như ở tình trạng tư duy tạo nên và được giữ lại trong ký ức. Nó cấp cho ta chính khái niệm trong sự tồn tại, cụ thể của nó, dưới dạng thức một cá thể nhất định. Nhờ ý thức thông thường của tôi - đã được lý tính hướng dẫn - khi nghe hay khi đọc một chữ là tôi hiểu ngay lập tức ý nghĩa của nó mà không cần phải hình dung cái ý nghĩa ấy ra sao, tức là không cần đến một hình tượng. Khi chúng ta đọc "mặt trời" hay "buổi sáng" chẳng hạn, ta biết ngay chữ đó nghĩa là gì, chẳng cần phải gợi lại hình ảnh của mặt trời hay của buổi sáng. Nhưng khi mà thơ nói: "Lúc thần Erốt ngái ngủ có những ngón tay hồng hiện lên", thì xét cho cùng, cũng biểu hiện cái ý nghĩa ấy thôi song cách biểu đạt của thơ cấp cho ta nhiều hơn, bởi vì ngoài việc hiểu đơn thuần, nó còn thêm cả trực giác, về cái vật đã được hiểu, hay đúng hơn, nó gạt cách hiểu trừu tượng ra ngoài để thay vào đó một hiện thực chính xác. Cũng vậy, khi người ta nói:"Alêchxăng đã chiến thắng đế chế Ba Tư" thì ở đây, về mặt nội dung cũng vẫn là một biểu tượng cụ thể mà thôi, song các chi tiết chính xác của nó thâu tóm trong chữ "chiến thắng" bị rút về trạng thái một cái trừu tượng không có hình tượng, cái này chẳng cấp cho ta một khái niệm gì cụ thể về trạng thái và về thực tế của điều Alêchxăng thực tế đã làm. Tất cả những gì được biểu đạt như vậy đều như thế cả. Chúng ta hiểu, song tất cả cái đó vẫn cứ xám xịt, tẻ nhạt, mờ mờ, trừu tượng, và không chính xác xét về mặt cái tồn tại đầy cá biệt. Chính vì thế mà biểu tượng thơ chiếm hữu được tất cả toàn bộ hiện tượng thực tế, hòa tan vào nội cảm và bản chất của sự vật để tạo nên một tổng thể không chia cắt được.

Từ đấy, ta thấy trước hết là biểu tượng thơ - bởi vì nó lo biểu hiện sự vật ở trong thực tại của nó nên lo *chú ý* đến cái bên ngoài, bằng cách cho rằng cái ấy là đáng được xét đến, cho nó là có một tầm quan trọng nhất định. Vì vậy, cho nên về mặt biểu hiện, nói chung thơ là *có tính miêu tả*; song *miêu*

tả vẫn không phải là danh từ đúng đắn. Bởi vì khi ta nghĩ đến chỗ thường thường lý tính của ta quan niệm một nội dung bằng những đặc trưng trừu tượng, ta thường có xu hướng cho rằng cái mà ý nghĩ nhà thơ không cho là một điều thừa nhận và vô ích. Song trong biểu tượng mà thơ phải lo phóng đại các sự kiện thực tế mà anh ta vẽ lên. Chính vì thế mà chẳng hạn Hômerơ gán cho mỗi nhân vật của mình một tính ngữ. Ông nói đến chàng "Asin có đôi chân nhanh nhẹn", chàng "Hectô mũ trụ lông bay trước gió", chàng "Agamemnôn chúa tể mọi dân tộc" v.v... Tên người tuy chỉ một cá nhân thực đấy, song với tính cách một tên gọi đơn thuần, thì nó không đem đến một nội dung gì cho biểu tượng cả. Kết quả là, muốn làm cho nội dung thành đối tượng của một tri giác cụ thể thì phải chấp những cứ liệu khác nữa vào tên gọi. Ngay đối với cả những sự vật ta có thể tri giác được như biển, tàu thủy, kiếm, một tính ngữ nói lên cái tính chất chủ yếu của sự vật cung cấp cho ta một hình ảnh chính xác hơn, một ý kiến cụ thể hơn.

Ta phải phân biệt lối thể hiện một sự vật *theo nghĩa đen* với lối thể hiện không theo nghĩa đen để đưa đến một sự khu biệt hóa hơn nữa. Hình tượng theo nghĩa đen là thực chất của sự vật và thực tại của nó, nhưng cách biểu hiện không theo nghĩa đen, trái lại, không dừng lại trực tiếp ở ngay đối tượng mà chuyển sang một đối tượng khác, nhờ đó đối tượng được rõ hơn và dễ nhận ra hơn. Các ẩn dụ, loại suy, so sánh đều thuộc về lối biểu tượng nên thơ như thế. Ở đây người ta thêm vào cái nội dung cần nói đến một thứ vỏ. Mục đích của cái vỏ này một phần là để tô điểm cho nội dung, song nó không thể hoàn toàn được dùng là n cách giải thích hay làm phương tiện soi sáng nội dung, bởi ·ì nó chỉ gắn liền với nội dung ở một mặt thôi: chính vì thế mà Hômerơ so sánh Agiắc - người không muốn chạy trốn - với một con bò bướng bỉnh.

Đặc biệt trong thơ phương Đông, ta thấy tình trạng phong phú về hình ảnh và so sánh như vậy. Đó là vì, một mặt xu

hướng tượng trưng hóa bắt buộc các nhà thơ phương Đông phải tìm những sự giống nhau và những chỗ tương đồng, những cái này có thể xuất hiện nhan nhản do tính chất chung của các ý nghĩa. Và mặt khác, tính cao cả của các quan niệm và các trực giác của họ thúc đẩy họ tìm cái gì là chói lọi nhất, sáng tươi nhất, đồ sộ nhất để tô điểm cho cái vật duy nhất mà theo họ là xứng đáng được ngợi ca. Tất cả những hình ảnh, các so sánh và các loại suy kia đối với con mắt ta không phải là những sáng tạo thuần túy chủ quan chẳng liên hệ gì tới cái hiện thực đang tồn tại. Trái lại, ta thấy đây là sự biến đổi vĩnh viễn thành một ý niệm do óc tưởng tượng, nắm lấy và đẽo gọt cho nên ta có cảm giác dường như sự tình không thể nào xảy ra khác thế được và chúng ta đang đứng trước một cái gì có quyền được tồn tại độc lập. Lòng tin vào tính thực tại của thế giới như chúng ta nhìn thế giới với đôi mắt văn xuôi trở thành một lòng tin vào trí tưởng tượng mà đối với nó thì cái thế giới duy nhất thực tại đó là cái thế giới của nhận thức thơ.

Ngược lại, lối tưởng tượng lãng mạn lại thích cách diễn đạt bằng ẩn dụ: đó là vì đối với nó, cái bên ngoài không phải là một thực tại thích đáng mà chỉ đóng một vai trò hoàn toàn thứ yếu bên cạnh cái chủ thể tự bó hẹp vào bản thân. Làm cho cái bên ngoài có vẻ không thích đáng ngập tràn những tình cảm tương đối sâu sắc, những điểm đặc thù cụ thể khiến nó sinh động lên bằng những kết hợp hóm hỉnh khác nhau quả là một xu hướng xưa nay bao giờ cũng lôi cuốn nhà thơ lãng mạn và cũng nhờ nó mà thơ ca lãng mạn có được phần lớn các phát hiện của mình. Như vậy, vấn đề ở đây không phải chỉ là làm cho đối tượng chính xác và cụ thể. Trái lại, việc dùng theo lối ẩn dụ, những sự vật, những sự kiện và những hiện tượng cách xa các đối tượng, các sự kiện và các hiện tượng chính mà người ta muốn miêu tả lại trở thành một cứu cánh ở tự nó. Tình cảm trở thành trung tâm, từ nó cái vùng xung quanh giàu có ngời sáng lên. Tình cảm hút cái vùng xung quanh về phía mình, vận dụng cái kia để tô điểm cho

mình, nó làm xung quanh sống dậy và tự nó cảm thấy khoái trá trong cái trò đi đi lại lại ấy, trong việc tự mình hoàn toàn đồng nhất hóa làm một với biểu tượng.

b. Biểu tượng nôm na.

Lối biểu tượng *nôm na* đối lập lại lối biểu tượng nên thơ. Nội dung của nó không phải là cái ngập tràn hình tượng mà là ý nghĩa theo nghĩa đen của nó, và do đó biểu tượng trở thành một phương tiện đơn thuần để làm ta nhận thức được nội dung. Vì vậy cho nên lối biểu tượng nôm na chẳng cảm thấy cần gì phải làm hiện ra lồ lộ trước mắt ta tất cả tính thực tại của các đối tượng, cũng chẳng cần phải gây nên ở ta một biểu tượng khác, ở bên ngoài, so với cái cần được diễn đạt như trong lối biểu đạt bóng gió. Cố nhiên là ngay cả trong văn xuôi nữa, việc vạch các đường viền các sự vật bên ngoài cho rạch ròi dứt khoát cũng có thể là cần đấy, nhưng khi người ta làm thế thì không phải là vì người ta bị xô đẩy bởi việc đi tìm hình tượng, mà bởi những lý do thực tiễn đặc biệt. Như vậy, ta có thể nói rằng, nhìn chung thì bao giờ cũng thiếu tính rõ ràng và chính xác, ít nhất là thiếu một cách tương đối. Quả vậy, trong lối biểu đạt nên thơ đầy hình tượng *trực tiếp* (eigentlich)[16], sự vật tự nó là đơn giản thôi nhưng lại bị kéo ra khỏi tình trạng dễ hiểu ngay lập tức và bị chuyển vào cái thực tế có tính chất hiện tượng ở đấy ta phải lo nhận ra nó và tìm được nó. Trái lại, trong lối biểu đạt *gián tiếp* (uneigentlich), để làm cho lối biểu đạt này thêm cụ thể, người ta vận dụng một hiện tượng khác. Cái này tuy một cách nào đó là gắn với nghĩa, nhưng vẫn thường khá cách xa nghĩa. Kết quả là các nhà giảng giải nôm na của các nhà thơ phải hao hơi tốn sức mới có thể dùng những lối phân tích duy lý của họ mà tách được hình tượng ra khỏi ý nghĩa, vạch ra được cái nội dung trừu tượng từ một hình ảnh sinh động đặng giúp cho cái nhận thức nôm na hiểu được cái phương thức biểu tượng nên thơ. Thơ không phải bị một

mình cái quy tắc đòi hỏi sự chính xác, sự thích hợp trực tiếp với nội dung - ở trong trạng thái đơn giản của nó - chi phối. Trái lại: nếu với các biểu tượng của nó, văn xuôi vẫn không được phép vượt quá giới hạn của nội dung và sự chính xác trừu tượng, thì thơ lại phải đặt ta đứng trước *biểu hiện* thực tế của hoặc chính nội dung ấy, hoặc của một biểu hiện khác gần với cái nội dung ấy. Vì cái thực tế này nếu như một mặt, nó phải được biểu hiện vì chính nó và đại diện cho nội dung, thì mặt khác, nó còn phải kéo ta ra khỏi cái nội dung thuần túy và đơn giản, bằng cách làm ta lưu ý đến diện mạo cụ thể của nội dung và bắt ta lưu tâm đến mặt lý thuyết tới cái hình thức sinh động.

c. Biểu tượng nên thơ được tái hiện từ văn xuôi.

Khi những đòi hỏi gắt gao này của thơ được đặt ra ở một thời kỳ trong đó trình độ chính xác đơn thuần tiêu biểu cho cách diễn đạt nôm na đã thành một tiêu chuẩn thông dụng, bấy giờ thơ lâm vào một tình thế gay hơn, ngay cả về mặt cấu tạo hình ảnh. Bây giờ, nhận thức có xu hướng tách tình cảm và trực giác giúp ra khỏi tư duy duy lý vì tư duy duy lý chỉ thấy rằng chất liệu bên ngoài của tình cảm và trực giác là một điểm xuất phát để người ta biết và người ta muốn hay chỉ thấy đó là những chất liệu có thể dùng vào việc nhận định và hành động. Ở đây, thơ phải chứng tỏ rằng nó chủ tâm cố tình ra sức giằng ra khỏi cách biểu đạt trừu tượng và lao vào cái thực tế sinh động và cụ thể. Một khi thơ đã đạt được mục đích này rồi, không những nó được kéo ra khỏi tình trạng chia tách giữa tư duy - là cái chỉ biết có cái chung - với trực giác và cảm xúc - là cái nắm lấy cái riêng - mà thơ còn tước bỏ được tính chất thuần túy vụ lợi của chúng ta và làm cho chúng lại kết hợp lại với cái chung một cách thành công. Vì các phương thức biểu tượng nên thơ và nôm na đều ở trong một ý thức duy nhất và đơn nhất, cho nên thế nào cũng xảy ra những điều lộn xộn,

những sự xâm nhập vào nhau, ngay cả những sự xung đột mà chỉ một thiên tài vĩ đại bậc nhất - như ta thấy ở trong thơ hiện đại của chúng ta - mới có thể làm nguội dịu đi.

Lại còn những điều gay go khác xuất hiện, tôi chỉ dẫn ra vài cái chủ yếu liên quan tới cách biểu đạt có hình ảnh khi cái lý tính nôm na đã thay cái biểu tượng thi vị nguyên sơ thì hiện tượng cái nên thơ tỉnh dậy cho phép ta nhận thấy dễ dàng rằng về mặt biểu đạt trực tiếp cũng như ẩn dụ, có những sự vật không còn để ta kéo về cái chân thực trực tiếp là tính chân thực của thơ. Bởi vì có nhiều cái trước đây tồn tại ở trạng thái tươi mát và hồn nhiên vì đã dùng đi dùng lại nên biến thành thói quen và thành nôm na mất. Song khi thơ muốn tự khẳng định mình, bằng cách tạo nên nhiều sáng tạo mới, thì dù nó không ưng, thơ cũng bị lôi vào những lối nói quanh co, vào những sự miêu tả. Và nếu nó tránh được sự quá đáng và sự thổi phồng thì nó lại rơi vào tình trạng cầu kỳ và kiểu cách, do đó thơ sẽ không tuôn trào từ cái trực giác lành mạnh và từ tình cảm lành mạnh mà lại trình bày các sự vật dưới một ánh sáng giả tạo cố tình gây xúc động, và vì vậy, làm cho sự vật mất màu sắc và sự chiếu sáng tự nhiên của chúng. Tình hình còn trầm trọng thêm do chỗ người ta thường lẫn lộn các biểu tượng trực tiếp với các biểu tượng ẩn dụ, những biểu tượng này cho rằng mình bắt buộc phải vượt quá văn xuôi, vượn lên khỏi văn xuôi và vì lo thoát khỏi cái tầm thường và thô lỗ, lại rơi vào nơi kiểu sức và vào việc tìm những điều gây xúc động chưa đến nỗi quá cũ kỹ.

2. Cách biểu đạt bằng lời.

Trí tưởng tượng thơ vì khác trí tưởng tượng hoạt động trong các tác phẩm khác ở chỗ nó diễn đạt các sáng tạo của mình bằng lời và bằng ngôn ngữ, cho nên ngay từ đầu đã bắt buộc phải cấp cho các biểu tượng của mình một hình thức thích hợp để có thể cho phép nó biểu đạt hoàn toàn bằng cách sử

dụng các phương tiện mà ngôn ngữ cấp cho nó. Nói chung, thơ chỉ trở thành thực sự nên thơ khi nó được đúc vào và thâm nhập vào những từ.

Mặt ngôn từ này của thơ có thể gây nên những nhận định muôn mặt và vô cùng phức tạp, song tôi nghĩ rằng tôi phải tránh những nhận định ấy để xét đến những vấn đề quan trọng hơn đang chờ đợi chúng ta. Tôi chỉ xin trình bày ngắn gọn một vài điểm chủ yếu liên quan tới vấn đề này.

a. Bàn về ngôn ngữ thơ nói chung.

Với nghệ thuật, chúng ta đề cập đến một địa hạt hoàn toàn khác địa hạt cuộc đời bình thường, của các biểu tượng và các hành vi tôn giáo, và của các chuyện tư biện khoa học của chúng ta. Về phần diễn đạt bằng ngôn ngữ, điều này cũng đúng ở chỗ thơ sử dụng một ngôn ngữ khác tiếng nói ta vẫn sử dụng trong các lĩnh vực chúng tôi vừa kể. Vì vậy trong cách diễn đạt của nó, không những thơ phải tránh những cái gì mang tính chất kéo chúng ta trở lại cái hàng ngày và cái nhạt tẻ của văn xuôi mà thơ còn phải tránh cả giọng nói và lối nói của cách giáo dục tôn giáo và cách tư biện triết học. Trước hết, thơ phải lo tránh những sự chia cắt rạch ròi và các liên hệ lý tính đã được thiết lập, tránh các phạm trù của tư duy khi chúng bị tước mất mọi tính cụ thể, các hình thức triết học của các luận đoán và các suy diễn v.v... Tóm lại, thơ phải tránh mọi cái gì mang chúng ta từ lĩnh vực của tưởng tượng sang một lĩnh vực khác. Song, về tất cả các mặt này, con đường chỉ cho ta thấy thơ chấm dứt ở đâu và ở đâu bắt đầu văn xuôi là khó vạch, vì nói chung, khó lòng mà vạch chính xác.

b. Các phương tiện mà ngôn ngữ thơ sử dụng.

Trong số các phương tiện này ta sẽ dẫn những phương tiện sau đây:

(a) *Trước hết*, có những từ riêng biệt và những cách gọi chỉ dành riêng cho thơ, hay thơ sử dụng nó nhiều hơn, hoặc

để làm cho ngôn ngữ cao thượng hoặc để hạ thấp xuống hay phóng đại một cách hài hước. Lại có những kết hợp từ, những hình thái biến tố nhất định v.v... Chẳng hạn, thơ có thể vận dụng từ cổ tức là những chữ ít dùng trong cuộc sống hằng ngày, hoặc có thể tạo nên, đặt ra những chữ mới và như vậy là tỏ ra rằng nó táo bạo và có sức sáng tạo mạnh miễn là đừng có đối lập quá với tinh thần của ngôn ngữ.

(b) Điều *thứ hai*, chúng ta chú ý ở đây là trật tự các từ, những cái chúng ta gọi là hình tượng ngôn ngữ là thuộc các cách bố trí này. Việc dùng các mỹ từ pháp này thường có thể dẫn đến lối từ chương hô hào nghe khó chịu nhất và phá tính cá nhân và sinh động của các cách diễn đạt, nhất là khi chúng được xây dựng và bố trí theo những quy tắc nào đấy chứ không phải là những lời tuôn trào tự phát từ một tình cảm hay từ một dục vọng. Lúc bấy giờ chúng sẽ là trái ngược với những cách diễn đạt tâm tình, ngắn, rời rạc của tâm hồn, sự sâu xa của tâm hồn thì chẳng cần phải dài dòng văn tự mới diễn đạt được, đặc biệt chúng trái ngược với tâm hồn lãng mạn vì tâm hồn lãng mạn tập trung cô đọng nên đòi hỏi một ngôn ngữ cô đọng. Tuy vậy, nói chung, ngôn ngữ là một phương tiện bên ngoài phong phú bậc nhất của thơ.

Thứ ba, nên nhắc đến cả *cấu trúc các trường cú* là cái có thể nói bao quát được tất cả các mặt khác của thơ. Bằng lối các trường cú nối theo nhau,hoặc giản đơn,hoặc phức tạp do tính chất rời rạc, ngắt quãng và dứt đoạn của chúng hay do chúng diễn ra êm đềm đều đặn hoặc bão táp, các trường cú có thể đóng góp nhiều vào việc diễn tả các tình thế, các tình cảm và các khát vọng thuộc mọi loại, bởi vì trong mọi trường hợp dù đó là trường hợp gì, cái bên trong cũng phải toát ra qua cách biểu đạt bằng ngôn ngữ và quy định tính chất của cách diễn đạt ấy.

c. Các cách dùng khác nhau về các phương tiện này.

Trong việc *sử dụng* các phương tiện mà chúng tôi vừa nói, ta có thể quan sát những giai đoạn hệt như những giai đoạn ta đã nhận xét trong biểu tượng thơ.

(a) Cách đọc thơ có thể nảy sinh ở một dân tộc tại một thời kỳ trong đó ngôn ngữ của nó chưa được hình thành mà đang được đào luyện ở trong thơ. Cách nói của nhà thơ, cách nhà thơ diễn đạt cái bên trong lúc bấy giờ biểu hiện một cái gì mới mẻ làm người ta thán phục bởi vì ngôn ngữ biểu hiện một cái từ trước đến nay vẫn không ai biết và bí ẩn. Sự sáng tạo mới này lúc đó đóng vai hậu quả của một thiên tư và của một quyền lực siêu phàm. Người đời vẫn còn chưa quen với nó và ngạc nhiên làm sao, cái xưa nay vẫn vùi sâu trong lồng ngực lần đầu tiên được phát huy, nảy nở.

Lúc đó, cái quan trọng nhất không phải là trình độ hình thành và trau dồi của ngôn ngữ và đọc thơ thì còn khá đơn giản. Bởi vì ở cái thời đại chúng ta bàn đến đây thì không thể nói đến việc biểu tượng là dễ dàng cũng không thể nói đến những thay đổi và những sự thay thế nhanh chóng của cách biểu đạt. Trái lại, khi người ta muốn nói tới cái gì thì người ta làm việc ấy bằng cách gọi tên trực tiếp, chẳng hề có chuyển tiếp, chẳng có trung gian và các biện pháp khác mà một kinh nghiệm nghệ thuật cao hơn sử dụng, vì thực ra, lúc bấy giờ nhà thơ là người đầu tiên có thể nói đã làm cho dân tộc mình mở miệng và thiết lập một mối liên hệ giữa biểu tượng và ngôn ngữ. Người ta có thể nói rằng việc nói vẫn chưa làm thành một tài sản của đời sống chung, và thơ về mặt hành động tươi mát của nó còn phải sử dụng tất cả những gì mà dưới hình thức của ngôn ngữ chung sau này sẽ bị loại trừ khỏi thơ. Về mặt này, cách diễn đạt của Hômerơ chẳng hạn, ngày nay có thể xem là hoàn toàn bình thường. Thực vậy, mỗi biểu

tượng được biểu đạt bởi cái chữ thích hợp với nó, các cách nói gián tiếp còn ít ỏi và ngay cả khi đi sâu vào chi tiết, ngôn ngữ vẫn vô cùng giản dị. Về mặt hình thức, Đantê đã biết cấp cho dân tộc mình một ngôn ngữ thơ sinh động, đó là sự sáng tạo của cái thiên tài sáng tạo bạo dạn và kiên quyết của ông.

(b) Nhưng *thứ hai*, sự tiến bộ của suy nghĩ càng tiến lên, thì lĩnh vực các biểu tượng càng mở rộng ra và các phương thức liên tưởng và các kết hợp của chúng càng thêm đa dạng. Xu hướng tiến về hướng ấy tăng thêm, cách diễn đạt bằng ngôn ngữ ngày càng dễ dàng và về mặt biểu đạt, thơ đến lượt nó lại chịu một sự thay đổi sâu xa. Đó là vì lúc này trong những công việc của đời sống hàng ngày, nhân dân đã có được một ngôn ngữ văn xuôi hình thành trọn vẹn rồi. Kết quả là, muốn làm người ta chú ý thì các biểu đạt của thơ phải tách ra khỏi ngôn ngữ bình thường và rèn dũa cho nó những cách biểu đạt mới cao hơn, giàu có về chất lượng hơn. Trong cuộc sống hàng ngày thì chính những tình huống, những điều ngẫu nhiên chốc lát thúc giục cách biểu đạt bằng lời; song một tác phẩm nghệ thuật không thể nào là sản phẩm của một tình cảm chốc lát. Nó phải là một công trình có suy tính, cân nhắc, thậm chí nó không nên chịu quá nhiều sự lôi cuốn của cảm hứng. Trái lại, với tính cách là một sáng tạo của tinh thần, nó phải phát triển trong một bầu không khí tĩnh mịch và thư thái của nghệ thuật và của những ý định sáng suốt. Ở những thời kỳ cổ sơ nhất của thơ, sự tập trung và sự yên tĩnh này đã xuất hiện qua bố cục và qua ngôn ngữ thơ; trái lại, ở những thời kỳ gần hơn người ta đưa vào những thủ pháp có mục đích nêu bật sự khác nhau chia cách biểu đạt nên thơ và cách biểu đạt văn xuôi. Về mặt này, các thi ca nảy sinh tại những dân tộc đã có được một ngôn ngữ văn xuôi được trau chuốt chủ yếu khác thi ca các dân tộc và các thời kỳ nên thơ ngay tự nguyên sơ.

Nhưng một khi đã bước vào con đường ấy trong việc đi tìm cách biểu đạt như thế, thơ có thể đi đến chỗ lấy cách diễn đạt

làm mục đích chính của mình, đi đến chỗ không chú ý tới cái chân thực bên trong bằng cái hình thức đẹp, cái bóng bẩy, thanh nhã và sức lôi cuốn của ngôn ngữ. Lúc ấy, chính là lúc từ chương và lối hô hào mà tôi đã nói ở trên, nhập vào phá phách trong cuộc sống của thơ và tác phẩm nghệ thuật do sự suy nghĩ sáng suốt đẻ ra bỗng biến thành một tác phẩm phản lại những mưu đồ và những ý định. Nó phải phục tùng những quy tắc làm phá huỷ mất cái hành động toát ra từ một tác phẩm hồn nhiên, xa lạ với mọi mục đích và mọi ràng buộc bên ngoài. Có những dân tộc hầu như bất lực không sao có được những tác phẩm thơ nào ngoài những tác phẩm có tính chất từ chương: chẳng hạn ở Xixêrô thì tiếng Latinh vẫn còn có vẻ ngây thơ và hồn nhiên, song ở các nhà thơ La Mã, ở Horaxơ, Viêcgilơ và ở những người khác thì nghệ thuật đã đầy những mánh khóe, những thủ thuật cố ý nhằm đáp ứng những ý định và những mưu đồ nhất định. Người ta nhận ra trong tác phẩm họ có một nội dung có tính chất văn xuôi, xung quanh chỉ là trang sức bên ngoài, bởi vì các nhà thơ đã lấy cái tài khéo léo về ngôn ngữ và các tác dụng của từ thay thế cho thiên tài là cái họ không có được. Người Pháp, ở thời cổ điển của văn học họ cũng có một nền thơ ca thuộc loại ấy. Nó chủ yếu được dùng để viết những bài thơ giáo huấn và những bài thơ châm biếm. Người trình bày nói chung vẫn hoàn toàn nôm na, duy chỉ có ngôn ngữ là khoác một hình thức mỹ lệ. Người ta cũng có thể nói như vậy đối với ngôn ngữ của Hecđe và Sinle. Hai ông này tuy vậy chỉ dùng lối diễn tả này trong các tác phẩm thuần túy nôm na thôi nhưng họ biết làm cho nó thành hấp dẫn và thú vị nhờ tư tưởng sâu xa và các ngôn ngữ khoái trá. Chính người Tây Ban Nha cũng rơi vào cái khuyết điểm ấy của một lối diễn đạt cố ý, ít nhiều khuôn sáo.

Nói chung, các dân tộc miền Nam, người Tây Ban Nha và người Italia chẳng hạn, và trước họ là người Ả Rập Hồi giáo, và người Ba Tư biểu lộ một trình độ phồn vinh về hình tượng và so sánh. Ở người cổ đại nhất là Hômerơ, cách diễn đạt trôi

chảy và lặng lẽ, nhưng ở các dân tộc mà chúng tôi vừa nói, nó trào tuôn như một dòng suối sục sôi tìm cách trút cái phần tràn đầy quá độ của nó ra ngoài, trong khi đó thì tâm hồn vẫn thản nhiên và lý tính thì lại lao vào một công việc thuần túy lý thuyết: đó là việc chia tách, sắp xếp, kết hợp các hình ảnh xuất hiện một cách khéo léo hay thú vị.

(c) Như vậy, cách biểu đạt thực sự nên thơ cách xa cả cái lối từ chương đơn thuần hô hào và cái vẻ phồn vinh, cái trò nói năng khéo léo, tuy rằng ở đây cũng đã có thể có đôi chút đẹp và một trình độ tự do sáng tác nào đó. Nó phải càng đứng thật xa những cái ấy bởi vì một khi rơi vào chỗ quá đáng này hay chỗ quá đáng kia, nó sẽ làm hại đến cái sự thực tự nhiên ở bên trong mà quên mất vai trò của nội dung đối với việc xây dựng ngôn ngữ và trau dồi cách diễn đạt. Thực vậy, cách diễn đạt không nên tìm cách làm cho mình được độc lập hay đòi một mình nó là đại diện cho tất cả thơ. Nói chung, ngay đến cái ở trong ngôn ngữ là sản phẩm của sự suy nghĩ cũng không được bỏ mất tính hồn nhiên của nó, mà phải làm sao cho người ta cảm thấy rằng nó đã tuôn ra một mình từ cái lõi thâm trầm của sự vật.

3. Luật thơ.

Thơ không phải chỉ lo làm cho các từ mang các biểu tượng của nó. Thơ còn sử dụng cái ngôn ngữ nói chân thực, và do đó, thơ sử dụng yếu tố cảm giác được của âm hưởng và tính chất vang của các tín hiệu ngôn từ và của các từ. Cái này khiến ta nói đến thi pháp. Văn xuôi viết thành câu thơ vẫn chưa phải là thơ. Nó cũng gần những câu thơ hệt như cách biểu đạt thuần túy thơ vậy, song một nội dung được xử lý một cách nôm na chỉ có thể tạo nên một văn xuôi nên thơ. Tuy vậy, thơ vẫn cần đến bộ (mètre) hay nhịp là cái làm thành hương vị duy nhất và độc nhất của nó người ta cảm thấy được và người ta thậm

chí có thể nói là nó còn cần cái đó hơn là cần một cách diễn đạt đẹp, giàu hình ảnh.

Sự xây dựng đầy tính nghệ thuật đối với cái yêu cầu cảm quan này báo ngay cho chúng ta biết đây là một lĩnh vực khác, một địa hạt mà ta chỉ có thể đặt chân tới sau khi đã rời bỏ cái văn xuôi lý thuyết và thực tiễn của đời sống và của ý thức bình thường và nhà thơ đã bắt buộc phải vận động ngoài các giới hạn của ngôn ngữ bình thường và phải trình bày sao cho ăn khớp với các quy tắc và các yêu cầu của nghệ thuật. Cái lý luận muốn loại trừ luật thơ ra khỏi thơ chỉ vì một lý do duy nhất là nó trái tự nhiên là một lý luận hết sức hời hợt. Đành là Letxinh do chỗ chống đối lại cái khát vọng giả dối của lối thơ mười hai chân của Pháp đã tìm cách dùng văn xuôi, nhất là trong kịch và Gơtơ cùng Sinle trong các tác phẩm sôi nổi đầu tiên của họ - ở đấy họ đã tìm cách đưa vào thơ nhiều chất liệu và nhiều nội dung hơn - về mặt này quả tình đã có theo Letxinh. Song trong vở *Nathan* của mình, Letxinh đã tưởng rằng mình phải quay trở về iambe. Còn Sinle, về phần mình, trong *Don Caclôt* đã bỏ con đường trước nay vẫn theo. Còn về Gơtơ thì ông ta không thú gì về văn xuôi của vở *Iphigiêni* và của vở *Toocquato Tatxo* của ông đến nỗi, ngay trong xứ sở của nghệ thuật[17] ông đã đúc lại hai tác phẩm này cả về mặt biểu đạt cả về mặt thi pháp để cấp cho nó cái hình thức thuần túy hơn là ta vẫn không ngớt thán phục.

Song vẫn có một điều chắc chắn là luật thơ và các kết hợp về vần vẫn không gắn chặt vào yếu tố cảm quan bằng màu sắc trong hội họa. Đó là vì thực ra, các sự vật bên ngoài và gương mặt con người đều được tô màu một cách tự nhiên và cái trạng thái không màu chỉ là một thể trừu tượng đơn thuần. Song giữa biểu tượng và các âm của ngôn ngữ - cái này chỉ là những tín hiệu ước lệ dùng làm phương tiện thông báo - chỉ có những quan hệ rất xa xôi, thường thường thậm chí không có chút liên hệ gì bên trong cả. Kết quả là các đòi hỏi gắt gao

của các quy tắc làm thơ thường dễ dàng có vẻ như là một thứ xiềng xích cản trở không cho nhà thơ truyền đạt các biểu tượng của mình như trong tình trạng chúng diễn ra trước cái nhìn xuất phát tự thâm tâm. Do đó, nếu như cái nhịp điệu trôi chảy êm đềm và các âm vang hài hòa của vần có gây nên một sức quyến rũ không chối cãi được, thì việc đi đến chỗ hy sinh những tình cảm đẹp đẽ nhất và những biểu tượng nên thơ sẽ trở thành quá lạm dụng cái sức quyến rũ ấy. Tuy vậy, lời phản đối này vẫn không có giá trị. Thứ nhất, nói luật thơ là một cản trở cho sự bộc lộ tự do là không đúng. Nói chung, một tài năng nghệ thuật thực sự vận hành ở giữa các tài liệu của mình như là ở trong cái môi trường của mình, như là trong một môi trường không những đã không hề cản trở bóp nghẹt anh ta, trái lại, còn nâng đỡ và nhấc bổng anh ta lên. Chính vì vậy mà anh ta thấy tất cả các nhà thơ lớn đều sử dụng các nhịp điệu, tiết tấu, vần điệu tự họ tạo nên rất thoải mái và chắc tay, và chỉ khi nào người ta làm cái công việc phiên dịch thì lúc đó người ta mới phải dùng đến mọi thứ mánh khóe và vất vả mệt nhọc để tìm được một bộ như nhau, những âm hưởng như nhau. Ngoài ra, trong thơ tự do, việc nhà thơ bắt buộc phải thay đổi cách diễn đạt cho đa dạng, làm cho nó thành cô đọng, rộng lớn thêm thường gợi cho anh ta những ý mới và những sáng tạo mới mà nếu không có sự bắt buộc ấy thì sẽ không nảy ra trong óc anh ta. Song ngay dù ta không kể đến cái ưu thế tương đối ấy, thì yếu tố cảm quan - được biểu hiện trong thơ bởi âm hưởng của các chữ - vẫn là một bộ phận của nghệ thuật, và do đó, không nên biểu hiện dưới một hình thức mơ hồ không có hình thù gì hết mà ta thấy trong tiếng nói bình thường. Trái lại, nó phải xuất hiện dưới một trạng thái sinh động và trong khi nó vẫn là một phương tiện bên ngoài đối với thơ, thì nó vẫn phải được xem như là một cứu cánh tự nhiên và phải khoác một hình dáng hài hòa. Nếu xử lý cẩn thận yếu tố cảm quan - cũng như là ở trong các nghệ thuật

khác - thì ta sẽ thêm vào cái nội dung nghiêm mật một cái gì khác làm cho nội dung ấy có vẻ cách xa hơn, bớt suồng sã hơn, và mang nhà thơ cùng với thính giả tới một cõi trời đẹp đẽ sáng tươi hơn. Trong điêu khắc và hội họa, người nghệ sĩ lo vẽ hay tô màu tay chân một cơ thể người, những tảng đá, cây cối; hoa lá. Y đứng trước những hình thức cảm giác được, hạn chế về không gian. Và cũng vậy, trong điêu khắc, các yêu cầu và mục đích khiến người ta xây thành lũy, tường, mái nhà v.v... đều đưa ra một chuẩn tắc ít nhiều cố định. Âm nhạc tìm ra một tiêu chuẩn, một sự hạn chế tương tự trong các quy tắc cơ bản và không thể tránh khỏi được sự hài hòa. Trái lại, trong thơ cái tiếng vang cảm giác được của các chữ trong sự kết hợp của chúng không hề biết đến sự ràng buộc nào hết và nhiệm vụ nhà thơ lại chính là ở chỗ sắp xếp trật tự ở trong cái trạng thái thiếu trật tự ấy, bắt các chữ phải chịu những giới hạn cụ thể, đưa ra những đường viền vững chắc hơn và có thể nói là đưa ra một cái khung vang dội cho những quan niệm của mình và cấp một kết cấu và một vẻ đẹp cụ thể cho các quan niệm ấy.

Nếu như trong việc độc tấu, âm nhạc, nhịp và tuyến điệu phải phù hợp với tính chất của nội dung, thì luật thơ tự nó cũng là một âm nhạc có mục đích làm cho các biểu tượng kế tiếp nhau rung vang lên, có lẽ vang lên không rõ bằng nhạc và với cái tính chất khi thì mơ hồ, khi thì chính xác của chúng. Về mặt này, "bộ" của câu thơ phải phản ánh được cái giọng chung và cái hơi tinh thần của toàn bộ bản trường ca, và nếu như người ta cấp cho câu thơ hình thức iambe, trochée, đoạn, khổ alcée hay những hình thức khác thì đây không phải là vì ngẫu nhiên.

Dưới đây, chúng tôi sẽ xét đến hai hệ thống luật thơ và xác định những sự khác nhau chia cách chúng.

Hệ thứ nhất là *hệ của luật thơ theo nhịp* dựa trên độ ngắn và độ dài của âm tiết, dựa trên các kết hợp khác nhau của chúng và trên sự kế tiếp nhau của chúng trong thời gian.

Trái lại, *cái thứ hai* làm nổi bật âm hưởng cũng như cái chữ cái (những nguyên âm và những phụ âm cô lập) cũng như các âm tiết và toàn bộ các từ, sự biểu hiện của chúng là được sắp xếp một phần căn cứ vào cái quy tắc lặp lại đều đặn cùng một âm hưởng như nhau, hay một âm hưởng tương tự, một phần căn cứ vào quy tắc luân phiên cân xứng. Các phương tiện dùng để đạt được là điệp phụ âm, điệp âm và vần. Hai hệ thống này gắn chặt với luật thơ của ngôn ngữ hoặc vì ngôn ngữ ngay từ đầu đã dựa vào thái độ và độ ngắn tự nhiên của các âm tiết, hoặc vì nó nhấn mạnh vào trong âm lôgic liên quan tới ý nghĩa các âm tiết.

Giữa sự tiến triển theo nhịp và việc cấu tạo âm hưởng còn có thể có những kết hợp khác. Song khi cái tiếng vọng vang rền của vần được cô đọng lại và nhấn mạnh, dập mạnh vào tai đến nỗi làm người ta quên không chú ý đến thời khắc và sự tiến triển thuần túy thời gian, thì cái mặt nhịp điệu dễ dàng bị bỏ qua và không có tác dụng.

a. Câu thơ theo nhịp.

Về cái hệ thơ theo nhịp không có vần, ta phải lưu ý tới những điểm dưới đây.

Thứ nhất, thời khắc cố định của các âm tiết căn cứ vào *độ dài* và *độ ngắn* của âm tiết và các kết hợp của chúng theo những tỉ lệ khác nhau và theo những bộ khác nhau.

Thứ hai, lối biểu hiện gặp nhau giữa trọng âm của câu thơ với trọng âm của từ.

Thứ ba, cái âm hưởng ở trong sự vận động này do tính chất cộng hưởng của các từ nhưng không đi đến các vần.

(a) Nhịp điệu nảy sinh không phải do âm hưởng với tính cách âm hưởng, mà chủ yếu là do cái diễn thời và sự vận động theo thời gian tức là xuất phát từ độ dài hay từ độ ngắn *tự nhiên* của các âm tiết - những sự khác nhau này là tương ứng với bản thân các âm của ngôn ngữ, các chữ cái chỉ nguyên âm và phụ âm được đọc lên.

(aa) Do bản chất, các nguyên âm đôi, ai, ai, ae v.v... là *dài* một cách tự nhiên vì - dù cho các thầy giáo các trường ngày nay có nói gì đi nữa - chúng vẫn được một độ vang cụ thể, nhân đôi lên và cô lại như mầu lục ở trong các màu. Nguyên âm có sự cộng minh kéo dài cũng thế. Thêm vào đấy có vị trí do các âm chiếm, ta có thể theo đõi tác dụng của chúng trong tiếng Sanskrit, nhưng chủ yếu là trong tiếng Latinh và tiếng Hy Lạp khi nào giữa hai nguyên âm có nhiều phụ âm chèn vào thì những phụ âm này, làm thành một sự chuyển tiếp gay go đối với ngôn ngữ nói, bởi vì cơ quan phát âm bắt buộc phải cấu âm một cách kéo dài hơn để vượt qua các phụ âm và dừng lại đấy một lát. Cái này đưa đến kết quả là mặc dầu nguyên âm là ngắn, ta cũng phải cho nó một độ dài nhịp điệu nào đó nếu như không phải là kéo dài cái âm tiết thêm. Chẳng hạn khi tôi nói: *mentem nec secus* thì việc chuyển từ một nguyên âm này sang một nguyên âm khác là ở trong *mentem* và *nec* là không dễ dàng và đơn giản bằng trong *secus*. Các ngôn ngữ hiện đại không thừa nhận sự phân biệt này mấy, trái lại chúng dùng những tiêu chí khác để chỉ các độ dài và các độ ngắn. Tuy nhiên, người ta vẫn bắt gặp những âm tiết mà mặc dầu vị trí của nó, vẫn được dùng để làm âm tiết ngắn, thì thường thường những âm tiết ấy vẫn biểu lộ một trình độ cứng rắn khá lớn làm cho sự vận động cần thiết bị chậm lại.

Khác các nguyên âm đôi và các nguyên âm dài, và độc lập đối với vị trí của chúng, các âm tiết được cấu tạo bởi các nguyên âm ngắn, không có hai hay nhiều phụ âm chèn ở giữa thì thường là ngắn một cách tự nhiên.

(bb) Do chỗ các chữ với tính cách là những chữ đa tiết đã là một tập thể tập hợp những độ dài và độ ngắn, hay với tính cách là những chữ đơn tiết thì lại kết hợp với những chữ khác, kết quả là ta có một sự kế tục có vẻ ngẫu nhiên - thoát khỏi mọi quy tắc và mọi điều lệ - của những chữ và những âm tiết khác nhau. Mà nhiệm vụ của thơ lại là đưa trật tự vào tình

trạng không có trật tự ấy, cũng hệt như nhiệm vụ của nhạc là bắt cái diễn thời (durée) lộn xộn của các âm phải tuân theo một thứ tự nhất định bằng cách ra lệnh cho nó phải tuân thủ một đơn vị của diễn thời. Như vậy, thơ tự nó phục tùng một sự kết hợp những độ dài và những độ ngắn nào đó với tính cách một quy tắc và thơ phải quy định cách các âm tiết kế tiếp nhau theo quan điểm diễn thời của chúng. Cái người ta có được bằng cách ấy, đó là các tỉ lệ khác nhau, các quan hệ thời khắc khác nhau. Cái quan hệ giản dị nhất là quan hệ ngang nhau nhưng trong bộ dactyle là bộ anapeste, hay các độ ngắn phải kết hợp để tạo nên những độ dài (spondée) theo những quy luật nào đó. Ngoài ra, một âm tiết dài có thể đứng cạnh một âm tiết ngắn và từ đó nảy sinh một sự khác nhau về diễn thời còn sâu xa hơn nhiều, mặc dù ở dưới hình thức giản đơn nhất như trong thể iambe và thể trochée. Vấn đề trở thành phức tạp hơn khi một âm tiết ngắn chèn giữ hai âm tiết dài hay khi hai âm tiết dài có một âm tiết ngắn đứng trước như trong thể *creticus* hay thể *bacchus*.

(cc) Nhưng các quan hệ diễn thời cô lập như vậy thế nào cũng mở toang cửa cho các ngẫu nhiên lộn xộn đột nhập vào, nếu như chúng ta cứ việc kế tiếp nhau nguyên xi chẳng cần đếm xỉa đến những sự khác nhau chia cách chúng. Nếu sự tình là thế thì mục tiêu người ta muốn đạt tới là làm cho các âm tiết dài và các âm tiết ngắn kế tiếp nhau có trật tự và có quy tắc sẽ hóa ra không đạt được và mọi cố gắng đi về hướng này sẽ tỏ ra là vô bổ. Đã thế, giữa phần đầu, phần giữa và phần cuối sẽ hóa ra chẳng còn có một ranh giới gì chính xác cả.

Như thế là lại mở cửa mời cái võ đoán vào và hóa ra đối lập thẳng thừng với điều chúng tôi đã nói ở trên khi nói về cái diễn thời và cái nhịp của nhạc, về các quan hệ giữa cái "Tôi" cảm thụ và cái diễn thời của âm thanh. Cái Tôi đòi hỏi một sự tập trung, nó muốn trong giây lát thoát khỏi sự trôi chảy liền liền tiếp tiếp trong thời gian mà kết quả này thì chỉ

có thể đạt được nhờ một vài đơn vị thời gian cho phép ta đánh dấu điểm đầu , điểm giữa và điểm cuối của sự tiếp tục. Chính cũng vì lý do ấy mà thơ, về phía mình, mới bó chặt các quan hệ thời gian trong những *câu thơ* phục tùng các quy tắc cả về loại,cả về số phận, ở đầu, ở cuối và ở giữa. Loại ba bộ iambique chẳng hạn, gồm sáu chân iambique, mỗi cặp như vậy đến lượt nó lại gồm một thể hai chân iambique. Loại 6 bộ gồm sáu dactyle, những cái này ở những điểm nhất định phải tập hợp lại để tạo nên những spondée v. v... nhưng vì các câu thơ này được quyền lặp lại nguyên xi hay dưới một hình thức gần giống, cho nên kết quả là xẩy ra một tình trạng không chắc chắn làm cho người ta không biết chắc câu thơ kết thúc ở đây hay đã kết thúc chưa, và mặt khác nẩy ra một tình trạng đơn điệu, một sự vắng mặt rất rõ về tính đa dạng trong kết cấu bên trong. Chính vì để bổ cứu sự bất tiện này mà thơ đã sáng tạo (đặc biệt đối với việc biểu hiện một cách trữ tình) - các khổ và các cấu trúc khổ khác nhau. Câu thơ oán thi (élégiaque) của người Hy Lạp chẳng hạn, đã thuộc vào loại này, các khổ alcée và saphique cũng như các lời bộc lộ trữ tình của Pindarơ và các nhà thơ viết kịch nổi tiếng. Đặc biệt khi họ để đồng ca nói lên, cũng đều phải xếp vào loại này.

Mặc dầu về phần diễn thời hay là về thời gian, nhạc và thơ đều phải thỏa mãn những đòi hỏi như nhau, nhưng ở giữa hai cái vẫn có một chỗ khác nhau cần phải tính đến. Trước hết là vấn đề nhịp chính thực sự. Người ta đã bàn cãi lâu về vấn đề xét xem trong các bộ của các nhà thơ cổ đại có một sự lặp lại đều đặn các khoảng cách thời gian như nhau hay không. Người ta có thể nói một cách chung là thơ - trong đó từ chỉ đơn thuần là một phương tiện giao tế thôi - về mặt diễn thời của sự giao tế này không cần phải tuân thủ một nhịp cũng tuyệt đối cố định như nhịp của nhạc. Trong nhạc, âm thanh là một vật tan bay, không có gì vững chắc; vì vậy nó cần sự cố định mà nhịp đem đến cho nó. Nhưng lời nói thì không cần

đến cái chỗ dựa ấy. Trước hết, bởi vì lời nói thấy chỗ dựa là ở trong bản thân biểu tượng rồi, và sau đó, bởi vì nó không hề hòa tan, biến vào cái tiếng vang động tan bay, và mải lo bám chặt lấy cái biểu tượng bên trong - cái này là yếu tố nghệ thuật chủ yếu của nó. Vì vậy cho nên thực vậy thơ đã tìm thấy trong các biểu tượng và các tình cảm mà thơ diễn đạt bằng từ những chỗ dựa cần thiết để khi đi chậm khi đi nhanh, trong việc đi tiếp tục hay chần chừ ngần ngại, cũng như tự thân nhạc trong khi hát đã bắt đầu thoát ra khỏi cái vẻ đều đặn có tính chất im lìm của nhịp, nếu như cái bộ bắt buộc phải hoàn toàn vâng theo các quy tắc của nhịp thì sự khác nhau giữa thơ và nhạc sẽ vì vậy mà bị xóa mờ và yếu tố thời gian trong thơ sẽ có một tầm quan trọng không phù hợp với nghệ thuật ấy. Chính điều ấy giải thích lập luận của những người tuyên bố rằng thơ có những diễn thời nhưng không có nhịp, và ý tức là nghĩa của các chỗ ở đây phải đóng vai trò chủ đạo. Nếu dưới ánh sáng những điều chúng ta vừa nói - người ta khảo sát các bộ khác nhau của người cổ đại, thì người ta sẽ có cảm tưởng thơ sáu bộ là lối thơ có sự vận động và sự thăng tiến diễn ra lệ thuộc chặt chẽ nhất vào nhịp - như ông già Vôtxơ[18] đòi hỏi. Nhưng ngay cái thiếu đuôi[19] mà cái chân cuối của thơ sáu bộ cũng đủ để phá vỡ cái ấn tượng này và làm cho điều Vôtxơ đòi hỏi là không có căn cứ. Như vậy nếu Vôtxơ cứ cố tình đọc các khổ alcée và saphô bằng cách chèn vào đấy những khoảng cách cùng nhất dạng một cách trừu tượng như thế, thì đó là do chỗ đơn thuần tính đồng bọng và gò ép câu thơ. Việc Vôtxơ yêu cầu có thể cắt nghĩa bằng thói quen của chúng ta là cho câu thơ iambic Đức gồm nhiều số âm tiết như nhau và cũng có diễn thời như nhau. Nhưng câu thơ ba bộ iambic cổ sở dĩ đẹp không phải là vì nó gồm sáu chân iambic cùng một diễn thời như nhau, mà trái lại nó đẹp là vì ở mỗi lúc bắt đầu, nó đều có những spondée và ngay cả ở đuôi, nó lại có những dactyle và những anapeste, cái này hủy bỏ sự lặp đi lặp lại

đều đặn của cùng một khoảng cách, nói khác đi hủy bỏ cái có thể giống với nhịp. Các biến đổi ở trong các khổ trữ tình còn lớn hơn nữa, kết quả là sự cần thiết của nhịp đáng lý có thể chứng minh *một cách tiên nghiệm* bởi vì người ta không thấy nó *một cách hậu nghiệm.*

(b) Nhưng cái làm cho khoảng cách nhịp điệu *sinh động lên* đó là *trọng âm* và *cắt mạch* là những cái đi theo nó và tương ứng với cái chúng ta đã biết trong nhạc dưới danh từ nhịp có lên xuống.

(aa) Trong thơ cũng như trong nhạc, mọi khoảng cách đều có cái giọng riêng của nó, theo ý nghĩa này: một đôi đoạn - sau khi đã được nêu bật lên - lại hút những đoạn khác về phía mình rồi sau đó cùng với các đoạn ấy làm thành một thể toàn vẹn viên mãn. Kết quả là các âm tiết có những giá trị rất đa dạng, bởi vì như vậy thì các âm tiết dài có vẻ hoàn hơn các âm tiết ngắn và khi nào cường âm (ictus) rơi xuống âm tiết dài thì cái này có một tầm quan trọng lớn hơn hai lần các âm tiết ngắn và thậm chí còn dài hơn cả các âm tiết dài không có trọng âm. Nhưng cũng có khi cường âm rơi xuống các âm tiết ngắn, và lúc này ta bắt gặp một hậu quả ngược lại so với cái hậu quả chúng ta vừa miêu tả.

Nhưng điều ta phải nhớ đến trước tiên, đó là nếu như một chữ vượt quá đuôi một chân thì nảy sinh ra một kết hợp về nhịp - những nhịp này vốn khác nhau và rời nhau. Bởi vì, thứ hai như trọng âm của những câu thơ rơi vào cuối một chữ đã vượt quá cái đuôi của chân thì kết quả là ta có một chỗ cắt khá rõ rệt bởi vì phần cuối của từ tự nó đã bắt ta nghỉ một phần nào. Kết quả là, nếu có thêm cả trọng âm nữa thì, chỗ nghỉ trở thành một chỗ cắt có chủ tâm đối với tính tiếp tục của câu thơ. Người ta gọi cắt mạch là cái đó, và những cắt mạch này là tất yếu trong mỗi câu thơ. Thực vậy, mặc dầu trọng âm đã thiết lập một sự sai biệt nào đó giữa các chân, và như vậy là đưa vào câu thơ một tính đa dạng nào đó, nhưng

vẫn có một điều là các câu thơ trong đó những chân như nhau trở lại khá đều đặn như trong các iambe của chúng ta chẳng hạn, thì nếu không có cắt mạch chúng sẽ hoàn toàn trừu tượng và đơn điệu và các chân sẽ kế tiếp nhau không có liên hệ gì hết. Cắt mạch tránh được cái vẻ đơn điệu lạnh lùng này, bằng cách dựa vào các câu thơ - trong đó các chân nối tiếp nhau đều đặn không có phân biệt - một phẩm chất có thể thay đổi về trình độ và về tính chất tùy theo chỗ cắt mạch rơi ở đâu, nhưng không bao giờ biến thành võ đoán vì tự thân cắt mạch là vâng theo những quy tắc nhất định.

Thêm vào trọng âm trong câu thơ và cắt mạch còn có một trọng âm *thứ ba*, đó là trọng âm của từ với tính cách của từ - không liên quan gì tới việc nó được dùng trong bộ. Cái này góp phần làm cho cách nhấn mạnh và giảm nhẹ cũng như trình độ nhấn mạnh và giảm nhẹ các âm tiết thành đa dạng. Mặt khác, thực vậy, trọng âm của từ có thể trùng làm một với trọng âm của câu thơ và với cắt mạch, nó nhấn mạnh cho hai cái này, nhưng mặt khác, nó có thể không liên quan đến hai cái này và rơi xuống những âm tiết không được một nguyên nhân nhấn mạnh nào nâng đỡ. Vì - do giá trị của nó với tính cách âm tiết của một chữ - nó vẫn đòi hỏi nhấn mạnh, cho nên nó đưa ra một thứ chống va chạm đối với cái nhịp của câu thơ và như vậy là cấp cho toàn thể một cuộc sống mới, hoàn toàn đặc biệt.

Mặc dầu tất cả các yếu tố ấy đều có mục đích góp phần vào việc tạo nên cái đẹp của nhịp điệu, lỗ tai chúng ta phải khó khăn lắm mới thưởng thức được cái vẻ đẹp ấy, bởi vì các yếu tố ấy ở trong các ngôn ngữ chúng ta không tồn tại đến một trình độ cao và ở một trạng thái trau chuốt như ở những người cổ đại và bởi vì chúng ta có những phương thức khác để thỏa mãn các nhu cầu mỹ học của chúng ta.

(bb) Nhưng *thứ hai*, bên cạnh giá trị của các âm tiết và của

các từ ở trong câu thơ, và tương ứng với vị trí mà chúng chiếm ở trong bộ, các từ có có cái giá trị chúng rút ra từ *biểu tượng nên thơ*. Biểu tượng nên thơ cấp cho các từ một ý nghĩa, hoặc bằng cách làm cho chúng nổi lên hoặc đẩy chúng lùi về phía sau. Như vậy, nó làm cho câu thơ vô cùng sinh động, song thơ không được buông mình đi theo cái hướng ấy đến nỗi vượt ra ngoài các quy tắc nhịp điệu của bộ.

(cc) Ngoài ra, lại còn có một sự tương ứng giữa các bộ của câu thơ - chủ yếu khi sự tương ứng là liên quan tới vận động tiết tấu của câu thơ; với cái bản chất của nội dung đặc biệt khi nội dung này được cấu tạo bằng các tình cảm và các vận động của tình cảm. Chính vì vậy cho nên thơ sáu bộ chẳng hạn - với cái vẻ nhịp nhàng buồn thảm của mình - là hợp với sự diễn biến trong sáng và vô tình của những chuyện kể sử thi, trái lại khi nó phối hợp với câu thơ năm bộ, là câu thơ có những chỗ ngắt đối xứng cố định, thì nó càng có vẻ khổ thơ hơn và lại có vẻ đều đặn giản đơn cho nên hợp với lối diễn đạt bi ai. Về phần nó, câu thơ iambe tiến nhanh và chủ yếu là hợp với đối thoại của kịch. Câu anapeste biểu lộ một bước tiến vui vẻ và chiến thắng và việc quy định các đặc điểm của các loại bộ khác không phải là khó.

(c) Nhưng *thứ ba* luật thơ theo nhịp điệu không dừng ở giai đoạn chỉ đơn thuần biểu lộ các diễn thời. Nó còn tìm cách làm cho các vần và các chữ vang lên thực sự. Song về mặt này các ngôn từ cổ trong đó có cái nhịp - như chúng tôi vừa miêu tả - đóng vai trò chủ yếu, lại khác xa các ngôn ngữ hiện tại là những ngôn ngữ chú ý đến vần hơn.

(aa) Trong tiếng Hy Lạp và tiếng Latinh, các biến tố của cách và của hệ biến ngôi biến đổi cái âm tiết chính tố thành một số lớn âm tiết có sắc thái rất đa dạng. Các âm tiết dẫn xuất này nhờ những biến đổi của âm tiết chính tố mà có nghĩa, còn âm tiết chính tố thì biểu hiện cái nghĩa làm cơ sở cho tất cả các âm dẫn xuất này song vẫn không đóng vai trò chủ yếu

về mặt độ vang. Trong chữ *amaverun*[20] chẳng hạn, có ba âm tiết thêm vào âm tiết chính tố (âm tiết chính tố là *am* - (yêu ND). Do số lượng và độ dài của các âm tiết này, mặc dầu giữa các âm tiết không có một độ dài tự nhiên, nhưng trọng âm vẫn di chuyển từ âm tiết chính tố, do đó có sự *chia tách* giữa *nghĩa* chính và *trọng âm*. Vì ở đây trọng âm không rơi vào âm tiết chính mà rơi vào một âm tiết khác là âm tiết chỉ biểu hiện một ý nghĩa thứ yếu, cho nên lỗ tai có thể nhận ra được sự cộng hưởng của các âm tiết khác nhau và theo dõi sự vận động của chúng; đồng thời nó vẫn giữ được tất cả quyền tự do của nó để nghe cái nhịp điệu *tự nhiên* của các âm tiết, bởi vì lúc này nó bắt buộc phải cấp cho các âm tiết dài và các âm tiết ngắn tự nhiên[21] một hình thức nhịp nhàng.

Tiếng Đức hiện đại chẳng hạn biểu lộ một trường hợp khác hẳn. Cái mà ở trong tiếng Hy Lạp và tiếng Latinh được biểu hiện - như chúng tôi vừa nói - bằng các tiền tố, các hậu tố và các biến đổi khác, thì ở trong các ngôn ngữ hiện đại - nhất là trong các động từ - lại tách ra khỏi cái âm tiết cơ sở. Kết quả là các âm tiết để chỉ biến tố trước kia vẫn là bộ phận của một chữ và cấp cho nó những nghĩa vụ thì nay lại khác biến tố và trở thành những chữ độc lập. Về mặt này, ta có thể dẫn việc dùng thường xuyên các trợ động từ, việc dùng những động từ chuyên môn và độc lập để chỉ sự cầu mong, hiện tượng các danh từ biến đổi thành những chữ độc lập v.v... Kết quả là các từ - và trong trường hợp đã nói trên đây đã có một sắc thái đa tiết đa dạng với kết quả là trọng âm của chính tố mất đi, nghĩa chính mất đi - bây giờ biểu lộ thành một toàn thể cô đọng và giản đơn chứ không có cái vẻ là một loạt âm kế tiếp nhau. Và các âm này - với tính cách là những biến đổi đơn thuần - không làm ta chú ý tới nghĩa của chúng đến nỗi lỗ tai không sao phân biệt được cái âm hưởng tự do của chúng với sự tiếp diễn của chúng trong thời gian. Mặt khác, nhờ sự tập trung này, ý nghĩa có được một sức nặng đến nỗi nó thu hút

về phía mình tất cả sức mạnh của trọng âm; và vì việc nhấn mạnh rơi xuống cái nghĩa chính cho nên sự trùng hợp này cản trở không cho các âm tiết khác biểu lộ được các độ dài và độ ngắn tự nhiên của chúng - có thể nói là nó bóp nghẹt chúng đi. Dĩ nhiên là phần lớn các từ nói chung đều có những chính tố ngắn, rút gọn, đơn tiết hoặc song tiết. Trường hợp tiếng Đức hiện đại thì lại càng như thế. Nếu các chính tố hút trọng âm về phía mình - một cách gần như độc quyền - thì đó là vì *trọng âm của nghĩa* chứ không phải vì một sự quyết định cho phép các độ vang hoạt động tự do và cấp cho các âm tiết những quan hệ về độ dài và về trình độ nhấn mạnh độc lập đối với nội dung có tính chất biểu tượng của các từ. Như vậy, ở đây không có chỗ cho các vận động và các chỗ nhấn mạnh nhịp điệu không liên quan tới âm tiết chính tố và tới nghĩa của nó. Đồng thời, khác điều chúng tôi đã nói trên kia về trường hợp thứ nhất - trong đó ta có thể theo dõi các độ vang phong phú và các diễn thời của mọi âm tiết dài và mọi âm tiết ngắn trong các kết hợp đa dạng của chúng. Ở đây, lỗ tai chỉ có thể có được một tri giác rất đại khái về độ vang của âm tiết chính mang ý nghĩa. Ngoài ra, hiện tượng chính tố chia tách ra thành nhiều âm tiết - như chúng ta đã thấy - ở đây đi đến chỗ tách ra thành những từ riêng - và những từ này do đó có một tầm quan trọng riêng và một ý nghĩa riêng. Kết quả là ở đây cũng xảy ra sự trùng lặp của nghĩa và trọng âm như điều chúng ta đã nhận thấy ở trong cái âm tiết chính tố xung quanh đó các âm tiết họp lại. Điều này bắt buộc ta, ép ta gần như phải xét đến các độ dài và các độ ngắn tự nhiên, đến sự vận động của chúng trong thời gian và sự nhấn mạnh có ý nghĩa và phải tập trung tất cả sự chú ý của ta vào trọng âm tạo nên bởi cái nghĩa chính.

(cc) Trong các ngôn ngữ theo kiểu này thì nhịp điệu có ít chỗ đúng hay đúng hơn, tâm hồn không bộc lộ được tự do bởi vì thời khắc và sự diễn ra đều đặn các âm tiết theo thời gian

bị nghĩa của các chữ vượt qua về mặt tầm quan trọng và hành động được biểu hiện bằng sự cấu tạo nhịp nhàng độc lập cũng vì vậy mà bị giảm sút đi nhiều.

Về mặt này ta có thể so sánh thi pháp theo nhịp với cái tạo hình (le platique). Thực vậy, ở trong cái tạo hình thì ý nghĩa tinh thần tự nó vẫn chưa được nhấn mạnh và tự nó vẫn không quy định các độ dài và trọng âm, nhưng nghĩa các chữ thì hòa tan hoàn toàn với cái yếu tố có thể cảm xúc được của diễn thời tự nhiên và của độ vang để có thể - với một niềm vui thanh thoát - xác nhận các quyền của cái yếu tố bên ngoài này để chỉ nghĩ đến việc cấp cho yếu tố ấy một hình thức và một sự vận động lý tưởng.

Nhưng nếu như ta từ bỏ cái nguyên tắc ấy và ta muốn như nghệ thuật đòi hỏi - tìm một cái gì chống lại việc tinh thần hóa cái cảm xúc được và làm cho lỗ tai luôn luôn chú ý thì - sau khi đã phá hủy cái yếu tố tạo hình thứ nhất mà chúng tôi đã nói, tức là yếu tố độ dài và độ ngắn tự nhiên cùng với cái độ vang gắn liền khăng khít với nhịp điệu và tự nó không có tác dụng - chúng ta sẽ chẳng còn phương tiện gì nữa ngoài độ vang của ngôn ngữ. Nói khác đi, chúng ta chỉ có độ vang của những từ được cô lập hóa một cách có chủ ý và được nhấn mạnh.

Và như vậy là chúng ta đã bước sang yếu tố thứ hai của luật thơ được biểu hiện bằng *vần*.

b. Vần.

Ta có thể giải thích nhu cầu cần một cách xử lý ngôn ngữ khác là do tình trạng hư hỏng và các ngôn ngữ cổ đại đã gặp vì các dân tộc xa lạ xâm nhập.

Đấy là một lối giải thích thuần túy bên ngoài, trái lại quá trình này chỉ là một quá trình tự nhiên mà thôi. Sở dĩ thi ca trong khi biểu hiện ra ngoài lại diễn đạt được một cách phù hợp và thích đáng đối với nội tâm đó là nhờ độ dài và độ ngắn của các âm tiết, và nhờ chỗ kết hợp, và các chỗ ngắt âm tiết v.v... là phụ thuộc vào các quy luật mà nghệ thuật đã nêu lên. Các quy luật này nói chung phải phù hợp với tính chất của cái nội dung phải diễn đạt, nhưng sức mạnh của nội dung không nên đi đến chỗ bắt các độ dài và các độ ngắn cũng như các chỗ

nhấn mạnh phải chỉ phụ thuộc vào cái ý nghĩa tinh thần mà thôi. Nhưng biểu tượng càng đi vào nội tâm, càng tinh thần hóa thì càng tách ra cái yếu tố thuần túy tự nhiên của nó mà nó không thể lý tưởng hóa một cách tạo hình. Nó phải lo đi sâu vào bản thân, tập trung đến chỗ gạt bỏ một phần những cái cụ thể trong ngôn ngữ và biến cái còn lại thành hai phần, một phần được dùng để thông báo cái ý nghĩa có tính chất tinh thần và gạt bỏ cái phần kia cho là nó không có ý nghĩa và thứ yếu.

Cũng giống như trong nghệ thuật lãng mạn - do lối quan niệm và lối biểu đạt của nó - là tiêu biểu ở chỗ tinh thần tập trung vào bản thân, cho nên nghệ thuật lãng mạn sử dụng các độ vang làm phương tiện diễn tả cái nội cảm ấy. Và thơ lãng mạn - để nhấn mạnh cái âm cộng hưởng bên trong của các tình cảm, nên vận dùng bằng các âm thanh, các từ và các chữ cái dường như đấy là những thực thể độc lập. Nó do đó thích các giọng điệu (tonalités) và nó có được những cái này hoặc bằng cách kết hợp chúng - theo những kiểu kết hợp khác nhau - hoặc với cái cạnh khía thuần túy bên trong, hoặc với cái khía cạnh nhạc. Hiện tượng vần đã phát triển lớn đến như vậy trong thơ lãng mạn không phải là ngẫu nhiên. Đối với loại thơ này, nó là một nhu cầu thực sự tất yếu. Tâm hồn cần nhìn thấy mình được biểu lộ nhiều hơn và nó được thỏa mãn về chỗ các vần có những sự đều đặn của các khoảng và chúng chỉ lo kéo chúng ta trở lại với chúng ta bằng những độ vang như nhau cứ quay trở lại. Luật thơ, do đó, gần với cách diễn đạt của nhạc, nghĩa là gần với cái âm cộng hưởng bên trong - và làm cho ta thoát khỏi cái khía cạnh vật chất của ngôn ngữ với các âm tiết ngắn và các âm tiết dài của nó.

Các điểm quan trọng nhất mà chúng ta sẽ bàn đến trong bản trình bày sau đây là:

1. Nguồn gốc của vần.
2. Sự khác nhau giữa lối thơ theo vần và lối thơ theo nhịp.
3. Các loại thơ.

Chúng ta đã thấy rằng vần là một bộ phận của thơ lãng mạn đòi hỏi phải nhấn mạnh hơn một độ vang có mục đích diễn tả một trạng thái chủ thể, một tính chủ thể tìm cách tự nhìn thấy mình. Muốn thỏa mãn đòi hỏi này, thơ lãng mạn sử dụng hoặc

ngôn ngữ của mình - trong chừng mực nó thể hiện được mọi điều kiện và vần đòi hỏi: hoặc một ngôn ngữ cổ - tiếng Latinh chẳng hạn - được cải tạo một cách khác và đòi hỏi lối làm thơ theo nhịp, nhưng nó lại sử dụng ngôn ngữ ấy trong khuôn khổ của một nguyên tắc mới, hoặc biến đổi lối làm thơ theo nhịp đến nỗi tất cả các mặt nhịp điệu bị gạt ra và vần trở thành mặt chính như trong tiếng Pháp và tiếng Italia.

(aa) Về mặt này, ta thấy Thiên Chúa giáo đã dốc sức để đưa vần vào lối làm thơ Latinh - mặc dầu lối thơ này dựa trên những nguyên tắc khác. Nhưng các nguyên tắc này vốn vay mượn ở luật thơ Hy Lạp - không duy trì các quan hệ với nguồn gốc ấy, mà trái lại có tính chất lãng mạn do những thay đổi chúng phải chịu. Thực thế, thi pháp Latinh, không những đã không lấy các âm tiết ngắn và các âm tiết dài tự nhiên làm cơ sở ngay lúc đầu, mà trái lại, tính giá trị các âm tiết theo trọng âm. Kết quả là chỉ sau khi các nhà thơ La Mã đã biết thơ Hy Lạp một cách đúng đắn hơn thì họ mới chấp nhận và theo cách làm thơ của người Hy Lạp. Nhưng mặt khác, những người La Mã lại làm cho cái bộ Hy Lạp vốn là trong sáng vui tươi thành ra có phần nào cứng rắn và khô khan - nhất là bằng cách đưa cái cắt mạch vào câu thơ sáu bộ cũng như vào các khúc alcaique và saphique. Điều đó làm cho câu thơ có một kết cấu nhấn mạnh hơn và có sự đều đặn chặt chẽ hơn. Ngoài ra, người ta đã tìm thấy vần trong các tác phẩm của nhà thơ Latinh ưu tú nhất vào thời kỳ văn học La Mã phồn vinh nhất. Chẳng hạn đọc trong "*Arô poatica*" (Nghệ thuật thơ) của Horaxe (câu 99 và 100):

Non satis est, pulchra esse poemata dulcia ***sunto***

Et quocumque volent, animum auditoris ***agunto***

(Bài thơ đẹp là chưa đủ, còn phải dịu dàng, và dù người ta muốn gì, thơ cũng phải tác động đến tâm hồn người nghe (-ND).

Dù ta cho rằng đây là nói không có chủ ý gì hết, việc nhà thơ sử dụng đến vần trong một đoạn đó ông ta yêu cầu thơ phải *dulcia* (dịu dàng) không phải là ngẫu nhiên. Ở Ovidơ, các vần theo loại này lại nhiều hơn. Dù cho, như chúng tôi đã nói, đây chỉ là điều ngẫu nhiên thôi, nhưng sự thực cũng vẫn là các vần không làm lỗ tai La Mã cảm thấy khó chịu và lúc đầu là cô độc

và ngoại lệ, dần dần các vần đã chiếm ưu thế để đi đến chỗ chiếm một địa vị quyết định. Nhưng tình trạng ít độ vang này vẫn còn thiếu ý nghĩa sâu sắc của cái vần lãng mạn, ở đấy tự thân nó độ vang là ít quan trọng do cái ý nghĩa bên trong của nó. Đây là một sự khác nhau rất tiêu biểu giữa cái vần Ấn Độ tối cổ và cái vần hiện đại.

Sau khi các dị tộc đã xâm lặng, tiếp theo đó là tình trạng các ngôn ngữ cổ đại bị hư hỏng về mặt trọng âm và sau khi Thiên Chúa giáo đã giành địa vị cao nhất cho việc diễn đạt tình cảm nội tâm, lối làm thơ theo nhịp ngày xưa nhường chỗ cho lối làm thơ căn cứ vào vần. Kết quả là trong tụng thi của thánh Ambroadơ (Ambroise), thi pháp đã tỏ ra phù hợp với trọng âm của cách đọc và cách diễn đạt thành vần. Tác phẩm đầu tiên của thánh Auguxtin (Augustin) chống lại bọn Dônatixtơ cũng là một ca khúc có vần và ngay cả những câu thơ gọi là léonin - bằng thơ 6 bộ hay bằng thơ 5 bộ có vần - cũng phải được phân biệt với những câu thơ chúng ta đã nói trên đây trong đó cái vần chỉ bắt gặp một cách ngẫu nhiên và rời rạc. Những hiện tượng này và các hiện tượng khác tương tự cũng đủ để chứng tỏ rằng vần là bắt nguồn từ chính lối làm thơ theo bộ ngày xưa.

(bb) Người ta đã cho, thực thế, rằng chúng ta sở dĩ có được cái nguyên lý mới này về luật thơ là nhờ người Ai Cập. Song sự xây dựng nên thơ ca Ả Rập vĩ đại này là xảy ra sau khi xuất hiện vần ở trong phương Đông Thiên Chúa giáo và có ít liên hệ giữa phương Đông Thiên Chúa giáo với nghệ thuật tiền - Ixraen. Mặt khác, người ta tìm thấy ngay từ đầu trong thơ Ả Rập với tính cách một tiếng vọng của nguyên tắc lãng mạn và các hiệp sĩ phương Tây ở thời kỳ thập tự chinh liền vận dụng ngay để diễn đạt một nội cảm như nhau. Song vì thơ của phương Đông Hồi giáo và của phương Tây Thiên Chúa giáo đều nảy sinh độc lập đối với nhau trên những mảnh đất khác nhau cho nên việc lối luật thơ mới được cả hai chấp nhận trong khi phương Tây không ảnh hưởng gì đến phương Đông và ngược lại là điều dĩ nhiên.

(cc) Vần đã xuất hiện trong các tiếng Giecmanh dưới cái hình thức cổ nhất của nó - hình thức của các tiếng Xcanđinavơ, trong khi không chịu ảnh hưởng gì của các ngôn ngữ cổ hay của Á

Rập. Chúng ta có một thí dụ về điều đó trong các ca khúc Etđa - những ca khúc này mặc dầu đều được sưu tập và chép lại ở một thời kỳ sau này - vẫn biểu lộ nguồn gốc cổ của nó. Ở đây - cũng như sau này ta sẽ thấy điều đó - chúng ta vẫn chưa tìm thấy cái vần dưới cái hình thức trau chuốt của nó sau này. Nhưng dẫu sao, ta càng thấy có sự nhấn mạnh và nêu bật một vài âm thanh được lặp lại một cách khá đều đặn.

(b) *Thứ hai*, vấn đề nguồn gốc của hệ thống mới không quan trọng bằng vấn đề những sự khác nhau giữa hệ thống mới với hệ thống cũ. Điều chủ yếu cần nói về mặt này tôi đã nói ở trên và tôi chỉ còn phải nêu bật một vài chi tiết nữa thôi.

Lối thi pháp theo nhịp đã tìm thấy cái hình thức tốt đẹp hơn và phong phú hơn ở trong thơ Hy Lạp và vì vậy cho nên chúng tôi sẽ vay mượn ở đấy những yếu tố chính để trình bày.

Trước hết, nó không chú ý đến độ vang của các chữ cái. Các chữ và các âm tiết xem như âm tiết, mà chú ý cái *diễn thời* của các âm có tính âm tiết. Nói khác đi, nó không chú ý độc đến từng chữ cái và từng âm tiết xét tách rồi cũng không xét đến sự giống nhau hay sự ngang nhau về phẩm chất của các độ vang cũng tách rời nhau. Trái lại,độ vang của vần còn chưa tách rời khỏi cái nhịp cố định của cái diễn thời của nó và trong sự diễn tiến từ độ vang này sang độ vang khác, lỗ tai phải thấy cùng một lúc cả giá trị của mỗi âm tiết, cả quy luật của sự diễn tiến của tất cả các độ vang. *Thứ hai*, độ dài cũng như sự nhấn mạnh và sự giảm vần của nhịp, cùng việc làm cho câu thơ sinh động lên bằng mọi thứ ngắt quãng và mọi điểm ngừng rõ rệt khác nhau đều dựa trên các yếu tố *tự nhiên* của ngôn ngữ chứ không phải chịu ảnh hưởng của cách nhấn mạnh một từ hay một âm tiết do cái nghĩa *tinh thần* của từ ấy trong việc tổ chức các chân của nó. Về trọng âm của câu thơ, về cắt mạch v.v... lối làm thơ, do đó, tỏ ra là độc lập đối với bản thân ngôn ngữ vì ngôn ngữ, ngoài thơ ra, thì được nhấn mạnh căn cứ vào những chỗ dài à những chỗ ngắn tự nhiên và căn cứ vào sự kế tiếp của những cái ấy chứ không phải là căn cứ vào tầm quan trọng về chỗ cái âm tiết cơ sở có nghĩa nhiều hay ít; kết quả là, *thứ ba* cái làm cho một số âm tiết được sinh động và được nổi bật đó là, một

mặt trọng âm của câu thơ và nhịp điệu và mặt khác, sự nhấn mạnh được nêu bật ở chỗ khác. Nhờ vậy cả toàn bộ có được một trình độ đa dạng hai mặt,trong đó không mặt nào tìm cách quấy rối hay xóa bỏ mặt kia, và về phần nó, thơ có được quyền và có được khả năng sắp xếp các từ và cấp cho từ một sự vận động nhằm đem đến một trình độ nổi bật lớn nhất cho những từ mà tầm quan trọng có vẻ lớn hơn những từ khác.

(aa) Sự biến đổi đầu tiên mà lối làm thơ theo vần đã đưa vào hệ thống này đó là ở chỗ làm nổi bật *cái lượng tự nhiên* (la quantité naturelle), không còn chối cãi vào đâu được. Nếu người ta còn muốn duy trì một cái nhịp của thời gian thì người ta phải tìm cơ sở của cái nhịp ở lĩnh vực khác chứ không phải ở cách làm chậm lại hay là làm nhanh thêm về mặt lượng vì lối làm thơ theo vần không chú ý đến những độ dài và những độ ngắn tự nhiên. Lĩnh vực này chỉ có thể là lĩnh vực tinh thần mà thôi chứ không thể là lĩnh vực nào khác. Đây là lĩnh vực về nghĩa của các âm tiết và của các từ. Xét cho cùng, chính *cái nghĩa* là cái quy định cái nhịp có tính chất lượng của âm tiết - nếu ta cho nhịp ấy là hãy còn chủ yếu - và khi làm thế, ta chuyển cái tiêu chí từ bên ngoài với những mối liên hệ tự nhiên của nó, vào nội tâm.

(bb) Kết quả là ta có một sự kiện khác còn quan trọng hơn. Như tôi đã nói ở trên, hiện tượng sự cường điệu tập trung vào âm tiết có nghĩa là đối lập lại sự bành trướng độc lập về những hình thái biến tố mà hệ thống thơ theo nhịp vần chưa bị bắt buộc phải kéo về chính tố, bởi vì nó không vay mượn các độ dài cũng như trọng âm ở cái nghĩa về tinh thần của nó. Nhưng ở nơi nào không có sự bành trướng ấy, cũng như không có hiện tượng các âm tiết được bố trí theo lượng tự nhiên và cố định của thời gian thì các quy tắc của nó bị sụp đổ. Đây là trường hợp những câu thơ Italia và những câu thơ Pháp chẳng hạn. Những câu thơ này hoàn toàn không có bộ và không có cái nhịp tiêu biểu cho thơ cổ đại và, do đó mà đành buộc lòng phải sử dụng một số lượng âm tiết nhất định.

(cc) Điều bù đắp duy nhất có thể có được để bù lại sự tổn thất này là cái vần. Thực vậy, nếu như một mặt cái diễn thời không phải là cái quan trọng và nó không phải là cái chỉ huy sự diễn

tiến đều đặn và tự nhiên của các vần trong khi mặt khác cái nghĩa tinh thần choán lấy các âm tiết cơ sở và với chúng tạo thành một đơn vị đông đặc - không có sự phát triển nào khác và không mở rộng một cách hữu cơ - và cái vật chất cuối cùng cảm giác được - xa lạ đối với độ dài thời gian cũng như đối với việc nhấn mạnh các âm tiết cơ sở - được biểu hiện bởi độ vang của các âm tiết. Nhưng muốn cho cái độ vang ấy làm cho người ta chú ý đến nó, thì trước hết nó phải mạnh hơn sự kế tiếp nhau của các âm khác nhau mà chúng ta bắt gặp trong các bộ cổ đại, và phải được nêu bật một cách chủ yếu hơn âm của các âm tiết trong các hình thái ngôn ngữ khác, bởi vì lần này nó không phải chỉ được tổ chức để thay thế cái diễn thời đã được cố định và được bố trí cẩn thận mà còn phải làm nổi bật yếu tố cảm giác để thay thế cái ý nghĩa có tính chất nhấn mạnh vẫn bóp nghẹt yếu tố ấy.

Thực vậy, kể từ khi biểu tượng đã trở thành nội tâm và sâu sắc - đến nỗi nó không quan tâm đến mặt cảm giác được của ngôn ngữ - thì độ vang muốn được người ta nhận thức đã phải thoát khỏi biểu tượng dưới một hình thức vật chất hơn, cụ thể hơn. Kết quả là, so với các vận động tế nhị của các độ vang nhịp nhàng, vẫn là một độ vang nặng và đầy không cần phải có một lỗ tai tế nhị - như lỗ tai để nghe luật thơ Hy Lạp - cũng nhận thấy được. Thứ hai, trong khi không tách ra khỏi cái nghĩa tinh thần cùng các âm tiết cơ bản cũng như của các biểu tượng nói chung, vần cũng góp phần vào việc cung cấp cho cái độ vang cảm giác được một giá trị tương đối độc lập. Vần chỉ đạt được mục đích ấy bằng cách làm cho một vài từ vang lên vì bản thân nó, độc lập đối với các từ khác. Và các từ này sở dĩ trở thành độc lập một cách cô lập là để cho cái âm mạnh nghe càng vang lên một cách thuần túy vật chất và có thể nói là khôi phục lại uy quyền của yếu tố cảm giác được. Chính vì vậy cho nên khác *lối hài âm* (euphonic) theo nhịp một cách phổ biến, vẫn chỉ là một độ vang cô lập không liên quan tới các độ vang khác.

Thứ ba, như chúng ta đã thấy, nội cảm chủ quan trong khi tập trung vào ý, lại tìm cách bộc lộ ở các âm này và tìm thấy ở đấy một cách để thỏa mãn cái đòi hỏi muốn bộc lộ của mình

nhưng khi các phương thức làm thơ mà từ trước đến giờ chúng ta đã điểm qua cũng như tính đa dạng phong phú của nó thiếu đi một cái, thì về phương thức tự giác bản thân một cách cụ thể, chỉ còn có nguyên tắc lặp lại cùng một âm cách tương đối hình thức, trong lúc đó tinh thần vẫn có khả năng nêu bật các biểu tượng và làm cho các biểu tượng tương đối gần nhau,gắn liền với nhau bằng cách làm cho các từ biểu hiện các biểu tượng ấy hiệp vần với nhau. Nếu cái bộ của lối làm thơ theo nhịp đã tỏ ra là một tổ chức rắc rối gồm các độ dài và các độ ngắn khác nhau, thì trái lại, cái vần trong khi có một tính chất vật chất hơn lại trừu tượng hơn, bất chấp tính vật chất ấy, hay đúng hơn, là do tính vật chất ấy: đây là vấn đề tinh thần, và lỗ tai nhớ lại mà thôi. Hai cái này vẫn chờ đợi những âm đã nghe và những ý nghĩa đã biết được quay trở lại. Do việc quay trở lại này con người tự nhiên tự nhận thức được mình, nhận thức được hoạt động của mình với tính cách một kẻ tự giác.

(c) Còn về các *thể loại* khác nhau của cái hệ thống mới này, đặc biệt của thơ lãng mạn, tôi sẽ nêu bật lên tóm tắt những điểm quan trọng nhất về việc điệp phụ âm, điệp âm và về cái vần chính thức.

(aa) Hiện tượng *điệp phụ âm* là tiêu biểu đặc biệt cho thơ Xcandinavơ cổ. Nó có thể nói làm thành cơ sở của loại thơ này trong khi việc điệp âm và vần cuối - cái này tuy vậy đã đóng một vai trò khá quan trọng - chỉ bắt gặp ở những câu thơ nào đó. Các vần không đủ để xây dựng trên việc lặp lại một chữ cái duy nhất và đồng nhất - đặc biệt chữ cái đầu - là khá thông thường, và vì điều đó gây nên một độ vang ít ỏi cho nên một mặt chỉ những từ nào âm tiết đầu đã được nhấn mạnh một cách tự nhiên thì mới được dùng vào mục đích ấy, và mặt khác, các từ này không được cách nhau quá xa để cho tai có thể nhận ra dễ dàng sự bằng nhau của chúng ở thủy âm, ngoài ra chữ cái được lặp lại có thể hoặc là một phụ âm đơn hoặc là một phụ âm đôi, hoặc là một nguyên âm - nhưng vì tính chất của cái ngôn ngữ trong đó việc điệp phụ âm là chủ chốt cho nên các phụ âm giữ vai chính.

Hiện tượng *điệp âm* không đụng đến chữ cái đầu mà gần cái vần chính thức hơn - bởi vì nó là sự lặp lại những chữ cái có

độ vang như nhau ở giữa hay ở cuối các từ. Việc các từ điệp âm làm thành phần cuối của của thơ là không cần thiết. Chúng có thể ở một nơi khác phần cuối, nhưng mối tương quan điệp âm được thiết lập chủ yếu là giữa các âm tiết cuối dòng do sự bằng nhau của một số từ. Việc điệp âm này đặc biệt phát triển ở các dân tộc La Mã nhất là ở Italia, người Tây Ban Nha. Ngôn ngữ của người Tây Ban Nha phong phú về độ vang dễ có những nguyên âm như nhau trở lại hơn các ngôn ngữ khác.

(bb) *Thứ hai*, thực vậy, nói chung, hiện tượng điệp âm là thu hẹp vào các nguyên âm. Song nó còn phải làm cho các nguyên âm như nhau cũng như các phụ âm như nhau và các phụ âm kết hợp với một nguyên âm được vang lên, nhưng cái điều mà điệp phụ âm, và điệp âm chỉ có thể thực hiện một cách thiếu sót thì cái vần thực hiện nó một cách hoàn toàn không cần đến các thủy âm. Ở trong vần có sự ngang nhau hoàn toàn của cả toàn bộ chính tố. Do sự ngang nhau này, có độ vang biểu lộ những tương quan rõ rệt. Số âm tiết ở đây không quan trọng; có thể có vần và phải có vần ở giữa các chữ đơn tiết cũng như giữa các chữ song tiết và đa tiết và, do đó người ta có một vần đực chỉ hạn chế vào một âm tiết duy nhất có trọng âm hay có một vần cái liên quan đến hai âm tiết hay một vần gọi là vần trượt liên quan đến ba hay đến nhiều âm tiết. Cái thứ nhất bắt gặp chủ yếu ở các dân tộc miền Bắc, cái thứ hai bắt gặp ở các dân tộc miền Nam như ở người Italia và người Tây Ban Nha, người Pháp và người Đức là gần như ở giữa. Những vần nhiều hơn ba âm tiết thì ít có.

Các vần nằm ở cuối câu thơ trong đó các từ có vần, tuy không tập trung ở nó tất cả sức mạnh tinh thần của nghĩa, cũng vẫn thu hút sự chú ý về phía mình bởi độ vang của nó; và các câu thơ tiếp tục nhau, khi chỉ nhờ có một cái vần duy nhất và độc nhất luôn luôn trở lại, khi thì nhờ có sự thay thế đều đặn của kết hợp đối xứng của những vần khác nhau. Do những quan hệ đã được thiết lập như thế, các vần khi thì có vẻ gặp nhau, khi thì có vẻ lẩn trốn nhau trong khi vẫn tìm nhau và do đó hoặc làm cái tai cứ chờ đợi được thỏa mãn lập tức hoặc chỉ làm cho nó thỏa mãn bằng một trật tự và một sự trở về đều đặn sau một thời gian chờ đợi khá dài trong lúc đó lỗ tai sốt ruột, cảm thấy nhiều lần bị thất vọng.

Trong số các *loại* thơ đặc biệt thì loại *thơ trữ tình* - vì nó là nội tâm và phương thức diễn tả của nó là chủ quan - nên sử dụng nhiều đến vần và lấy cái âm nhạc của tình cảm và sự đối xứng tuyền điệu chứ không phải cái diễn thời và vận động nhịp điệu, - mà sử dụng các độ vang do đó nội tâm đi đến chỗ tự thấy được mình - làm thành một ngôn ngữ. Chính vì vậy cho nên lối sử dụng vần này chấp nhận một hình thức gồm những kết hợp khổ đơn giản hay ít nhiều rắc rối, trong đó mỗi khổ làm thành một toàn thể trọn vẹn và hoàn chỉnh các xonnê. Các canzomi, các madrigal và các triolet là như vậy. Đó là những trò chơi âm thanh và độ vang tràn đầy tình cảm và thường đòi hỏi một trí sáng tạo phong phú. Thơ sử thi, trái lại, sử thi không có quá nhiều yếu tố trữ tình chen vào, thì theo một sự diễn tiến đều đều mà không làm thành thể. Chúng ta có một thí dụ về điều đó trong lối thơ ba câu một (tiercet) mà Đantê sử dụng trong *"Thần khúc"* của mình, khác các canzoni và các bài xonnê trữ tình của ông. Nhưng tôi sẽ không bàn chi tiết đến vấn đề này.

c. Sự kết hợp của thơ theo nhịp với lối thơ có vần.

Sau khi đã phân biệt giữa lối thơ theo nhịp và lối thơ theo vần, thậm chí đã *đối lập* hai cái lại với nhau, chúng ta không thể nào tránh khỏi ngờ vực về tính chất tuyệt đối của sự phân biệt và sự đối lập này. Hai loại câu thơ này, có thể gặp nhau không, sự *hợp nhất* của chúng có thể thực hiện trong thực tế được không? Có. Ở đây một vài ngôn ngữ mới là quan trọng hàng đầu. Hiển nhiên là người ta tìm thấy ở đấy có hiện tượng quay trở về một hệ thống nhịp điệu và đồng thời lại có sự kết hợp của nhịp điệu với vần. Nếu chỉ xét thơ Đức mà thôi: về mặt quay lại hệ thống thơ theo nhịp thì tôi sẽ dẫn Klôpxtôc là người không muốn biết gì về vần và theo dõi một cách chăm chỉ và cẩn thận các gương mẫu cổ đại trong sử thi cũng như trong thơ trữ tình ông lại được Vôtxơ và những người khác noi theo và họ đã tìm cách tìm ra những qui tắc ngày càng vững chắc trong việc xử lý ngôn ngữ chúng ta theo nhịp điệu. Trái lại Gơtơ cảm thấy khó chịu trước những khối theo âm tiết cổ ấy và không phải vô cớ mà ông ta tự hỏi:

Stehn diese Weisen Falten
Zu Gesichte, wie den Alten?

(Những nếp nhăn sâu kia có hợp với chúng ta như chúng ta đã thích hợp với những người cổ đại không?)

(a) Nhân tiện đây, tôi nhắc lại điều tôi đã nói trên đây về sự khác nhau giữa các ngôn ngữ cổ đại và các ngôn ngữ hiện đại. Lối thơ theo nhịp dựa vào độ dài độ ngắn tự nhiên của các âm tiết là tuân theo một cái nhịp cố định, độc lập đối với mọi sức mạnh tinh thần, và sức mạnh tinh thần không tài nào thay thế hoặc lay chuyển nó được. Song trong các ngôn ngữ hiện đại lại thiếu một cái nhịp tự nhiên như vậy. Ở đây chỉ có cái trọng âm mà một chữ có được nhờ nghĩa của nó là có thể làm cho một âm tiết dài hơn các âm tiết khác không có cái nghĩa ấy. Ấy thế mà sự nhấn mạnh này không phải sinh ra để bù vào những độ dài và những độ thấp tự nhiên, bởi vì nó làm cho các độ ngắn và độ dài tự nhiên thành ra bấp bênh. Chính vì hiện tượng một chữ được biểu hiện mạnh mẽ có thể làm cho một chữ khác ngắn đi - mặc dầu chữ này nếu tách riêng ra thì cũng có thể được nhấn mạnh - đã là cho các tiêu chí này có một tính chất tương đối. Thí dụ *tu aimes* "mày yêu" chẳng hạn, tùy theo sức mạnh mà người ta nhấn mạnh vào cả hai chữ hay vào một chữ này hoặc một chữ kia cho nên hai chữ này có thể làm thành một spondée, một iambe hay một trochée. Ngay trong ngôn ngữ ta, người ta đã nhiều lần cố gắng quay trở lại cái lượng tự nhiên của các âm tiết và đưa ra những quy tắc nào đó về mặt này, song đây là một nhiệm vụ khó khăn do chỗ cái ý nghĩa tinh thần chiếm ưu thế và sự nhấn mạnh do nó gây nên cứ cản trở. Vả lại, điều này là dễ hiểu lắm. Muốn cho cái cơ sở được tạo nên bởi cái nhịp tự nhiên thì ngôn ngữ phải không được tinh thần hóa như ngôn ngữ của chúng ta ngày nay. Nhưng một khi sự phát triển của ngôn ngữ đã dẫn đến chỗ yếu tố tinh thần thắng yếu tố cảm giác - như trường hợp các ngôn ngữ tự nhiên của chúng ta là thế - thì cái tiêu chí về giá trị các âm tiết không phải được vay mượn ở cái lượng là cái có thể cảm giác được mà vay mượn ở cái mà các chữ có nhiệm vụ diễn đạt. Gắn cho yếu tố thời gian của ngôn ngữ một thực tại khách quan, độc lập, là một điều không thể hợp với cái tự do tự giác của tinh thần.

(b) Nhưng nếu từ đó mà kết luận rằng cần phải loại trừ hoàn

toàn lối xử lý theo nhịp không có vần về các khối âm tiết ra khỏi ngôn ngữ thì ta sẽ là sai lầm. Song ta cần phải biết với tình hình cấu trúc các ngôn ngữ hiện đại như ngày nay thì chúng ta không tài nào thực hiện một cách cũng hoàn mỹ cái vẻ đẹp của bộ như cái bộ của những người cổ đại được. Nó phải bị thay thế bằng một yếu tố khác có tính tinh thần hơn cái lượng tự nhiên và cố định của các âm tiết. Yếu tố này được tạo nên bởi trọng âm của câu thơ. Cái này cũng như cắt mạch, không phải là độc lập đối với trọng âm của từ mà là trùng làm một với nó, và do đó mà có được một sự nổi bật có ý nghĩa hơn, mặc dầu là trừu tượng hơn, bởi vì tính đa dạng do chỗ có ba lối nhấn mạnh - tiêu biểu cho nhịp điệu cổ đại - do sự trùng nhập này mà mất đi. Cũng vì lý do ấy mà chỉ có những nhịp điệu cổ nào đập vào tai một cách khá mạnh mẽ thì bấy giờ ta mới có thể bắt chước được một cách có hiệu quả, bởi vì các sắc thái hơi tế nhị một chút và cái kết hợp hơi đa dạng một chút là thêm một cơ cở vững chắc về lượng còn việc nhấn mạnh vào hệ thống trọng âm hơn không đủ để bù vào cái thiếu sót ấy.

(c) Cuối cùng, về vấn đề phối hợp thực sự nhịp với vần thì nó càng khó ăn khớp với lối làm thơ hiện đại hơn cả việc đơn thuần quay trở lại lối làm thơ xưa kia.

(aa) Thực vậy, sự phân biệt mà trọng âm của từ xác lập nên ở giữa các âm tiết ngắn và các âm tiết dài chưa làm thành một nguyên tắc đầy đủ về mặt vật chất và không làm lỗ tai thỏa mãn về mặt cảm xúc đến nỗi khi cái mặt tinh thần đã chiếm ưu thế rồi ta cũng không cần phải kêu gọi đến độ vang cũng như sự cộng hưởng của các âm tiết và của các từ để bổ khuyết nữa.

(bb) Nhưng về mặt cái bộ thì ta cần phải có một sức nặng to lớn mới đối lập được cái độ vang của vần và sức mạnh của vần. Song vì không phải sự khác nhau tự nhiên về lượng của các âm tiết - với tất cả tính đa dạng của nó - là cái phải được khẳng định và phải đóng vai trò bá chủ, cho nên người ta đã tự hài lòng với việc lặp lại một khoảng cách như nhau. Kết quả là nhịp ở đây bắt đầu có một tầm quan trọng lớn hơn nhiều so với tầm quan trọng phù hợp với hệ thống theo bộ. Trường hợp các iambe và các trochée có vần của Đức chẳng hạn mà chúng ta

thường đọc có nhịp và có nhấn như đọc các iambe không có vần của người cổ đại là trường hợp như vậy, mặc dầu việc ngừng lại ở các cắt mạch, sự nhấn mạnh vào một số chữ mà người ta muốn nêu bật cái nghĩa và người ta dừng lại ở đấy làm thành một thứ phản ứng, chống lại nhưng đều đặn trừu tượng và đưa vào câu thơ một sự đa dạng nhất định. Ta có thể nói rằng việc giữ nhịp không bao giờ có thể chặt chẽ như trường hợp ta thường thấy ở trong nhạc.

(cc) Nếu như, nói chung, ta chỉ có thể dùng vần ở trong các bộ - do chỗ các âm tiết ngắn và các âm tiết dài kế tiếp nhau một cách đơn thuần và do chỗ các chân như nhau cứ luôn luôn quay về - không làm nổi bật một cách đầy đủ, yếu tố cảm giác được trong các ngôn ngữ được xử lý theo nhịp, việc dùng vần ở các khối âm tiết là phong phú hơn - bắt chước người xưa, như thấy trong các khúc alcaique và saphicque, chẳng hạn, đây chỉ dẫn ra một thí dụ thôi - nhiều khi là hoàn toàn thừa và nhiều khi gây ra những mâu thuẫn. Hai hệ thống này, thực vậy, đưa vào những nguyên lý đối lập nhau, và việc cố gắng tập hợp chúng lại chỉ có thể làm bằng cách duy trì sự đối lập ấy. Do đó xảy ra một mâu thuẫn thoát khỏi mọi cách giải quyết. Trong những điều kiện như vậy, việc dùng vần chỉ được nêu lên trong những trường hợp trong đó nguyên lý của lối làm thơ cổ chỉ có tác dụng một cách rất yếu ớt - do những biến đổi mà hệ thống làm thơ theo vần đã bắt nó phải chịu.

C. CÁC LOẠI THƠ

1. Trở lên, chúng tôi vẫn xét nghệ thuật thơ theo hai quan điểm: một mặt là *thơ* nói chung trong quan hệ với cách chiêm ngưỡng, cách tổ chức tác phẩm thơ trong hoạt động sáng tạo của chủ thể; mặt khác là biểu hiện nên thơ ở lĩnh vực biểu tượng là cái phải khoác một hình thức *ngôn ngữ*, cũng như bản thân cách diễn đạt bằng lời và luật thơ.

Điều chúng tôi phải chứng minh ở đây đó là trước hết thơ phải tìm nội dung tinh thần của mình, song trong việc trau chuốt nội dung ấy một cách nghệ thuật, cũng như các nghệ thuật khác, nó không được chỉ lo chú ý độc đến hình thức cảm quan như cái nghệ thuật tạo hình khác - cũng không được chú ý độc đến nội cảm - là cái chỉ nói với tâm hồn - cũng không được chú

ý độc đến các sản phẩm của tư duy suy nghĩ.

Về mặt này, trước hết ta phải nêu rõ rằng phải đứng ở một vùng trung gian giữa hai thái cực: tình cụ thể cảm quan, trực tiếp và tính chủ thể của tình cảm và của tư duy. Do vị trí trung gian như vậy của cách trình diễn mà nó tham gia vào cả hai lĩnh vực. Nó vay mượn *cái khái quát* có tính tinh thần ở tư duy. Tư duy đơn giản hoá bằng cách hòa đúc lại - hay ít nhất là kéo lại gần nhau - các biểu tượng trực tiếp và cô lập. Và các biểu tượng này có được cái vẻ ở cạnh nhau của không gian, bàng quan, chính là nhờ nghệ thuật tạo hình. Thực vậy, điều khu biệt biểu tượng với tư duy, đó là biểu tượng bắt nguồn từ cái tri giác cụ thể, được cấu tạo một cách cô lập và ở trong một quan hệ nối tiếp so với các biểu tượng khác. Trái lại, tư duy đòi hỏi các phán đoán của mình phải ở trong những quan hệ lệ thuộc vào nhau gắn bó với nhau và tạo nên thứ tự trước sau của các suy luận, các diễn dịch...

Vậy nếu như biểu tượng thơ đòi hỏi (với tính cách một điều tất yếu mà nó phải làm thỏa mãn) rằng tất cả các điều đặc biệt của nó phải được tập hợp lại trong tác phẩm bởi một mối liên hệ bên trong, thì tính thống nhất này (do chỗ biểu tượng bao giờ cũng giữ những dấu vết của tính lỏng lẻo) vẫn có thể tồn tại kín đáo, ẩn giấu và do đó mà cho phép thơ có thể biểu hiện một nội dung dưới một hình thức hữu cơ và sinh động, đồng thời vẫn không phá vỡ tính độc lập của các bộ phận và của các yếu tố tạo nên nó. Do đó, thơ có đủ sức xử lí cái nội dung đã được chọn, hoặc bằng cách đưa vào các quan hệ của nội dung về phía tư duy hoặc bằng cách nhấn mạnh vào cái vẻ bên ngoài của nó. Điều đó khiến cho thơ không loại trừ ra khỏi lĩnh vực của mình cái tư duy tư biện cao cả nhất của triết học, cũng như không loại trừ các hiện tượng của tự nhiên bên ngoài, miễn là cái tư biện đừng được trình bày dưới hình thức những lí luận và những diễn dịch khoa học và các hiện tượng đừng được miêu tả với tất cả cái vô nghĩa bên ngoài của chúng. Thực vậy, thơ có nhiệm vụ cấp cho ta một thế giới toàn vẹn bằng cách biểu lộ cái bản chất thâm trầm của thế giới diễn ra phong phú nhất bằng một phương pháp thích hợp với nghệ thuật những hành động, những biến cố và những tình cảm con người như chúng biểu hiện trong thực tại bên ngoài.

2. Nhưng lối phát hiện như vậy về thế giới thơ có được sự biểu hiện cảm quan, như chúng ta đã thấy không phải bằng gỗ, bằng đá, hay bằng màu sắc mà bằng ngôn ngữ. Thi pháp, việc nhấn mạnh... của nó trở thành dường như những cử chỉ qua đó cái nội dung có tính tinh thần biểu lộ ra ngoài. Để trả lời câu hỏi cái tồn tại *vật chất* của phương thức diễn tả này là ở đâu, chúng tôi đáp lại rằng đây là bằng ngôn ngữ nói chung chứ không phải là bằng một cái gì độc lập đối với nghệ sĩ với tính cách chủ thể như là trường hợp của một tác phẩm tạo hình, mà đây là chính bản thân con người, cái cá nhân đang nói - anh ta có thể nói là cái bình chứa đựng một tác phẩm thơ có mục đích trở thành một hiện thực trước mắt và cụ thể. Các tác phẩm thơ phải được nói lên, hát lên, đọc lên bởi những con người sống hệt như các tác phẩm nhạc vậy.

Chúng ta, thực ra, vẫn quen đọc các bản sử thi và các bài thơ trữ tình cho mình nghe, nhưng lại chỉ quen nghe các tác phẩm kịch trong khi vẫn theo dõi các cử chỉ kèm theo. Nhưng thơ - do bản thân khái niệm của nó - chủ yếu là một nghệ thuật *tiếng vang*, và khi nói đến một tác phẩm *toàn vẹn*, thì cái tiếng vang ấy càng không thể vắng mặt, bởi vì nó làm thành cái cạnh khía duy nhất nhờ đó nó ở trong một quan hệ thực tế với sự tồn tại bên ngoài của mình. Các chữ in và viết ra dĩ nhiên là có một sự tồn tại bên ngoài, song đây chỉ là những dấu hiệu bàng quan đơn thuần của các chữ và của các âm. Nếu như trước đây chúng ta đã định nghĩa chữ là những phương tiện đơn thuần để nói lên các biểu tượng, thì ít nhất cũng vẫn là thơ đã đưa yếu tố thời gian và yếu tố âm thanh vào các phương tiện ấy. Do đó, thơ làm cho chúng thành những phương tiện thấm nhuần cuộc sống tinh thần về cái mà nó có nhiệm vụ diễn đạt; trái lại, chữ in hay chữ viết chỉ biến nó thành những vật mắt nhìn thấy được, bàng quan, không liên hệ với cái nội dung có tính tinh thần. Nó không cấp cho ta cái

chữ có âm thanh và có thời khắc của thời gian, nó phó mặc thói quen của ta tự do đưa độ vang và cái diễn thời (durée) vào cái chúng ta nhìn bằng mắt.

Sở dĩ chúng ta chỉ cần đọc đơn thuần mà thôi cũng là vì một phần chúng ta dễ dàng chuyển cái mà chúng ta đọc sang ngôn ngữ nói, một phần vì trong số các nghệ thuật, thì thơ là nghệ thuật có những cạnh khía chủ yếu nhất tồn tại trong tinh thần ở trạng thái toàn vẹn, mà không cần phải nghe, phải nhìn một cách cụ thể mới đưa vào ý thức của ta được.

Nhưng cũng chính vì tính tinh thần ấy mà thơ tỏ ra hoàn toàn bướng bỉnh đối với việc thể hiện ra ngoài một cách thực tế, nếu nó không muốn ở trong một tình trạng thấp kém tương tự như tình trạng một bức tranh đơn thuần so với một bức họa của một nhà họa sĩ tô màu vĩ đại.

3. Vì là một nghệ thuật tổng hợp không bó hẹp vào tính phiến diện tài liệu của mình cho nên nghệ thuật thơ không phải theo một phương thức thể hiện duy nhất, và gạt bỏ các phương thức thể hiện khác - thơ có thể sử dụng các thể loại và các phương thức sáng tạo nghệ thuật đa dạng nhất. Kết quả là, cơ sở của việc *chia thơ và phân biệt thơ ra những thể loại* không thể và không nên làm bằng cách vay mượn khái niệm chung của miêu tả nghệ thuật.

A. *Trước hết*, cái làm cho nội dung của thơ thành tri giác được đó là cái hình thức bên ngoài và thực tế nhờ đó - cũng giống như các nghệ thuật tạo hình - thơ đưa cái toàn bộ phát triển của thế giới tinh thần vào sự biểu hiện bên trong. Mặt khác, thơ trình bày cái hình tượng có tính chất khắc họa của biểu tượng dường như chúng bị qui định bởi hành động của con người và của thần linh hay, tất cả những gì xảy đến đều toát ra, một phần, là do những sức mạnh của con người và của phần độc lập về mặt đạo đức và một phần va chạm vào các cản trở bên ngoài. Điều đó làm xuất hiện một biến cố mà nhà thơ để cho nó diễn biến tự do trong khi đó thì mình ẩn nấp.

Nhiệm vụ đẽo gọt các biến cố là nhiệm vụ của *sử thi*. Sử thi miêu tả - dưới hình thức một sự diễn biến rộng lớn nên thơ - một hành động toàn bộ, cũng như các tính cách từ đó hành động diễn ra, hoặc trong trạng thái nghiêm trọng chủ yếu, hoặc trong những cuộc gặp gỡ phiêu lưu của hành động với các biến cố vì các điều ngẫu nhiên bên ngoài. Do đó mà nảy sinh một bức tranh của khách quan trong chính trạng thái *khách quan* của nó.

Cái thế giới khách thể hóa này đối với tri giác tinh thần và đối với tình cảm, không phải được người ca sĩ biểu hiện như là một biểu tượng của chính anh ta hay là diễn tả cái tình cảm sinh động của chính anh ta. Trái lại, nó được đọc lên một cách máy móc, thuộc lòng với một khối lượng âm tiết diễn ra lặng lẽ, đều đều một cách cũng gần như máy móc vậy. Bởi vì cái anh ta kể lại, - về mặt nội dung cũng như về cách trình bày - phải đóng vai một hiện thực phong bế, bên ngoài anh ta, với tính cách chủ thể, thành một hiện thực xa lạ mà anh ta không được đồng nhất hóa với nó đến nỗi cùng với nó tạo thành một thể thống nhất chủ quan.

B. *Thứ hai, thơ trữ tình* là đối lập lại sử thi. Nội dung của nó là cái chủ thể, cái thế giới bên trong, cái tâm hồn bị xáo động bởi các tình cảm. Cái chủ thể này không biểu hiện ra thành hành động mà vẫn cứ ở trong trạng thái nội cảm và, do đó, chỉ có thể có hình thức và có mục đích là biểu lộ sự bộc lộ của chủ thể, sự biểu đạt của y. Đây không phải là một thể tổng hòa chủ yếu diễn ra dưới hình thức những biến cố bên ngoài, mà đây là trực giác, tình cảm, sự trầm tư của chủ thể tự co vào mình và diễn đạt cái chủ yếu nhất và cái cụ thể nhất xem đó là một bộ phận của chủ thể, là gắn chặt với các dục vọng, các ý hướng và các suy nghĩ của y, xem như là nảy sinh ngay từ lúc y bộc lộ.

Cái vận động bên trong này để biểu lộ ra *ngoài*, không cần đến việc đọc lại một cách máy móc như điều sử thi đòi

hỏi. Trái lại, ca sĩ phải làm sao cho các biểu tượng và các nhận định mà anh ta phát biểu xuất hiện đúng là biểu hiện cái thể chủ quan của anh ta, như là chính anh ta đã cảm thấy những cái đó. Và vì cái *nội cảm* phải làm cho chuyện kể sinh động lên, cách biểu đạt của anh ta gần như tất yếu mang tính chất nhạc và làm cho có thể có những tuyền điệu (modulatisn) đa dạng của giọng, của tiếng hát, của việc đệm nhạc và thường còn là tất yếu phải có nữa.

C. Loại thơ *thứ ba* tập hợp hai cái kia lại để tạo nên một thể tổng hòa mới là cái có một sự diễn biến khách quan và làm cho chúng ta cùng một lúc chứng kiến sự nảy sinh các biến cố tuôn trào từ cái nội cảm của cá nhân. Kết quả là *yếu tố khách thể* đóng vai gắn liền với chủ thể; trái lại cái mặt chủ thể - do chỗ nó hiện ra ngoài và do cách nó được tri giác - làm xuất hiện các dục vọng làm nó sinh động dường như đây là một hậu quả trực tiếp và tất yếu của tình trạng tồn tại của chủ thể. Như vậy, ở đây cũng như ở trong sử thi, một hành động được miêu tả cho chúng ta với những cuộc vật lộn mà nó phải tiến hành và với cái kết quả mà nó phải đạt tới. Các sức mạnh tinh thần bộc lộ ra và chiến đấu chống lại nhau, những điều ngẫu nhiên xảy đến làm cho tình thế càng rắc rối, và hoạt động của con người vấp phải một cái Fatum (định mệnh)[22] quyền lực vô song hay một cái thiên ý dẫn dắt và chỉ huy thế giới.

Nhưng hành động không chỉ diễn ra trước mặt chúng ta dưới hình thức thuần túy bên ngoài của một biến cố thực tế, hoặc hiện nay, hoặc trước đây nhưng việc kể lại làm cho nó sinh động lên. Chúng ta thấy nó nổi lên từ một ý chí cá biệt từ tính chất có luân lí hay vô luân lí của những tính cách cá biệt và những cái này, do đó mà trở thành trung tâm của cạnh khía trữ tình trong thơ của kịch. Nhưng đồng thời, các cá nhân không phải chỉ dẫn chúng ta vào cái nội cảm của họ: bị một dục vọng thúc đẩy họ phải thực hiện những mưu đồ nào đó. Họ xuất hiện trước mắt ta dưới một trạng thái sử thi, theo

nghĩa là họ tính toán giá trị của dục vọng của họ và của mục đích của họ căn cứ vào các qui tắc duy lí và các điều kiện khách quan của thực tại, và sau khi đã biết chắc các giá trị này và các điều kiện mà họ phải đương đầu, họ quyết định số phận của mình. Cái khách thể này - được trình bày trong tính thực tại và trong cái ý nghĩa khách quan của nó - làm thành toàn bộ tinh thần và về mặt hành động, làm thành hình thức và nội dung của thơ.

Cái toàn thể cụ thể này vừa là chủ quan, lại vừa là khách quan. Nó là chủ quan do các nguồn gốc bên trong và nó là khách quan do sự biểu hiện bên ngoài. Sự biểu hiện của nó còn đòi hỏi thêm cái vẻ trực quan thuần tuý hội họa của các nơi chốn, con người. Nó phải thâm nhập vào cái phần nên thơ chính thức, còn chính con người sống thì phải là một phương tiện để biểu hiện ra ngoài. Thực vậy, kịch có một phần trữ tình, là phần ở đấy tính cách biểu lộ cái chính thức là thuộc về nó, làm thành cái nền tảng sâu xa nhất, thâm trầm nhất của nó. Nhưng mặt khác tính cách ấy trong cuộc sống thực tế lại tỏ ra tích cực, trong cuộc sống ấy nó lại gặp phải những tính cách khác. Nói khác đi, nó lao vào hoạt động bên ngoài với những cử chỉ, những cái này cũng hệt như ngôn ngữ là biểu hiện nội tâm và phải được xử lí một cách nghệ thuật.

Thơ trữ tình đã có một khuynh hướng tiến gần đến hình thức kịch bằng cách phân bố sự diễn đạt các tình cảm khác nhau giữa nhiều ca sĩ. Nhưng trong kịch, tình cảm nội tâm lại trực tiếp đưa đến sự biểu đạt bằng hành động, điều đó bắt buộc phải làm cho mọi người thấy các cử chỉ - tiếng nói có nhiệm vụ làm cho cách diễn đạt có cá tính, của một người cá biệt và toàn vẹn hơn. Khi nghệ thuật đưa cử chỉ đến một trình độ cử chỉ không cần đến lời nói thì người ta có kịch câm là loại kịch biến cái vận động nhịp nhàng của thơ thành vận động nhịp nhàng của các thái độ và các cử động, thành một tác phẩm có tính chất điêu khắc, lặng lẽ và lạnh lùng, nó sinh động lên và

biểu đạt bằng vũ là cái nảy sinh đúng là do sự hòa đúc này giữa nghệ thuật tạo hình và nhạc.

D. SỬ THI

Sử thi, tức là ngôn ngữ, chuyện kể kể lại *nói chung* trong đó thực chất câu chuyện đã chuyển thành lời đòi hỏi một nội dung tự nó độc lập để nói lên cái mà nội dung này diễn ra và nó diễn ra *như thế nào*. Đối tượng cần phải phù hợp với nhận thức của nó với tính cách một đối tượng trong các quan hệ của mình và trong các biến cố diễn ra trong tầm rộng lớn của những hoàn cảnh gắn liền với nó và trong sự phát triển của chúng – một đối tượng trong toàn bộ tồn tại bên ngoài của mình.

Trước hết ta hãy xét đến tính chất *chung* của sử thi, *thứ hai*, chúng ta sẽ bàn đến những điểm quan trọng nhất của loại thơ này, và *cuối cùng* làm nổi bật một vài đặc điểm riêng của *một vài* tác phẩm sử thi đã hình thành trong thời kì phát triển lịch sử của nó.

1. Tính cách chung của sử thi.

a. Các thơ đề trên mộ và thơ cách ngôn.

Phương thức trình bày có tính sử thi đơn giản nhất - nhưng vì chỗ nó cô đọng một cách trừu tượng nên hãy còn phiến diện và thiếu sót - tóm lại là tách ra cái gì có căn cứ và tất yếu ở cái thế giới cụ thể và ở trong sự phong phú của các hiện tượng biến đổi nhằm biểu đạt thành những lời sử thi ngắn gọn.

(a) Loại thơ thứ nhất đáp ứng điều kiện này là loại thơ đề trên mộ - thec nghĩa thực của nó tức là những lời chạm trên các cột trụ, các lăng miếu, các đồ cúng và các đồ vật khác, mỗi

lời ghi tạc như vậy dường như là một bàn tay tinh thần chỉ một cái gì đó và qua những chữ viết trên đồ vật - báo trước một cái gì tạo hình ở một nơi nào đó, và nhất định có. Thơ phần mộ ở đây chỉ nói rằng có cái vật gì đó. Con người vẫn chưa biểu đạt cái tôi cụ thể của y, nhưng y nhìn quanh mình và thêm vào sự vật một lời giải thích ngắn về hạt nhân của chính sự việc trong khi sự việc mà y chú ý đến không ở trước mắt y.

(b) Việc hủy bỏ sự phân đôi giữa sự vật và các thực tại bên ngoài là một giai đoạn cao hơn, và trong việc ghi, bài thơ nói đến sự vật không liên quan tới sự có mặt thực tế của nó. Trường hợp các *thơ châm ngôn*, hay các cách ngôn luân lí là như thế. Ở đây, những người cổ đại đã cô đọng lại cái gì gây cảm xúc mạnh hơn, những sự việc cụ thể, trường tồn hơn, khái quát hơn là một đài kỉ niệm dựng lên để ghi nhớ một hành động nào đó, không bị phá hoại như các đồ cúng, các cột trụ, và các điện thờ: đó là những nhiệm vụ gắn liền với đời sống người ta, sự khôn ngoan trong cuộc đời. Các quan niệm liên quan tới những cái mà trong lĩnh vực tinh thần tạo thành cái cơ sở bất di bất dịch và mối liên hệ không thể thay đổi được giữa hành động và hiểu biết của con người. Tính chất sử thi của phương thức quan niệm này là nằm ở chỗ cái câu này, không phải là do tình cảm chủ quan và do sự suy nghĩ thuần tuý cá nhân nói lên, cũng như nó không chủ trương chỉ làm cho con tim cảm xúc và chỉ nói đến tình cảm. Mục đích của nó là giáo dục cho con người biết khái niệm bổn phận, danh dự, nên làm gì và không nên làm gì.

Thơ oán thi cổ của Hi Lạp đã một phần có được cái giọng sử thi như vậy: chẳng hạn chúng ta còn lại một vài bài thơ của Xolon (Solon) theo kiểu này, giọng thơ và phong cách có tính chất cổ vũ. Thực vậy, đó là những lời cổ vũ, cảnh cáo, khuyên răn về đời sống chung trong quốc gia, các luật lệ luân lí... những câu thơ vàng ngọc marg tên của Pythago cũng có thể được xếp vào loại này. Nhưng đấy là những loại thơ lai căng, theo nghĩa

là trong khi có cái giọng chung của một loại thơ nhất định, chúng lại đem cái giọng ấy dùng vào một chủ đề không hoàn toàn hợp với cái loại này. Kết quả là có một thứ thỏa hiệp, một loại thơ không trọn vẹn, loại này cũng có thể vay mượn cái giọng trữ tình.

(c) Các câu rời rạc và cô lập như thế vẫn có thể tập hợp lại làm thành một tổng thể rộng lớn hơn, một thể tổng hòa có tính sử thi thực sự, bởi vì nó làm cho người ta thấy không phải một trạng thái tâm hồn hay một hành động kịch tính, mà thấy một lĩnh vực nhất định của đời sống hiện thực với các trạng thái, các xu hướng, các biến cố, các bổn phận... mà nó chứa đựng. Tính chất của giai đoạn sử thi này - là tính chất xét đến cái trường tồn và cái khái quát với tính cách thực sự của nó nhằm mục đích báo trước, giáo dục, xây dựng về đạo đức, khuyến khích đi theo đạo đức ở trong cuộc đời, làm cho cái tác phẩm này có một phong thái *giáo huấn*. Song vì các châm ngôn của nó mới mẻ, các quan niệm của nó về cuộc đời là tươi mát, suy nghĩ của nó ngây thơ, nó còn khác rất nhiều so với các loại thơ giáo huấn ở thời kì sau này, và vì nó dành một chỗ khá rộng cho yếu tố miêu tả, cho nên nó chứng tỏ rằng toàn bộ học thuyết và cách miêu tả đều là tuôn ra trực tiếp từ cái thực tại mà nó đã trải qua và đã nắm được thực chất. Để làm thí dụ, ở đây tôi chỉ đưa ra quyển "*Công việc và ngày tháng*" của Hexiôđơ (Hésiode) trong đó cái lối dạy và miêu tả nên thơ rất thú vị và vui tươi khác cái vẻ lịch sự, bác học là lối trình bày có hệ thống của bản trường ca của Viecgin về nông nghiệp.

b. Các trường ca giáo huấn - triết học. Các bài trường ca về vũ trụ và thần linh.

Chúng ta vừa thấy rằng các thơ phần mộ, thơ cách ngôn và các trường ca giáo huấn lấy nội dung ở trong các lĩnh vực *đặc biệt* của thiên nhiên và của cuộc sống con người. Chúng

nhằm biểu hiện, qua các chữ cô đúc, một biểu tượng cô lập, hay toàn bộ những gì trường tồn và đúng đắn không thể thay đổi được ở một sự vật này hay ở một sự vật nọ, ở một hoàn cảnh này hay ở một hoàn cảnh nọ, và - qua một sự ràng buộc chặt chẽ hơn của thơ với thực tế, - chúng dùng thơ để thực hiện một hành động thực tiễn. Bên cạnh loại này, còn có một loại *thứ hai* sâu hơn, không chú ý vào việc giáo dục, xây dựng, gây hành động có đạo đức. Đó là trường hợp các trường ca về vũ trụ và thần linh, cũng như trường hợp các tác phẩm triết học cổ vẫn còn chưa hoàn toàn là hình thức thơ.

(a) Chẳng hạn trong các trường ca của Xénôphôn (Xénophon) và của Pacmênit (Parménide), - đặc biệt của Pacmênit trong bài mở đầu của triết học ông và việc trình bày triết học Êlê (Elée) vẫn còn hoàn toàn khác hình thức thơ. Chủ đề của nó là cái duy nhất bất tử và vĩnh viễn đối với cái diễn thành và đã diễn thành, đối với cái hiện tượng cá biệt và rời rạc. Trong cái đặc thù không có cái gì làm thỏa mãn được tinh thần là cái vươn tới chân lí, tinh thần trước hết nhận thức chân lí dưới hình thức vẻ duy nhất và toàn vẹn trừu tượng của chân lí. Tâm hồn được cái chủ đề to lớn ấy, có một sức mạnh không thể cưỡng được cổ vũ, trong khi vươn lên lại đồng thời hướng về mặt trữ tình, mặc dầu việc giải thích các chân lí ở trong tư duy vẫn có tính chất thuần túy cụ thể, và, do đó, mà có tính sử thi.

(b) *Thứ hai*, cái tạo nên nội dung các *trường ca về vũ trụ* đó là sự diễn thành của sự vật, của tự nhiên, các va chạm và các xung đột của các hoạt động được khẳng định ở đấy. Và điều này thôi thúc trí tưởng tượng thơ đi đến một biểu tượng về các sự kiện còn cụ thể và sinh động hơn là dưới hình thức những hành động và những biến cố, khiến trí tưởng tượng nhân cách hóa một cách ít nhiều hoàn toàn - bằng cách biến nó thành tượng trưng - các sức mạnh tự nhiên đang hoạt động với những hành động và những biến cố của con người. Nội

dung sử thi này và cách trình bày này là tiêu biểu đặc biệt cho các tôn giáo tự nhiên của phương Đông, và đặc biệt thơ Ấn Độ đã tỏ ra dồi dào trong việc sáng tạo và miêu tả các biểu tượng thường là lộn xộn và quá đáng về sự ra đời của vũ trụ và của các sức mạnh biểu hiện ở đấy.

(c) *Thứ ba*, người ta cũng có thể nói như vậy về các *trường ca thần linh*, những cái này thực ra không xứng đáng được gọi thế, bởi vì các thần linh của nó không phải đơn thuần nhân cách hóa các sức mạnh của tự nhiên và do chỗ họ đông đảo cho nên họ đối lập lại vị Thượng đế duy nhất của các tôn giáo độc thần mà tư duy và tinh thần đã sáng tạo nên thế giới. Cái vị trí ở giữa như vậy là vị trí của quan niệm tôn giáo Hi Lạp; nó đã cấp cho các trường ca thần linh Hi Lạp một chủ đề không thể chết được: chủ đề chủng tộc các thần, giòng dõi Dớt là người xuất hiện sau khi đã chinh phục các lực lượng của tự nhiên, và chủ đề của cuộc đấu tranh chống các sức mạnh cổ sơ ấy. Đó là những đề tài mà thơ Hi Lạp đã dùng làm cơ sở cho các bài kể chuyện của mình về lịch sử các vị thần vĩnh viễn. Trong số các trường ca thần linh (thần phổ) này cái chúng ta còn giữ được là thần phổ của Hêxiôđơ.

Ở đây tất cả các sự kiện đã mang hình thức những biến cố của con người và càng bớt tính tượng trưng do chỗ, về phía họ các thần linh có nhiệm vụ thi hành một quyền lực có tính tinh thần, vẫn còn mang hình thức những cá nhân có tính tinh thần. Điều đó cho phép người ta biểu hiện họ hoạt động và hành động với tính cách con người.

Song loại sử thi này còn thiếu một cái, đó là *sự hoàn thiện* thực sự nên thơ. Bởi vì các kì công và các biến cố được miêu tả trong các bản trường ca tuy làm thành một sự kế tục - tự thân nó là cần thiết qua những hành động, những sự kiện, – song đây vẫn không phải là những hành động cá nhân toát ra từ những trung tâm cá nhân nhằm thực hiện tính duy nhất và sự tổng hợp của các cá nhân. Ngoài ra, nội dung nói ở đây

không nhằm mục đích cấp cho ta một khái niệm về một thể tổng hòa toàn vẹn, hoàn mĩ ở bản thân nó, bởi vì cái nó thiếu lại chính là *thiếu* cái hiện thực nhân tính thực sự, mà chỉ có cái ấy thì mới có thể cấp cho các sức mạnh của các thần linh một cơ sở thực sự cụ thể và chắc chắn. Do đó, muốn đạt đến hình thức hoàn mĩ của nó, sử thi còn phải bổ sung các thiếu sót mà chúng tôi vừa nói.

c. Sử thi theo nghĩa đen.

Sử thi đạt đến trình độ ấy trong một lĩnh vực mà chúng ta sẽ gọi là *sử thi* theo nghĩa đen. Trong các loại mà chúng tôi vừa nói đến, và thường thường người ta bỏ qua, rõ ràng có một giọng sử thi, nhưng nội dung vẫn chưa phải nên thơ một cách cụ thể: các châm ngôn đạo lí và các trường ca triết học nói đến những đề tài rất chung chung, trong khi cái thực sự nên thơ đó lại là cái yếu tố tinh thần cụ thể dưới một hình thức cá nhân, và sử thi khi nó kể lại cái tồn tại, lấy đề tài là một hành động nào đó mà về tất cả các hoàn cảnh đi theo nó, và các điều kiện trong đó nó được thực hiện lại có vô số chi nhánh nhờ đó nó tiếp xúc với toàn bộ thế giới của một dân tộc và của một thời đại. Như vậy, nội dung và hình thức của tính sử thi thực sự là toàn bộ quan niệm về thế giới và cuộc sống một dân tộc, được trình bày dưới hình thức khách quan của những biến cố thực tại.

Từ cái tổng thể này phân ra một phần là cái ý thức tôn giáo của toàn bộ trình độ sâu xa của tinh thần con người, và mặt khác, là cuộc sống bên ngoài, công dân, riêng tư cho đến cả các hình thức bên ngoài với các yêu cầu và các khả năng thỏa mãn đòi hỏi ấy. Và thơ sử thi làm cho tất cả cái đó sống dậy, bằng cách làm cho nó gắn chặt với những cá nhân, bởi vì đối với thơ thì cái chung và cái cốt tử chỉ tồn tại với tính cách sinh động ở trong tinh thần mà thôi. Một thế giới được quan niệm dưới trạng thái này vừa là toàn thể lại vừa là cá

nhân như vậy, trong khi thực hiện, cần phải diễn ra không vội vã - hay đúng hơn không có cái vội vã kịch tính lo đạt đến một mục đích và những kết quả - có như thế, nó mới có thể cho phép ta quan sát bình thản sự thực hiện của nó ở mỗi một lúc, diễn ra trước mắt ta và tha hồ ngắm nghía mỗi bức tranh và mỗi chi tiết của toàn bộ và tận hưởng nó. Tất cả quá trình của diễn biến nhờ vậy mà nhận được hình thức sự diễn hành bên ngoài - trong trạng thái khách quan thực tế của nó. Song cái này vẫn có giới hạn và có lí do của nó ở trong bản chất thâm trầm của đề tài đã chọn, mà không phải nói rõ một cách cụ thể tại sao lại như vậy và lại có cái hạn chế ấy. Tình trạng dồi dào và độc lập tương đối về chi tiết vốn là tiêu biểu cho nhiều nhà thơ sử thi và cái vẻ làm cho sử thi bớt cái vẻ ràng buộc chặt chẽ, không nên xem là một thiếu sót - căn cứ vào chỗ một bản trường ca sử thi phải có tính liên tục chặt chẽ: Cũng như mọi nghệ thuật, sử thi phải tạo nên một cái toàn thể hữu cơ được diễn ra trong một trạng thái phẳng lặng khách quan, đặng có thể đưa từng chi tiết, từng bức tranh của thực tại sinh động tạo nên nó vào cái toàn thể ấy.

(a) Chính với tính cách là một tổng thể nguyên sơ mà trường ca sử thi làm thành cái quý báu nhất, quyển sách, quyển Thánh kinh của một dân tộc và mọi dân tộc lớn và quan trọng đều có những quyển sách thuộc loại này là những quyển tuyệt đối đầu tiên trong số tất cả các quyển sách và trong đó cái tinh thần của nó lúc nguyên sơ được biểu hiện. Vì vậy, các tác phẩm này không có gì khác hơn là cái cơ sở chân chính trên đó ý thức của một dân tộc đã xây dựng lên và việc như tập một loạtThánh kinh như vậy không phải là không thú vị. Bởi vì một loạt sử thi - miễn là các sử thi này đừng là những sản phẩm giả tạo của các thời kì sau - cũng ngang với cả một phòng triển lãm các tinh thần dân tộc. Song không phải các Thánh kinh đều mang hình thức những sử thi và không phải tất cả các dân tộc nào đã trình bày cái họ cho là cái yếu tố

thiêng liêng nhất của tôn giáo và đời sống trần tục của họ dưới hình thức những tác phẩm sử thi, thì đều có những quyển sách có cơ sở tôn giáo như quyển Thánh kinh.

Cựu ước chẳng hạn có nhiều truyền thuyết và có nhiều chuyện thực cũng như có nhiều bài thơ xen vào, song không phải vì thế mà toàn bộ tác phẩm lại thành một tác phẩm nghệ thuật. Cũng vậy quyển *Tân ước* của chúng ta cũng như quyển *Kinh Coran* chỉ lo nhấn mạnh vào cái nguồn gốc tôn giáo từ đó tất cả lịch sử này của các dân tộc bắt nguồn. Trái lại, thời Hi Lạp tuy có một quyển thánh thư bằng thơ ở các bản trường ca của Hômerơ nhưng lại hoàn toàn không có thánh kinh như người Ấn Độ và người Ba Tư. Ở nơi nào mà người ta thấy những anh hùng ca cổ thì ta cần phải phân biệt rõ ràng giữa các sách có tính chất thơ với các tác phẩm nghệ thuật kinh điển nguồn gốc sau này biểu hiện quan niệm của một dân tộc không phải ở trong cái toàn thể của nó, mà biểu hiện một cách trừu tượng và theo một vài mặt nhất định. Chính vì vậy mà kịch thơ của Ấn Độ hay các bi kịch của Xôphôklơ không chứa đựng một bức tranh cũng toàn diện như *Ramayana* và *Mahabharata* hay *Iliat* và *Ođitxê*.

(b) Nếu ý thức ngây thơ của một dân tộc biểu hiện lần đầu trong sử thi thực sự, thì bản trường ca sử thi chân chính là chủ yếu thuộc vào cái thời kì trung gian trong đó một dân tộc thoát khỏi tình trạng mê muội của nó và cảm thấy tinh thần của nó thức tỉnh bắt đầu tạo nên một thế giới dành riêng cho nó và nó cảm thấy sống ở đấy là thoải mái. Còn tất cả những gì sau này trở thành tín điều tôn giáo không thay đổi và qui tắc đạo lí thì đều biểu hiện những cách suy nghĩ có cuộc sống riêng của nó, độc lập với cá nhân, và tách rời khỏi cá nhân và ý chí cũng như tình cảm ở đấy - về phần chúng - vẫn còn làm thành một tổng thể không bị phân chia.

(aa) Khi cái tôi cá nhân bị tách ra khỏi cái toàn thể chủ

yếu của dân tộc và của các quốc gia của nó, tách ra khỏi các cách suy nghĩ, các hành động và các vận mệnh của nó, và khi trong chính con người đã biểu hiện sự đoạn tuyệt giữa ý chí và tình cảm, thì một mặt, thơ sử thi nhường chỗ cho thơ trữ tình, và mặt khác nhường chỗ cho thơ của kịch. Cái này xảy đến ở những giai đoạn phát triển cao trong đời sống một dân tộc, tức là lúc các qui định chung - có nhiệm vụ làm chủ các hành động của con người và không chịu thuộc vào cái tổng thể được cấu tạo bởi đời sống tình cảm và tinh thần - đã có một tính chất tầm thường, có tính chất một trật tự được biểu hiện ở các thể chế chính trị, được qui định bởi các qui tắc luân lí và pháp luật cố định. Những cái này bắt con người phải chịu những nhiệm vụ và những bổn phận mà y phải thực hiện dưới áp lực của một tất yếu bên ngoài, hoàn toàn không nằm trong bản thân y. Khi đứng trước một thực tại đã có sẵn đâu vào đấy rồi như vậy, con người đưa mình vào một thế giới do chính y tạo ra, ở đấy y biểu lộ các trực giác,các tình cảm và các suy nghĩ của y, một thế giới trong đó không phải y tìm các động cơ hành động mà y tìm một tri giác về cái tôi bên trong của chính y, một câu chuyện thủ thỉ tâm tình nhất dưới biểu hiện *trữ tình* của nó. Nhưng mặt khác, dục vọng, tình cảm trở thành cái vật chính chi phối tất cả và tìm cách khẳng định một cách độc lập và tích cực bằng cách phủ nhận không cho các hoàn cảnh, các sự kiện cũng như các biến cố bên ngoài có cái quyền tồn tại độc lập có tính sử thi. Thái độ củng cố các tính cách cá nhân làm nảy sinh cái xu hướng tích cực theo những mục đích cá nhân và do đó, mà làm nảy sinh thơ của kịch; trái lại sử thi, như chúng ta đã biết, vẫn còn chưa biết đến sự chia tách giữa tình cảm và hành động, giữa các tình cảm mục đích bên trong được đeo đuổi một cách nhất quán với các ngẫu nhiên cũng như các biến cố bên ngoài. Như vậy sử thi thực hiện một sự thống nhất mà trong trạng thái không phân chia cơ sở của

nó chỉ có thể phù hợp với những giai đoạn xa xăm nhất trong cuộc sống dân tộc và với các thời đại cổ sơ nhất của thơ.

(bb) Tuy vậy, qua điều chúng tôi vừa nói, người ta không nên kết luận rằng, từ cái thời đại anh hùng với ý nghĩa thực sự của nó, là thời đại sinh ra sử thi - nhân dân đã có cái nghệ thuật tự mình vẽ lên một bức tranh nên thơ. Một dân tộc có biệt tài làm thơ là một chuyện, còn thơ - với tính cách biểu tượng có ý thức và là bức tranh nghệ thuật của những đề tài thơ - lại là một chuyện khác. Nghệ thuật nảy sinh chậm hơn nhiều, khi cuộc sống và tinh thần từ lâu đã diễn biến trong một bầu không khí nên thơ. Hômerơ và các trường ca mang tên ông xuất hiện nhiều thế kỉ sau cuộc chiến tranh Troa - cái này được xem là một sự kiện cũng thực tế như Hômerơ đối với tôi là một nhân vật lịch sử. Cũng vậy Otxian - ta hãy cho rằng các trường ca mà người ta gán cho ông ta thực sự là tác phẩm của ông ta - ca ngợi một quá khứ anh hùng mà cái hồi quang đã mất khiến người ta cảm thấy cần nhớ lại và xây dựng lại nó một cách nên thơ.

(cc) Mặc dầu có sự phân chia như vậy, giữa nhà thơ với đề tài cũng vẫn phải có một mối liên hệ chặt chẽ. Nhà thơ vẫn cần phải sống hoàn toàn trong các hoàn cảnh và các điều kiện mà y miêu tả. Y cũng suy nghĩ và tín ngưỡng như cái thời đại y ca ngợi và chỉ đưa vào cách trình bày đề tài của y là cái làm thành cơ sở hiện thực của bản trường ca của y, cái nhận thức nên thơ, nghệ thuật trình bày mà thôi. Nếu như thiếu sự gắn gũi giữa hệ một bên là niềm tin, sự sống, và các biểu tượng thực tế và hiện tại, vào các biến cố mà y miêu tả thì lúc đó trường ca của y không sao tránh khỏi lộn xộn, rời rạc, bởi vì một bên là nội dung, cái thế giới sử thi mà y muốn miêu tả, và một bên là cái thế giới của ý thức và các biểu tượng của nhà thơ, độc lập đối với cái nội dung ấy, đều là có tính tinh thần và đều là xây dựng trên một nguyên lí khiến cho mỗi cái có những tính chất riêng. Hễ cái tinh thần làm nghệ sĩ say

sưa khác với tinh thần mà thực tại dân tộc - dưới hình thức tích cực của nó - nhờ đó mà tồn tại, thì lập tức nảy sinh một sự đoạn tuyệt không may và rắc rối. Thực vậy, một mặt, ta phải chứng kiến những cảnh của một trạng thái thế giới đã biến mất; trái lại mặt khác, người ta đưa ra cho chúng ta những hình thức, những lối suy nghĩ và quan sát sự vật của một thực tại khác hẳn. Kết quả là suy nghĩ thêm một chút, thế là các quan niệm và các biểu tượng các tín ngưỡng cổ xưa gây nên đều có vẻ lạnh lùng mê tín, là một thứ trang sức trống rỗng của một lối làm thơ máy móc chẳng có linh hồn, chẳng có sức sống gì cả.

(c) Điều này khiến ta nói đến thái độ mà nhà thơ - với tính cách chủ thể - phải có đối với thơ sử thi thực sự.

Mặc dầu sử thi phải có tính cụ thể, phải diễn tả một thế giới xây dựng trên những lí do thâm trầm và được thực hiện do một tất yếu nội tại, của một thế giới mà nghệ sĩ cảm thấy rằng mình còn gần gũi nó - do cách y khám phá sự vật - đôi khi đi đến chỗ đồng nhất hóa với nó, cái tác phẩm nghệ thuật biểu hiện thế giới ấy cũng vẫn cứ là một *sản phẩm tự do* của cá nhân. Về điểm này, một lần nữa ta có thể lặp lại cái luận lí vĩ đại mà Hêrôđôt đã phát biểu: chính Hômerơ và Hêxiôđơ đã cấp cho người Hi Lạp các thần linh của họ. Cái tinh thần tự do và táo bạo như vậy trong sự sáng tạo mà Hêrôđôt gán cho hai nhà thơ sử thi này đã chứng tỏ rằng nếu như các sử thi phải bắt nguồn ở quá khứ xa xăm của một dân tộc, thì nó vẫn không được miêu tả tình trạng cổ nhất của dân tộc ấy. Mỗi dân tộc - hay gần như là thế - ngay từ những lúc nguyên sơ của mình, đã có một nền văn hoá xa lạ, một lối thờ cúng tôn giáo từ ngoài đưa đến, và nó phải chịu đựng cái đó; bởi vì tình trạng bị nô dịch về tinh thần, sự mê tín dã man chính là ở chỗ cái thế giới cao đẳng mà nó tôn thờ không phải là một sáng tạo của cái ý thức dân tộc và cá nhân của dân tộc ấy mà là một cái từ bên ngoài đưa đến.

Chính vì vậy trước thời kì có những sử thi vĩ đại của mình, người Ấn Độ chắc chắn đã bắt các ý niệm tôn giáo và các ý niệm khác của họ phải chịu một cuộc cách mạng to lớn, cũng như người Hi Lạp đã bắt buộc phải khiến những cái họ vay mượn từ Ả Rập, từ Phrigi (Phrygie), từ Tiểu Á phải chịu những biến đổi sâu sắc (chúng ta đã nói về các biến đổi ấy). Cũng vậy, người La Mã đã đứng trước những yếu tố Hi Lạp, những dị tộc ở giai đoạn xâm lăng đã phải đứng trước những yếu tố La Mã, Thiên Chúa giáo...

Chỉ khi nào nhà thơ có thể hoàn toàn tự do gạt bỏ được một cách như vậy và tin ở mình; đuổi tất cả những gì lộn xộn trong ý thức ra khỏi, thì lúc bấy giờ cái giai đoạn sử thi thực sự mới bắt đầu, bởi vì ngoài ra còn có những thời kì bị thống trị bởi một lối thờ cúng đã trở thành trừu tượng, bởi những tín điều bất di bất dịch, bởi những nguyên lí chính trị và đạo đức cứng rắn, không cho phép người ta có thể làm quen với hiện thực một cách cụ thể. Trái lại, mặc dầu sự sáng tạo của y là độc lập, nhà thơ sử thi - đây nói nhà thơ chân chính - vẫn hoạt động hoàn toàn tự do trong cái thế giới trong đó mọi vật đều là quen thuộc với y: cả những sức mạnh khái quát, các dục vọng và các cứu cánh đang quay cuồng trong tâm hồn các cá nhân cũng như tất cả các trạng thái bên ngoài. Chính vì vậy mà Hômerơ chẳng hạn, đã nói về cái thế giới của mình một cách tự nhiên và những người khác cũng cảm thấy như vậy. Bởi vì ở đây chúng ta nhìn thấy chân lí ở trước mặt, thấy cái tinh thần làm thế giới của nhà thơ đầy sức sống và nó nằm trong cái thế giới ấy, và chúng ta càng thấy càng thoải mái do chỗ ta thấy chính nhà thơ đã hoàn toàn hòa làm một với cái thế giới của mình. Một thế giới như vậy có thể ở một giai đoạn phát triển và cấu tạo không được tiến bộ cho lắm, song điều đó không hề cản trở không cho phép nó đẹp đẽ và nên thơ. Kết quả là, chúng ta có thể nhận ra và hiểu tất cả những

gì có thể thỏa mãn các đòi hỏi cao cấp thực sự nhân tính của ta trong các tình cảm, các hành động và cách suy nghĩ của các nhân vật, trong đó các hình tượng của họ và cả các chi tiết được miêu tả đối với chúng ta là một nguồn vui vì họ tràn đầy sức sống dạt dào.

(bb) Nhưng về tính khách quan của cái toàn bộ, thì nhà thơ với tính cách là chủ thể phải nhường chỗ cho các sáng tạo của mình, thậm chí phải biến đi. Cái phải biểu lộ ra, đó là cái sản phẩm, chứ không phải là nhà thơ; ấy thế mà cái được biểu hiện trong trường ca lại chính là cái của anh ta, là sản phẩm trực giác của anh ta. Ở đấy, anh ta đã đặt tất cả tâm hồn,tất cả tinh thần. Nhưng điều anh ta làm không được biểu lộ quá lộ liễu. Chính vì vậy mà trong *Iliát* ta thấy khi thì là Cancát, khi thì là Nexto giải thích các biến cố. Song các lời giải thích ấy lại chính là của nhà thơ, ngay cả điều diễn ra trong tâm hồn các nhân vật cũng được ông giải thích một cách khách quan bằng sự can thiệp của thần linh, bởi sự can thiệp của Athêna chẳng hạn là người làm cho cơn giận Asin dịu đi. Chính nhà thơ đã tưởng tượng ra sự can thiệp ấy. Song vì thơ sử thi có mục đích là vẽ lên không phải cái tâm trạng chủ quan của nhà thơ, mà vẽ lên các sự kiện và các biến cố cụ thể, cho nên cái tôi của anh ta lại càng phải lùi về phía sau khi anh ta càng lao vào cái thế giới đang diễn ra trước mắt ta.

Về mặt này phong cách sử thi vĩ đại đòi hỏi tác phẩm tự nó phải chinh phục người ta chứ không phải là nhờ vào con tim của tác giả.

(cc) Song trường ca sử thi, với tính cách là tác phẩm của một cá nhân *duy nhất*, trong khi biểu hiện tinh thần của một dân tộc, vẫn không phải là một tác phẩm tập thể của dân tộc mà là tác phẩm của vài người thôi. Thực vậy, tinh thần một thời đại, một dân tộc làm thành cái nguyên nhân thực sự và có hiệu lực của nó. Song cái tinh thần ấy chỉ làm nảy sinh một tác phẩm thực sự khi nó được một thiên tài cá nhân của một

nhà thơ nắm lấy. Nhà thơ nhận thức cái tinh thần ấy và cái nội dung ấy như đó là một bộ phận của cái trực giác của mình và biểu lộ ra ngoài trong một tác phẩm. Một tác phẩm được quan niệm theo một giọng nào đó, một khi đã được thực hiện lại trở thành một cái gì đã cho, và nó cấp cho những người khác cái khả năng có thể nói giọng ấy như nói một giọng tương tự như ngày nay ta vẫn thấy người ta viết hàng trăm hàng ngàn bài thơ bắt chước các bài thơ của Gơtơ, nhưng nhiều khúc hát theo một giọng vẫn chưa phải là một tác phẩm toàn bộ, nảy ra từ một đầu óc duy nhất.

Đây là một điểm rất quan trọng đặc biệt liên quan tới các trường ca của Hômerơ và các *Nibelung*. bởi vì ta không thể nào gán các tác phẩm này cho một tác giả nhất định với một sự chính xác sử học. Về *Iliat* và *Oditxê* có một ý kiến cho rằng Hômerơ - với tính cách là tác giả duy nhất của các trường ca này - không hề tồn tại, các bộ phận khác nhau của chúng đã được các tác giả khác nhau soạn ra. Rồi sau đó, chúng được tập hợp lại để làm thành hai tác phẩm lớn mà ngày nay chúng ta biết được. Đứng trước cái ý kiến ấy, người ta có thể tự hỏi mỗi bản trường ca như vậy có làm thành một toàn thể sử thi hữu cơ hay không, hay theo một vài người có xu hướng cho là như thế chúng chẳng có đầu chẳng có kết thúc và có thể kéo dài vô tận. Dù sao đi nữa, các ca khúc của Hômerơ vẫn không có cái vẻ chặt chẽ cô đọng của các tác phẩm kịch, chúng lỏng lẻo hơn, thành ra mỗi phần của chúng là và phải là có vẻ độc lập đối với các phần khác, chúng lại bị sửa đổi và thêm thắt vào bằng mọi cách. Nhưng mặc dù thế, chúng vẫn làm thành những tổng thể thực sự hữu cơ mà những tổng thể như vậy thì chỉ có thể là tác phẩm của một người mà thôi. Cái ý kiến cho rằng các trường ca Hômerơ thiếu tính duy nhất và là do nhiều bài ca khác nhau chắp lại mà thôi,là một ý kiến dã man, phản nghệ thuật nó chỉ nói lên rằng tác giả - với tính cách chủ thể - đã nhường bước cho tác phẩm mình và đó là lời ca ngợi to

lớn nhất mà người ta có thể nói lên về một nhà thơ sử thi. Nó chỉ nói lên rằng nếu đây quả thực là một lời ngợi khen thì trong các tác phẩm này người ta sẽ không tìm thấy một tình cảm nào cũng như một biểu tượng nào mà là chủ quan. Trường hợp các ca khúc của Hômerơ quả đúng là như vậy, ở đây chỉ biểu hiện tính khách quan cụ thể, cái nhìn thế giới của một dân tộc. Nhưng ngay cả lời dân ca cũng cần phải có một cái miệng để hát lên - bằng giọng nói và lời ca - cái phần nội cảm của một nội dung dân tộc, một tác phẩm nghệ thuật thống nhất lại càng cần có một tinh thần duy nhất thuộc về một cá nhân độc nhất.

2. Những qui định đặc biệt của thơ sử thi chính thức.

Khi nói về tính khái quát của thơ sử thi, từ trước đến giờ chúng ta chỉ mới xét đến những thể loại không toàn vẹn - tức là mặc dầu có một cái giọng sử thi nhưng vẫn chưa phải là những sử thi toàn vẹn, ở chỗ nó không miêu tả một nhà nước thực sự dân tộc, cũng không miêu tả một biến cố cụ thể ở trong lòng cái nhà nước ấy. Nói khác đi, chúng không miêu tả cái làm thành cái nội dung thích hợp của loại sử thi toàn vẹn mà tôi vừa nêu lên các nét chính và các điều kiện chính.

Sau những nhận xét mở đầu như vậy, chúng ta cần phải tìm những điều kiện đặc biệt mà tác phẩm sử thi nghệ thuật phải thỏa mãn. Nhưng ở đây, chúng ta bắt gặp một điều gay go. Đó là chúng ta gần như không thể nào xét đề tài này một cách khái quát, thành ra chúng ta bắt buộc ngay lập tức phải dùng phương pháp lịch sử và xét các tác phẩm sử thi của mỗi dân tộc riêng biệt. Kết quả là chúng ta có ít hi vọng đạt đến những kết luận có tính chất chung, bởi vì có những sự khác nhau giữa các thời đại và các dân tộc mà chúng ta xét đến. Song ta có thể tránh được điều gay go này bằng cách chọn - trong số các quyển thánh thư sử thi - những tác phẩm nào nêu

bật nhất các tính chất mà chúng ta cho là của sử thi chính thức. Chính các ca khúc của Hômerơ là những tác phẩm có thể nói cho ta biết nhiều nhất về đề tài này.

Chúng ta sẽ xét nó *trước* để nhận thấy trạng thái chung của thế giới cần phải như thế nào mới có thể cấp cho ta một biểu tượng thích hợp về một biến cố sử thi.

Sau đó, ta sẽ xét đến tính chất, và các loại của biến cố này và *cuối cùng*, ta sẽ liếc nhìn cái hình thức ở đó trạng thái của thế giới và của biến cố hợp nhất lại và hòa vào nhau để thành một cái toàn thể sử thi.

a. Trạng thái chung của thế giới sử thi.

Ngay từ đầu, ta đã thấy cái làm thành nội dung một tác phẩm sử thi không phải là một hành động rời rạc và võ đoán; cũng không phải là một biến cố ngẫu nhiên và tình cờ mà là một hành động trong đó các chi nhánh của nó gắn liền với cái toàn thể của thời đại và của đời sống dân tộc. Như vậy, đó là một hành động mà ta chỉ có thể quan niệm là đã chìm trong lòng một thế giới rộng rãi hơn, và do đó, bao gồm sự miêu tả toàn bộ cái hiện thực trong đó hành động này là một bộ phận. Về hình thức nên thơ của lĩnh vực chung này, tôi có thể chỉ nhắc đến vài nhận xét ngắn sau khi đã nói được điều quan trọng nhất khi tôi phải xét trạng thái chung của thế giới trong các quan hệ với hành động lí tưởng.

(a) Để nêu bật đặc điểm trạng thái chung của thế giới và của cả đời sống làm thành bối cảnh của thơ sử thi, chúng tôi nói rằng thế giới và cuộc sống đã tồn tại thực sự và cụ thể đối với cá nhân, song cá nhân vẫn còn gắn liền chặt chẽ vào nó bởi những liên hệ cổ sơ và sinh động. Thực vậy, nếu như chỉ có các anh hùng ở trên đỉnh là phải xây dựng nên một trạng thái chung thế thì đặc trưng của cái tồn tại hay cái phải tồn tại, sẽ mang một tính chất chủ quan hơn là tính chất phù hợp với sử thi tuy vẫn chưa có thể đạt đến một thực tại thực sự khách quan.

(aa) Các điều kiện của đời sống tinh thần, các quan hệ gia đình, sự đoàn kết của nhân dân với tính cách dân tộc trong chiến tranh và trong hòa bình phải tồn tại từ trước và thậm chí đã đạt đến một trình độ phát triển nào đó, nhưng vẫn chưa hoàn toàn mang hình thức những nguyên lí, những bổn phận và những nhiệm vụ có tính khái quát, không có một đặc điểm gì chủ quan sinh động và có thể bắt cá nhân phải tuân theo dù là trái với ý định của y. Trái lại, chính tình cảm về quyền lợi và chính nghĩa, về đạo đức và phong tục, về tâm hồn, tính cách phải là nguồn gốc của tất cả và phải là chỗ dựa của đời sống gia đình, đời sống xã hội và chính trị, trước khi nó mang hình thức một thực tại có tính chất nôm na có thể đối lập lại cách suy nghĩ và cách cảm xúc của các cá nhân. Một chế độ cứng nhắc của quốc gia với các đạo luật của nó đã được thảo ra với mọi chi tiết, với một pháp lí đâu đâu cũng có mặt, một chế độ hành chính khéo tổ chức với các bộ, các cơ quan, với cơ quan cảnh sát... chỉ có thể cung cấp những đề tài hoàn toàn không hợp với thơ sử thi. Thực vậy, các điều kiện của cái luân lí khách quan phải được mong muốn và được thực hiện, nhưng bởi những cá nhân tự mình hành động do tính cách của họ chứ không phải do muốn tìm thấy lí do tồn tại ở ngay bản thân nó. Chính vì vậy cho nên chúng ta thấy trong sử thi một thể cộng đồng chủ yếu về cuộc sống và hoạt động khách quan nhưng cũng thấy cả tính tự do trong các biểu hiện của cuộc sống ấy và của hoạt động ấy, một trạng thái tự do làm cho các biểu hiện này có vẻ là toát ra từ ý chí chủ thể của các cá nhân.

(bb) Điều chúng tôi vừa nói đây là áp dụng cho các quan hệ giữa con người với *tự nhiên*. Con người lấy ở tự nhiên các phương tiện để thỏa mãn các đòi hỏi của mình cũng như cách thỏa mãn các đòi hỏi ấy. Về điểm này, tôi chỉ có thể nhắc lại điều tôi đã nói ở trên, nhưng có nhiều chi tiết hơn, về đặc trưng của lí tưởng.

Những điều mà con người cần cho cuộc sống bên ngoài của

mình nào nhà cửa, đồng ruộng, lều, giường, kiếm và lao, nào tàu thủy để đi trên biển, nào xe trận để dẫn y ra trận chiến đấu, nào việc nấu nướng và mổ xẻ súc vật, nào việc ăn uống, tất cả những cái đó không cái nào được trở thành một phương tiện chết cứng đối với y hết. Trái lại, y phải cảm thấy rằng tất cả những cái đó dường như là một bộ phận khăng khít của chính mình và do mối liên hệ chặt chẽ ấy đã gắn bó mọi sự vật và mọi hành động này với cá nhân con người cho nên chúng đều phải có một dấu ấn nhân tính dường như là một bộ phận của linh hồn cá nhân. Nền công nghiệp hiện đại của chúng ta với các máy móc và các nhà máy của nó cũng như với các sản phẩm mà nó tạo ra cùng với tất cả cách chúng ta làm để thỏa mãn các nhu cầu đời sống của chúng ta cũng như cái tổ chức của nhà nước hiện đại đều không thích hợp để làm nền cho sử thi, theo nghĩa nguyên sơ của từ này. Lí tính với các lí luận khái quát và sự thống trị của nó, không đếm xỉa gì đến các lối suy nghĩ cá nhân - chưa thâm nhập vào cái thế giới quan thực sự, con người ở giai đoạn mà chúng ta bàn đến đây vẫn chưa nêu tỏ ra là đã cắt đứt mọi mối liên hệ sinh động gắn liền y với tự nhiên và với các quan hệ của y - khi thì thân mật, khi thì thù địch - với thể cộng đồng.

(cc) Chính tôi đã gọi các tình trạng này của thế giới là tình trạng anh hùng khác với tình trạng thơ mộng. Chúng ta thấy một bức tranh vừa phong phú lại vừa đẹp đẽ về tình trạng ấy trong các trường ca của Hômerơ, ở đấy cuộc sống gia đình và cuộc sống quốc gia không phải được trình bày dưới hình thức một thực tại dã man, hay dưới hình thức nôm na của một cuộc sống gia đình và một cuộc sống quốc gia đã được tổ chức chặt chẽ. Nó là ở cái điểm ở giữa nên thơ như tôi đã định nghĩa ở trên. Nhưng cái làm chủ tất cả về mặt này đó là cái cá tính tự do của tất cả các nhân vật ở trong các bản trường ca ấy. Trong *Iliat* chẳng hạn, Agamemnôn được giới thiệu thực tế như là vị vua của các vị vua, các vị vua khác là đều phục

tùng quyền trượng của ông ta. Song tình trạng chúa tể này không biểu hiện ra ngoài thành những quan hệ khô khan có tính cách chủ tớ giữa người ra lệnh với những người phục tùng. Trái lại, Agamemnôn phải biết nể nang tôn trọng người khác và dùng quyền lực mình một cách kín đáo, bởi vì các vua khác không chỉ đơn thuần là tướng tá, mà cũng là độc lập như ông ta vậy. Họ đã tập hợp xung quanh ông ta một cách tự do và đã bị kéo vào cuộc viễn chinh bằng đủ mọi cách nhưng không phải bị cưỡng bức chút nào hết. Cho nên ông ta bắt buộc phải hỏi ý kiến họ. Nếu họ không đồng ý với ông ta thì họ sẽ làm như Asin: họ sẽ rời khỏi trận chiến đấu. Thái độ tự do tham dự và tự do lựa chọn, qua đó biểu hiện tính chất độc lập của cá nhân, đó chính là cái đã đem đến cho các quan hệ này cái vẻ nên thơ của chúng. Chúng ta cũng bắt gặp tình trạng này trong các trường ca của Otxian cũng như trong các quan hệ giữa Xit và các vua mà người anh hùng nên thơ này của chế độ hiệp sĩ lãng mạn dân tộc phục vụ. Cái tự do của các quan hệ này cũng không bị chạm đến ở Ariôxtơ và Lơ Tatxơ và các anh hùng của Ariôxtơ còn tự do đến mức lao vào những cuộc phiêu lưu riêng của mình. Nhân dân đối xử với các lãnh tụ của họ cũng như các vua đối xử với Agamemnôn. Họ tuân theo các lãnh tụ này một cách tự do: vẫn chưa có đạo luật gì có thể gò ép nhân dân cả. Cái làm nền tảng của sự phục tùng đó là tinh thần danh dự, sự tôn trọng, thái độ xấu hổ trước con người có quyền lực hơn mà người ta không muốn bắt người ấy phải dùng đến võ lực, sự thán phục do tính cách của nhân vật gây nên. Chính trật tự cũng được thiết lập trong nhà theo kiểu như vậy. Trật tự này được duy trì và đảm bảo không phải bởi thái độ phục tùng tôi tớ, mà bởi phong tục và tập quán. Tất cả dường như được thiết lập ngay lập tức, trực tiếp, không có chuyển tiếp. Chính vì vậy mà nhân một cuộc giao chiến giữa người Hi Lạp với người Troa, Hômerơ kể lại rằng nếu người Hi Lạp đã bỏ mất nhiều chiến sĩ can trường thì tuy vậy, sự tổn thất của

họ vẫn không nhiều bằng sự tổn thất của người Troa bởi vì bao giờ họ cũng biết đến giúp các đồng bạn và giúp họ tránh được những tai nạn hiểm nghèo. Nói khác đi, họ giúp đỡ lẫn nhau. Khi ta tìm sự khác nhau ngày nay giữa một đạo quân thành thục và một đặc quân chưa văn minh, thế nào người ta cũng nhận thấy rằng cái tiêu biểu cho đạo quân thứ nhất là nó có tinh thần đoàn kết và có cái ý thức rằng mỗi người chỉ có giá trị khi nó là gắn liền khăng khít với những người khác. Những người dã man chỉ làm thành một đạo quân ô hợp trong đó chẳng ai có thể nhờ cậy ai cả. Nhưng cái ở chúng ta là do kết quả của một kỉ luật quân sự nghiêm mật và nặng nề, do tập dượt lâu dài và do tổ chức vững chắc mà có thì xuất hiện ở Hômerơ như là nảy sinh từ tập quán và phong tục và đã được thành hình tự nó và nằm ngay trong các cá nhân với tính cách cá nhân.

Nhiều đoạn miêu tả các sự vật và các hoàn cảnh bên ngoài mà ta thấy ở Hômerơ cũng dựa trên cơ sở ấy. Nếu Hômerơ không dừng lại ở các bức tranh thiên nhiên và không miêu tả nó một cách khoái trá như trong các tiểu thuyết của chúng ta, thì trái lại, ông lo miêu tả chi tiết một cái gậy, một quyền trượng, một cái giường, các võ khí, áo quần, các cánh cửa, thậm chí cả cái bản lề của cánh cửa. Trong một tác phẩm hiện đại, ta sẽ cho những lối miêu tả như vậy là quá bên ngoài và không thú vị và do nền văn hóa của ta, đứng trước một số lớn những sự vật, những đối tượng và những cách diễn đạt ta tỏ ra quá dè dặt. Đó là không nói đến cái trật tự mà chúng ta đã thiết lập để sắp xếp các đồ vật, các áo quần, dụng cụ... tuỳ theo trình độ khu biệt của chúng. Ngoài ra, sự sản xuất và chế tạo các phương tiện để thỏa mãn các đòi hỏi của ta ngày nay đòi hỏi một trình độ hoạt động tay chân và máy móc đa dạng đến nỗi mọi trạng thái đặc biệt của sự phân chia rộng rãi này đối với ta vẫn có vẻ là một cái gì hoàn toàn thứ yếu không đáng cho ta chú ý và càng không bổ cho ta liệt kê.

Song cuộc đời của các anh hùng bao hàm một trình độ đơn giản nguyên sơ hơn nhiều về các đồ vật và các sáng tạo, nhà thơ có thể miêu tả chúng một cách dông dài. Tất cả các đồ vật vẫn còn được đặt ở trên một hàng như nhau và chỉ có giá trị đối với con người do chỗ cuộc sống của con người chưa phải là lối sống khiến y không chú ý đến nó và tự giam hãm vào trong một lĩnh vực thuần tuý trí tuệ mà thậm chí anh ta còn có được một danh dự nào đó do tài khéo léo, sự giàu có và các hứng thú tích cực của anh ta. Việc giết bò, mổ bò, nấu nướng nó, việc cất rượu... tất cả các công việc này không phải được xem là không xứng với các vị anh hùng. Trong khi đó, ở chúng ta, một bữa ăn muốn không phải là một bữa ăn tầm thường, không những phải gồm có những món ăn ngọt ngào mà còn phải có cả những bài diễn văn hay. Những đoạn Hômerơ miêu tả tỉ mỉ các đề tài này không nên xem là một sự thi vị hóa đơn thuần những sự vật thực ra thì thô lỗ, nhưng đó là trình bày các đồ vật này như là nó tồn tại trong óc người ta và trong khuôn khổ các hoàn cảnh nhất định. Cái đó cũng giống như các bác nông dân ở nước ta nói rất tỉ mỉ về những vật bên ngoài, hay các kị sĩ tỏ ra thao thao bất tuyệt khi họ nói đến các chuồng ngựa, các đôi giày, các cựa giày, là những đề tài nếu một người sống có trí tuệ tương đối sâu nhìn thì nó có vẻ nhạt nhẽo và vô vị, và điều đó là có lí.

Thế giới này không phải chỉ cần bao gồm cái trình độ khái quát *hẹp* của một yếu tố *đặc thù*, biểu hiện trên lĩnh vực mà chúng tôi vừa miêu tả. Nó còn phải mở rộng đến mức độ trở thành cái *tổng thể* của cách nhìn thế giới của dân tộc. Chúng ta có thí dụ tốt nhất của hiện tượng này trong *Ôditxê*. Tác phẩm này không những dẫn chúng ta vào cuộc sống trong gia đình của các vua Hi Lạp, của tôi tớ và thần bộc của họ, mà còn miêu tả rất chi tiết các biểu tượng riêng của các dân tộc nước ngoài, những cảnh hiểm nghèo của biển cả, nơi ở của những người đã ra đi... Nhưng ngay cả trong *Iliat* ở đấy, vì

tính chất của chủ đề, các hành động diễn ra trên một thao trường chặt chẽ hơn, trong đó các chuyện kể dành lại ít chỗ cho việc miêu tả các cảnh tượng hòa bình. Hômerơ vẫn nói với một nghệ thuật vô song về cái mộc của Asin, về tất cả quá trình và việc làm đất đai và cuộc đời con người, về lễ cưới, việc luật pháp, nông nghiệp, đàn súc vật... ấy thế mà tất cả việc miêu tả này không phải vì thế mà tỏ ra là một cái gì thêm vào và phụ thuộc. Trong các trường ca sử thi của Otxian, trái lại, thế giới nói chung có vẻ quá hạn chế và quá ít chính xác, điều đó làm cho nó có tính chất trữ tình hơn là sử thi và các thiên thần và các con quỉ của Đantê không tạo nên một thế giới tự thân làm tăng cảm xúc, mà chỉ được dùng vào việc thưởng và trừng trị con người. Nhưng đặc biệt trong các *Nibelung* người ta nhận thấy thiếu một miếng đất thực tế và vững chắc, kết quả là về mặt này chuyện kể có một cái giọng rõ ràng chống lại lối ngâm nga. Điều đó không phải là vì nó không có nhiều chi tiết, mà vì các chi tiết này được kể lại theo lối một anh thợ học nghề kể lại điều anh ta nghe kể lại, bằng cách thêm vào đấy cả những điều anh ta bịa đặt ra. Chúng ta không thấy các sự việc và các biến cố đã được kể lại, mà chỉ nhận thấy tình trạng bất lực và những cố gắng vất vả của người ca sĩ. Trong tác phẩm sử thi sự yếu đuối đến chán ngấy ấy xuất hiện còn nổi bật hơn nữa và cuối cùng nó bị vượt quá bởi các ca sĩ chuyên nghiệp là những anh thợ học nghề thực sự.

(b) Vì sử thi với tính cách nghệ thuật, có nhiệm vụ đặt ta đứng trước một thế giới chính xác với tất cả các đặc điểm của nó, và do đó là của một thế giới có cái cá tính riêng của nó, cho nên thế giới này chỉ có thể là thế giới của một nhân dân *nhất định*.

(aa) Vì vậy cho nên các sử thi thực sự độc đáo đều cấp cho ta một bức tranh của tinh thần dân tộc như nó biểu hiện trong luân lí của cuộc sống gia đình, trong chiến tranh và trong hòa bình, trong các nhu cầu, các nghệ thuật, các phong tục, các hứng

thú, tóm lại nó cấp cho ta một bức tranh toàn vẹn về cái giai đoạn ở đấy có ý thức và phẩm chất của ý thức. Quan tâm tới các trường ca sử thi, khảo sát nó tỉ mỉ, giải thích nó, đó là trước sau chú ý đến tinh thần dân tộc của cái nhân dân trong đó một bản trường ca nào đó nảy sinh, đặng làm cho tinh thần ấy thành cụ thể và cảm giác được bởi các biểu hiện cụ thể của nó. Người ta thậm chí có thể nói rằng toàn bộ các trường ca sử thi làm thành lịch sử toàn thế giới ở chỗ nó có những gì là đẹp nhất, sinh động và tự do nhất. Không có tài liệu nào có thể cho ta biết sinh động và đơn giản như các trường ca Hômerơ về tinh thần Hi Lạp, chẳng hạn về lịch sử Hi Lạp, hay ít nhất, về tình trạng nhân dân Hi Lạp lúc khởi đầu cũng như về các khả năng mà nó có được để đương đầu với những cuộc đấu tranh mà nó phải tiến hành trong lịch sử chính thức của nó.

(bb) Song có *hai* thứ hiện thực dân tộc. Trước hết, có cái thế giới hoàn toàn *tích cực* gồm những phong tục ít nhiều đặc biệt, riêng cho một nhân dân nào đó, ở một thời kì nào đó, đối với một dân tộc sống trong những điều kiện địa lí và khí hậu nhất định, trong một xứ sở có những con sông nào đó chảy qua, có những núi non nào đó, những rừng rú nào đó, một môi trường tự nhiên nào đó. Thứ hai, có cái *thực chất* của ý thức dân tộc, cái này được biểu hiện trong gia đình, tôn giáo, đời sống dân tộc...

Có lẽ, như chúng ta đã nói muốn làm một quyển Thánh thư có một giá trị trường tồn, một tác phẩm thực sự của một dân tộc, thì bản trường ca phải làm chúng ta quan tâm đến cái mặt tích cực của hiện thực quá khứ trong chừng mực cái mặt ấy gắn liền bằng những mối liên hệ bên trong với cái làm thành thực chất của sự tồn tại dân tộc, vì nếu không có cái đó thì tất cả cái gì đụng chạm đến cái mặt tích cực ấy đối với ta đều có vẻ ngẫu nhiên và khiến chúng ta bàng quan.

Chính vì vậy mà chẳng hạn không thể quan niệm được một dân tộc ở ngoài những điều kiện địa lí thích hợp. Nhưng

nếu như không phải các điều kiện này là cái làm cho một nhân dân có cái tính chất loại biệt của mình, có cái môi trường tự nhiên rộng lớn hơn, miễn là đừng vi phạm vào đặc tính dân tộc, đừng mâu thuẫn với nó, thì nó vẫn có thể thu hút trí tưởng tượng do chỗ ta cách xa nó. Đứng trực tiếp trước núi non và sông ngòi quen thuộc, ta nhớ đến những kí ức cảm động về thời niên thiếu. Song nếu không có một mối liên hệ sâu xa, một quan hệ thâm trầm với tất cả cách tư duy và cách biểu hiện các sự vật, thì các sự vật có liên quan tới những kí ức đều sẽ trở thành những vật tương đối xa lạ. Ngoài ra, trong một vài trường hợp, chẳng hạn trong các cuộc viễn chinh quân sự, người ta bắt buộc phải xa lìa các nơi chốn và các phong cảnh quen thuộc (trường hợp của các anh hùng của *Iliat* chính là thế) thì cái môi trường tự nhiên xa lạ lại thu hút ta và ta khó lòng cưỡng lại được.

Nhưng thơ mất cái giá trị lâu dài của mình khi qua các thế kỉ, ý thức và cuộc sống tinh thần của nhân dân đã trải qua những biến đổi sâu sắc quá đến nỗi mối liên hệ giữa điểm xuất phát của nó và cái quá khứ gần đây hơn đã bị đứt đoạn. Đó là điều Klôpxtôc chẳng hạn đã bắt gặp khi trong các loại thơ khác, ông muốn dựng lại một sự thờ phụng dân tộc về thần linh bằng cách cho Hecman và Thuxonenda lên sân khấu. Người ta cũng có thể nói như vậy về bài ca các *Nibelung*. Quân Buôcgôndơ, sự trả thù của Cơrimhin, các kì công của Dicphrit, tất cả sự sống của một dân tộc đang trên đường đi bị tiêu diệt... tất cả những cái đó đều không còn liên quan gì tới cuộc sống gia đình, dân sự, pháp lí, với các thể chế và các hiến pháp của chúng ta. Lịch sử của Giêxu, Giêruxalem,... luật La Mã, ngay cả chiến tranh Troa, đối với chúng ta còn có tính thời sự hơn là các biến cố mà các *Nibelung* nói đến và đối với ý thức chúng là một thứ quá khứ, một lịch sử dường như đã bị quét sạch. Muốn lấy một tác phẩm như vậy làm một cái gì của dân tộc, thậm chí làm một quyển sách của dân tộc là một quan niệm hết sức tầm thường, thô thiển. Ở những ngày mà sự hăng bốc

của thời thiếu niên nổi dậy, thì đây là một dấu hiệu biểu lộ tình trạng già cỗi của một thời đại đã quay trở lại thời thơ ấu vì đã gần chết và muốn tìm thấy niềm an ủi mình trong các vật đã chết và đòi bắt người khác quan tâm đến nó, dường như nó là có tính thời sự.

(cc) Nhưng muốn cho một thơ sử thi dân tộc có thể làm cho cả các dân tộc *khác* và cả các thời đại *khác* cùng chú ý đến nó thì cái thế giới mà nó miêu tả không được chỉ là cái thế giới của một dân tộc riêng biệt. Nó phải miêu tả làm sao mà cái *nhân tính* vẫn biểu hiện ở đấy và tìm thấy sự phản ánh của mình ở trong cái dân tộc riêng biệt này, trong các vị anh hùng của nó và trong các kì công của họ. Chính vì vậy mà các đề tài thần linh và các đề tài đạo lí, do chỗ tính cách và đời sống của nó xét về toàn bộ là vĩ đại, do chỗ tính hiện thực cụ thể mà nhà thơ biết đưa vào các việc đó cũng như đưa vào các việc nhỏ, các trường ca của Hômerơ đã và vẫn sẽ là có tính thời sự mãi mãi không sao chết được đối với chúng ta. Về mặt này, có những sự khác nhau khi đi từ một dân tộc này sang một dân tộc khác. Chẳng hạn, không ai có thể chối cãi rằng *Ramayana* biểu hiện sinh động nhất tinh thần dân tộc của người Ấn Độ, đặc biệt là về mặt tôn giáo, nhưng tính cách của nhân dân Ấn Độ nói chung là hết sức loại biệt đến nỗi cái nhân tính thực sự và chân chính không sao phá vỡ được cái hàng rào của tính đặc thù này.

Trái lại, cái thế giới Thiên Chúa giáo là thế giới ngay từ đầu đã biết sử dụng cái nghệ thuật miêu tả một cách sử thi, bằng cách lấy cảm hứng đặc biệt ở các cảnh của đời sống gia trưởng trong *Cựu ước* và biết thưởng thức với một hứng thú một ngày một mới các biến đổi được trình bày với một nét nổi bật cụ thể như vậy thì lại khác hẳn. Chính vì vậy mà Gơtơ, khi nói về thời thơ ấu của mình có kể lại cho chúng ta nghe rằng mặc dầu cuộc đời của ông là ăn chơi và học hành thì gián đoạn, chỉ có *cái điểm duy nhất ấy* là có thể làm cho tinh thần

và tình cảm của ông tập trung vào đấy và được cái ảnh hưởng tốt đẹp của nó. Và ngay cả lúc tuổi đã lớn, ông nói:"Sau khi đã đi vòng quanh phương Đông, bao giờ chúng tôi cũng quay trở lại những nguồn nước làm người ta mát mẻ, mặc dầu ở đây đó chúng đục ngầu và thường chảy dưới đất, nhưng rồi lại xuất hiện trong trẻo và mát mẻ!".

(c) *Thứ ba*, cuối cùng chất liệu chân chính của thơ không phải được tạo nên bởi trạng thái chung của một nhân dân đặc biệt, ở trong cái tính chất im lìm chung của cá tính của nó; trái lại tình trạng chung này phải làm thành *cơ sở* trên đó diễn ra các biến cố có thể nói là gắn liền với tất cả các mặt của hiện thực dân tộc và tiếp nhận các mặt ấy. Các biến cố này không được là những điều ngẫu nhiên bên ngoài. Chúng phải toát ra từ cái ý chí đang theo đuổi một mục đích tinh thần và bản chất. Nhưng để cho giữa trạng thái chung của dân tộc với các hành động cá nhân không có sự đoạn tuyệt, thì biến cố đang nói đến phải bắt rễ vào ngay cái miếng đất trên đó nó đang diễn biến. Điều này có nghĩa là thế giới sử thi được miêu tả như vậy, phải được đặt vào trong một hoàn cảnh hết sức cụ thể đến nỗi mục tiêu cụ thể mà trường ca sử thi phải kể lại cho ta sự thực hiện tuôn ra một cách tự nhiên từ đó và tất yếu.

Ấy thế mà trong phần thứ nhất (tập I) khi nói về cái hành động lí tưởng nói chung, chúng tôi đã nói rằng nó giả thiết những điều kiện và những hoàn cảnh dẫn tới những xung đột, những hành động tai hại và những phản ứng chống lại các hành động ấy. Cái tình thế được qui định trong đó diễn ra trạng thái sử thi của thế giới của một nhân dân nhất định diễn ra - do đó tự nó phải gây ra *những xung đột*. Và bởi vì nếu như thế thì thơ sử thi đã giẫm chân lên lĩnh vực của thơ trong kịch, cho nên ta cần tìm hiểu xem các xung đột của sử thi khác các xung đột ở trong kịch ở chỗ nào.

(aa) Nói chung, người ta có thể nói rằng tình huống phù hợp nhất với thơ sử thi đó là các xung đột của *trạng thái chiến tranh*. Thực vậy, trong chiến tranh, chính là toàn bộ dân tộc đang vận động. Nó bị kích thích phải hành động bởi vì nó phải bảo vệ toàn bộ mình. Nếu các qui luật này áp dụng đúng cho đa số các sử thi thì nó hình như không áp dụng cho *Ođitxê* của Hômerơ, cũng như cho nhiều trường ca nói về các đề tài thiêng liêng. Nhưng cuộc xung đột mà *Ođitxê* kể lại cho ta các tình tiết lại đi ngược vì nguồn gốc tới tận chiến tranh Tr'oa, và tất cả những gì liên quan tới cái tình trạng diễn ra trong cái ngôi nhà ở đảo Ithác cũng như tới cuộc du lịch của Ođitxê khi trở về đều là hậu quả trực tiếp của cuộc chiến tranh Troa. Thậm chí, đây là việc kéo dài cuộc chiến tranh ấy, bởi vì nhiều vị chủ tướng chính đã bắt buộc phải giành lại Tổ quốc mình mà họ thấy đã bị thay đổi hẳn sau mười năm vắng mặt.

Trong số các trường ca sử thi có tính chất tôn giáo thì *Thần khúc* của Đantê chiếm địa vị chủ yếu. Nhưng ở đây, cuộc xung đột chính đó là cuộc xung đột diễn ra giữa cái yếu tố ác quỉ chống lại Thượng đế, giữa những người hành động theo ý chống lại Chúa với những người hành động theo ý muốn của Chúa. Cuộc xung đột ấy dẫn đến việc kết án, việc được rửa tội nay được hưởng hạnh phúc: địa ngục, tĩnh thổ, thiên đường. Trong *Chúa cứu thế* thì cuộc chiến tranh chống lại người con của Chúa có thể xem là trung tâm của bản trường ca. Nhưng sự miêu tả sinh động nhất, phù hợp nhất với loại sử thi là tình trạng một cuộc chiến tranh thực tế, như tình trạng trong *Pamayana*, trong *Iliat* cũng như trong các trường ca của Otxian của Tatxô, của Ariôxtơ và của Camôenxơ. Thực vậy, trong chiến tranh thì tinh thần dũng cảm làm thành cái hứng thú chủ yếu, mà tinh thần dũng cảm thì là một trạng thái tâm hồn và có một hoạt động không hợp với cách biểu hiện trữ tình cũng không hợp với hành động có kịch tính. Cái đóng vai trò chủ yếu trong vở kịch đó là cái khát vọng có giá trị đạo đức hay có thể bị kết án, trái lại trong sử thi thì cái chính lại là cái

mặt *tự nhiên* của tính cách. Chính vì vậy cho nên trong các hành động chiến tranh dân tộc, tinh thần dũng cảm giữ vai trò chính. Thực ra, tinh thần dũng cảm không phải là một phẩm chất đạo đức, một sản phẩm của cái ý thức có ý thức, nhưng nó là phù hợp hoàn toàn với cạnh khía tự nhiên của con người và theo đuổi, một cách hoàn toàn phù hợp với mặt tinh thần, những mục đích thực tiễn thích hợp với việc miêu tả sử thi hơn là việc diễn đạt bằng các tình cảm hay các suy nghĩ trữ tình.

Trong chiến tranh thì có những hoạt động và những kết quả của chúng như đối với bản thân tinh thần dũng cảm. Các sản phẩm của ý chí và các điều ngẫu nhiên bên ngoài là gần như cân bằng với nhau. Trong kịch trái lại, không có chỗ đứng cho những biến cố bình thường với những trở lực thuần túy bên ngoài, bởi vì cái bên ngoài ở đây không được có quyền tồn tại độc lập mà phải là nảy sinh từ các mục đích cá nhân và từ những ý định thầm kín của y. Kết quả là, các biến cố ngẫu nhiên không thể đoán trước nếu như chúng xảy ra và dường như qui định kết quả cuối cùng, thì cái cơ sở thực sự và sự biện hộ vẫn nằm trong các mục đích bên trong và các tính cách các cuộc xung đột, cho đến khi chúng được giải quyết một cách cần thiết.

(bb) Do chỗ cơ sở của hành động sử thi là những tình trạng chiến tranh như vậy cho nên sử thi có một trình độ đề tài vô cùng đa dạng. Thực vậy, ta có thể hình dung vô số hành động và vô số biến cố trong đó tinh thần dũng cảm đóng vai trò chính, song không phải vai trò các b àn cảnh và các biến cố thuần túy bên ngoài vì thế mà bị hạ ı chế quá đáng. Tuy vậy, thơ sử thi không tránh khỏi một sc hạn chế nhất định. Chỉ có những cuộc chiến tranh giữa các dân tộc *xa lạ* đối với nhau thì mới là có tính sử thi; trái lại các cuộc chiến tranh giành vương triều, các cuộc nội chiến, các cuộc khởi nghĩa tư sản lại thích hợp với lối trình bày của kịch hơn. Chính vì vậy mà ngay thời của mình Arixtôt đã khuyên các tác giả bi kịch (*Thi ca*

luận, chương XIV) hãy chọn những chủ đề có nội dung là những cuộc huynh đệ tương tàn. Chủ đề của vở *Bảy người chống lại thành Thebơ (Thêbes)* là như thế. Chính đứa con trai của Thebơ đã bao vây thành phố, và con người bảo vệ nó - kẻ thù của người kia - lại là người anh em ruột của y. Đây không phải là một tình trạng thù địch bình thường như tình trạng diễn ra giữa các cá nhân có quyền lợi đối lập nhau. Đây là một tình trạng thù địch diễn ra trên cơ sở cái cá tính riêng biệt của những người anh em đang chiến đấu. Hòa bình và sự thỏa thuận đáng lí phải là quan hệ cốt tử, thì lại bị phá vỡ và bị che mờ bởi các tâm tính cá nhân và cái lí do có vẻ bào chữa cho chúng. Đặc biệt trong các vở kịch lịch sử của Sêchxpia, người ta tìm thấy nhiều thí dụ theo kiểu ấy: trong khi mà việc thỏa thuận và tình trạng hòa bình giữa các cá nhân hữu quan sẽ là cái tình trạng duy nhất hợp lí, thì ta thấy họ vâng theo những dục vọng làm họ mờ mắt, làm họ quên mất tất cả những gì ở bên ngoài họ và gây nên những xung đột và những cuộc chiến tranh.

Để nêu lên một thí dụ của một hành động sử thi theo kiểu này, tức là một hành động tồi, tôi sẽ dẫn *Phacxaa* của Lucanh (Lucain)(*). Dù cho cái chính nghĩa là nguyên nhân của những cuộc chiến đấu trong bản trường ca này có to lớn đến đâu đi nữa, các đối thủ vẫn cứ là quá gần nhau: họ đều bắt rễ quá sâu vào đất đai của cùng một tổ quốc chung, cho nên cuộc đấu tranh không thể nào thành một cuộc chiến tranh giữa các tổng thể dân tộc mà lại biến thành một cuộc tranh giành đơn thuần giữa các đảng phái. Điều đó phá vỡ mất tính thống nhất có tính chất bản chất của nhân dân, làm cho các lỗi lầm chủ quan chồng chất lên và nó không làm cho các hoàn cảnh bên ngoài được rõ ràng và đơn giản đi mà lại làm cho chúng trở thành càng

(*) *Lucain (39-65), nhà thơ La Mã.*

lộn xộn và càng lúng túng hơn bao giờ hết. Người ta cũng có thể nói như vậy về trường ca "Henriát" (Henriade) của Vônte.

Tình trạng thù địch giữa các dân tộc xa lạ đối với nhau trái lại là một nét chủ yếu. Mỗi dân tộc làm thành một tổng hòa khác các dân tộc khác, thường thường thậm chí là đối lập lại các dân tộc khác. Khi các dân tộc ấy đã nổi lên chống lại nhau thì không có mối liên hệ nào về đạo lí bị phá vỡ hết, không có cái gì tự thân nó có giá trị bị vi phạm hết, không có cái toàn thể tất yếu nào bị tan rã hết. Trái lại, đây là một cuộc đấu tranh nhằm bảo vệ cái tổng thể không thể tấn công được của mỗi người cũng như nhằm bảo vệ cái quyền tồn tại của mỗi người. Những tình trạng thù địch này là phù hợp nhất đối với việc cung cấp các đề tài cho sử thi.

(cc) Song điều này không có nghĩa là mọi cuộc chiến tranh bình thường giữa hai dân tộc đối địch nhau đều là một sự kiện sử thi vì cái lí do đã nói trên. Cuộc chiến tranh còn phải diễn ra nhân danh một đòi hỏi có *tính toàn nhân loại và có tính lịch sử* mà một dân tộc đưa ra đối với một dân tộc khác. Chỉ có như thế thì chiến tranh mới trở thành một hành động thuộc một lĩnh vực cao đẳng, không có cái gì là chủ quan vì nó không bị cái ý chí muốn bắt người ta bị nô dịch và bị đàn áp thúc đẩy, mà nó được khẳng định thành một sự kiện tuyệt đối, căn cứ vào một tất yếu tối cao, trong khi nó có thể nổ ra là do một nguyên do bên ngoài, bởi cái vì do muốn trả thù. Chúng ta đã bắt gặp một tình trạng theo kiểu ấy trong *Ramayana* nhưng nhất là trong *Iliat*. *Iliat* vạch cho ta thấy những người Hi Lạp lên đường đánh những người châu Á trong những trận chiến đấu hoang đường đầu tiên gây nên do sự đối lập dữ dội giữa hai nền văn minh mà kết quả của sự đối lập ấy sẽ là một bước ngoặt quyết định trong lịch sử của Hi Lạp. Cũng với ý nghĩa này Xit đã đấu tranh chống lại bọn Xaradanh (Sarasin), những người Camoenxơ, Bồ Đào Nha đã chiến đấu chống lại những người In-điên. Và trong tất cả các sử thi lớn chúng ta đều gặp các dân tộc khác nhau về phong tục, về tôn giáo, về ngôn ngữ

bên trong cũng như bên ngoài nổi lên chống lại nhau. Và chúng ta chỉ yên tâm khi thấy cái nguyên lí cao cả được giải thích bởi lịch sử thế giới, là người ưu tú thắng kẻ hèn kém ngã gục bằng một tinh thần dũng cảm đánh cho kẻ bại trận tan tành.

Phải chăng bên cạnh các sử thi này của các thời đại đã qua là những sử thi ca ngợi việc phương Tây chiến thắng phương Đông, ý thức về mức độ châu Âu chiến thắng cái đẹp cá nhân, lí trí tự biết các giới hạn của nó chiến thắng cái hào quang Á châu, chiến thắng cái vẻ rực rỡ của một hệ thống gia trưởng vẫn còn chưa thực hiện một trình độ tổ chức hoàn hảo và các liên hệ của nó còn đang rất lỏng lẻo bao giờ cũng sẵn sàng gãy vụn. Phải chăng bên cạnh các sử thi này về các thời đại đã qua, người ta muốn có một quan niệm về chỗ các sử thi trong tương lai có thể như thế nào. Ta chỉ cần nghĩ đến một cuộc chiến thắng có thể xảy ra của chủ nghĩa duy lí Mỹ sinh động và phổ biến đối với các dân tộc châu Âu là những dân tộc say mê quá độ cái việc đo lường tính toán tất cả và lo làm cho mình thành đặc biệt. Thực vậy, ở châu Âu ngày nay, mỗi dân tộc đều bị hạn chế bởi tất cả các dân tộc khác và không thể một mình nó gây chiến tranh với các dân tộc châu Âu khác. Nếu người ta muốn thoát ra khỏi cái tù ngục châu Âu thì chỉ có một cách là hướng về Mỹ châu.

b. Hành động sử thi cá nhân.

Cái biến cố sử thi mà bây giờ chúng ta sẽ tìm hiểu các điều qui định của nó là diễn ra trong cái lĩnh vực ở đấy xảy ra cuộc xung đột giữa các dân tộc. Để đạt đến điều đó chúng ta sẽ tiến hành như sau.

Trước hết, chúng tôi sẽ nêu lên rằng mục đích của hành động sử thi trong khi vẫn gắn liền với một cơ sở khái quát, vẫn không kém mang tính chất *cá nhân* sinh động và cụ thể.

Song bởi vì các hành động chỉ có thể toát ra từ những cá nhân, cho nên *thứ hai*, chúng ta phải xét xem bản chất chung của các *tính cách* sử thi.

Cuối cùng, thứ ba, biến cố sử thi không những cho ta thấy cái khách thể ở trong cái biểu hiện bên ngoài của nó, mà còn chỉ cho ta thấy cả cái ý nghĩa của một cái gì vừa là bản chất vừa là tất yếu, cho nên chúng ta còn phải xét cái hình thức qua đó cái thực chất của sự diễn thành (devenir) biểu lộ ra, một phần xem như một tất yếu ẩn nấp ở bên trong, một phần xem như sự can thiệp lộ liễu của các sức mạnh và của một thiên ý vĩnh viễn.

(a) Trên đây, chúng tôi đã nói rằng cái làm thành bối cảnh của thế giới sử thi đó là một việc làm của dân tộc trong đó toàn bộ cái tinh thần của dân tộc có thể biểu lộ, mặc dầu là nó đang ở cái trạng thái anh hùng tươi mát nguyên sơ. Nhưng trên cái cơ sở chung này phải xuất hiện một mục đích đặc biệt mà việc thực hiện nó vì nó gắn liền với toàn bộ thực tại bởi những liên hệ chặt chẽ hơn, có thể có một ảnh hưởng quyết định tới tính cách dân tộc với các tín ngưỡng và hoạt động dân tộc.

(aa) Cái mục đích đã được cá tính hóa sinh động như vậy kéo theo nó tất cả cái còn lại, như chúng ta đã biết, ở trong trường ca sử thi mang tính chất một biến cố và điều này bắt buộc ta trước hết phải xét xem cái hình thức qua đó ý muốn và hành động trở thành một biến cố. Cả hành động lẫn biến cố đều toát ra từ tính nội cảm của tinh thần, mà nội dung của tinh thần thì không những được biểu hiện một cách lí thuyết bởi những tình cảm, những ý nghĩ, những tư tưởng... mà còn diễn ra trong thực tiễn. Sự thực hiện này thể hiện bằng hai cách: *thứ nhất*, cái khía cạnh bên trong của mục đích được nêu lên và theo đuổi mà cá nhân phải hiểu được tính chất khái quát của nó, phải muốn nhận được những hậu quả của nó và chịu trách nhiệm về việc đó từ trước. *Thứ hai*, đó là cái môi trường bên ngoài của tinh thần và thế giới tự nhiên, cái môi trường duy nhất trong đó con người có khả năng hành động, và các điều ngẫu nhiên của nó khi thì có lợi cho nó và giúp

cho nó may mắn đạt đến mục đích của mình, khi thì lại bất lợi. Trong trường hợp này, nếu y không muốn phục tùng hoàn cảnh thì y phải đấu tranh chống lại hoàn cảnh, với tất cả nghị lực của cá tính của y cho đến khi giành được thắng lợi hoàn toàn. Khi cái thế giới của ý thức được quan niệm dưới hai phương diện ấy gắn chặt vào nhau, cả hai đều được xem là hợp lí, thì cái nội cảm sâu sắc nhất liền trở thành một diễn thành và cái này biến đổi các hành động thành một loạt biến cố đang diễn ra, thành cái mong muốn thâm trầm với các ý định các ý nghĩ của nó, với các động cơ chủ quan, các dục vọng các nguyên tắc và các mục đích lúc bấy giờ đã trở thành một vật thứ yếu.

Còn về *hành động,* thì tất cả ở đây đều bị qui về cái tính chất thâm trầm, về bổn phận, về các sở nguyện, các ý định. Trái lại, trong các biến cố, cái mặt bên ngoài tự nó cũng được hưởng một cái quyền không thể chối cãi, sở dĩ thế là vì nó biểu hiện cái hiện thực khách quan là cái một mặt gán hình thức của nó cho toàn thể, và mặt khác là một trong những yếu tố chủ yếu đã tạo nên nội dung. Chính vì nghĩ đến cái đó mà trên đây tôi đã nói rằng vai trò của thơ sử thi chính là ở chỗ biểu hiện cái *diễn* ra của một hành động, tức là không những biểu hiện cái mặt bên ngoài của việc thực hiện một hành động, mà còn biểu hiện cả những hoàn cảnh bên ngoài, những điều kiện tự nhiên và những điều kiện khác mà nếu không có nó thì hành động không sao thực hiện được.

(bb) Còn về tính chất của cái mục đích *riêng* cụ thể hơn mà bản trường ca kể lại cho ta cách thể hiện dưới hình thức những biến cố, thì căn cứ vào tất cả những điều chúng ta đã nói ta thấy rằng mục đích ấy không được có gì *trừu tượng* hết. Trái lại, nó phải có một tính chính xác hoàn toàn *cụ thể*, song mặc dầu thế, nó cũng không được là một sản phẩm của sự võ đoán thuần túy và đơn thuần, bởi vì nó được thể hiện ở trong lòng một cuộc sống tập thể, dân tộc, chủ yếu. Nhà nước với tính cách

của nó, chẳng hạn, tổ quốc hay lịch sử một quốc gia hay một nước làm thành một cái gì chung và chính vì nó có tính chất chung cho nên nó không có một sự tồn tại cá nhân chủ quan, nói khác đi, nó không tách rời khỏi một cá nhân sống cụ thể. Chính vì vậy cho nên ta có thể trình bày lịch sử một quốc gia, sự phát triển về đời sống chính trị của nó, hiến pháp của nó và vận mệnh lịch sử của nó dưới hình thức những biến cố của lịch sử một quốc gia. Song nếu như tất cả các sự kiện ấy không biểu lộ với tính cách những hành động cụ thể, những cứu cánh bên trong, những dục vọng, những đau khổ và những cố gắng của những anh hùng cụ thể mà cá tính của họ đã cấp cho toàn bộ cái hiện thực chúng ta nói trên đây cả hình thức lẫn nội dung của nó, thì các biến cố xuất hiện với tính cách một sự diễn ra máy móc, cứng nhắc của lịch sử một dân tộc, một đế chế...

Trong những trường hợp như vậy, lịch sử thế giới sẽ là hậu quả, là sản phẩm của cái hành động cao nhất của tinh thần, và nếu gượng ép người ta có thể trình bày cái hành động toàn thế giới này dưới một hình thức sử thi tuyệt đối được thực hiện trên chiến trường ở đấy tinh thần con người cố gắng vươn lên tới trình độ của lịch sử thế giới. Song cũng chính vì đề tài này có tính toàn thế giới, cho nên nó không thể được nghệ thuật sử dụng vì nghệ thuật đòi hỏi những đề tài cá tính hóa hơn. Thực thế, nếu ta làm một tác phẩm sử thi như vậy, ta sẽ thiếu một bối cảnh và tình trạng thế giới chính xác. Nói khác đi, ta sẽ thiếu những nhận xét ít nhiều chính xác về địa điểm hành động,về các phong tục, tập quán, lề thói... Nó chỉ có thể lấy tinh thần toàn thế giới làm cơ sở, mà cái này thì chỉ có thể được cụ thể hóa dưới một hình thức đặc biệt và vị trí của nó là toàn bộ quả đất. Ngoài ra, mục đích duy nhất mà một tác phẩm sử thi tương tự có thể thực hiện đó sẽ là sự thực hiện của cái tinh thần toàn thế giới là cái chỉ có dùng tư duy thì mới nắm được và lí giải được ý nghĩa chân chính của nó. Song nếu người ta vẫn muốn trình bày nó dưới một hình thức nên

thơ, thì người ta phải làm điều ấy theo một cách làm sao cho nó xuất hiện dường như là nảy sinh hết sức hồn nhiên và độc lập. Đó là cái phương tiện duy nhất để đảm bảo ý nghĩa và sự gắn bó của cái toàn thể.

Điều này chỉ có thể thực hiện về mặt thơ bằng hai cách, cụ thể là con người tạo nên lịch sử, tức là cái ý niệm vĩnh viễn và tuyệt đối được thể hiện trong nhân loại được biểu hiện ra dưới hình thức một cá nhân chỉ đạo, tích cực, thực hiện tất cả, hoặc là dưới hình thức một tất yếu hoạt động ở trong hậu trường. Nhưng trong trường hợp thứ nhất, cái đề tài mênh mông sẽ làm cái bình nghệ thuật chật hẹp của cá nhân bị phá hủy, vì cái này có một dung lượng tất yếu là chật hẹp. Hoặc để tránh trở ngại ấy, ta phải dùng đến những suy nghĩ lạnh lùng có tính phúng dụ về mục đích và việc giáo dục của loài người, về các mục đích của nhân loại, về việc tu dưỡng đạo đức và về các cứu cánh dành cho lịch sử toàn thế giới. Trong trường hợp thứ hai, đây là những tinh thần dân tộc khác nhau phải được trình bày như là bấy nhiêu anh hùng và lịch sử cùng với sự phát triển tiến bộ của nó phải được trình bày như là do các xung đột và các đấu tranh của họ mà ra. Muốn cho tinh thần một dân tộc xuất hiện trước mắt ta, về mặt thơ, như là nó tồn tại trong thực tế, tác phẩm còn phải làm cho những hình tượng thực sự lịch sử diễn ra trước mắt ta với cái hoạt động thực tế của họ. Nhưng trong lúc đó thì dường như chúng ta sẽ chỉ có một loạt những hình tượng riêng biệt, lần lượt nổi lên rồi lại biến đi một cách thuần túy, chẳng hề có mối liên hệ thâm trầm gì ràng buộc họ lại với nhau cả với tính cách ràng buộc những cá nhân, bởi vì thực vậy, đây không phải là cái tinh thần toàn thế giới chỉ đạo cái này "tự nó" là một cái duy nhất ở bản thân và còn là một vận mệnh bên trong - có thể lúc bấy giờ ở trên đỉnh chóp làm thành một cá nhân hành động. Và ngay lúc người ta muốn nắm lấy tinh thần dân tộc ở trạng thái toàn thế giới của nó và để cho nó hoạt động ở trong cái chất liệu ấy, người ta sẽ có được

một hình thức tương tự, trong có các cá nhân - giống như các nhân vật Ấn Độ - sẽ chỉ có một tồn tại rời rạc, cái này mặc dầu có cái vỏ nên thơ cũng gần như là biến mất trước cái chân lí của tinh thần toàn thế giới được thực hiện ở trong lịch sử.

(cc) Cái qui tắc chung rút ra từ tất cả điều này đó là: một biến cố sử thi riêng biệt chỉ có thể được miêu tả một cách nên thơ và sinh động nếu nó là gắn liền với một cá nhân *duy nhất* bởi những sợi dây kín đáo nhất và chặt chẽ nhất. Cũng như đây là một nhà thơ *duy nhất* đã sáng tạo ra tất cả và đã thể hiện tất cả, ở đây phải có một cá nhân *duy nhất* đứng trên đỉnh, biến cố là gắn liền với anh ta và anh ta in vào biến cố cái hình dáng của mình từ đầu chí cuối. Nhưng ngay cả ở đây nữa, chúng ta vẫn phải tính đến những sự kiện quan trọng khác. Vừa rồi, thực vậy, chúng tôi đã chứng minh tại sao lĩnh vực sử thi không để cho lịch sử toàn thế giới hòa nhập vào đấy. Chúng ta có thể nói như vậy về những việc miêu tả có tính tiểu sử được không; nói khác đi những sự miêu tả mà đề tài là lịch sử cuộc đời của một nhân vật này hay một nhân vật nọ? Cố nhiên là ta có thể nói như vậy, bởi vì trong một tiểu sử thì đành là có một cá nhân duy nhất, song các biến cố trong đó nhân vật xuất hiện, hay mắc vào đấy có thể là hoàn toàn độc lập đối với anh ta và chỉ hướng về anh ta một cách thuần túy tình cờ và ngẫu nhiên mà thôi. Song nếu như một tác phẩm sử thi phải có một tính thống nhất thì cái biến cố biểu hiện hình thức của nội dung sử thi cũng phải có cái tính thống nhất của nó. Cả hai tính thống nhất này, tức là tính thống nhất của đề tài và tính thống nhất của biến cố khách quan đều phải biểu hiện và phải gắn bó với nhau.

Trong cuộc đời của Xit, cũng như trong các kì công của ông ta, hứng thú tập trung vào cuộc đời của một cá nhân duy nhất, cá nhân này vẫn trung thành với mình trong mọi hoàn cảnh, ở sự phát triển của ông ta, ở tinh thần anh dũng và ở cái kết thúc của ông ta. Các kì công của ông diễn ra trước mắt ông ta

như diễn ra trước một vị thần linh do điêu khắc tạo ra. Ông ta ngồi đấy với vai trò một khán giả cũng như chúng ta vậy. Chính vì vậy cho nên các trường ca của Xit không phải là những trường ca sử thi theo nghĩa thực của danh từ này mà chúng giống như các *romanceros*. Những cái này xuất hiện sau này chẳng qua chỉ là chia nhỏ một số tình thế đặc biệt trong cuộc đời của vị anh hùng dân tộc này thôi, các tình thế này không cần đến yếu tố thống nhất được biểu hiện bởi một biến cố đặc biệt duy nhất. Điều kiện này được thể hiện đẹp đẽ nhất trong *Iliat* và *Oditxê*, trong đó Asin và Ulit là những hình tượng trung tâm. -Ở *Ramayana* cũng thế. Nhưng về mặt này *Thần ca* của Đantê chiếm một địa vị đáng chú ý đặc biệt. Ở đây, chính tự thân nhà thơ sử thi lại là cái nhân vật duy nhất, tất cả mọi thứ đều gắn liền với những cuộc ngao du của anh ta qua địa ngục, tĩnh thổ và thiên đường. Kết quả là anh ta có thể kể lại các sáng tạo của trí tưởng tượng của mình dường như đó là những kinh nghiệm anh ta đã từng trải và điều đó cho phép anh ta được quyền chêm các tình cảm và các ý nghĩ của chính mình vào cái tác phẩm khách quan của mình tới một trình độ mà các nhà thơ sử thi khác không được phép làm.

(b) Dù cho thơ sử thi chỉ truyền đạt nói chung về tất cả những gì tồn tại và xảy ra, do đó nó lấy cái khách quan làm nội dung và hình thức, thì ở đây cũng vẫn cứ là sự diễn biến của một hành động, và chính những người hành động và đau khổ vẫn làm thành trung tâm của tác phẩm. Thực vậy, chỉ có các nhân vật, người hoặc thần linh thì mới có khả năng hành động mà thôi và các mối quan hệ gắn liền họ với cái xảy ra cũng sinh động thì họ càng có quyền bắt ta phải chú ý quan tâm. Về mặt này, thơ sử thi cũng giống với trữ tình và với kịch cho nên chúng ta cần phải nêu bật cái gì là *loại biệt* trong lối miêu tả các cá nhân một cách sử thi.

(aa) Điều tạo nên tính khách quan của một tính cách sử thi, đặc biệt của các tính cách trung tâm đó là các tính cách

này biểu hiện một *tổng thể* những nét, rằng họ là những con người toàn vẹn,ở đấy cách cảm nghĩ, suy nghĩ và hành động, mang phẩm chất dân tộc đã đạt đến trình độ phát triển cao nhất. Về điểm này, tôi đã đề nghị lưu ý đặc biệt đến các hình tượng nhân vật của Hômerơ, đặc biệt lưu ý đến tính đa dạng của những đặc điểm thuần túy nhân tính và dân tộc được kết hợp một cách sinh động ở Asin và nhân vật chính của *Oditxê* cũng không kém tiêu biểu về mặt này. Người ta cũng nhận thấy trong trường hợp của Xit cũng có nhiều nét và nhiều tình thế đa dạng như vậy: Xit là con, là anh hùng, là người yêu, là người chồng, là người chủ gia đình, là cha, Xit quan hệ với vua với quân thù và với bạn bè. Về mặt này, nhiều sử thi khác thời Trung thế kỉ là trừu tượng hơn nhiều. Nhất là khi các anh hùng của nó chỉ bảo vệ quyền lợi của chế độ hiệp sĩ với tính cách của nó và do đó, mà tách rời ra khỏi cái bản chất của nội dung dân tộc thực sự.

Chủ đề chính của thơ sử thi chính là khẳng định tính tổng thể này trong những tình thế đa dạng nhất. Cố nhiên, các nhân vật hài kịch và bi kịch trong các vở kịch cũng phải có tính toàn vẹn về nội tâm như vậy. Song bởi vì cái nói lên họ trước hết lại là tình trạng xung đột gay go giữa một nhiệt tình bao giờ cũng phiến diện với một dục vọng ngược lại diễn ra trong những giới hạn cụ thể và nhằm đạt tới một mục đích cụ thể, cho nên tính đa dạng này của các biểu hiện qua các nhân vật sử thi tự khẳng định, nếu không phải là một điều thừa thãi đối với họ, thì vẫn là một sự g àu có, có thể nói là thêm vào sau, tình trạng bá chủ của một dục vọng *duy nhất,* của các động cơ và các lí do bào chữa cho dục vọng ấy sẽ gạt nó ra phía sau. Trái lại, trong cái tổng thể sử thi thì tất cả các mặt này đều phải được phát triển với tất cả tính bao la của nó. Thực vậy, một mặt điều này là phù hợp với các nguyên tắc sử thi nói chung, và mặt khác tình trạng thế giới trong đó cá nhân bị gắn vào đấy, cho phép y có quyền tự khẳng định như là y tồn tại: là sản phẩm của cái thời đại ấy, y không thể nào

làm khác được mà phải phản ứng với thế giới phù hợp với tất cả các cá tính của y. Trong trường hợp cơn giận của Asin chẳng hạn, cố nhiên người ta có thể đi đến những nhận xét có tính chất luân lí về chỗ cơn giận ấy đã gây nên những tai họa và những tổn thất khiến Asin không phải là một người ưu tú và vĩ đại gì hết, bằng cách nói rằng nếu quả Asin không phải là một người và một vị anh hùng thực sự tuyệt mĩ thì ngay trong cơn giận, chàng vẫn có thể biết kiềm chế và làm chủ được mình. Nhưng lời chê trách này sẽ là bất công và thậm chí chúng ta không cần phải tha lỗi cho chàng về chỗ đã nổi giận, bởi vì chàng có những ưu điểm khác: Asin là Asin, và về quan điểm sử thi như thế là đủ. Người ta cũng có thể nói như vậy về lòng tham muốn và lòng ham vinh quang của chàng. Các tính cách to lớn này sở dĩ có quyền tồn tại chủ yếu là nhờ chỗ nó được khẳng định, được nêu bật một cách đầy nghị lực, bởi vì, dù có là đặc thù đi nữa, nó cũng có tính chất toàn nhân loại; trong khi đó, trái lại, nền luân lí bình thường tóm lại là ở chỗ không tôn trọng cái cá tính mình và không tôn trọng nó một cách quyết liệt. Chính cái ý thức phi thường mà Alecxăng đã có về giá trị của mình đã nâng Alecxăng lên khỏi các bạn của ông và vượt lên khỏi cuộc đời của hàng ngàn người khác.

Việc trả thù cá nhân, ngay cả trả thù đến một trình độ tàn nhẫn nào đó, của một bộ phận của cái nghị lực này ở các thời đại anh hùng và về mặt này nữa, Asin với tính cách một tính cách sử thi - là vượt khỏi lời chê trách mà người ta có thể trách cứ chàng nhân danh cái luân lí thông thường.

(bb) Bản thân các nhân vật này chính vì họ là những cá nhân toàn vẹn tự mình thể hiện được một thể tổng hợp rực rỡ của các nét rời rạc và tản mác của cái tính cách dân tộc là điều khiến cho họ thành những tính cách tự do vĩ đại..., một cách phân tích đã ban cho các nhân vật cao quý này cái quyền được đứng trên đỉnh chóp và bắt ta phải gắn cái biến cố chính vào cá tính họ. Về mặt này, Gôđơfroy de Buiôn (Godefroi de Bouillon) chẳng hạn trong *Giêruxalem được giải phóng* của

Tócquatô Tatxô (Torquato Tasso), mặc dầu được chọn với tính cách là người dũng cảm nhất, công bằng nhất ở tất cả những người thập tự quân, với tính cách vị chủ tướng của toàn bộ đạo quân vẫn không phải là một hình tượng rực rỡ và đáng chú ý như Asin - hình ảnh trẻ trung sôi nổi của tinh thần Hi Lạp, hay như Ulit. Những người Akêen không thể chiến thắng được nếu Asin từ giã chiến trận. Việc chàng thắng Hecto đồng thời là việc chiến thắng thành Troa cũng như việc Ulit cô độc trở về quê hương là tượng trưng cho việc trở về quê hương của mọi người Hi Lạp sau khi rời Troa, chỉ khác nhau ở chỗ những nỗi đau khổ cá nhân và riêng biệt của chàng là phản ánh toàn bộ các nỗi đau khổ, các quan niệm về cuộc đời và các tình huống mà chủ đề của *Oditxê* bao hàm. Trái lại, các tính cách bi kịch tự nó không chiếm tất cả cái đỉnh của một toàn thể được khách quan hóa ở họ, mà gắn nhiều hơn vào các mục đích riêng xuất phát từ tình cảm của họ hay từ một vài nguyên tắc mà họ đã chấp nhận bởi vì họ thấy nó phù hợp với các cá tính của họ.

Khi nói đến các cá nhân có tính sử thi, chúng tôi cảm thấy còn phải nhấn mạnh vào điều này: chủ đề của một tác phẩm sử thi không phải là một hành động với tính cách hành động mà đây là một biến cố. Một tác phẩm kịch giới thiệu cho ta một cá nhân tích cực cố gắng mọi cách để đạt những mục đích của mình. Cái ý nghĩ cố định ấy nhằm thực hiện một mục đích là vắng mặt ở trong tác phẩm sử thi. Đành là các anh hùng sử thi có thể ôm ấp những mục đích, song cái quan trọng trong trường hợp của họ không phải là những mong muốn của họ, cũng không phải là các mục đích của họ, mà cái quan trọng đó là tất cả những điều họ gặp ở trong các mong muốn và các mục đích, trong những cố gắng của họ để nhằm đạt được mục đích và thỏa mãn những điều mong muốn. Các hoàn cảnh cũng tích cực như vậy, thậm chí nhiều khi còn tích cực hơn cả chính họ nữa. Chính vì vậy mà chẳng hạn việc trở về Ithác làm thành mục đích thực sự của Ulit. *Oditxê* không phải chỉ giới

thiệu cho ta Ulit trong việc thực hiện tích cực mục đích ấy, mà còn kể lại dông dài tất cả những gì xảy ra trong thời gian những cuộc bôn ba của chàng, những điều chàng phải chịu đựng, những trở lực mà chàng bắt gặp, những nguy hiểm mà chàng phải vượt qua, những cảm xúc mà chàng đã cảm thấy. Trái với các điều mà một tác phẩm kịch sẽ chỉ cho ta thấy, tất cả các biến cố, các nguy hiểm, các trở lực, các cảm xúc... không phải trực tiếp do hành động đẻ ra mà là xảy ra *nhân* cuộc phiêu lưu, trong lúc đó bản thân nhân vật không có cái phần gì của mình vào đấy, có thể nói như vậy. Những cuộc phiêu lưu của chàng với những người Thực liên (lotopophages), với Pôlyphem, với các Lextrigôn, nữ thần Xiêcxê giữ chàng lại với nàng trong một năm. Rồi sau khi đã đi thăm cái thế giới dưới đất, sau khi bị đắm tàu, chàng lại dừng lại ở nhà Calypxô cho đến khi nỗi nhớ quê hương trở nên quá mạnh đến nỗi nàng tiên nữ không làm cho chàng thích thú và chàng bắt đầu nhìn ra ngoài biển khơi vắng ngắt đôi mắt đầm đìa. Cuối cùng, Calypxô đành phải chính nàng cấp cho chàng những vật liệu cần thiết để đóng một chiếc mảng, cấp cho chàng thức ăn, rượu và quần áo rồi từ biệt chàng với vẻ ân cần trìu mến. Cuối cùng, sau khi ở nơi những người Phêaxi, chàng được mang đi trong lúc ngủ, tức là chàng không biết điều đó, lên bờ biển của hòn đảo của mình. Cái lối đạt đến mục đích như vậy chẳng có gì là kịch cả.

Trong *Iliat,* mặt khác, cơn thịnh nộ của Asin - cùng với tất cả những điều xảy ra trong dịp ấy tạo nên chủ đề chính của câu chuyện - không phải là một mục đích mà là một trạng thái. Asin bị lăng mạ, nhảy chồm lên; nhưng cái cách chàng hành động sau này chẳng có gì là kịch. Trái lại, chàng không làm gì cả. Đầy căm uất và cho rằng vị Chúa tể các dân tộc không liên quan gì đến chàng hết, chàng ngồi với Patrôklơ bên cạnh những chiếc tàu bên bờ biển. Những hậu quả của việc chàng rời khỏi trận đánh bộc lộ ra ngay và chỉ sau khi

người bạn của chàng đã bị Hecto giết thì chàng mới hành động trở lại. Về phần Ênê, chàng cũng có một mục đích nào đó cố sao đạt được, và Viêcgilơ đã kể cho chúng ta biết tất cả những hoàn cảnh đa dạng đã trì hoãn việc thực hiện mục đích ấy.

(c) Chúng ta còn phải xét một mặt khác quan trọng của thơ sử thi, mặt hình thức các biến cố. Tôi đã nói rằng cái làm thành lí do quyết định một vở kịch, cái cơ sở trên đó vở kịch được xây dựng đó là ý chí, cùng với cái ý chí đòi hỏi, và phải thực hiện. Các hành động diễn ra dường như bị qui định bởi tính cách và bởi các mục đích theo đuổi và cái mà chúng ta quan tâm tới trước đó là tính chất chính đáng hay không chính đáng của hành động trong khuôn khổ các trường hợp đã cho và các xung đột nảy sinh từ những trường hợp ấy. Vì vậy cho nên nếu như ở trong kịch các hoàn cảnh bên ngoài cũng đóng một vai trò quan trọng, thì tầm quan trọng của nó là do chỗ các tình cảm và ý chí đã chịu ảnh hưởng gì của nó và tính cách phản ứng chống nó như thế nào.

Nhưng trong sử thi thì các hoàn cảnh và các biến cố bên ngoài cũng đều có một tầm quan trọng như là cái ý chí chủ quan và cái điều con người thực hiện làm chúng ta chú ý cũng như ta chú ý tới những cái gì xảy ra bên ngoài. Kết quả là hành động của con người tỏ ra bị các hoàn cảnh qui định và được thực hiện bởi các hoàn cảnh ấy. Bởi vì xét về quan điểm sử thi thì con người không hành động một cách tự do vì bản thân và do chính bản thân mình. Trái lại, y bị chìm vào một toàn thể, cái này gồm một thế giới bên ngoài và một thế giới bên trong gắn chặt với nhau và mục đích - và sự tồn tại của cá nhân cấp một cơ sở cố định cho hoạt động của mọi cá nhân riêng biệt. Chính thơ sử thi phải miêu tả tất cả các dục vọng, các quyết định, các thực hiện ở dưới các trạng thái, ấy thế mà khi cho rằng các hoàn cảnh bên ngoài cũng như giá trị ngang với các hoạt động chủ quan, người ta đã mở rộng cửa cho mọi điều đồng bóng của ngẫu nhiên. Trái lại sử thi cần phải trình

bày cái gì thực sự khách quan, cái gì có tính chất thực sự chủ yếu. Đây là một mâu thuẫn bên ngoài, mất đi khi người ta bước vào trong biến cố, vào sự tiếp diễn của *sự tất yếu*.

(aa) Chính vì đứng trên quan điểm này - là quan điểm của sự tất yếu - mà người ta có thể nói rằng thơ sử thi, chứ không phải là thơ của kịch, như người ta vẫn thường tưởng thế, là lĩnh vực trong đó *vận mệnh* ngự trị. Tính cách của kịch tạo ra cái vận mệnh của bản thân - nhờ tính chất của mục đích mà y đeo đuổi qua các trường hợp biết được và cho trước - và làm điều đó nhờ có xung đột. Trái lại, vận mệnh của nhân vật sử thi được tạo ra ở ngoài y, và sức mạnh của các trường hợp làm cho hành động mang hình thức cá nhân, và qui định kết quả của hoạt động của y, chỉ là cái quyền lực của cái Fatum. (định mệnh - ND). Cái gì xảy đến thì sẽ phải xảy đến do một tất yếu không tài nào tránh được. Thơ sử thi khiến tình cảm, suy nghĩ, quyền lợi cá nhân, cái buồn ủ dột và nỗi u hoài nói lên; kịch làm nổi bật một cách khách quan lí do bên trong giải thích cho một hành động, song thơ sử thi lại lấy đề tài là toàn bộ sự tồn tại với tất cả cái tất yếu qui định nó. Kết quả là cá nhân chẳng còn làm được vai trò nào khác ngoài việc tuân theo hay không tuân theo cái tình trạng ấy, và trong cả hai trường hợp này, y đều phải chịu đựng tất cả mọi hậu quả của quyết định của mình.

Số phận là cái quyết định cái gì phải xảy đến và cái gì xảy đến: nó quyết định thành công hay thất bại, sống hay chết. Thực vậy, cái diễn ra thực tế trước mắt ta, đó là một trạng thái chung đồ sộ trong đó các hành động và các vận mệnh của con người đóng vai là những sự kiện rời rạc và thoáng qua. Định mệnh này làm thành cái công lí tối cao, và nó trở thành bi kịch – không phải theo nghĩa kịch của danh từ này tức là có bao hàm quan niệm cho cá nhân như là một *nhân vật*, mà theo nghĩa sử thi của nó, cái này có nghĩa là con người được xét xử theo cái *sự nghiệp* mà nó bảo vệ - và cái nữ thần

Nêmêxít (Némesis) (nữ thần xét xử tội lỗi - ND) là bi kịch chính ở chỗ sự nghiệp này là quá lớn đối với cá nhân, là quá nặng ở trên vai của nó. Chính vì vậy cho nên tất cả bị che phủ một tấm màn buồn thảm; người nào đẹp nhất thì chết non; ngay từ lúc sinh thời, Asin đã than thở về cái chết của chính mình và ở cuối *Oditxê* chúng ta thấy Asin và Agamemnôn đi lang thang như những cái bóng và nhận thức thấy rằng họ chỉ còn là những bóng ma. Đến lượt nó, thành Troa cũng tiêu diệt, lão vương Priam bị giết ở dưới chân điện thờ của gia đình, đàn bà con gái bị bắt đi làm nô lệ, Ênê vâng lệnh thần linh ra đi để xây dựng tại Laxium (Latium) một đế chế mới, và các anh hùng chiến thắng chỉ trở về quê hương và tìm thấy hạnh phúc ở đấy hay sự bất hạnh sau muôn vàn đau khổ.

(bb) Song tính tất yếu này là tính tất yếu chi phối các biến cố có thể được trình bày theo nhiều cách.

Cách thứ nhất, đơn giản nhất, đó là đưa ra các biến cố, song tác giả không tìm cách giải thích nó, để cho nó diễn biến và biểu lộ các hậu quả của nó do sự can thiệp của một thế giới thần linh, của các mãnh lực vĩnh viễn. Song lúc đó thì giọng của cách trình bày phải làm thế nào mà từ đó người ta thấy toát ra rõ ràng cái ấn tượng rằng các biến cố được kể lại và các số phận quan trọng của những nhân vật chủ yếu và của cả từng thế hệ gắn liền với các biến cố này, không phải là những sản phẩm đơn thuần của những biến đổi ngẫu nhiên, trái lại chúng biểu hiện do một lí do nội tại, do một tất yếu gây ra một sức mạnh huyền bí, do một quyền lực nhưng không xuất hiện trong thơ dưới một hình thức cá nhân hóa. Giọng của *Các bài ca Nibelung* là như vậy. Nó không gán việc quyết định cái kết thúc cuối cùng của mọi hành động cho cái thiện ý Thiên Chúa giáo, cũng không gán nó cho các thần linh dị giáo. Bởi vì về Thiên Chúa giáo thì ở đây chỉ nói đến việc đến nhà thờ và làm lễ, và giám mục địa phận Spiarơ với nàng Utê xinh đẹp khi các vị anh hùng muốn đi đến xứ sở của vua Etzen: "Cầu Chúa đừng cho họ đến đấy".

Ngoài ra, người ta còn thấy nó trong các chiêm bao có tính chất tiên tri, trong những lời tiên đoán mà những người đàn bà ở sông Đanúy đã nói với Hagen cũng như những điều khác cùng loại như vậy, song thực ra người ta không tìm thấy dấu vết nào của sự can thiệp của thần linh. Điều này làm cho cách tự sự có tính cứng nhắc, phong bế, và làm cho nó có thể nói là mang một nỗi buồn khách quan và cũng do đó mà nó có tính sử thi một cách chủ yếu. Điều này là hoàn toàn đối lập với các trường ca của Otxian, trong đó người ta không nhận thấy có sự can thiệp của thần linh, nhưng những lời than vãn của người ca sĩ về cái chết và sự biến mất của cả cái thế hệ anh hùng biểu lộ nỗi đau buồn chủ quan của người ca sĩ già bị những kỉ niệm đau buồn ám ảnh.

Quan niệm này chủ yếu khác quan niệm thấy trong các vận mệnh của con người và các hiện tượng của tự nhiên, hậu quả sự can thiệp của một thế giới thần linh, của các quyết định của họ, của ý chí và hành động của họ như trong các trường ca Ấn Độ vĩ đại, ở Viêcgilơ, Hômerơ... Ở trên tôi đã đề nghị lưu ý đến các cách giải thích nên thơ về các biến cố bên ngoài có vẻ hoàn toàn ngẫu nhiên bằng sự can thiệp và sự cộng tác của thần linh và tôi đã tìm cách minh họa sự kiện này bằng những thí dụ lấy ở *Iliat* và *Ođitxê*. Ở đây yêu cầu phải thỏa mãn là bảo vệ tính độc lập đối với nhau giữa các hành động của con người và các hành động thần linh, để cho thần linh đừng biến thành những thể trừu tượng không có sự sống và các cá nhân không bị hạ thấp đến mức độ trở thành tôi tớ đơn thuần. Ở trên tôi đã nêu lên một cách chi tiết người ta có thể tránh cái nguy cơ ấy bằng cách nào. Thơ sử thi Ấn Độ đã không thực hiện được tình trạng thăng bằng tuyệt đối này giữa thế giới của người và thế giới của thần bởi vì nó vẫn còn ở cái giai đoạn của trí tưởng tượng, tượng trưng,ở đấy cái mặt con người trong tình trạng hiện thực đẹp đẽ của nó, đã bị gạt ra phía sau và hoạt động cá nhân của con người hoặc biểu hiện với

tính cách một hiện thân của thần linh, hoặc với tính cách một vật hoàn toàn thứ yếu và sẽ phải biến mất trừ khi nó được miêu tả như là một hành động khổ hạnh có nhiệm vụ làm cho con người ngang với thần linh về sức mạnh và quyền lực.

Trái lại, trong Thiên Chúa giáo, các sức mạnh đặc biệt được nhân cách hóa, các dục vọng, các thiên sứ, các thần của người ta... phần lớn chỉ có một trình độ độc lập cá nhân ít ỏi và vì thế mà có vẻ lạnh lùng và trừu tượng. Cách nhân cách hoá của Hồi giáo cũng thế. Quan niệm này về thế giới sau khi đã tước mất mọi tính chất thần linh ở thiên nhiên và ở thế giới của người và gán cho cả hai một trật tự thuần túy nôm na, một cách nhìn thế giới như vậy, đặc biệt nếu nó rơi vào tình trạng hoang đường thì lại càng khó mà tránh được cái nguy cơ là xử lí cho như là những cái không có chỗ dựa nào bên trong như là những phép màu, những cái ngẫu nhiên và bàng quan ở trong cái hoàn cảnh bên ngoài, mặc dầu ở đây chỉ là một dịp để cho cái hoạt động của con người biểu hiện, để cho cái tính cách cá nhân khẳng định và nảy nở. Ở đây tính tiếp tục của sợi dây nhân quả vốn chạy dài đến vô tận bỗng bị gián đoạn và nhiều khâu của sợi dây nôm na nhưng trường hợp thoát ra ngoài sự hiểu biết sáng rõ và sự lí giải chính xác bị tập hợp lại một cách ngẫu nhiên. Nhưng khi điều này được làm một cách không tất yếu và không có lí do nội tại, thì cái phương pháp giải thích này là phương pháp của phần lớn các truyện trong *Một nghìn một đêm lẻ*, tức là một trò chơi đơn thuần của óc tưởng tượng. Óc tưởng tượng dùng những lối sáng tạo theo kiểu này để cấp cho cái không thể tin được một cái vẻ thực tế có thể xảy ra.

Về mặt này, cũng như về bao nhiêu mặt khác, thơ Hi Lạp lại vẫn là lối thơ giữ được một địa vị trung gian đẹp đẽ, bởi vì do toàn bộ cách nó nhìn thế giới, nó vẫn để cho sức mạnh và tự do, cũng như tính độc lập cá nhân của thần linh và của người, của anh hùng đều được nguyên vẹn.

Song xét về toàn bộ thế giới của thần linh, người ta nhận thấy trong thơ sử thi có một tình trạng đối lập mà ở trên chúng tôi đã có dịp nhắc đến: đó là sự đối lập giữa các sử thi *nguyên thủy, hồn nhiên* với các sử thi sau này hơn, mà tôi sẽ gọi là *nhân tạo*. Sự đối lập này nổi bật đặc biệt rõ khi ta so sánh Hômerơ và Viêcgilơ. Cái giai đoạn văn hóa của các trường ca Hômerơ là hòa hợp hoàn toàn với cái chất liệu của các trường ca này; trái lại, ở Viêcgilơ, một câu thơ sáu bộ nhắc cho chúng ta một cách nhìn thế giới ở nhà thơ khác hẳn cách nhìn nhà thơ miêu tả cho chúng ta và các vị thần linh của Viêcgilơ không có cái vẻ tươi mát đầy sức sống của các thần linh của Hômerơ. Các thần linh không sống cuộc sống của chính họ và cuộc sống ấy không làm cho chúng ta tin. Trái lại, họ chỉ là những sáng tạo đơn thuần và là những biện pháp bên ngoài. Nhà thơ cũng như những người nghe ông ta hay đọc ông ta đều không cho họ là quan trọng mặc dầu tác giả cố tâm giới thiệu họ rất nghiêm chỉnh. Từ đầu đến cuối, bản trường ca sử thi của Viêcgilơ là một ánh sáng bình thường: truyền thống, các chuyện hoang đường, mặt thần tiên của thơ đều được trình bày với một ánh sáng nôm na trong một khung cảnh duy lí. *Enêit* cũng như lịch sử La Mã ở thời kỳ Titut Livut các vua và các chấp chính quan đọc những bài diễn văn giống như những bài mà các nhà hùng biện thời Titut Livut vẫn đọc trên các chợ của La Mã hay trong các trường dạy hùng biện. Trái lại, cái gì được truyền thống truyền lại, như truyện ngụ ngôn của của Mênenint Agrippa về cái dạ dày thì khác tất cả bởi cái vẻ cổ điển của nó.

Ở Hômerơ, trái lại, các thần linh sống trong một bầu không khí được soi sáng bởi một luồng ánh sáng thần kì giữa thơ và thực tại. Họ được biểu hiện hoàn toàn rõ ràng để cho chúng ta có thể hình dung họ như là những nhân vật sống trong cái thực tại hằng ngày. Nhưng mặt khác, họ vẫn chưa có một trình độ không chính xác đầy đủ cho ta thấy họ thiếu tính chất thực

tại sinh động. Điều họ làm và họ thực hiện có thể cắt nghĩa bằng những động cơ cũng như bằng những lí do như những động cơ và những lí do của con người, nhưng chính cái chủ yếu, cái nội dung làm cơ sở cho các hành động của họ đã khiến chúng ta tin vào sự tồn tại thực tế của họ. Chính về mặt này, nhà thơ coi trọng các vị thần, nhưng nhìn các hình tượng và các biểu hiện bên ngoài của họ với một thái độ mỉa mai. Có lẽ chính vì vậy mà ngay cả những người cổ đại cũng nhìn thấy ở trong các hình thức và các biểu hiện bên ngoài của các thần linh một sản phẩm của nghệ thuật được nhà thơ in vào một dấu ấn của sự chân thực và truyền cho một ý nghĩa. Chính cái vẻ tươi mát trong trẻo đầy nhân tính, cách nhân tính hóa và tự nhiên hoá thần linh như vậy đã làm thành giá trị chủ yếu của các trường ca của Hômerơ; trái lại, với các vị thần của Viêcgilơ chỉ là những sáng tạo thần kì và những máy móc giả tạo xen vào sự diễn biến bình thường và tự nhiên của sự việc.

Dù cho ông ta là nghiêm chỉnh hay đúng hơn chính vì ông ta muốn làm ra vẻ nghiêm chỉnh - Viêcgilơ vẫn không thoát khỏi những sự chế giễu của các nhà thơ biếm họa, là những người đã xuyên tạc ông và đã chế nhạo ông bằng đủ mọi cách. Các thần linh của Hômerơ, trái lại, không để cho người khác chế nhạo; khi cần, cho họ biết chế nhạo những người khác: chẳng phải ta thấy ở Hômerơ các thần linh chế nhạo vị thần thọt chân Hephaixtôt, hay chế nhạo Macxơ và Vênut giãy dụa trong một cái lưới, Vênut bị bạt tai, trái lại Macxơ kêu thét và ngã ngửa người đó sao?

Để chỉ nhắc thêm một vài thí dụ nữa thôi, ta hãy nhớ trước hết cái cảnh bi kịch của Điđôn. Nó có một màu sắc hiện đại quá đến nỗi trong lúc say sưa, Toocquatô Tatxo không những cho đoạn ấy là xứng đáng được bắt chước, mà thậm chí còn dịch lại một phần, thậm chí dịch từng chữ. Bên cạnh cái đoạn này mà ngày nay vẫn còn làm cho người Pháp ngây ngất,

chuyện của Ulit và của Calypxô ngây thơ hơn, con người hơn và tự nhiên hơn biết bao nhiêu! Ta cũng có thể nói như vậy về việc Ulit xuống địa ngục. Cái nơi ở tối tăm âm u của các bóng ma xuất hiện bị bao phủ bởi một lớp sương dày đặc như một sự pha trộn giữa hiện thực và tưởng tượng, từ đó toát ra một sức quyến rũ thần bí không thể cưỡng lại được. Hômerơ không bắt người anh hùng đi xuống một cái thế giới dưới đất đã có sẵn từ trước. Đây chính là Ulit đào một cái hố, chàng đổ máu một con dê đực mà chàng vừa giết xong vào trong hố, đoạn khấn các bóng ma hãy đến gần, ra lệnh cho bóng này uống cái huyết bổ khỏe để cho nó có thể nói cho chàng, báo cho chàng biết và cầm kiếm đuổi các bóng khác đang chen chúc quanh chàng, thèm khát sự sống. Ở đây, tất cả diễn ra một cách sinh động, tất cả được thực hiện nhờ ý chí của vị anh hùng, người này không hành động một cách hèn kém theo kiểu Ênê và Đantê. Trái lại, ở Viêcgilơ, Ênê đi xuống địa ngục rồi cái bậc thang, Tantan, Xecbe, tất cả xuất hiện như một toàn thể được tổ chức gọn gàng, ngăn nắp như trong một quyển giáo khoa thần thoại được biên soạn đầy đủ.

Cái phần nhân đạo có thể thấy trong một trường ca, không xuất hiện do chính cái bản chất của chủ đề, biểu hiện một cách đặc biệt rõ khi câu chuyện chúng ta nghe kể lại đã được biết ở chỗ khác với cái vẻ tươi mát cổ sơ của nó, hay ở trong trạng thái hiện thực lịch sử của nó. Chẳng hạn đó là trường hợp *Thiên đường mất đi* của Milton, trường hợp *Noakhit* của Botme (Botmer), *Trường ca đấng cứu thế* của Klôpxtôc, *Henriat* của Vonte và của nhiều bản trường ca khác nữa. Trong tất cả các bản trường ca này, khoảng cách giữa nội dung và các suy nghĩ của nhà thơ kèm theo sự miêu tả các biến cố, các nhân vật, các trạng thái và đập vào mắt. Ở Milton, các tình cảm, các nhận định hoàn toàn là các tình cảm và các nhận định của một trí tưởng tượng hiện đại và tương ứng với những quan

niệm đạo lí của thời đại ông ta. Cũng vậy Klôpxtôc một mặt nói đến Chúa Cha, Giêxu, đến các trưởng lão. các thiên thần v. v..., mặt khác ta thấy ông ta miêu tả theo ảnh hưởng của nền văn hóa Đức thế kỉ XVIII và theo cái nguyên lí siêu hình học của Vonfơ. Và cái tình trạng hai mặt này lộ rõ ở từng câu. Đành là ở đây nội dung không phải không gây khó khăn. Thực vật, Chúa Cha, trời, các đạo quân trên trời không được cá nhân hóa bởi trí tưởng tượng phóng túng một cách dễ dàng như các thần của Hômerơ. Về mặt này, họ giống như các sáng tạo một phần có tính chất quái đản của Ariôxtơ, chẳng mấy chốc là trở thành những đối tượng để đùa cợt, khi họ xuất hiện trong biểu hiện bên ngoài của họ, không phải với tính cách những giây phút hành động nhân tính mà với tính cách những cá nhân đối lập với nhau.

Về quan niệm tôn giáo của mình, Klôpxtôc đề cập đến một thế giới không có một cơ sở vững chắc, ông gán cho nó những tô điểm của một trí tưởng tượng rậm rạp lộn xộn, lại yêu cầu chúng ta phải cho cái ông ta cho là nghiêm chỉnh là nghiêm chỉnh. Về mặt này, các thiên thần và các quỷ sứ của ông ta là đặc biệt kém. Những điều tưởng tượng như thế vẫn có thể có một nội dung nào đó và một trình độ cá tính hóa nào đó khi hành động của họ bắt rễ từ trong tâm hồn con người như trong trường hợp của Hômerơ, hoặc khi, ở trong một hiện thực khác, họ có giá trị của họ là do chỗ chẳng hạn họ là vị thần bảo vệ hay vị thiên sứ che chở cho những người nào đó, người phù hộ một thành phố... Nhưng ở ngoài cái ý nghĩa ấy thì những điều tưởng tượng như thế thành ra những sản phẩm của trí tưởng tượng. Người ta càng cho nó là thực, càng cố gắng bắt ta tin vào sự tồn tại của nó thì nó lại càng vô nghĩa.

Chẳng hạn Abadona, con quỷ sứ hối hận (*Trường ca Chúa cứu thế*, ca khúc II câu 627-850) chẳng có một ý nghĩa phúng dụ (bởi vì làm sao một thể trừu tượng là con quỷ sứ lại có thể

biểu hiện một điều không nhất quán như là tội lỗi biến thành đạo đức được kia chứ?) cũng chẳng có một tính hiện thực nào cụ thể cả. Nếu Abadona là người, thì việc y quay lại theo Chúa còn có vẻ có lí, nhưng khi y lại là cái ác nói chung chứ không phải là cái độc ác của từng con người, thì tất cả những điều người ta có thể nói về y vẫn sẽ là một điều nhảm nhí về đạo đức và tình cảm. Chính trong việc miêu tả các nhân vật, các biến cố và các trạng thái không có thực không liên quan gì tới cái thế giới ta biết được và không liên quan tới nội dung của nó là cái mà Klôpxtôc thích. Trường hợp ông ta cũng không khá hơn, khi ông muốn - nhân danh cái công lí toàn nhân loại - kết án tình trạng thối nát của các triều đình vương công, đặc biệt khi ta so sánh mình với Đantê, là người - với một ý thức về thực tế mạnh mẽ và sâu sắc khác hẳn - đã kết tội ở dưới địa ngục những con người nổi tiếng ở thời đại ông.

Niềm vui mà các linh hồn của Adam, của Noê, của Xem, của Japhet... cảm thấy lúc hồi sinh, cuối cùng tập hợp lại xung quanh Chúa, rồi ở ca khúc II của *Trường ca Chúa cứu thế* lại thăm lại những ngôi mộ của mình theo lệnh của thiên thần Gabrien cũng không nên thơ như vậy. Nó hoàn toàn thiếu vững chắc và thiếu lí do. Những linh hồn đã sống trong việc chiêm ngưỡng Chúa bây giờ thấy mặt đất, nhưng điều kiện của họ càng không vì thế mà thay đổi. Điều may mắn nhất có thể xảy đến với họ là họ được xuất hiện trước người đời, nhưng ngay điều đó cũng không xảy đến đối với họ. Cố nhiên ở đấy không thiếu những tình cảm đẹp, những tình huống thú vị và cái lúc linh hồn lại nhập vào thể xác lần nữa được miêu tả thực hấp dẫn, song nội dung vẫn là một sáng tạo hư ảo và chúng ta không tin vào nó. Bên cạnh cái biểu tượng trừu tượng như vậy, các hồn ma mà Hômerơ giới thiệu tranh nhau uống máu mà nhờ có máu mà có lại cuộc sống và cái khả năng hồi tưởng lại và nói năng được là thực tế và chân thực một cách nên thơ khác hẳn Klôpxtôc.

Các bức tranh của Klôpxtôc, thực vậy, chứng tỏ rằng tác

giả rất giàu tưởng tượng, nhưng cái làm thành cái phần chủ yếu trước sau vẫn là cái từ chương trữ tình của các thiên thần, những công cụ đơn thuần nhằm đạt đến một mục đích hay các trưởng lão và các hình tượng khác của *Kinh thánh*, và những lời nói dài dòng của họ khớp không đúng với nói mà lịch sử đã truyền lại cho ta, Mácxơ, Thần chiến tranh, Thần hiểu biết... tất cả các vị thần này về nội dung của họ đều không phải là những sáng tạo giản đơn và thuần túy như là các thiên thần,cũng không phải là những nhân vật thuần túy lịch sử nổi bật trên một bối cảnh lịch sử như là các trưởng lão, nhưng đó chỉ là những sức mạnh *trường tồn* được biểu hiện dưới *một hình thức nên thơ* mà thôi. Trái lại, trong *Trường ca Chúa cứu thế* mặc dầu chứa đựng những điều tuyệt diệu, biểu hiện một tâm hồn trong trắng và một trí tưởng tượng nổi bật, song cũng vì cái trí tưởng tượng ấy mà chúng ta có những điều trừu tượng trống rỗng ở đấy nhan nhản và được đưa vào một cách chủ tâm nhằm một mục đích nhất định, điều đó làm cho nội dung và các biểu tượng mà nó gây nên mất tính duy nhất và mất sự vững chắc là cái đảm bảo cho một tác phẩm sống lâu dài.

Bởi vì một tác phẩm chỉ có giá trị và tồn tại lâu dài trong chừng mực nó là biểu hiện hồn nhiên và chặt chẽ của một cuộc sống và một hành động hồn nhiên. Cho nên để thưởng thức thế giới quan nguyên sơ của các dân tộc, lịch sử tự nhiên vĩ đại của tinh thần ta phải trân trọng các sử thi cổ sơ, cũng như cần phải từ bỏ những quan điểm vay mượn ở hiện thực hiện nay, nhất là phải biết từ bỏ những lí thuyết giả dối và những tham vọng mĩ học, nếu ta muốn nghiên cứu để có thể tận hưởng được cái lịch sử tự nhiên to lớn của tinh thần do cái cảnh tượng của thế giới cổ sơ của các dân tộc tạo nên.

c. Thế giới sử thi với tính cách một tổng thể hợp nhất.

Trong khi xét đến những điều kiện đặc biệt mà sử thi thực sự cần phải thoả mãn, chúng tôi đã nêu bật, một mặt là tầm

quan trọng của trạng thái chung của thế giới để làm cái bối cảnh đằng sau, và mặt khác chúng tôi đã nêu bật cái hiện tượng cá nhân đã diễn ra trên cái lĩnh vực ấy, cũng như đã nói đến vai trò của cá nhân hành động dưới quyền điều khiển của các thần linh và do sự thúc đẩy của số mệnh. Tất cả các yếu tố này phải kết hợp với nhau để tạo nên một toàn thể có tính sử thi. Tôi muốn xét các điểm sau đây của cái toàn thể ấy:

Cái tổng thể của các sự vật cần phải miêu tả *thứ nhất* bằng cách chú ý đến mối liên hệ giữa hành động đặc biệt và cái lĩnh vực chủ yếu trên đó hành động thực hiện.

Thứ hai, những sự khác nhau tồn tại ở giữa *phương thức phát triển sử thi* với phương thức phát triển của thơ trữ tình và thơ của kịch.

Thứ ba, thể duy nhất cụ thể mà một tác phẩm sử thi phải đạt đến mặc dầu tình trạng có nhiều chi tiết.

(a) Như chúng ta thấy cái làm thành nội dung một tác phẩm sử thi, đó là cái toàn thể của một thế giới trong đó một hành động cá nhân được thực hiện. Như vậy là có những sự việc đa dạng nhất, gắn liền với các quan niệm, các hành động và cái trạng thái thế giới là thuộc về cái nội dung ấy.

(aa) Mặc dầu thơ trữ tình có nhiều tình huống cụ thể, và chủ đề trữ tình có thể vay mượn một số lớn những yếu tố vào nội dung các tình huống ấy để cho các tình huống ấy khớp với các tình cảm của mình, song ở đây, nội cảm vốn là cái quy định hình thức tiêu biểu của tính trữ tình. Vì vậy nó gạt bỏ việc giới thiệu hiện thực bên ngoài một cách quá cụ thể. Trái lại, tác phẩm kịch giới thiệu cho ta các tính cách và sự diễn biến của một hành động ở trong trạng thái hiện thực sinh động của chúng; kết quả là việc miêu tả các nơi trạng thái bên ngoài của các nhân vật và tính chất của biến cố với tính cách miêu tả thiếu đi và điều nhấn mạnh chủ yếu là nói đến các động cơ và các mục đích bên trong là những cái cổ vũ và quy định các hành động cá nhân. Trái lại, trong thơ sử thi không

những có chỗ cho cái hiện thực dân tộc mà hành động thuộc vào, mà còn có chỗ cho cả các trường hợp và các sự kiện bên ngoài và bên trong. Kết quả là ta có thể nói rằng nó bao gồm toàn bộ những gì làm thành cuộc sống nên thơ của con người. Ta còn có thể thêm vào đấy cả môi trường tự nhiên, không những cái môi trường được tạo nên bởi cái nơi cụ thể ở đấy hành động diễn ra, mà cả theo nghĩa một nhãn tượng (vision) chung về tự nhiên.

Nhân điều này tôi muốn nhắc lại điều tôi đã nói ở trên, chẳng hạn qua *Ođitxê* chúng ta có thể biết được các người Hi Lạp thời Hômerơ hình dung hình dáng của trái đất, của biển cả bao quanh trái đất như thế nào... Song các yếu tố tự nhiên này không làm thành đối tượng chủ quan của bản trường ca: nó chỉ làm thành cơ sở bản trường ca thôi. Bởi vì, mặt khác, cái phần chủ yếu của nó là được tạo nên bởi các biểu tượng về cái thế giới các thần linh trong toàn bộ các biểu hiện của nó, về các tình huống của nó đối với hòa bình và đối với chiến tranh; về các phong tục, các tập quán, các biến cố và các thói quen của nó. Và điều này được thực hiện bao giờ cũng đồng thời đếm xỉa đến cả cái biến cố cá biệt cũng như đến cái tình trạng chung, đến cái hiện thực dân tộc... Cuối cùng, dưới ánh sáng của cái nội dung có tính tinh thần này không phải chỉ có độc các sự kiện bên ngoài mà thôi; ở đây còn có cả những tình cảm thầm kín nhất, những mục đích và những ý định, những hành động cá nhân có lí do xứng đáng hay không, có căn cứ hay không, và những cái này cũng phải gắn với nội dung ấy và được miêu tả trong mối quan hệ với cái nội dung ấy. Từ đó ta thấy rằng chất liệu trữ tình và kịch không phải là hoàn toàn vắng mặt ở trong thơ sử thi, nhưng chúng không làm thành cái cơ sở như ở hai loại trên, mà chỉ là một yếu tố phụ và điều này hoàn toàn không làm cho tính chất chân chính của loại sử thi bị biến đổi mảy may.

Người ta không thể xem những tác phẩm như các tác phẩm của Otxian - trong đó chính các biểu hiện trữ tình lại đem đến màu sắc và giọng nói cho trường ca - là những tác phẩm sử thi thực sự, hay những tác phẩm trong đó các biểu hiện trữ tình làm thành cái phần ưu tú, đạt nhất của trường ca là tác phẩm sử thi thực sự - chẳng hạn những tác phẩm của Toocquatô Tatxô và đặc biệt của Minton và của Klôpxtôc. Trong một công trình sử thi, các tình cảm và suy nghĩ phải được miêu tả như là những biến cố và những sự kiện bên ngoài, tức là dưới hình thức một câu chuyện kể bình thản, phi cá nhân, diễn ra một cách tự nhiên theo một trật tự tuyệt diệu, không có gì là bộc lộ tràn trề, không có hình tượng ngoa dụ: chính vì vậy cho nên cái tiếng thét xé ruột của dục vọng, sự bộc lộ tràn trề của tâm hồn chỉ tìm cách nhìn thấy mình, không tìm thấy chỗ đứng ở trong thơ sử thi. Sử thi cũng không phù hợp với lối diễn đạt sinh động của đối thoại kịch, với các cuộc hội thoại trực tiếp giữa các cá nhân có mặt, trong đó mỗi người tìm cách thuyết phục những người khác, bắt họ theo mình, có thể nói là làm họ chìm ngập dưới làn sóng những lập luận sôi nổi của mình.

(b) *Thứ hai*, thơ sử thi không trình bày những nội dung đa diện mà chúng tôi vừa điểm qua các yếu tố của nó, vì bản thân nó, như nó tồn tại một cách khách quan: hình thức của nội dung ấy cần phải là hình thức của một hành vi cá nhân, như tôi đã nói nhiều lần, thì mới có thể trở thành thực sự sử thi. Muốn cho cái hành động cá nhân ấy vẫn cứ tiếp xúc chặt chẽ với tài liệu rộng lớn vừa thêm vào đấy, thì hành động phải được trình bày không phải vì hành động mà như là một cái có tính độc lập của mình, song bao giờ cũng ở trong những quan hệ của nó với sự diễn biến của biến cố cá nhân. Chúng ta có thí dụ đẹp đẽ nhất ở *Ođitxê*. Cuộc đời yên ổn trong gia đình của người Hi Lạp, chẳng hạn, cũng như các quan niệm của họ về các nước và các dân tộc dã man và nước ngoài, về cái vương quốc của bóng tối... gắn liền chặt chẽ với những cuộc

phiêu lưu cá nhân của Ulit khi trở về quê hương và của Têlêmac khi ra đi tìm cha, đến nỗi không một chi tiết nào trong số các chi tiết này có thể tách rời biến cố thực sự, mà không lập tức khoác ngay một tính chất trừu tượng. Các chi tiết này không có tính độc lập của các đồng ca trong bi kịch. Các đồng ca vì những biểu hiện hành động và chỉ lo nói lên những điều khái quát cho nên có thể tự thu hẹp vào bản thân làm tổn hại đến sự diễn biến của hành động. Trong trường ca sử thi, tất cả các chi tiết này không ngừng đi kèm theo hành động, hòa lẫn với nó, gán cho nó một hình thức và một xu hướng mà nếu không có các chi tiết trường ca sẽ không có được. Cũng vậy, cái thế giới của tự nhiên và của thần linh được biểu hiện không phải vì bản thân, mà ở trong các quan hệ của nó với các hành động đặc biệt do thần linh chỉ đạo. Chỉ có làm thế thì chuyện kể mới không ở đâu có hình thức một miêu tả đơn thuần những sự vật độc lập đối với nhau, và tất cả cái gì thuộc về câu chuyện kể có thể nói đều nhập vào cái biến cố cá nhân là cái chủ đề chủ yếu. Nhưng mặt khác, cái biến cố đặc biệt không được biểu hiện dưới hình thức phục vụ cái cơ sở chủ yếu, dân tộc và toàn thể của nó bị mờ đi đến nỗi mất mọi sự tồn tại độc lập và rơi xuống hàng ngũ một công cụ để phục vụ một mục đích.

Chính vì vậy cuộc viễn chinh sang phương Đông của Alêcxăng chẳng hạn, sẽ không phải là một chủ đề sử thi tốt. Chiến công anh hùng này thực vậy, về mặt quan niệm và về mặt thực hiện là dựa vào sáng kiến và quyết định của một cá nhân *duy nhất*, nó là biểu hiện quá rõ của một tính cách cá nhân đến nỗi cái cơ sở dân tộc, tức là đạo quân và người cầm đầu bị rút gọn lại gần như không còn gì nữa. Đạo quân của Alecxăng do dân tộc ông tạo nên và lệ thuộc vào ông, vâng lệnh ông nhưng vẫn không theo ông một cách vui lòng thuận ý. Ấy thế mà như chúng ta đã biết, cái đem đến cho một biến cố một tính sử thi đó là ở chỗ - cái yếu tố tạo nên sử thi là trạng thái chung của thế giới và hành động riêng biệt - tuy

đều gắn liền với nhau, song vẫn giữ tính độc lập, một giá trị và một sự tồn tại riêng của nó trong sự tương liên.

(cc) Nếu như điều chúng tôi đã chứng minh là đúng - tức là để làm cho một hành động cá nhân có thể thực hiện được, thì cái địa hạt làm cơ sở cho chuyện kể cần phải gây nên những xung đột, và cái cơ sở chủ yếu ấy phải biểu hiện ở đấy không phải là vì bản thân nó, mà dưới hình thức một biến cố nhất định và chỉ trong mối quan hệ với biến cố ấy mà thôi - thì kết luận là ta phải tìm xuất phát điểm của công trình sử thi ở cái toàn thể này trong cái biến cố cá nhân này. Điều này là đặc biệt quan trọng đối với các tình huống xuất phát và ngay về mặt này nữa chúng ta vẫn có thể dẫn *Iliat* và *Oditxê* làm kiểu mẫu. Trong cái thứ nhất thì cuộc chiến tranh Troa làm thành bầu không khí chung và sinh động, nhưng chúng ta chỉ nhìn thấy nó là nhờ có một sự kiện cụ thể, đó là cơn thịnh nộ của Asin. Và chính nhờ vậy mà bản trường ca mở đầu trong tình trạng rõ ràng sáng sủa nhất bởi những tình thế có mục đích là thức tỉnh những dục vọng thúc đẩy nhân vật chính đứng lên chống lại Agamemnôn. Trong *Oditxê*, có hai tình thế khác nhau có thể làm xuất phát điểm cho bản trường ca: những cuộc bôn ba của Ulit và những biến cố xảy ra trong ngôi nhà của chàng ở Ithac. Hômerơ kéo hai biến cố này lại gần nhau, trước hết bằng cách kể lại tóm tắt rằng vị anh hùng tìm cách trở về tổ quốc đã bị nàng Calypxô giữ lại, để rồi sau đó chuyển sang câu chuyện kể những nỗi đau khổ của Pênêlôp và cuộc du lịch của Têlêmac. Và thế là chúng ta thấy cùng một lúc cái lý do làm cho Ulit trở về cùng với cái nhiệm vụ mà Ulit phải làm khi trở về quê hương.

(b) *Thứ hai*, xuất phát từ những khởi điểm như vậy, tác phẩm sử thi diễn ra một cách khác hẳn so với một tác phẩm trữ tình và một tác phẩm kịch.

(aa) Trước hết, về mặt này ta cần phải nhắc đến cái tầm rộng lớn mà một công trình sử thi phải có và cái này là do

nội dung cũng như do hình thức của nó. Chúng ta sẽ thấy trình độ đa dạng của các sự vật là lớn như thế nào. Do ảnh hưởng những động lực bên trong, những khuynh hướng và những đòi hỏi của tinh thần, do vị trí mà các sự vật kia chiếm trong cái hiện thực bên ngoài và do những quan hệ của chúng với môi trường ấy, ta thấy một thế giới sử thi theo nghĩa toàn vẹn của danh từ này. Mỗi một phương diện của cái thế giới ấy, khi khách thể hóa ra thì mang một hình thức độc lập ở bên ngoài và ở bên trong. Đứng trước hình thức ấy, nhà thơ sử thi phải dừng lại để miêu tả nó và phải cho phép nó thể hiện tất cả các khả năng của nó, trong khi đó thơ trữ tình cô đọng tất cả những gì nó chứa đựng dưới hình thức tình cảm và khái quát bằng sự suy nghĩ. Sự khách thể hóa tất yếu bao gồm sự cá tính hóa các sự vật, do đó mà sự vật phong phú và muôn hình. Chính vì vậy mà không có loại văn nào trong đó các chi tiết lại chiếm một địa vị to lớn như trong thơ sử thi, ở đấy thậm chí có khi nó thoát ra ngoài với tất cả các biểu hiện của một tình trạng độc lập không có gì kìm hãm.

Song, như tôi đã nói, sự thích thú nhà thơ cảm thấy trước cái tồn tại này, trước bản trường ca của mình, những trạng thái và những biểu hiện không liên quan với cái hành động riêng biệt hoặc với cái làm thành cơ sở của hành động này, trái lại ngay cả các chi tiết cũng phải đóng một vai trò tích cực đối với sự diễn biến của hành động, dù cho là cản trở hoặc kìm hãm nó. Mặc dầu thế, để bảo vệ cho cái hình thức vẫn có tính chất khách quan của nó, mối liên hệ gắn liền các bộ phận khác nhau của một bản trường ca vẫn có thể khá lỏng lẻo. Thực vậy, ở trong cái khách thể vẫn có cái bên trong giữ mối liên hệ, còn cái hướng về bên ngoài thì làm thành sự tồn tại độc lập của những mặt bên ngoài. Tình trạng thiếu tính duy nhất chặt chẽ ấy và thiếu những quan hệ chặt chẽ giữa các bộ phận khác nhau của một trường ca sử thi - là cái mà do hình

thức của mình, còn biểu hiện rằng nguồn gốc của nó là đi ngược về một thời kì cổ xưa - giải thích tại sao, sử thi dễ bị cắt xén và bị chèn vào hơn một tác phẩm trữ tình hay một tác phẩm kịch; và mặt khác tại sao nó có thể đưa vào khuôn khổ của mình một vài chuyện kể và một vài truyền thuyết đã có được một trình độ nghệ thuật cao độc lập đối với nó để biến thành những bộ phận khăng khít của nó, và cùng với những bộ phận ấy, nó tạo nên một toàn thể mới chặt chẽ và gắn bó.

(bb) *Thứ hai*, để tìm lí do cho sự tiến triển và diễn biến của biến cố mà nó miêu tả, trường ca sử thi không được tìm những nguyên nhân ở trong các tâm trạng chủ quan cũng như trong cái cá tính đơn thuần và đơn giản của tính cách vì nếu làm thế nó sẽ giẫm chân vào lĩnh vực thơ trữ tình hay lĩnh vực kịch. Ngay về mặt này, nhà thơ cũng vẫn phải đứng vững trên lĩnh vực của sự khách quan, tức là lĩnh vực của thơ sử thi nói chung. Thực vậy, chúng ta đã thấy rằng hoàn cảnh bên ngoài ở trong chuyện kể sử thi cũng đóng một vai trò quan trọng như các quyết định bắt nguồn từ trong nội cảm của tính cách. Trong thơ sử thi, tính cách và tính tất yếu bên ngoài đều ở một trình độ như nhau. Kết quả là cá nhân sử thi có thể phục tùng theo các hoàn cảnh bên ngoài - mà vẫn không làm thiệt hại tới cái cá tính sử thi của mình - và làm cho hành động của mình mang hình thức kết quả của các điều kiện là cái - đến lượt nó - đóng vai cái sức mạnh lãnh đạo, khác với điều vẫn diễn ra trong thơ của kịch ở đây tính cách thống trị.

Đặc biệt trong *Oditxê* chẳng hạn, sự phát triển của các biến cố hầu như đều là do những biến cố bên ngoài gây nên, từ đầu chí cuối. Về các cuộc phiêu lưu mà Ariôxtơ kể lại và những cuộc phiêu lưu kể lại trong các sử thi khác mà đề tài là vay mượn ở thời trung cổ vấn đề cũng thế. Cũng vậy, cách giải quyết của các thần linh đã quy định trước cho Ênê thành người sáng lập thành La Mã, cũng như nhiều biến cố khác xảy ra trước, hay đi sau việc thực hiện cái mệnh lệnh này không thích

hợp gì với việc tìm động cơ ở trong kịch. Người ta cũng có thể nói như vậy về *Giêruxalem giải phóng* của Toocquato Tatxo, trong đó đạo quân Thiên Chúa giáo không những phải đương đầu với sự kháng cự của người Saradanh mà còn phải đấu tranh chống lại nhiều trở lực tự nhiên. Người ta có thể tìm thấy những thí dụ thuộc loại này trong hầu hết các sử thi nổi tiếng, bởi vì nhà thơ sử thi chính là phải chọn những chủ đề trong đó cái lối giới thiệu này không những là có thể mà còn là tất yếu nữa.

Vấn đề cũng vậy trong những trường hợp trong đó cái kết quả phải là hậu quả của một quyết định thực sự của các cá nhân. Ngay ở đây nữa, cái cần phải ghi và được biểu hiện không phải là cái tính cách - theo nghĩa kịch tính của chữ này. Trong khi theo đuổi những mục đích của mình và vâng theo cái dục vọng cá nhân của mình, cá nhân lại tạo nên những hoàn cảnh và những điều kiện bên ngoài, để do đó mà tự khẳng định mình trước các điều kiện ấy và trước các cá nhân khác. Cá nhân sử thi không biết đến hành động thuần túy đơn thuần do tính chủ thể sai khiến và cũng không dừng lại ở chỗ lo diễn tả những trạng thái tâm hồn có tính chủ thể và những tình cảm ngẫu nhiên. Trái lại, một mặt, nó chú ý để các hoàn cảnh trong tất cả tính thực tế của chúng, và mặt khác cái môi trường trong đó nó diễn biến phải là môi trường của các giá trị khái quát, các giá trị đạo đức... Những lời than tiếc mà cái chết của Hécto đã làm cho Hêcuba kêu thar, và những lời Asin than văn về cái chết của Patrôklơ là những lời than về mặt nội dung có thể được diễn tả một cách thuần túy trữ tình, nhưng nó vẫn giữ cái giọng sử thi của nó. Cũng vậy khi Hômerơ miêu tả những tình thế đầy kịch tính như tình thế của cuộc đấu tranh giữa Asin và Agamemnôn ở Hội đồng các vương chủ, hay lời Hécto vĩnh biệt Andrômac, ông ta cũng không bao giờ rơi vào cái phong cách kịch. Đặc biệt cái cảnh cuối cùng này là một cảnh đẹp nhất mà sử thi có thể tạo nên. Ngay trong

cuộc đối thoại giữa Amêli và Đơ Các trong *"Những người ăn cướp"* của Sinle, trong đó cũng cái chủ đề này được xử lí theo kịch người ta vẫn gặp lại cái giọng sử thi của *Iliat*. Nhưng từ quyển thứ sáu của *Iliat* toát ra một hơi thở sử thi hùng mạnh làm sao! Hômerơ ở đấy chỉ cho ta thấy Hecto lo tìm Andrômac trong nhà nhưng không được, chàng gặp nàng trên đường đi ra cửa phía tây, nàng đâm bổ đến trước mặt chàng, bắt đầu đi bên cạnh chồng. Người chồng mỉm cười lặng lẽ nhìn đứa con trai nhỏ bé của mình mà người nhũ mẫu đang bế trên tay. Nàng bảo chồng:

"Tinh thần dũng cảm của chàng sẽ làm cho chàng phải chết, chàng chẳng biết thương gì đến đứa bé không nơi nương tựa, cũng chẳng biết thương em, con người tội nghiệp, chẳng bao lâu nữa sẽ là góa bụa vì quân Akêen nếu cùng nhau tấn công thì chúng sẽ giết chàng chết mất thôi. Nếu chàng chết thì thà em bị chôn vùi dưới đất còn hơn. Nếu chàng phải gục trước số phận thì em sẽ chẳng còn cách an ủi nào khác ngoài điều chịu khổ. Em không còn có cha không còn có mẹ".

Đoạn này kể dông dài về cái chết của cha nàng, của mẹ nàng, của bảy anh nàng tất cả đều bị Asin giết, cảnh bị bắt, được tha và cái chết của mẹ nàng, và nàng lại van lơn cầu khẩn Hecto nói rằng từ nay chàng là cha, là mẹ, là anh và là người chồng lỗi lạc của nàng. Nàng dục chồng cứ đứng trên tháp đừng để cho con trai chàng thành đứa bé mồ côi, và nàng trở thành người quả phụ. Đoạn Hecto trả lời nàng cùng với một cái giọng ấy:

"Những điều ấy dày vò lòng anh, em ơi! Nhưng nếu anh đứng ở đây như một tên hèn nhát để trốn trận chiến đấu thì anh sẽ đỏ bừng mặt trước người Troa. Anh vâng lời không phải là do được kích thích trong giây lát bởi vì anh vốn là người can đảm bao giờ cũng chiến đấu ở những hàng ngũ đầu của người Troa. Để bảo vệ cái vinh quang cao cả của cha anh và của mẹ anh, cố nhiên anh cảm thấy cái linh cảm rằng đến

một ngày kia cái thành Ilion thần thánh sẽ đổ xuống và cùng với nó nhân dân của Priam sử dụng giáo thành thạo cũng gục theo. Nhưng điều khiến anh lo lắng không phải là cái tai nạn của Troa, cũng không phải là cái tai nạn của Hêcuba và của Priam, hay của các anh em của anh cùng xương cùng thịt lăn dưới bụi mù bị địch quân đâm chết. Nhưng đó là cái cảnh khi một tên Akêen giáp trụ bằng sắt kéo em đi, nước mắt đầm đìa, mất hết cả tự do, và em sẽ phải dệt áo cho một người khác hay lo vất vả mang nước, vừa đi vừa than thở và cái số mệnh tàn khốc nặng đè lên người em. Bấy giờ, thấy em khóc sướt mướt. Người ta sẽ nói: đó là vợ của Hecto, con người anh dũng nhất trong số những người Troa đã từng chiến đấu xung quanh thành Ilion. Có lẽ người ta sẽ nói như vậy, và em sẽ đau khổ ê chề vì đã mất một người chồng như thế là người có thể cứu cho em thoát khỏi cảnh nô tì. Riêng về phần anh, anh thà vùi mình dưới đất còn hơn là nghe những lời kêu khóc của em và biết rằng em đã thành nô lệ".

Những lời nói này của Hecto đều cảm động và não lòng song không phải một cách trữ tình hay bi kịch mà là một cách sử thi. Bởi vì bức tranh những điều đau khổ mà chàng đã và làm cho chàng đau xót, một mặt biểu hiện cái khách quan, các hoàn cảnh; và mặt khác cái thúc đẩy cái làm chàng day dứt và say sưa không phải là ý chí cá nhân của chàng, không phải là một quyết định của chủ thể, mà đây là một cái tất yếu nó bắt chàng phải nói lên những mục đích của nó và nó hướng dẫn ý chí của chàng. Những lời cầu khẩn mà những người thua trận - bằng cách nhắc đến những lí do phức tạp, xin các anh hùng chiến thắng tha chết cho họ cũng cảm động một cách sử thi như thế. Chúng tôi nói: *cảm động một cách sử thi,* bởi vì một vận động bên trong, chỉ do hoàn cảnh tạo nên và tìm cách làm người ta cảm động bằng cách viện dẫn những lí do và những duyên cớ ở trong các điều kiện và các hoàn cảnh bên ngoài, thì chẳng có gì là kịch tính hết, mặc dầu một vài tác

giả bi kịch hiện đại đôi khi có dùng cái phương tiện tác động này. Chẳng hạn cái cảnh Sinle miêu tả giữa hiệp sĩ Ánh Môngômêri và Gian Đác (*"Nàng trinh nữ thành Oaclêan"*, hồi II, cảnh 6), là sử thi hơn là kịch như nhiều người đã nhận xét. Trong giây phút hiểm nghèo, người hiệp sĩ mất hết cả dũng khí. Tuy vậy bị Tanbô đuổi - và Tanbô giết chết những ai hèn nhát - và bị Gian Đác (con người chiến thắng những người anh dũng nhất) đuổi theo, y vẫn không chạy trốn. Y nói: "Ôi! Tai hại thay cho ta, đáng lí ta đừng có bao giờ vượt biển thì hơn! Ta bị một tham vọng vô nghĩa thúc đẩy tưởng là có được một vinh quang dễ dàng trong cuộc chiến tranh ở Pháp. Nhưng bây giờ đây số phận khắc nghiệt lại kéo ta vào cuộc chiến đấu ác liệt và hiểm nghèo này: Ôi! Ta muốn đi xa khỏi chốn này, về nhà ta, trên bờ sông Savecnơ đầy hoa, sống yên ổn trong cái nhà của cha ta, ở đấy ta đã để lại bà mẹ ưu phiền và người vợ chưa cưới dịu dàng và xinh đẹp!".

Đó là những lời chẳng có gì là nam nhi và làm cho chàng hiệp sĩ thành một người không ăn nhịp với thơ trữ tình thực sự, cũng không ăn nhịp với bi kịch, mà đúng hơn với hài kịch. Và khi Gian kêu lên: "Ngươi số phải chết! Một người mẹ Ánh đã nuôi dưỡng ngươi!". Y vứt kiếm và mộc, đoạn quỳ trước mặt nàng để cầu xin nàng tha chết. Những lí do y đưa ra để làm nàng cảm động là nhiều thứ: y đã mất võ khí - cha y giàu sẽ lấy vàng chuộc y lại; Gian thuộc giới hiền từ, tình yêu của người vợ chưa cưới thương yêu vẫn chờ đợi người yêu trở về ở bên kia biển; y để cha mẹ đau xót ở nhà; cái triển vọng đau buồn phải chết trên đất xa lạ - tất cả các lí do ấy một mặt là thuộc những hoàn cảnh tự nó là khách quan, và mỗi cái đều có giá trị và có tầm quan trọng của nó, và mặt khác, lối trình bày bình thản của chúng là có tính chất hoàn toàn sử thi.

Nhà thơ giải thích việc Gian bắt buộc phải nghe y nói bởi sự kiện là y không có võ khí, trong khi - xét về mặt kịch - đáng lí nàng phải giết y không ngần ngại, ngay từ lời nói đầu

tiên - bởi vì nàng đã tuyên bố rằng nàng là kẻ thù không chút thương xót của mọi người Anh mà nàng căm thù không đội trời chung. Nàng biểu lộ điều đó với nhiều từ chương, và giải thích điều đó bằng cách nói rằng mình đã kí một giao kèo rùng rợn với thần linh: "Ta phải kiếm giết mọi kẻ sống mà vị thần chiến tranh phải đến gặp ta".

Nếu sự tình như thế thì Môngômêri có một cách tuyệt diệu để đừng chết; vì nàng vẫn lắng nghe y nói mãi về việc tha thiết cho y: y chỉ có một việc là đừng cầm lại võ khí. Nhưng nghe đề nghị chiến đấu với nàng, một kẻ cũng là trần tục như y, để dành lấy cuộc đời êm đẹp, y lại nắm lấy kiếm và gục xuống vì bị Gian đâm chết. Nếu tước bỏ các yếu tố sử thi, cảnh này sẽ phù hợp với thể kịch.

(cc) *Thứ ba*, ta có thể nêu đặc trưng sự diễn biến nên thơ của các biến cố sử thi - cả về tầm rộng lớn bên ngoài là cái nói lên tính tất yếu một cách cụ thể hơn, cũng như về chỗ cái biến cố tăng lên vì mục đích chung của hành động - như sau: sự giới thiệu của sử thi không những chú ý đến chỗ miêu tả cái hiện thực bên ngoài và các trạng thái bên trong mà còn đem những trở lực ra đối lập lại cái *kết luận* cuối cùng. Chính vì vậy, cho nên nhà thơ sử thi được quyền nói dông dài, cái đó cho phép anh ta trình bày dưới mắt ta toàn bộ một thế giới là cái mà nếu không có những lời bàn tán dông dài thì sẽ không thể biết được.

Iliat chẳng hạn, bắt đầu bằng một lời bàn tán dài dòng như vậy: ở đây Hômerơ bắt đầu bằng cách nói đến cái bệnh hiểm nghèo mà Apônlôn đã gieo rắc trong hàng ngũ quân Hi Lạp, và sau đó nhà thơ gắn liền cuộc đấu tranh giữa Asin và Agamemnôn với cái bệnh này. Cơn thịnh nộ của Asin lại là một chuyện nói dông dài như vậy. Với một mức độ còn lớn hơn, mỗi cuộc phiêu lưu xảy đến với Ulit là một trở ngại cản trở, trì hoãn việc chàng trở về. Đặc biệt các *chuyện vặt* là có mục đích trì hoãn sự diễn biến trực tiếp và phần lớn gây nên

hậu quả là làm cho nó chậm lại. Về điểm này, ta có thể dẫn việc đắm tàu của Ênê, tình yêu của chàng đối với Điđôn, sự xuất hiện của Acmiđơ ở Vigilơ và Toocquatô Tatxo, và - ở trong sử thi lãng mạn nói chung - hiện tượng xuất hiện nhiều cuộc phiêu lưu về tình duyên của các anh hùng. Những chuyện này ở Ariôxtơ thì đa dạng đến nỗi nó làm ta quên mất cái chính - tức là cuộc đấu tranh giữa người Thiên Chúa giáo và người Saradanh. Trong *"Thần khúc* của Đantê, sự diễn tiếp không vấp phải những trở lực thực sự, nhưng cách tự sự tiến lên chậm chạp, bởi vì nhà thơ lo chú ý đến những chỗ miêu tả tỉ mỉ, và kể lại một cách thích thú nhiều chuyện nhỏ vặt vãnh và nhiều cuộc hội thoại với những người bị kết tội dưới địa ngục.

Nhưng, về mặt này, điều cần thiết trước hết là, các trở lực cản trở sự diễn biến nhanh chóng của cách tự sự không đóng vai những phương tiện dùng với các ý định cụ thể là kìm hãm sự diễn biến ấy. Thực vậy, trạng thái chung của cái thế giới khiến tác phẩm sử thi vận động chỉ thực sự nên thơ khi nó có vẻ như được cấu tạo một mình, ngoài mọi can thiệp bên ngoài. Cũng vậy, sự vận động của tác phẩm - qua mọi hoàn cảnh và mọi biến cố - lại càng phải diễn ra một mình, không phản ánh các kiến giải cá nhân của nhà thơ mà phản ánh cái hình thức của khách quan, của các biểu hiện thực tế cũng như của cái nội dung ở trong tính chất chủ yếu của nó, đòi hỏi rằng toàn bộ cũng như từng bộ phận của cái nội dung phải được giới thiệu làm sao cho nó có vẻ như là không bị bên ngoài can thiệp chút nào hết. Nhưng nếu ở trên đỉnh có một thế giới thần linh điều khiển các biến cố thì điều cần thiết là chính nhà thơ cũng phải mang một tín niệm (foi) tươi mát và sinh động, bởi vì thường thường chính thần linh gây ra những điều cản trở mà chúng tôi vừa nói. Kết quả là nơi nào các sức mạnh này được xem như là những máy móc không có sức sống thì mọi cái gì gọi là do thần linh làm ra đều chỉ có thể là một điều sáng tạo, một mánh khóe của nhà thơ mà thôi.

(c) Sau khi đã xét qua toàn bộ các đối tượng mà nhà thơ sử thi có thể giới thiệu cho ta bằng cách kết hợp một biến cố riêng biệt với một trạng thái chung của thế giới và nêu lên cách các sự vật diễn tiến và diễn tả, chúng ta còn cần phải tìm xem cái gì làm thành tính duy nhất và sự trọn vẹn của một tác phẩm sử thi.

(aa) Như tôi đã có dịp nói qua, đây là một điểm càng quan trọng do chỗ, theo một quan niệm người ta phát biểu rất gần đây, thì một tác phẩm sử thi có thể chấm dứt bất cứ lúc nào và chấm dứt một cách tự tiện hay kéo dài vô tận. Mặc dù quan niệm ấy là quan niệm của những người lỗi lạc như F.A. Vônphơ (Wolf) chẳng hạn, nó vẫn không kém thô thiển và dã man, bởi vì xu hướng của nó chẳng qua là không chấp nhận cho rằng các sử thi đẹp đẽ có tính chất nghệ thuật, chính do chỗ thơ sử thi miêu tả cái thế giới toàn bộ, bị giam hãm trong cái thế toàn vẹn của nó - và do đó là độc lập, là nhất quán - cho nên nó là sản phẩm của nghệ thuật tự do. Nó khác cái thực tại một phần là tản mác, một phần là ở trong một tình trạng đan chéo mông lung, gồm những nguyên nhân, những sự lệ thuộc, những hậu quả và những hành động. Chắc hẳn người ta có thể cho rằng trong sử thi thực sự - trong sử thi cổ sơ - vai trò chính không phải là việc đánh giá mĩ học về đề cương, cách tổ chức các bộ phận, vị trí mà các chi tiết chiếm, sự phong phú nhiều hay ít của nội dung của chúng, tính chất của các so sánh... Bởi vì ở đây, hơn ở trong thơ trữ tình và thơ của kịch là những thể loại nảy sinh sau này, yếu tố chính được tạo nên là bởi lòng tín ngưỡng vào thần linh và nó chẳng được tạo nên bởi tất cả cái phần nội dung vẫn làm cho các sử thi thành những quyển thánh thư của dân tộc. Mặc dầu thế, các sử thi dân tộc này như *Ramayana, Iliat* và *Oditxê* và ngay cả *Ca khúc các Nibelung* đều phải được tán thưởng, đánh giá về quan điểm cái đẹp là cái duy nhất có thể cấp cho các tác phẩm này phẩm giá và tính tự do của các tác phẩm nghệ thuật thực sự.

Ấy thế mà một tác phẩm nghệ thuật chỉ là nghệ thuật trong chừng mực nó biểu hiện một toàn thể trọn vẹn, tự nó đầy đủ. Vì vậy, về thực chất, điều quan trọng, chỉ là nêu rõ tác phẩm tìm thấy tính hợp lý của sự hoàn mỹ.

(bb) Danh từ "tính duy nhất" hiểu theo nghĩa khái quát cũng đã được áp dụng đối với bi kịch ở đấy danh từ này có thể gây nên nhiều lạm dụng. Thực vậy, mỗi biến cố vẫn có thể kéo dài ra đến vô tận bằng những nguyên nhân và những hậu quả của nó, cũng như nó có thể kéo dài về quá khứ và trong tương lai, bởi cả một chuỗi những trường hợp và hành động đi xa hơn điều biến cố này đòi hỏi như khi nó được xét ở một giây phút nhất định và trong một dịp nhất định. Nếu ta chỉ tính đến sự kế tục đơn thuần và đơn giản của các hoàn cảnh và các hành động mà thôi, thì ta có thể nhấn mạnh rằng một trường ca sử thi có thể kéo dài ra phía trước và ra phía sau và, ngoài ra, lại còn có thể chêm thêm vào bằng đủ mọi cách. Song chính cái khả năng kéo dài ở hai phía như vậy là cái tiêu biểu cho một tác phẩm nôm na. Để chỉ đưa ra một thí dụ, ta biết rằng các nhà thơ liên hoàn Hi Lạp đã từng hát ca tất cả những gì liên quan tới cuộc chiến tranh Troa và, do đó, họ đã tiếp tục ở nơi mà Hômerơ đã ngừng lại, họ bắt đầu bằng quả trứng Lêda(*). Nhưng cũng chính vì thế mà các tác phẩm của họ - nếu ta so sánh chúng với các trường ca của Hômerơ - đều có tính chất thuần túy nôm na. Cũng không phải một cá nhân có thể làm thành cái trung tâm duy nhất và độc nhất của một tác phẩm. Nói khác đi, riêng một mình, y có thể đảm bảo tính duy nhất, bởi vì những biến cố đa dạng nhất toát ra từ cái cá nhân ấy và có thể quy tụ về y, trong lúc đó giữa các biến cố này chẳng có một quan hệ gì hết.

Như vậy chúng ta phải tìm một loại duy nhất khác. Về mặt này, chúng ta cần phải xét xem một cách vắn tắt sự khác

(*) Léda, vợ Tyndare sinh với Zeus hai quả trứng lớn, Hélène và Clytemnestre (sinh ra từ một quả). Hélène sẽ dẫn tới cuộc chiến tranh Troyes.

nhau giữa một sự kiện gọi là *ngẫu nhiên* với một hành động cụ thể mang hình thức một *biến cố*. Các sự kiện ngẫu nhiên là cái mặt bên ngoài và thực tế của mọi hành động và của mọi diễn biến của con người, ngay cả của những hành động không có một mục đích nào chính xác. Nói chung, chúng bao gồm mọi sự biến đổi của hình thức và của trạng thái bên ngoài của cái đang tồn tại. Khi sét đánh chết một người, thì đó là một biến cố bên ngoài đơn thuần. Nhưng việc chinh phục một thành phố của quân thù là một biến cố, bởi vì đó là một sự kiện cố tình và có chủ ý. Đây là một mục đích chính xác như chẳng hạn việc giải phóng Đất thánh khỏi ách của những người Saradanh và của những người dị giáo hay đúng hơn, việc thỏa mãn một tình cảm tương đối dữ dội, như cơn thịnh nộ của Asin. Cái này phải đảm bảo tính duy nhất của sử thi dưới hình thức một biến cố sử thi, cố nhiên trong chừng mực nhà thơ chỉ kể lại cái làm thành hậu quả hay kết quả trực tiếp của cái mục đích chủ tâm và có ý thức ấy, hay của cái tình cảm cụ thể ấy và hòa làm một với nó. Nhưng bởi vì chỉ có con người là có thể hành động và khẳng định mà thôi, cho nên ta có thể nói rằng cá nhân làm thành cái đỉnh của sử thi xem như nguồn gốc của hành động và kẻ có những tình cảm mà y phải thỏa mãn bằng hành động ấy. Tất cả mọi kết quả và mọi biến cố xảy ra trước khi có hành động, và không liên quan trực tiếp với cái mục đích theo đuổi, không liên quan trực tiếp với cái ý định nhằm thực hiện đều làm thành một cái gì thêm thắt vào, dù sao đi nữa, chúng cũng vẫn là một yếu tố không có giá trị nên thơ thực sự.

Người ta có thể nói theo cái nghĩa này, rằng cơn thịnh nộ của Asin không liên quan mấy tới việc bắt cóc Hêlen và việc phán xử của Parit cũng như không liên quan mấy tới việc chinh phục thực tế thành Troa. Sở dĩ người ta cho rằng *Iliat* không có mở đầu tất yếu, cũng không có cái kết thúc thực sự là vì người ta không nhận thấy rằng chính cơn thịnh nộ của Asin

là cái đối tượng chủ yếu của *Iliat* và, do đó, làm thành cái yếu tố tạo nên tính thống nhất. Nhưng khi người ta tìm cách hình dung một cách thực rõ ràng về cá tính của Asin, thì lúc đó đồng thời người ta cũng nhận thấy rằng chính cơn thịnh nộ của chàng - do Agamemnôn gây nên - đã tạo nên sự gắn bó của tất cả các bộ phận của bản trường ca, và không có nhà thơ nào có thể tìm được một đoạn mở đầu đẹp hơn cũng như một cái kết thúc đẹp hơn thế nữa. Chính trường hợp gây ra cơn thịnh nộ này làm thành điểm xuất phát và các hậu quả do cơn thịnh nộ gây ra được kể lại trong đoạn sau của bản trường ca. Người ta đã tìm cách bác bỏ lối nhìn như vậy, bằng cách nói rằng, nếu thực ra là thế, thì các chương cuối là vô ích vì sự vắng mặt của chúng cũng sẽ không thay đổi tác phẩm chút nào hết. Song lời phản đối này là không có giá trị, vì việc Asin không chịu tham dự vào các trận chiến đấu và rút lui ở trên bờ biển cạnh các chiến thuyền tự nó là kết quả của cơn thịnh nộ của chàng; và mặt khác, bởi vì chàng không hoạt động cho nên quân Troa được dịp thắng quân Hi Lạp một trận lớn và cái chết của Patrôklơ cũng là gắn liền với cái trận này, cho nên ta có thể nói lòng khao khát trả thù do cái chết của người bạn ,dũng cảm gây nên là tiền đề cần thiết của việc chàng Asin cao quý sẽ thắng Hecto. Những kẻ tưởng rằng cái chết chấm dứt tất cả và, sau đó, người ta chỉ có việc bỏ đi mà thôi đã tỏ ra rằng tính khí họ khá thô lỗ. Đây chỉ có cái mặt *tự nhiên* là kết thúc và biến mất do cái chết, chứ không phải con người, luân lí và phong tục vì những cái này đòi hỏi phải làm lễ an táng những anh hùng đã chết. Chính vì vậy mà thêm vào những cái đã xảy ra ở trước có những trò chơi trên mồ Patrôklơ, những lời cầu khẩn não lòng của Priam, cảnh Asin nguôi giận trả thi hài người con trai cho cha của Hecto để cho Hecto vẫn được hưởng những vinh dự giành cho những người đã chết. Người ta có thể yêu cầu bản trường ca có một cái kết thúc nào đẹp hơn thế nữa?

(cc) Khi chúng ta cho rằng các mục đích có ý thức hay các

tình cảm anh hùng xảy ra trước khi có một hành động cá nhân, là đóng vai trò một yếu tố đảm bảo sự gắn bó chặt chẽ và tính thống nhất của toàn bộ, phải chăng ta sẽ lẫn lộn tính duy nhất có tính *sử thi* với tính duy nhất của *kịch*? Bởi vì cái trung tâm, cái đảm bảo tính duy nhất của một vở kịch là ở chỗ hành động được gây nên bởi một mục đích có ý thức và toát ra từ toàn bộ tính cách với tất cả các xung đột mà hành động ấy gây nên. Để tránh mọi lẫn lộn giữa hai thể loại này (là sử thi và kịch) tôi nhắc lại - bằng cách nhấn mạnh một cách hết sức đặc biệt - tới điều tôi đã nói về sự khác nhau giữa một hành động và một biến cố. Ngoài ra, hứng thú sử thi không chỉ hướng về các tính cách, các mục đích và các tình thế liên quan tới cái hành động đặc biệt với tính cách của nó mà trường ca sử thi nói tới. Hành động này chỉ tìm thấy ở trong một thể cộng đồng dân tộc và cái tính toàn vẹn của nó - với tất cả tính đa dạng của các tính cách, các tình thế và các biến cố của nó - những điều kiện của các cuộc xung đột đánh dấu bằng hành động mở đầu và được giải quyết. Vì vậy cho nên tính toàn vẹn và thống nhất của một trường ca sử thi không chỉ lệ thuộc vào *nội dung* mà còn lệ thuộc vào *cả cái nhìn của toàn bộ thế giới* và tính thống nhất sử thi chỉ được thực hiện khi, một mặt, cái hành động đặc biệt đã đạt đến cái kết thúc của nó, và mặt khác, trong khi diễn biến, nó đã giữ được sự tiếp xúc - để cho ta có thể thấy được sự tiếp xúc ấy - với toàn bộ cái thế giới trong đó nó diễn biến. Do đó, mà có sự liên quan trực tiếp giữa hai lĩnh vực này là lĩnh vực của hoạt động cá nhân và lĩnh vực của toàn bộ thế giới.

Nhưng đặc điểm chủ yếu của thơ sử thi thực sự là như thế. Song tính khách quan sử thi đã mở rộng ra đến những loại thơ không có một nội dung khách quan thực sự. Khi ta đem các loại thơ thứ yếu này ra đối lập lại sử thi, ta có thể làm cho nhà lí thuyết lúng túng, đặc biệt khi người ta yêu cầu anh ta thiết lập một sự phân loại trong đó người ta có thể xếp mọi loại trường ca không phân biệt (và người ta quan niệm tất cả

những gì thuộc các loại nửa vời này là trường ca). Trong một sự phân loại thực sự, chỉ có cái gì phù hợp với khái niệm thì mới có chỗ đứng mà thôi. Trái lại, tất cả những gì không hoàn toàn hoặc về mặt nội dung, hoặc về mặt hình thức, hoặc cuối cùng cả về nội dung lẫn hình thức, thì đều khó lòng mà xếp vào khái niệm, theo cách quy định một thể loại phải như thế nào thì mới chân thực và hiện thực. Vì vậy cho nên trước khi kết thúc chương này, tôi chỉ thu hẹp vào vài nhận xét ngắn về các chi nhánh thứ yếu này của loại sử thi.

Trước hết,tôi nhắc tới thơ thơ mộng (idylle) theo nghĩa hiện đại của danh từ này không kể gì đến những hứng thú sâu xa và khái quát về đời sống tinh thần và đời sống đạo đức, để trình bày con người ở trạng thái ngây thơ. Điều này ở đây chỉ có nghĩa là: không biết điều gì khác ngoài ăn và uống, và thực vậy, tự hài lòng với những thức ăn với những thức uống hết sức đơn giản, chẳng hạn như sữa dê, sữa cừu và - chỉ khi nào cần thôi - sữa bò, rau xanh, rễ cây, hạt cây sồi, quả, pho mát tươi (theo tôi bánh mì không được xem là một món ăn thơ mộng cho lắm) song việc ăn thịt cũng có thể được bởi vì các nam nữ mục tử chăn súc vật không phải là để hiến cho thần linh. Công việc của các nam nữ mục tử này là chăn những con vật dễ thương, cùng với một con chó trung thành cho chúng ăn uống; nói với nhau những tình cảm đẹp đẽ không làm hại đến cái cảnh yên lặng và an lạc của họ - tức là hiền lành và mộ đạo theo kiểu của họ - thổi khèn, thổi sáo, hay hát và đặc biệt là yêu nhau trìu mến và hết sức ngây thơ. Người Hi Lạp, trái lại, hình dung - ở trong các bài miêu tả đầy tính chất tạo hình của họ - một thế giới vui vẻ hơn gồm những người tùy tùng của thần Băccút, những nhân dương, những nhân ngưu, tất cả tập hợp ngây thơ xung quanh một vị thần, biết nâng cái bản tính súc vật lên một cuộc sống và một sự chân thực vui nhộn và háo hức say sưa đầy nhân tính chứ không phải là nên thơ một cách ngây thơ và sùng đạo, huyênh hoang và trống rỗng. Người ta cũng bắt gặp ở

Thêôkrit(*) chẳng hạn, cái lối xử lí đầy sức sống và chân thực một cách nhân tính như vậy về các đề tài lấy ở các thời đại cổ xưa trong các thơ mục vịnh Hi Lạp, hoặc khi ông ta nêu chi tiết những tình trạng thực tế trong cuộc đời các người đánh cá và chăn cừu, hoặc khi ông ta mở rộng đề tài này sang việc miêu tả các đối tượng khác và các môi trường khác, và ông ta phác họa nó dưới tình khúc sử thi, trữ tình, thậm chí có vẻ kịch. Viêcgilơ trong các *Thơ nông tang* của mình thì đã lạnh lẽo hơn, sang Getxne thì hết sức chán ngấy đến nỗi ngày nay không ai đọc ông ta nữa và người ta có thể ngạc nhiên về chỗ người Pháp trước đây đã cho ông ta là hợp với thị hiếu của họ đến nỗi họ cho ông ta là nhà thơ Đức vĩ đại nhất. Cái điều có thể làm cho người Pháp mê say Getxne đó là một mặt, cái chủ nghĩa tình cảm của họ - cái này làm cho họ trốn tránh sự ồn ào náo nhiệt và những rắc rối của cuộc sống song họ vẫn không sao trừ bỏ được mọi sự vận động - và mặt khác, do chỗ họ không cảm thấy có chút hứng thú gì đối với các mặt khác của nền văn hóa của chúng ta.

Người ta còn có thể xếp vào các loại lai tạp này các bài thơ miêu tả nửa trữ tình, được người Anh rất hâm mộ và chủ yếu là nói về những chủ đề vay mượn ở thiên nhiên, ở các mùa v.v ... thuộc về loại các trường ca giáo huấn đa dạng khác, các bài thơ tóm tắt về vật lí, y học, thiên văn, các sách dạy đánh cờ, dậy đánh cá, về nghệ thuật yêu,đó là những nội dung nôm na khoác một hình thức thơ. Những loại này đã phát triển rất mạnh trong văn học Hi Lạp những thời kì sau và ở những người La Mã và chúng gần đây được người Pháp miêu tả với nhiều tính chất nghệ thuật. Mặc dầu cái giọng của chúng thường là sử thi, các tác phẩm này thường cũng được xử lí một cách trữ tình.

Nên thơ hơn, song không làm thành một loại khác là các *romance* và các *balat*, - những sản phẩm của thời trung cổ

(*) *Théocrite (-315 đến -250) nhà thơ Hy Lạp.*

và của thời hiện đại - về nội dung chúng một phần là sử thi, nhưng là trữ tình hơn theo cái cách mà cái nội dung ấy được xử lí. Kết quả là ta có thể xếp chúng vào sử thi hay vào trữ tình cũng đều được.

Nhưng về *tiểu thuyết* - cái sử thi tư sản hiện đại - thì vấn đề lại khác hẳn. Ở đây, ta thấy lại xuất hiện những hứng thú, những tình trạng, những tính cách, những điều kiện sống phong phú và đa dạng cũng như tất cả cái bối cảnh đằng sau của một thế giới toàn vẹn đồng thời cả việc miêu tả các biến cố một cách sử thi. Song cái mà tiểu thuyết không có, đó là cái tính nên thơ của cái thế giới cổ sơ vốn là nguồn gốc của sử thi. Tiểu thuyết - hiểu theo ý nghĩa hiện đại của danh từ này - giả thiết phải có một hiện thực đã trở thành nôm na làm tiền đề cho nó. Và trên cái hiện thực ấy nó tìm cách - trong chừng mực cái trạng thái nôm na kia của thế giới cho phép nó làm - phục hồi lại cho các biến cố cũng như cho các cá nhân và các vận mệnh của họ cái chất thơ mà hiện thực đã tước bỏ mất. Một trong những cuộc xung đột thường được tiểu thuyết nói đến nhất và cũng là một chủ đề hợp với nó nhất: đó là cuộc xung đột nảy sinh ra giữa cái thi vị của con tim và cái nôm na của các hoàn cảnh. Cuộc xung đột này có thể giải quyết một cách bi kịch hay một cách hài kịch, hay bằng một trong hai cách sau đây: khi thì các tính cách nổi lên chống lại trật tự của thế giới cuối cùng nhận thấy tính chân thực và quý báu của trật tự ấy rồi bằng lòng với những điều kiện của mình và gắn với nó một cách tích cực; khi thì chúng tước bỏ cái chúng làm và chúng thực hiện khỏi cái hình thức nôm na và đưa một cái hiện thực đã bị nghệ thuật biến cải và tiến gần đến cái đẹp đặng thay thế cái thực tại thô lỗ trong đó chúng bị chìm đắm. Còn về cách phác họa, thì tiểu thuyết thực sự cũng giả thiết - như thơ sử thi - một cái nhìn về toàn bộ thế giới và cuộc sống, về chất liệu và nội dung của thế giới

và của cuộc sống, với những trạng thái đa dạng bộc lộ rõ khi gặp một biến cố cá biệt làm thành trung tâm của cả toàn thể. Còn về các chi tiết của cách quan niệm và của cách thực hiện, thì nhà thơ càng phải có một quyền tự do lớn nếu anh ta có thể càng ít tránh việc đưa cái nôm na của cuộc sống thực tế vào trong các phần miêu tả, song vẫn không bị chìm ngập vào cái nôm na và cái hàng ngày.

3. Sự diễn biến lịch sử của thơ sử thi.

Khi nhìn sự phát triển của các nghệ thuật khác, chúng ta đã thấy trước hết, *kiến trúc* biểu hiện dưới hình thức ba giai đoạn kế tục nhau: giai đoạn tượng trưng, giai đoạn cổ điển và giai đoạn lãng mạn; về *điêu khắc*, ta thấy điêu khắc ngay từ đầu đã đóng vai một nghệ thuật cổ điển tuyệt vời và cái khái niệm của nó đã tìm thấy cách biểu hiện tuyệt mĩ nhất trong nền điêu khắc Hi Lạp - một trung tâm thực sự từ đó toát ra các tính chất riêng biệt của nghệ thuật này, đến nỗi về vấn đề này ta có thể chỉ bó hẹp vào những nhận xét lịch sử ngắn ngủi và nhanh gọn. Về vấn đề *hội họa* cũng vậy, khi ta đã biết cái tính chất nghệ thuật lãng mạn của nó. Song do nội dung cũng như do cái phương thức giới thiệu của nó, hội họa lại phân chia ra thành nhiều loại - tùy theo các dân tộc và tùy theo các trường phái, - và điều đó đã đòi hỏi một sự trình bày lịch sử chi tiết hơn. Trong các nhận xét của chúng tôi về âm nhạc, đáng lí ra chúng tôi cũng phải làm như vậy. Song vì tôi không có được những công trình có thể sử dụng được về vấn đề này, càng không có được những hiểu biết cá nhân chính xác đến mức độ cần thiết, cho nên tôi đành phải bó hẹp vào vài nhận xét vắn tắt. Thực vậy, nói chung, thơ sử thi gắn liền chặt chẽ với điêu khắc - và điều này không những biểu hiện ở quan điểm nội dung chủ yếu của nó, mà còn ở cả hình thức bên ngoài của nó nữa - đến nỗi việc cũng chính người Hi Lạp

đã đạt được một trình độ tuyệt mĩ từ trước đến nay chưa ai đạt tới và cũng sẽ chẳng bao giờ vượt qua được về thơ sử thi hoàn toàn không phải là việc ngẫu nhiên. Nhưng ở hai bên cái điểm vời vợi ấy, có những giai đoạn trung gian. Những giai đoạn này không phải là không quan trọng đối với thơ sử thi. Nó là cần thiết cho thơ sử thi, nó là cần thiết của sử thi, bởi vì thơ là một đặc quyền của mọi dân tộc, và sử thi chính là biểu hiện hạt nhân nòng cốt của nội dung dân tộc. Vì vậy cho nên, sự diễn tiến lịch sử ở đây có một tầm quan trọng mà nó không có trong điêu khắc.

Do đó, đối với toàn bộ thơ sử thi, và đặc biệt hơn, đối với sử thi anh hùng ca, ta có thể phân biệt ba giai đoạn diễn tiến lịch sử chủ yếu:

1. Thơ sử thi phương Đông, có tính chất chủ yếu là tượng trưng.

2. Thơ sử thi cổ điển của người Hi Lạp và việc người La Mã bắt chước nó.

3. Sự phát triển phong phú của thơ sử thi - lãng mạn trong các dân tộc Thiên Chúa giáo. Đầu tiên là lấy thi hứng ở dị giáo Giecmanh sau đó, nó mang hình thức những trường ca hiệp sĩ, ca ngợi thời trung cổ đặng cuối cùng quay lại thời cổ đại; hoặc để làm cho thơ biểu hiện phương thức diễn tả tế nhị hơn; hoặc để dùng các tác phẩm cổ đại làm mẫu mực - cho đến khi cuối cùng thơ sử thi nhường chỗ cho tiểu thuyết. Không cần phải nói là trong khái niệm lịch sử này, tôi chỉ có thể nói đến tên các tác phẩm sử thi nổi tiếng nhất và quan trọng nhất mà thôi, và nói chung, về đề tài này tôi phải tự hạn chế vào những nhận xét rất vắn tắt.

a. Thơ sử thi phương Đông.

Như chúng ta đã thấy, ở các dân tộc phương Đông, thơ có tính chất cổ xưa hơn - bởi vì nó còn gần cái trực giác bản chất hơn và cái ý thức cá nhân bị hút nhiều hơn vào cái duy nhất và cái toàn thể. Kết quả là trong các sáng tạo đặc biệt về thơ

- dù cho thuộc bất kì loại gì - chủ đề cũng không có thể vươn lên được tới tình trạng độc lập cá nhân của tính cách, của mục đích và của các xung đột như điều mà thơ của kịch đòi hỏi. Cho nên chúng ta chỉ bắt gặp ở các dân tộc này, - ở ngoài một loại thơ trữ tình dễ thương duyên dáng, đầy hấp dẫn và ngập tràn một cái đà đưa nó lên một Thượng đế không thể nói bằng lời được - thì đó là những tác phẩm thơ mà ta đành phải xếp vào loại *sử thi*. Mặc dù thế, người ta cũng chỉ tìm thấy những sử thi thực sự ở Ấn Độ và ở Ba Tư. Ở hai dân tộc này chúng xuất hiện với một qui mô hùng vĩ.

(a) Trái lại, người Trung Hoa không có sử thi dân tộc. Đó là vì tính chất của các quan niệm khái quát về vũ trụ và về nhân sinh, cũng như của các ý niệm tôn giáo của họ là nôm na. Ngay từ các bước nguyên sơ của lịch sử của họ - những quan niệm ấy không phải sinh ra để mang một cách biểu hiện nghệ thuật và, do đó, chúng đã tạo nên một trở lực không tài nào khắc phục nổi đối với các loại thơ sử thi này. Nhưng cái điều thay thế một phần lớn thể loại này, đó là những chuyện kể ngắn và những tiểu thuyết phát triển rất rộng lớn. Những tiểu thuyết này - cả về cách miêu tả cụ thể mọi tình thế cũng như miêu tả chính xác mọi trường hợp tư nhân và công cộng, về tính đa dạng, sự tế nhị, và đặc biệt về vẻ yêu dịu dàng của các tính cách nữ, về cái nghệ thuật chung mà các tác phẩm tuyệt mĩ này được tạo nên - ngày nay cũng vẫn làm ta thán phục.

(b) Trong các sử thi Ấn Độ, một thế giới hoàn toàn đối lập hiện ra trước mắt ta. Từ lâu, các quan niệm tôn giáo cổ xưa nhất - nếu xét qua một số quan niệm ít ỏi mà các kinh "Vệ đà" truyền lại cho ta - đã chứa đựng cái mầm mống dồi dào của một thần thoại có tính sử thi. Thần thoại này xen kẽ với những hành động của con người đã làm nảy sinh, trước công nguyên nhiều thế kỉ (ở đây các cứ liệu về niên đại là hoàn toàn không chắc chắn), những sử thi thực sự, nửa tôn giáo, nửa thơ và có tính chất nghệ thuật. Nhất là hai trường ca nổi tiếng nhất là *"Ramayana"* và *"Mahabharata"* đã chứa đựng

một cách trình bầy về cái nhãn tượng của thế giới Ấn Độ với tất cả cái vẻ phồn vinh rực rỡ, với những điều li kì rắc rối,với cái vẻ lộn xộn và khó tin đầy quái đản của nó, nhưng đồng thời lại có cái duyên dáng dễ thương, hào hiệp và cái vẻ tế nhị về tình cảm với tính cách một bộ phận của cái mặt tinh thần của những bản tính rất gần các sản phẩm của thế giới thực vật. Những kì công hoang đường của con người mang kích thước những hành động được thực hiện bởi những vị thần linh bằng xương bằng thịt. Hoạt động của họ, do đó, mà có tính chất nửa thần, nửa người và tất cả các nhân vật ấy cũng như các hành động cá nhân của họ được phóng đại lên đến tận cùng. Những cơ sở chủ yếu của toàn bộ là đặc biệt đến nỗi những con người phương Tây như chúng ta trừ khi là chúng ta từ bỏ quyền tự do của chúng ta và quay lưng lại với đạo lí thì không kể - chúng ta không thể nào cảm thấy sống yên ổn ở đây và có thiện cảm với nó. Tính duy nhất của các bộ phận tạo nên các bản trường ca này là hết sức lỏng lẻo và những chuyện vặt dài dòng kể các lịch sử, các chuyện kể về những hành động du hành và về những quyền lực những người tu luyện đã có được, - những lời văn bất tận về các học thuyết và các hệ thống triết học, tất cả những cái đó và những điều khác nữa có những quan hệ hết sức xa xôi với toàn bộ tác phẩm và góp phần rất ít vào tính duy nhất của nó đến nỗi người ta không thể nào không thấy rằng đây là những đoạn mới thêm thắt vào sau này.

Mặc dù thế nào đi nữa, cái tinh thần từ đó các trường ca đồ sộ này đã sinh ra không những biểu lộ một trí tưởng tượng đã xuất hiện trước khi có cách trau chuốt nôm na, mà nói chung, không tài nào đạt đến được một cách dung hợp những khuynh hướng chính của ý thức Ấn Độ trong khuôn khổ thơ cổ sơ và nguyên thủy với tính cách một thế giới quan vẹn thuần ở bản thân nó. Trái lại,các trường ca sử thi sau này mang tên là các *Purana* - nghĩa là những trường ca của các thời cổ xưa - thì lại giống các tác phẩm của các nhà thơ liên hoàn sau

Hômerơ ở chỗ chúng tập hợp một cách khô khan và nôm na toàn bộ các thần thoại về một vị thần nào đó và chúng xuất phát từ nguồn gốc của thế giới và từ nguồn gốc của thần linh đang đi đến các phổ hệ các anh hùng và các vương công. Cuối cùng, cái hạt nhân có tính sử thi của các thần thoại cổ tách rời ra và bay thành hơi đến nỗi chỉ còn để lại cái hình thức nên thơ ở bên ngoài, nó trở thành một vật trang sức đơn thuần, trong khi đó, - trái lại cái trí tưởng tượng mơ màng vốn thích những phép mầu lại biến thành một thứ đạo lí gồm những ngụ ngôn và những giáo huấn nhằm mục đích chính là dạy luân lí và dạy cách xử thế ở đời.

(c) Trong số các dân tộc phương Đông đã sáng tạo nên một nền thơ ca sử thi, người ta còn có thể xếp những người *Do Thái*, người *Ả Rập* và người *Ba Tư*.

(aa) Tính chất cao cả của sự tự do phóng túng Do Thái, thực vậy, trong các quan niệm về sự sáng tạo thế giới, trong các lịch sử các trưởng lão, trong các cuộc viễn du qua sa mạc, trong việc chinh phục xứ Canaan và trong sự diễn tiến sau này của các biến cố trong đời sống dân tộc đã tìm thấy được những yếu tố cụ thể của một nền thơ sử thi, song hứng thú tôn giáo ở đấy đóng một vai trò to lớn quá đến nỗi nó không làm nảy sinh được những sử thi thực sự mà chỉ làm thành điểm xuất phát của những câu chuyện thần kì nửa thơ, nửa đạo hay những chuyện kể giáo huấn có tính tôn giáo.

(bb) Nhưng những người Ả Rập, ngay từ đầu, đã lập tức tỏ ra là những bản tính thơ ca cao độ. Các bài ca nên thơ về các anh hùng, các *Moanlakat* mà một phần đi ngược về thế kỉ cuối cùng trước vị tiên tri (đây là Mahômet - N.D) đã miêu tả - khi thì với một tinh thần táo bạo đáng kinh ngạc và một sự phong phú đẹp đẽ, khi thì với một vẻ lặng lẽ có chủ ý và một vẻ êm dịu quyến rũ - cái trạng thái cổ sơ của những người Ả Rập hãy còn theo dị giáo. Danh dự của bộ lạc, lòng khao khát trả thù tình yêu, sự say mê các cuộc phiêu lưu, việc làm ơn, nỗi buồn, nỗi ủ dột, tất cả ở đây xuất hiện với một sức mạnh và một

hình thức làm người ta nhớ đến cái tính chất lãng mạn của chế độ hiệp sĩ Tây Ban Nha. Nền thơ phương Đông này là một nền thơ ca thực sự, không có những bịa đặt quái đản, không có tính chất nôm na, không có thần linh, quỉ sứ, tiên và các sáng tạo khác của trí tưởng tượng phương Đông. Đây là một nền thơ ca với những hình tượng vững chắc và độc lập. Các nhân vật ấy trong khi thoát khỏi cái khuôn khổ chung và có thể làm chúng ta ngạc nhiên về chỗ họ kì lạ, trong khi thích dùng cái trò chơi hình tượng và so sánh, cũng vẫn thực tế không kém và vẫn có những đường viền rắn chắc như thường. Người ta lại bắt gặp một thế giới anh hùng tương tự trong các bài thơ sau này được tập hợp lại, của Hamaxa và trong cái *Thơ Divan* cũng những người Hudxeilit vẫn còn chưa xuất bản. Sau những cuộc chinh phục rộng lớn và may mắn do người Ả Rập theo Hồi giáo đã thực hiện, cái tính anh hùng cổ sơ ấy mất dần đi và nhường chỗ - qua các thế kỉ - trong lĩnh vực của thơ sử thi cho những bài ngụ ngôn bổ ích hoặc cho những cách ngôn có một vẻ khôn ngoan trong sáng, hoặc cho những chuyện kể hoang đường như những chuyện *"Nghìn lẻ một đêm"*, hoặc cho những chuyện kể phiêu lưu theo kiểu của *Macam* của Hariri mà Ruckec đã cho ta một bản dịch không thua nguyên tác chút nào về tính chất vang dội của từ ngữ và về vần điệu đồng thời lại diễn đạt trung thành ý nghĩa, giá trị và cái tinh thần vui tươi của nó.

(cc) Trái lại giai đoạn đẹp nhất của thơ *Ba Tư* trùng làm một với giai đoạn những biến đổi mà Hồi giáo đã làm cho ngôn ngữ và dân tộc phải trải qua. Nhưng ngay ở đầu thời kì phồn vinh này, người ta đã bắt gặp một trường ca sử thi đặc biệt, ít nhất về đề tài, nó đã đi ngược về cái quá khứ xa xôi nhất của người Ba Tư và nó thể hiện các thần thoại và các chuyện hoang đường của thời kì ấy. Và chuyện kể của nó chạy dài từ thời kì anh hùng đến những ngày cuối cùng của các Satxanit công trình rộng lớn này là tác phẩm *Sanamét* của Fiêcđôutxi

- con một người làm vườn ở Thuxơ đã viết theo Baxtamamet. Song công trình này vẫn chưa là một sử thi thực sự vì không có một hành động cá nhân và hạn chế nào làm trung tâm của nó. Sự kế tiếp nhau của các thế kỉ không được nêu bật bởi một thay đổi nào cho phép ta nhận ra các thời đại và các nơi chốn, đồng thời các hình tượng thần thoại cổ nhất cũng như các truyền thống mơ hồ và lộn xộn sống trong một cái thế giới quái đản được phác họa một cách quá mơ hồ đến nỗi người ta không biết đây là những con người hay là toàn bộ cả bộ lạc, trong khi mặt khác, người ta thấy mình đứng trước những hình tượng thực tế. Với tính cách là người Hồi giáo, nhà thơ là hoàn toàn tự do trong việc xử lí cái chủ đề của mình. Song cái điều anh ta thiếu trong cái tự do ấy, đó là những đường nét cá nhân rắn chắc đã làm cho các ca khúc anh hùng của những người Ả Rập nổi bật. Đồng thời, vì khoảng cách giữa nhà thơ với cái quá khứ hoang đường ấy đã qua đi từ lâu là rất xa, cho nên anh ta cũng thiếu cả cái hơi thở mát mẻ toát ra từ cuộc sống và cái này là điều tất yếu phải có đối với một nền sử thi dân tộc. Trong cuộc diễn biến sau này của nó, nghệ thuật sử thi của người Ba Tư một mặt tách ra thành những sử thi tình ái rất êm dịu và quyến rũ say sưa đã làm thành vinh quang của Nixami, và mặt khác thành những trường ca giáo huấn lấy cảm hứng ở kinh nghiệm của cuộc đời và đã làm cho tên tuổi của Xaađi rạng rỡ để cuối cùng đi tới chủ nghĩa thần bí phiếm thần do Đgiêlalétđin Rumi giáo dục và đề xướng trong các lịch sử và chuyện kể ít nhiều có hình thức những chuyện hoang đường.

b. Sử thi cổ điển của người Hi Lạp và của người La Mã.

Chính thơ của những người Hi Lạp và của những người La Mã đã đưa chúng ta vào cái thế giới của nghệ thuật sử thi chân chính. Thuộc vào các sử thi này trước hết là các trường ca mà chúng tôi đã đặt ở trên đỉnh của cái nền thi ca ấy: các sử thi

của Hômerơ. Dù người ta có nói thế nào đi nữa, mỗi bản trường ca ấy cũng là hoàn mĩ và tuyệt diệu, làm thành một toàn thể trọn vẹn, đều đặn đến nỗi cái dư luận cho rằng các trường ca ấy là do nhiều ca sĩ đọc và soạn ra, theo tôi chỉ có tôn giá trị của nó thêm mà thôi bởi vì dư luận ấy bao hàm một lời khen ngợi: đó là từ đầu chí cuối các tác phẩm này vẫn có cái giọng dân tộc và hay, đồng thời lại hoàn mĩ ở trong tất cả các phần của nó đến nỗi mỗi phần như thế có thể xuất hiện như là một toàn thể độc lập.

Nếu ở phương Đông cái mặt bản chất và mặt khái quát của trực giác còn bị bóp nghẹt - vì nó còn giới thiệu cái cá tính của các tính cách, của các mục đích và của các biến cố một cách tượng trưng hay mang hình thức giáo huấn và điều đó làm cho trật tự và tính duy nhất của toàn thể thành ra hơi mơ hồ và lỏng lẻo. Trái lại, ở thế giới của các trường ca Hômerơ lần đầu tiên ta bắt gặp một sự cân bằng đẹp đẽ giữa các cơ sở chung của cuộc sống, đạo đức gia đình, nhà nước và đức tin tôn giáo với tính đặc thù cá nhân của tính cách. Ở đây đã thể hiện đẹp đẽ cái thế quân bình giữa tinh thần với tự nhiên, giữa cái hành động được thực hiện nhằm một mục đích với những sự kiện bên ngoài, giữa cái cơ sở dân tộc của các việc làm với các ý định và các hành vi cá nhân. Và trong khi dường như chính các anh hùng - với những hành động cá nhân tự do và sinh động của họ - đóng vai trò chủ đạo thì tính chính xác của các mục đích và sự can thiệp của số phận lại là để kìm hãm các vận động ấy cho nó vừa phải. Kết quả là tác phẩm trở nên sự sáng tạo cao nhất của tinh thần sử thi, và là cái nguồn hưởng thụ trong trẻo nhất đối với tinh thần con người chúng ta.

(bb) Các nhà thơ liên hoàn xuất hiện sau Hômerơ ngày càng thoát ly cách trình bầy có tính sử thi như thế: một mặt, họ chia nhỏ cái toàn bộ của cảnh tượng thế giới ra thành những lĩnh vực và những chi nhánh đặc biệt, và mặt khác, họ ngày càng rời tính duy nhất nên thơ và sự hạn chế hành động của

cá thể nhường chỗ cho việc trình bầy toàn vẹn các biến cố, từ đầu chí cuối, hay họ từ bỏ tính duy nhất của bản thân nhân vật và như vậy là chấp nhận một xu hướng lịch sử, do đó họ dần dần tiến gần đến hồi kí của những người ghi chép.

Thơ sử thi ở các sau giai đoạn thời kì Alêcxăng hướng một phần về các loại mục vịnh một phần về cái sử thi bác học hơn và nhân tạo hơn là thực sự nên thơ, cũng như hướng về thơ giáo huấn. Tóm lại, thơ sử thi hướng về những thể loại ngày càng thiếu cái vẻ tươi mát ngây thơ và cái vẻ hồn nhiên sinh động của thể loại cổ xưa.

(cc) Cái hướng đi cuối cùng này, - hướng đi đánh dấu sự kết thúc của thơ sử thi Hi Lạp - đã được người La Mã tiếp tục và đẩy đến trình độ phát triển cuối cùng của nó. Mặc dầu ở những thời cận đại người ta tìm mọi cách để biến lịch sử La Mã thành những sử thi dân tộc, người ta vẫn không sao tìm thấy ở trong thơ La Mã có một thánh thư sử thi giống như các trường ca của Hômerơ vậy. Trái lại, người ta thấy xuất hiện từ rất sớm, bên cạnh sử thi nghệ thuật mà *Enêit* là gương mẫu đẹp đẽ nhất, có sử thi lịch sử và trường ca giáo huấn. Điều này chứng tỏ rằng người La Mã chủ yếu lo trau dồi những loại thơ đã có tính chất nửa văn xuôi và điều này giải thích tại sao thơ châm biếm ở họ đã đạt đến một trình độ phát triển cao và đạt tới hình thức tuyệt mĩ của nó.

c. Sử thi lãng mạn.

Chính vì vậy cho nên phải có một cách nhìn thế giới theo tôn giáo, phải có cái đức tin tôn giáo, những hành động và những vận mệnh của các nhân dân mới, thì thơ sử thi mới có thể có được một tinh thần mới mẻ. Các dân tộc mới này là những người Giecmanh - cả trong thời kì họ theo dị giáo nguyên thủy cũng như sau khi họ đã theo Thiên Chúa giáo - và là những dân tộc Rôman - ảnh hưởng của các dân tộc này biểu hiện càng mạnh mẽ khi họ càng chia nhỏ ra và cái nguyên tắc nhìn thế giới và nhìn nhận thực tế đặc biệt đối với Thiên

Chúa giáo càng mang những mặt đa dạng nhất. Nhưng chính những chi nhánh này và những điều đan chéo chằng chịt của chúng lại tạo nên những khó khăn to lớn khi người ta muốn lấy chúng làm cơ sở đến trình bầy vắn tắt về cái đề tài chúng ta khảo sát. Vì vậy cho nên tôi bắt buộc phải bó hẹp vào việc nêu lên những hướng chung bằng cách dựa vào những điểm chủ yếu dưới đây.

(a) Một nhóm *thứ nhất* được tạo nên bởi các di tích của thời kì trước thời Thiên Chúa giáo và được bảo vệ ở các dân tộc mới nhờ có truyền thống kể bằng miệng, và do đó mà bị xuyên tạc ít nhiều. Thuộc nhóm này, có các trường ca mà người ta thường gán cho Otxian mặc dù những nhà phê bình Anh nổi tiếng như Giônxôn và Sô chẳng hạn, đã khá mù quáng [23] đến nỗi cho rằng đây chỉ đơn thuần là điều do Macphecxon bịa đặt ra, nhưng không thể nào một nhà thơ hiện đại lại có thể sáng tạo ra, - bằng cách rút ra từ trí tưởng tượng của mình, bằng những phương tiện của mình, - những tình thế và những biến cố mang dấu ấn của một tính chất cổ đến như thế. Do đó, ta bắt buộc phải chấp nhận rằng có những bài thơ cổ xưa làm cơ sở cho nó, và điều này không loại trừ khả năng là qua các thế kỉ, nhiều yếu tố và nhiều sắc thái hiện đại có thể ảnh hưởng đến cái giọng của toàn bộ cũng như có thể ảnh hưởng đến các biểu tượng và các tình cảm biểu hiện trong các bản trường ca này. Người ta không rõ năm tháng của nó, nhưng việc nó đi ngược lên đến một nghìn hay một nghìn năm trăm năm không phải là không thể có. Về cái vẻ chung của chúng, chúng có vẻ hoàn toàn trữ tình: chính Otxian, người ca sĩ và người anh hùng mù lòa đã gợi lại cái kỉ niệm đau đớn của một thời vinh quang đã qua. Nhưng mặc dầu các ca khúc của ông đượm vẻ buồn bã, đau xót, chúng vẫn là sử thi về nội dung của chúng: bởi vì những lời than vãn này là nói về những điều đã qua và vẽ lại cái thế giới vừa mới biến mất với các vị anh hùng của nó, các cuộc phiêu lưu tình duyên của họ, các hành động

quân sự may mắn, các số phận và sự suy vong của họ, giọng nó thực là sử thi và say sưa cao độ, - mặc dầu đây đó vẫn nhuốm vẻ trữ tình - đến nỗi người ta có cảm tưởng là nghe Hômerơ nói về Asin và Điômet về các kì công và các số phận của họ. Song sự phát triển tinh thần của tình cảm và của tất cả cái hiện thực dân tộc, mặc dù đã đạt tới một trình độ sâu sắc nào đó, vẫn chưa vươn tới trình độ của Hômerơ. Nhưng cái mà các trường ca này chủ yếu không có đó là tính chất rắn chắc đầy vẻ tạo hình của các nhân vật và lối giới thiệu sáng rõ chói ngời. Đó là vì hành động của các bản trường ca này diễn ra ở một xứ sở phương bắc, đầy sương mù ở đây bão tố hoành hành, trong một xứ sở có cái bầu trời đục ngầu với những đám mây nặng trĩu trên đó các ma quỉ bay lượn, các ma quỉ xuất hiện trước các vị anh hùng trên một thảo dã hoang vu dưới hình thức những đám mây.

Ngoài ra, gần đây người ta lại còn tìm ra được những ca khúc khắc của các ca sĩ Uâylơ cổ đại không phải nguồn gốc ở xứ Xcôtlân hay Airơlân mà ở xứ Uenxcơ, ở Anh, ở đấy các ca khúc của các ca sĩ kế tiếp nhau một cách liên tục, trong đó có nhiều ca khúc từ lâu đã được ghi lại. Trong các ca khúc này, ngoài những điều khác còn nói đến những cuộc viễn du sang châu Mĩ. Xêda cũng được nhắc đến ở đây, nhưng người ta giải thích cuộc viễn chinh của ông ta bằng tình yêu của ông ta đối với cô con gái một ông vua. Sau khi Xêda gặp nàng ở Gôlơ, nàng đã trở về Anh. Về mặt hình thức kì quặc, tôi nhắc đến thể "triade" - một kiến trúc dành riêng cho các trường ca này: nó chồng lên nhau trong ba câu, ba biến cố tương tự, thuộc ba thời kì khác nhau.

Nổi tiếng hơn các trường ca này có, một mặt là các ca khúc anh hùng của các *Etđa cổ* và mặt khác là các thần thoại ở đấy chúng ta bắt gặp lần đầu và trong đó - đồng thời với việc nói lên các vận mệnh của con người, nó nói lên sự xuất hiện, các kì công và sự suy sụp của thần linh. Song tôi phải thú thực là

mặc dầu tất cả thái độ thiện chí của tôi, tôi vẫn không sao thấy thích thú cái thần thoại lộn xộn, rối rắm và dã man ấy, cũng như các điều tượng trưng vay mượn ở thiên nhiên nhưng khoác một hình dáng người, thần Thorơ với cái búa của ông ta, con sói Pherixơ... Dĩ nhiên là, do nguồn gốc dân tộc của nó, các tác phẩm phương bắc này là gần với chúng ta hơn là thơ của người Ba Tư, chẳng hạn, và gần hơn thế giới Hồi giáo nói chung. Song muốn bắt cái nền văn hóa hiện tại của chúng ta phải vâng theo nó và lấy nó làm một phương tiện để khẳng định và ca ngợi tình cảm dân tộc của chúng ta thì đó là, một mặt đánh giá quá cao giá trị của các biểu tượng dã man này, và mặt khác, không hiểu được ý nghĩa và tinh thần của thời đại hiện tại của chúng ta.

(b) *Thứ hai*, còn về thơ sử thi của thời trung cổ Thiên Chúa giáo, thì trước hết chúng ta phải chú ý đến các tác phẩm xuất phát từ bản thân tinh thần của thời trung cổ và của Công giáo, ở ngoài mọi ảnh hưởng trực tiếp và tương đối sâu sắc của văn học và của văn hóa thời cổ đại.

(aa) *Trước tiên*, tôi sẽ nói đến các chủ đề có nội dung sử thi và liên quan đến các quyền lợi, các tính cách và các biến cố dân tộc. Trong các chủ đề như vậy, chủ đề *Xit* phải được nhắc đến trước hết. Vai trò của cái tinh hoa về thi ca này đối với chủ nghĩa anh hùng dân tộc của Tây Ban Nha đã được biểu hiện lần đầu trong trường ca Xit và được biểu hiện - với một trường ca tuyệt mĩ đồng thời vẫn không thiếu vẻ lịch sử tột bực trong một loạt những chuyện kể gọi là các *romanceros* mà Hecđe đã giới thiệu ở Đức, hay là một chuỗi ngọc, một loạt bức tranh trong đó mỗi bức là một sự thể hiện tuyệt vời, nhưng tất cả đều gắn bó với nhau đến mức độ tạo nên một thể hoàn chỉnh chặt chẽ và vững chắc thấm nhuần tinh thần hiệp sĩ. Các bức tranh ấy đồng thời lại là một biểu hiện của tính dân tộc Tây Ban Nha, phong phú về nội dung. Chúng đề cập đến những hứng thú đa dạng nhất, đến tình yêu, hôn nhân, thái

độ tự hào của gia đình, danh dự, quyền lực của nhà vua trong cuộc đấu tranh của những người Thiên Chúa giáo chống lại người Morơ tất cả những cái đó đều sử thi cao độ, tạo hình cao độ đến nỗi trong khi phát triển cái chủ đề ở bản thân nó một cách thuần khiết, câu chuyện kể vẫn đầy những cảnh đầy cái tinh thần cao quý nhất của con người. Nó làm diễn ra trước mắt ta những kì công đẹp đẽ nhất, tất cả tắm mình trong một bầu không khí đẹp đẽ, cái này làm cho những người hiện đại chúng ta thấy trường ca này gần với những trường ca tuyệt mĩ nhất mà thời cổ đại đã sáng tạo ra.

Ca khúc các Nibelung không thể sánh với cái thế giới của *romancero,* đành là rời rạc, song có một cơ sở sử thi không thể chối cãi được (cũng như không thể so sánh với *Iliat* và *Oditxê*.) Mặc dầu cái công trình có giá trị này, thực sự Giecmanh và thực sự Đức không thiếu gì về nội dung dân tộc chủ yếu, bao gồm gia đình, tình yêu vợ chồng, chế độ thần bộc, tinh thần trung thành trong công việc, tinh thần anh hùng, cũng không phải thiếu tính gắn bó nội tại. Song tất cả các xung đột biểu hiện ở đấy về tầm rộng lớn sử thi, cũng có tính chất thiên về bi kịch. Và mặc dầu nó có tính chất chi tiết, việc tự sự vẫn thiếu sự phong phú đầy cá tính và thiếu những bức tranh thực sự sinh động và thường biến mất trong những chi tiết thô bạo, dã man và hung bạo, trái lại các tính cách trong khi có vẻ vững chắc và kiên định trong các hành động của họ cũng vẫn giống - vì họ cứng đờ một cách trừu tượng - những bức tượng gỗ hơn là giống các anh hùng và những người đàn bà của Hômerơ với cái cá tính thực sự nhân tính của họ, tràn đầy tinh thần.

(bb) Sau đó, đến các trường ca tôn giáo thời trung cổ có nội dung là lịch sử của Giêxu của Maria, của các tông đồ, các thánh và những người tử vì đạo, ngày phán xử cuối cùng... Trong lĩnh vực này *Thần khúc* của Đantê là tác phẩm hoàn mĩ nhất, có nội dung phong phú nhất, cái sử thi thực sự nghệ thuật của thời trung cổ Thiên Chúa giáo và Công giáo. Thực

vậy, tác phẩm này được tổ chức một cách chặt chẽ, thậm chí một cách hệ thống không phải là một sử thi theo cái nghĩa thông thường của danh từ này - bởi vì nó thiếu một hành động cá nhân diễn ra trên cái cơ sở rộng lớn của toàn bộ. Nhưng nó nổi bật bởi vì nó có một kết cấu vững chắc và có tính chất hết sức chặt chẽ và hoàn chỉnh. Chủ đề của nó không phải là một biến cố cá biệt, mà là hành động vĩnh viễn, là cái kết thúc tuyệt đối, là tình yêu của Chúa ở trong cái biểu hiện bất diệt và trong các lĩnh vực bất di bất dịch của nó. Sân khấu của nó là địa ngục, tĩnh thổ và thiên đường, và nó đưa cái thế giới sinh động của các hoạt động và các đau khổ của con người - hay đúng hơn của các hành động và các vận mệnh cá nhân - vào trong cái tồn tại bất biến ấy. Ở đây, tất cả các quyền lợi, tất cả các mục đích riêng biệt của con người đều biến mất trước cái vĩ đại tuyệt đối của mục đích cuối cùng của mọi vật. Nhưng đồng thời cái thế giới đang sống - nó là cái thế giới khô héo và sẽ bị diệt vong - vẫn dựa trên một cơ sở khách quan. Giá trị và cái kém cỏi của nó nhìn dưới ánh sáng của khái niệm tối cao - nói khác đi, dưới ánh sáng của sự phán xử của Chúa - được trình bầy một cách hoàn toàn sử thi. Các cá nhân đã chạy chọt, đã đau khổ như thế nào, đã suy tính và đã thực hiện những gì thì ở đây họ vẫn vĩnh viễn như thế chẳng khác gì những bức tượng đồng hay những hình tượng bằng đá.

Bằng cách ấy, thơ bao quát toàn bộ cuộc sống khách quan, nơi ở vĩnh viễn, trong địa ngục, trong tĩnh ngục và trên thiên đường. Và trên cái cơ sở không thể phá vỡ được như vậy, các nhân vật của thế giới thực sự bước đi, mỗi người với cái tính cách riêng của y hay đúng hơn, các nhân vật ấy đã đi và bây giờ cũng vẫn đi, với tất cả những gì họ đã làm và họ đã bị biến thành bất động ở trong cái công lí muôn đời, và từ nay họ cũng sẽ là vĩnh viễn. Nếu các anh hùng của Hômerơ nhờ có nàng thơ mà vẫn còn lại trong kí ức của ta, thì các tính cách của Đantê, các nhân vật của ông ta là vĩnh viễn không phải trong cái quan hệ đối với biểu tượng của ta, mà ở tự thân

họ. Cách vĩnh viễn hóa của nhà thơ ở đây có một giá trị khách quan, một sự phán xử của Chúa, nhân danh cái đó cái đầu óc táo bạo nhất của thời đại mình kết án hay xóa bỏ tất cả hiện tại và tất cả quá khứ. Cách trình bày là phải phù hợp với tính chất của chủ đề được quan niệm như là một hiện thực nêu lên một cách khách quan. Nó chỉ có thể được giới thiệu dưới hình thức một cuộc du lịch qua những miền nhất định và cụ thể. Mặc dầu những miền ấy là do sáng tạo mà có, được tô điểm và có những người ở đấy cùng với cái vẻ tự do và phóng túng như khi Hômerơ và Hêxiôđơ dựng các vị thần của họ, nhưng chúng vẫn phải làm cho người ta thấy rằng đây là một bức tranh và một câu chuyện kể về những vật của chính tác giả đã thấy. Đây là cảnh địa ngục nhan nhản những đau khổ, những dục vọng quyết liệt, nhưng đông cứng lại một cách tạo hình ở trong nỗi đau thương của họ và được soi sáng bởi một ánh sáng ghê rợn song tất cả đều được dịu bớt bởi niềm thương xót nhân từ và cái cảnh ấy đã làm Đantê cảm xúc; đây là cái cảnh tĩnh thổ, một cảnh tượng không đau đớn như thế song cũng vẫn kĩ càng tỉ mỉ trong từng chi tiết của nó, và cuối cùng là bức tranh của thiên đường ngời sáng ở đấy cá nhân được tước bỏ cái lớp vỏ thịt xương và sống trong cảnh giao hòa với tư duy vĩnh viễn. Cố nhiên người ta gặp lại ở cái thế giới này do nhà thờ Công giáo tạo ra, những tàn dư của cái thế giới cổ đại, song thời cổ đại chỉ tồn tại được ở đấy trong chừng mực nó có thể làm tấm gương và người dẫn đường trong việc xử lí thuần túy nhân tính và trần tục, còn về học thuyết và giáo lí thì cái triết học vĩnh viễn của thần học Cơ đốc giáo là cái duy nhất làm bá chủ ở đây.

(cc) Lĩnh vực *thứ ba* của thơ sử thi đó là lĩnh vực của chế độ hiệp sĩ - cả về nội dung lãng mạn trần tục của nó, gồm những cuộc phiêu lưu và tình duyên và những trận chiến đấu vì danh dự cũng như về những quan hệ về tôn giáo với tính cách chủ nghĩa thần bí của chế độ hiệp sĩ Thiên Chúa giáo. Các hành động thực hiện và các biến cố diễn ra ở đấy không

đề cập đến những quyền lợi dân tộc, mà là những hành động và những biến cố thuần túy cá nhân và - như tôi đã nói trên kia về chế độ hiệp sĩ lãng mạn - nội dung của nó chỉ là cái chủ đề với tính cách chủ đề mà thôi. Do đó, các cá nhân vẫn giữ tính độc lập hoàn toàn của họ và tạo nên - ở trong cái thế giới vẫn còn chưa có cái vẻ cứng nhắc của một trật tự thô thiển, một thế giới mới của những anh hùng. Những con người này do chỗ say sưa về tôn giáo và do những hứng thú trần tục của họ, những hứng thú vừa chủ quan lại vừa là tưởng tượng - đều bị tước bỏ mất cái tính thực tại cốt tử, giống như cái thực tại trong đó các anh hùng Hi Lạp chiến đấu, họ chiến thắng hay ngã gục từng người một hay toàn bộ.

Dù cho nội dung này có thể làm cho những sự miêu tả ở đấy là đa dạng đến mức nào đi nữa, vẫn có một điều rõ ràng: đó là cái tính chất phiêu lưu của các tình huống, của các cuộc xung đột và những điều rắc rối mà cái đề tài này đem đến cho các chuyện kể. Một mặt, các chuyện kể mang hình thức những *tiểu thuyết chương hồi* (romanceros) trong đó các cuộc phiêu lưu không gắn liền với nhau một cách tương đối chặt chẽ và mặt khác, ta thấy các chuyện kể này hướng về cái hình thức thuần túy lãng mạn song nó vẫn chưa có một trật tự tư sản được xác lập vững vàng và một quan niệm về thế giới thực sự nôm na. Song trí tưởng tượng không phải chỉ lo bịa đặt các nhân vật và các cuộc phiêu lưu anh hùng xa lạ và ở bên ngoài cái hiện thực xung quanh. Nó còn gắn liền các cuộc phiêu lưu và các nhân vật ấy với những sự kiện hoang đường hoặc lịch sử, với những cuộc vật lộn đang diễn ra trên thao trường của thế giới hiện đại. Điều đó cũng cấp cho nó một cơ sở rất khái quát mà thơ sử thi không thể không có. Thậm chí cái cơ sở chung này lại bị ngay lập tức phóng đại quá đáng, điều này làm cho nó mất cái tính chất khách quan và cụ thể là cái khu biệt các trường ca của Hômerơ với tất cả các trường ca khác. Ngoài ra cũng vì người Pháp, người Anh, người Đức và một phần của những người

Tây Ban Nha nữa trong những trường ca này nếu không cùng nói đến những chủ đề như nhau thì cũng nói đến những chủ đề tương tự, cho nên cái thực sự dân tộc của họ không nổi bật một cách rõ rệt đầy đủ, trong khi đó thì chính cái mặt dân tộc làm thành cái lõi vững chắc của nội dung thơ sử thi của người Ấn Độ, người Hi Lạp, người Ba Tư, và người Xentơ. Còn về những chi tiết cụ thể hơn thì ở đây tôi không thể nào phân tích những tác phẩm cụ thể, cho nên tôi chỉ bó hẹp vào việc nêu lên một vài nguồn gốc mà các trường ca hiệp sĩ quan trọng nhất đã vay mượn nội dung ở đấy.

Trước hết là những cuộc đấu tranh của Sáclơ đại đế và các vương công của mình chống lại quân Xaradanh và những người dị giáo. Cái chuỗi các chuyện hoang đường Francơ ấy lấy chế độ hiệp sĩ phong kiến làm cơ sở và dàn ra thành những trường ca chủ yếu ca ngợi những chiến công của một người nào đó trong số mười hai vị anh hùng, chẳng hạn của Rolăng, hoặc của Đôlin ở Mayanxơ hoặc của những người khác. Nhiều sử thi này đã xuất hiện ở Pháp dưới triều của Philip Ôgút.

Một chuỗi chuyện hoang đường khác đã hình thành ở Anh và lấy chủ đề là các kì công của vua Actua và của các hiệp sĩ bàn tròn. Người ta tìm thấy ở đây một sự pha trộn về chủ nghĩa thần bí Thiên Chúa giáo lộn xộn, quái đản và phúng dụ với chế độ hiệp sĩ Anh. Nhưng việc tôn thờ phụ nữ và sự trung thành của thần bộc, và cái mục đích chính của các kì công có tính chất hiệp sĩ là việc tìm cái bình Saint-Graal, chứa đựng máu thiêng liêng của Giêxu. Vì việc này mà người ta tưởng tượng ra những cuộc phiêu lưu đa dạng nhất cho đến khi tất cả nhóm người ẩn náu ở cạnh tu sĩ Giăng ở Abitxini.

Cuối cùng còn có một chuỗi chuyện hoang đường *thứ ba*, nội dung không quan trọng bằng, trong đó tinh thần anh hùng kiểu hiệp sĩ được tâng bốc đến mức độ quá đáng và đầy những đoạn miêu tả thần tiên và hoang đường về phương Đông, chuỗi này nảy sinh ở Tây Ban Nha và Bồ Đào Nha, có những nhân

vật chính là cái gia đình đông đảo của các Amađit.

Nôm na hơn và trừu tượng hơn là các trường ca lớn có tính phúng dụ rất nổi tiếng ở thế kỉ thứ XIII, đặc biệt ở miền bắc nước Pháp trong số này dẫn đến *Tiểu thuyết hoa hồng* làm thí dụ. Thuộc một loại đối lập là các chuyện giai thoại đông đảo và những chuyện kể hoặc ngắn hoặc dài gọi là fabliaux hoặc các chuyện kể lấy đề tài ở trong cái hiện thực hằng ngày. Những chuyện này nói về các hiệp sĩ, các tu sĩ, các gã tư sản ở các thành phố và nhất là kể lại các chuyện ái tình và loạn luân với một giọng khi thì hài hước, khi thì bi thảm, khi thì bằng văn xuôi, khi thì bằng văn vần. Đây là một thể loại mà đầu óc có văn hóa hơn của Bôcatxơ đã nâng nên đến một trình độ tuyệt mĩ cao độ.

Cuối cùng các sử thi của Hômerơ và của Viêcgilơ là cái cội nguồn cuối cùng mà người ta vay mượn với một thái độ tương đối dễ dãi đối với các bản trường ca này. Và bao giờ người ta cũng dùng hình thức những sử thi hiệp sĩ để xây dựng các trường ca ca ngợi các anh hùng Troa, việc xây dựng lên La Mã do Ênê, các cuộc phiêu lưu của Alêcxăng...

(c) *Thứ ba*, về thơ sử thi trung cổ nói thế là đủ, sau nền thơ sử thi thời trung cổ, tôi còn phải nói đến cái đà thúc đẩy mạnh mẽ mà nền thi ca ấy đã chịu ảnh hưởng do chỗ nghiên cứu văn học *cổ đại*. Tôi còn phải nói đến ảnh hưởng của việc phát hiện ra một thị hiếu đối với việc đào tạo và mài sắc thị hiếu nghệ thuật. Những ảnh hưởng này chẳng bao lâu trở thành một trở lực đối với việc sáng tạo trong đó chúng ta ngạc nhiên về sáng tạo mà chúng ta thấy ở người Ấn Độ và người Ả Rập cũng như ở Hômerơ và ở thời trung cổ. Cái đà mạnh mẽ mà cái thời đại phục hưng của các khoa học đã tác động đến các nền văn học dân tộc, đến cái hiện thực tôn giáo, đến các thể chế chính trị, các phong tục, các quan hệ xã hội... cũng được truyền sang cả thơ sử thi nữa và nó làm cho nội dung cũng như hình thức của sử thi trở thành đa dạng vô cùng. Tôi

chỉ có thể vạch lại sự diễn tiến lịch sử của nó một cách rất đại khái bằng cách nhấn mạnh chủ yếu đến các điểm sau đây:

(aa) *Thứ nhất, thời trung cổ* vẫn tiếp tục cung cấp cho thơ sử thi các đề tài của nó. Song các đề tài này thấm nhuần tinh thần thời cổ đại và được trình bầy một cách phù hợp với văn hóa cổ đại. Về mặt này, thơ sử thi bị hướng về hai phía.

Một mặt, cái nhận thức ngày càng sâu sắc về thời đại, tất yếu đưa đến cái hậu quả là người ta thiên về những chuyện hư cấu võ đoán tiêu biểu cho thời trung cổ, cũng như các lối ham thích sự quái đản và sự quá đáng của chế độ hiệp sĩ cùng với tất cả những gì là hình thức trong cái thái độ độc lập và cô độc một cách chủ quan của các anh hùng ở trong lòng một thực tại trong đó các quyền lợi dân tộc cũng như các quyền lợi tư nhân đã phát triển và đã phong phú lên một cách diệu kì. Và chính vì vậy cho nên trong khi hiểu tất cả những gì là nghiêm túc trong cách nhìn và trong cách sống của thời đại này, người ta không thể không nêu lên những mặt hài hước. Ở trên tôi đã nhắc đến Ariôxtơ và Xecvantet là những người đã biểu hiện một cách khái quát nhất thái độ mới mẻ này đối với chế độ hiệp sĩ. Vì vậy ở đây tôi chỉ bó hẹp vào việc ghi lên cái vẻ hấp dẫn duyên dáng và ngây thơ rõ rệt qua đó Ariôxtơ - trong khi vẫn hoạt động trong bầu không khí nên thơ của thời trung cổ - đã đẩy mạnh cái quái đản một cách hóm hỉnh tới những điều ngu xuẩn không thể tin được; trong lúc đó tiểu thuyết của Xecvantet sâu sắc hơn, đã vượt quá thời kì hiệp sĩ với tính cách một quá khứ lỗi thời. Trong cuộc sống hiện đại, với cái hiện đại nôm na của nó, quá khứ chỉ có thể hồi sinh dưới hình thức một điều điên rồ cô lập và dưới hình thức những ý niệm tưởng tượng ra. Nhưng tiểu thuyết này, mặt khác, lại chứng tỏ rằng cái quá khứ nói đến đây có những chỗ cao quý và đẹp đẽ nâng nó lên vượt qua cái tẻ nhạt, tầm thường của cái thực tại nôm na, không có gì chói lọi và không có tính cách và làm nổi bật tất cả những thiếu sót và những bất lực của cái thực tại ấy.

Trong số các đại biểu của xu hướng thứ hai, tôi nêu chủ yếu Toocquato Tatxô là người đã có một danh tiếng khá nhanh chóng. Khác Ariôxtơ, ông xử lí đề tài của mình - cái này chẳng là cái gì khác mà là cái mục đích chung của chế độ hiệp sĩ Thiên Chúa giáo, nghĩa là giải phóng nơi thánh mộ, sự nghiệp xâm chiếm của quân chữ thập. - song ông ta không thêm vào đấy một nét hài hước nào hết. Trái lại, lấy Hômerơ và Viêcgilơ làm mẫu mực, nhờ hăng hái nhiệt thành, chịu khó học tập và nghiên cứu, ông đã sáng tạo nên một sử thi có thể ngang với các mẫu mực này. Thực ra, sử thi này không bàn đến một vấn đề có tầm hứng thú thực sự, thiêng liêng, một phần là có tính chất dân tộc; song ngoài ra nó còn có một tính duy nhất nào đó và một tình trạng hoàn mĩ tương tự như những điều, mà theo chúng tôi, cần phải làm thành một trong những đặc điểm chủ yếu của một bản trường ca sử thi. Chúng ta còn thấy ở đấy những khổ thơ âm vang thú vị với những lời êm ái ngày nay vẫn còn hát bên tai nhân dân.

Song điều mà bản trường ca này còn thiếu đó chính là cái vẻ hồn nhiên nguyên thủy và tự nhiên là cái có thể làm cho nó thành một thánh thư dân gian. Trái với trường hợp của Hômerơ với tính cách một trường ca thực sự, nó không lo tìm cái gì nói lên đặc tính của dân tộc và thể hiện cái đó một lần là xong một cách hết sức giản dị. Bản trường ca của Tatxô đóng vai một tác phẩm giả tạo và chú ý đặc biệt đến cái đẹp của ngôn ngữ và của hình thức, đồng thời lại làm sao cho cái đẹp ấy đừng có tác hại quá tới tính sử thi của ngôn ngữ và hình thức. Chính vì vậy cho nên mặc dầu đã lấy Hômerơ làm mẫu mực, nhưng trong cách bố trí đề tài sử thi thì về tinh thần quan niệm cũng như về cách xử lí đề tài, ta cảm thấy ông chủ yếu chịu ảnh hưởng Viêcgilơ gần như ở tất cả mọi nơi trong bản trường ca, và điều đó không phải bao giờ cũng là có lợi cho ông.

Thứ ba, trong số các sử thi lớn thuộc về nền văn hóa cổ

điển, ta còn phải nhắc nhở đến cả Luixiat của Camôenxơ. Tác phẩm này hoàn toàn dân tộc do đề tài của nó, bởi vì nó miêu tả các kì công táo bạo của các thủy thủ Bồ Đào Nha, nó đã đánh dấu một sự đoạn tuyệt hoàn toàn với thời trung cổ và đã hướng về các hứng thú báo hiệu một thời đại mới. Nhưng ở đây nữa, mặc dầu trường ca sôi nổi tinh thần yêu nước và mặc dầu kinh nghiệm và trực giác cá nhân của tác giả đã đem đến cho các bức tranh cái vẻ sinh động, cuối cùng mặc dầu nó có tính duy nhất và cái kết thúc của sử thi, song người ta vẫn cảm thấy một sự chia rẽ giữa đề tài dân tộc với một cách xử lí vẫn còn một phần vay mượn ở người cổ đại, một phần vay mượn ở người Italia, và điều đó làm cho tác phẩm mất hết cả tính chất hồn nhiên của sử thi.

(bb) Biến đổi sâu xa đã xảy đến trong đức tin tôn giáo và thực tại của đời sống cận đại là bắt nguồn từ cái nguyên lí của *cải cách tôn giáo*, mặc dầu trào lưu mới xuất phát từ sự biến đổi này trong quan niệm sống đã đưa ra những đề tài phù hợp với cách xử lí trữ tình hay của kịch hơn là của sử thi. Song các đề tài này về mặt tôn giáo của nó, vẫn còn tìm thấy một biểu hiện trong *Thiên đường bị mất* của Mintơn và trong *Trường ca Chúa cứu thế* của Klôpxtôc. Về phần Mintơn, do học vấn ông đã tiếp thu được bằng cách học tập các người xưa và do cách diễn đạt lịch sử diêm dúa, ông xuất hiện trước thời đại với tính cách một gương mẫu đáng được thán phục. Song về trình độ sâu sắc của nội dung, về nghị lực, tính độc đáo của sự sáng tác và sự thực hiện, nhất là về tính khách quan có tính sử thi thì Đantê hơn hẳn ông. Thực vậy, một mặt, cuộc xung đột và cảnh tai họa bị đuổi ra khỏi thiên đàng là có một tính chất kịch không thể chối cãi, và mặt khác, như tôi đã nói qua, cái đà trữ tình và xu hướng đạo lí và giáo huấn vốn là một trong những nét chính của tác phẩm đã kéo ông xa rời khỏi cái hình thức nguyên thủy của nội dung. Khi nói về Klôpxtôc ở trên đây tôi đã có lần nhắc tới một sự chia rẽ tương

tự ở giữa đề tài với tinh thần của thời đại vì tinh thần thời đại muốn có một hồi quang sử thi về đề tài này. Ở đây tôi sẽ nói thêm rằng người ta còn cảm thấy ở Klôpxtôc có một sự cố gắng thuần túy từ chương để tạo nên ở người đọc tình cảm say sưa về tính cao thượng và thiêng liêng mà chính tác giả đã vươn tới được.

Người ta cũng có thể nói gần như vậy - đến một mức nào đó - về tác phẩm *Henriat* của Vonte. Song ở đây thơ lại càng có vẻ là một vật giả tạo bởi vì, như tôi đã nói, chủ đề không sao cho phép ta xử lí nó một cách sử thi hồn nhiên được.

Nếu chúng ta muốn tìm lại ở trong thời hiện đại những tác phẩm thực sự sử thi, thì ta phải tìm nó ở trong một lĩnh vực khác lĩnh vực của sử thi thực sự. Trạng thái của thế giới hiện đại thực vậy là nôm na thô thiển đến nỗi nó hoàn toàn chống lại những điều kiện mà theo chúng tôi một sử thi thực sự phải thực hiện. Mặt khác, các biến đổi mà các quốc gia và các dân tộc đã trải qua là quá gần đây cho nên không mang hình thức nghệ thuật sử thi được.

Vì vậy, cho nên sử thi trong khi từ bỏ không nói đến các biến đổi dân tộc to lớn, đã ẩn náu vào cái lĩnh vực chật hẹp hơn và hạn chế hơn của các biến cố gia đình, ở nông thôn và ở thành phố nhỏ để tìm thấy ở đấy những đề tài phù hợp với một cách trình bầy sử thi. Thực vậy, sử thi đã mang tính thơ mộng nhất là ở người Đức chúng ta, sau khi lối thơ thơ mộng thực sự với cái lối cảm xúc dịu dàng ướt át của nó đã mất hẳn - với tính cách những sử thi thơ mộng, tôi chỉ dẫn ra... của Vôtxơ và nhất là kiệt tác của Gơtơ *Hecman và Đôrôthê*. Trong tác phẩm này, Gơtơ quả thực có đưa ra một bản khái quát các biến cố lớn nhất của thế giới làm thành, có thể nói cái bối cảnh phía sau gắn liền trực tiếp các tình thế của người khách và của gia đình anh ta, của vị giáo sĩ và của người bán thuốc. Nhưng vì ông không cho ta biết tin tức gì về các điều kiện chính trị của cái thành phố nhỏ ấy, cho nên ta có cảm

tưởng rằng tác phẩm thiếu sự ràng buộc và thiếu tính duy nhất. Ấy thế mà, chính sự vắng mặt một khâu trung gian nối liền hai bộ phận của tác phẩm như vậy - tức là nối liền các biến cố của thế giới và cái tầm chật hẹp của những biến cố riêng tư lại làm cho toàn bộ tác phẩm có tính chất đặc biệt. Gơtơ thực vậy đã tỏ ra là một tài nghệ bậc thầy ở chỗ đẩy lùi cách mạng về nơi hết sức xa xôi, nhưng vẫn biết sử dụng nó tài tình để làm cho trường ca của mình có nội dung, và ông chỉ đưa vào cái hành động mà ông miêu tả những mặt nào của cách mạng mà do tính đơn giản đầy nhân tính của nó, gắn liền lại một cách tương đối trực tiếp và tự nhiên với những điều kiện và những tình huống của cái thành phố nhỏ. Những điều quan trọng hơn cả đó là Gơtơ đã biết lấy từ hiện thực hiện tại những nét, những bức tranh, những trạng thái và những tình huống trong đó người ta bắt gặp lại - ở trong những tỉ lệ nhất định - cái vẻ quyến rũ bất tử của những điều kiện có tính chất nhân tính nguyên sơ của *Oditxê* cũng như những bức tranh của cuộc sống gia trưởng trong *Cựu ước* và biết miêu tả nó.

Về các lĩnh vực khác trong đời sống dân tộc và xã hội ngày nay, một thao trường mênh mông đã mở ra trong lĩnh vực sử thi, đối với tiểu thuyết, bút kí, truyện ký. Song ở đây, tôi không thể nào vạch được sự diễn biến của nó từ nguồn gốc cho đến ngày nay mặc dầu chỉ chú ý đến những đường nét khái quát nhất của nó.

I - THƠ TRỮ TÌNH

Trí tưởng tượng *nên thơ*, trong khi hoạt động, không đưa ra trước mắt chúng ta - như trong các nghệ thuật tạo hình - bản thân *sự vật* như nó tồn tại trong thực tại bên ngoài, mặc dầu đã được nghệ thuật trau chuốt. Nó chỉ cấp cho ta một trực

giác và một cảm giác thuần túy bên ngoài thôi. Vì phương thức sản xuất chung là thế, cho nên chính *tính chủ thể* của sự sáng tạo tinh thần tuy là trái ngược lại tiến diễn ra trong các nghệ thuật tạo hình - nhưng vẫn là yếu tố chủ đạo ngay trong những công trình cụ thể nhất. Chính trong lúc thơ sử thi giới thiệu đối tượng của mình hoặc trong trạng thái tổng quát chủ yếu, hoặc ở trong trạng thái sinh động của nó - theo gương hội họa và điêu khắc, có khi - ít nhất ở trình độ cao nhất của nghệ thuật này - đề tài với các tình cảm và các biểu tượng của nó biến mất ở trong hoạt động thi vị hóa của đề tài, trước cái khách thể của các sáng tạo của nó. Nhà thơ chỉ có thể thoát ra khỏi tình trạng dị thể hóa này đối với tác phẩm mình bằng cách một mặt kéo thế giới với toàn bộ các sự vật và các điều kiện của nó vào trong chủ thể của mình và làm cho nó thấm nhuần nội cảm của nhận thức cá nhân của y, và mặt khác, y cho các tình cảm y bấy lâu bị kìm hãm được tự do phát triển. Y vểnh tai, mở mắt làm cho các biểu tượng y nắm được và cảm thấy được từ trước đến nay y một cách mơ hồ nhờ các từ và ngôn ngữ biểu hiện được tràn đầy nội cảm để tự biểu hiện thành cuộc sống nội tâm này.

Phương thức thông báo này càng tách ra khỏi tính chất thực tế của nghệ thuật sử thi. Tính độ chia li này càng tăng lên thì hình thức chủ thể của thơ trở thành độc lập đối với sử thi và bắt buộc phải tìm một hình thức phù hợp với nó. Trong khi thoát khỏi khách quan, tinh thần đi sâu vào chính mình, nó chất vấn lương tâm và tìm cách thỏa mãn cái nhu cầu nó cảm thấy là - diễn đạt không phải tính thực tại của sự vật, mà là diễn đạt cái cách sự vật làm cho tâm hồn chủ thể rung cảm và làm cho kinh nghiệm cá nhân, nội dung và hoạt động của đời sống bên trong càng thêm phong phú. Và vì cái việc bộc lộ tràn trề ấy - để khỏi làm thành sự biểu hiện ngẫu nhiên của các tình cảm và các biểu tượng trực tiếp của đề tài với tính cách đề tài - trở thành tiếng nói của cái nội cảm *nên thơ* trong khi là thuộc về sở hữu của nhà thơ với tính cách cá nhân, nó

vẫn phải có một phần chung. Nói khác đi, nó phải là những tình cảm và những nhận định thực sự có thể gợi ở những người khác những tình cảm và những nhận định tương ứng, nhằm diễn tả một cách sinh động và lôi cuốn nên thơ.

Bởi vì, nếu như, đau khổ và lạc thú được diễn đạt và miêu tả bằng lời thì làm con tim nhẹ bớt đi, do chỗ nó được miêu tả và diễn đạt, cho nên sự bộc lộ nên thơ càng có thể làm cái nhiệm vụ ấy nếu nó không bó hẹp vào việc chỉ dùng phương thức tầm thường này. Sứ mạng của thơ trái lại, là cao hơn: nó có nhiệm vụ giải phóng tinh thần không phải khỏi xúc cảm mà ở *trong* bản thân tình cảm. Sức mạnh mù quáng của dục vọng chính là vì tâm hồn - trong khi không nhận thấy điều đó - để cho dục vọng lôi cuốn, xâm chiếm đến nỗi làm thành một thể thống nhất không thể tách rời dục vọng, và điều đó cản trở không cho tâm hồn khẳng định và biểu hiện hoàn toàn tự do mà chỉ vâng theo những đòi hỏi của riêng mình. Thơ không những giải phóng tâm hồn thoát khỏi tình trạng bị dục vọng nô dịch bằng cách làm cho dục vọng thành đối tượng đối với mình. Song thơ không phải chỉ bó hẹp vào việc giải phóng cho chủ thể khỏi bị hòa tan trực tiếp vào nội dung: nó còn làm cho nội dung thành một khách thể không chịu ảnh hưởng của mọi trạng thái tâm lí giây lát và ngẫu nhiên, một khách thể trong đó thế giới nội tâm được giải phóng thành tự do, trong đó, ý thức sau khi cảm thấy thỏa mãn đã thấy lại được mình và tồn tại tự do ở bản thân mình. Song sự khách thể hóa đầu tiên này không được đi đến chỗ trình bầy tính chủ thể của tâm hồn và của dục vọng như là mắc vào trong hoạt động thực tiễn, vào trong *hành động*, nghĩa là nó không được đi đến chỗ trình bầy chủ thể như là tìm lại được mình ở trong hoạt động thực tiễn của y. Bởi vì chính nội cảm làm thành thực tại chân chính của cái bên trong cho nên việc chủ thể thoát khỏi bản thân mình chỉ có thể có ý nghĩa là một sự giải phóng tâm hồn thoát khỏi cái tình trạng tập trung trực tiếp của nó, không có

cách gì nói lên bằng lời hoặc bằng biểu tượng. Kết quả là từ nay con tim thấy mình có thể tự diễn đạt được và cấp cho các tình cảm của mình, bấy lâu mờ mịt, cái hình thức của những trực giác và những biểu tượng có ý thức. Nhiệm vụ chủ yếu của thơ trữ tình là ở đó và điểm nó khác thơ sử thi và kịch cũng là ở đó.

Trong khi trình bầy vấn đề này, chúng tôi sẽ theo cái dàn bài mà chúng tôi đã theo trong những nhận xét của chúng tôi về chỗ thơ trữ tình khác thơ sử thi và kịch ở chỗ nào.

Nói khác đi, chúng tôi sẽ *bắt đầu* bằng cách định nghĩa tính chất chung của nó. *Sau đó*, chúng tôi sẽ điểm qua các đặc điểm riêng có thể áp dụng cho nhà thơ trữ tình, cho tác phẩm nghệ thuật trữ tình và cho các loại các thể của nó. Và chúng tôi sẽ *kết thúc* bằng vài nhận xét về sự diễn biến lịch sử của thơ trữ tình.

Nói chung tôi cố ý nói hết sức ngắn, và sở dĩ như vậy là vì có hai lí do: *thứ nhất* để giữ một chỗ kha khá cho việc khảo sát thơ của kịch mà tôi còn phải trình bầy; và *thứ hai*, bởi vì tôi, cũng sẽ phải bắt buộc chỉ chú ý đến những điểm khái quát nhất, bởi vì thơ trữ tình bao gồm những chi tiết vô cùng nhiều và đa dạng đến nỗi các chi tiết ấy chỉ có thể được bàn một cách tương đối thỏa mãn hoặc đầy đủ bằng cách theo phương pháp lịch sử, mà công việc chúng tôi không phải ở đó.

1. Tính chất chung của thơ trữ tình.

Thơ sử thi là nảy sinh do nhu cầu người ta cảm thấy được nghe kể lại một sự việc diễn ra trước mắt chủ thể dưới hình thức một tổng thể khách quan và phong bế. Trong thơ trữ tình, trái lại, đây là cái đòi hỏi được biểu hiện và được bộc lộ qua những sự chan hòa, bộc bạch của tâm hồn. Do đó ở đây, chúng ta phải xét những yếu tố tạo thành quan trọng nhất *thứ nhất, nội dung* của thơ trữ tình, hình thức của nó, *thứ hai*, cũng như

xét đến cái hình thức biểu hiện khiến cho nội dung thành thơ trữ tình *thứ ba*, trình độ văn hóa ở đấy chủ thể trữ tình rút ra các biểu tượng và các tình cảm của mình.

a. Nội dung của thơ trữ tình.

Cái làm thành *nội dung* của thơ trữ tình không phải là sự diễn biến của một hành động khách quan mở rộng đến mức độ của thế giới, trong tất cả sự phong phú và các liên hệ qua lại của nó. Nội dung của thơ trữ tình là cái chủ thể cá nhân, và do đó, là những hoàn cảnh, những sự vật đặc biệt, cũng như là cách tâm hồn nhận thức được mình ở trong cái nội dung ấy với các nhận định chủ quan của y, với những niềm vui, những sự thán phục, những nỗi đau khổ và những cảm xúc của nó. Nhờ sự cá tính hóa và cá biệt hóa này - là những cái tạo thành cơ sở của thơ trữ tình - mà nội dung có thể rất đa dạng và thuộc về tất cả các mặt của đời sống dân tộc. Song về mặt này, thơ trữ tình vẫn khác nội dung của thơ sử thi ở chỗ trong khi sử thi giới thiệu trong một tác phẩm độc nhất và duy nhất toàn bộ tinh thần dân tộc ở trong các biểu hiện thực tế của nó thì thơ trữ tình chỉ đề cập đến một khía cạnh đặc biệt của cái toàn thể ấy mà thôi, hay ít nhất tỏ ra bất lực không sao diễn đạt và phát triển được cái mà nó phải nói một cách toàn vẹn như là thơ sử thi. Do đó, ta không nên tìm sự biểu hiện toàn bộ các hứng thú, các biểu tượng, các ý niệm và các mục đích dân tộc ở trong một tác phẩm trữ tình này hay trong một tác phẩm trữ tình nọ một cách riêng biệt mà phải tìm trong toàn bộ, trong cái tổng thể của loại thơ này.

Thơ trữ tình không có những Thánh thư bằng thơ giống như Thánh thư mà ta có được như sử thi. Song nó có cái ưu điểm là có thể nảy sinh, có thể sống và phát triển ở tất cả các giai đoạn của lịch sử dân tộc, trái lại thơ sử thi thực sự thì có thể nảy sinh và phồn thịnh ở những thời kì cổ xưa nào đó mà

thôi để rồi tàn lụi đi và biến mất hẳn khi cuộc sống mang một hình thức nôm na.

(a) *Thứ nhất*, mặc dầu có tính chất đặc biệt và cá nhân, một tác phẩm trữ tình vẫn biểu lộ cái *khái quát* nhất, sâu xa nhất, cao cả nhất ở trong các tín ngưỡng, các biểu tượng các tri thức của con người. Đó là nội dung chủ yếu của tôn giáo, của nghệ thuật thậm chí của tất cả tư tưởng, khoa học, trong chừng mực tất cả những cái đó còn có khả năng khoác hình thức những biểu tượng và hình thức trực giác, có khả năng gợi lên những tình cảm, các kiến giải chung, cái mặt chủ yếu của một cách quan niệm về thế giới các điều kiện và các qui luật sâu xa nhất, ngự trị cuộc sống, trong tất cả những cái này không có cái gì bị loại trừ ra khỏi loại thơ trữ tình hết, và một phần lớn của cái nội dung - cái phần mà tôi đã nói đến, nhân tiện bàn qua các thể loại sử thi chưa toàn vẹn - cũng là rất hợp với thể loại mới này.

(b) *Thứ hai*, lĩnh vực cái khái quát ở bên trong nó lại kết hợp với *cái cá biệt* là cái thực sự làm thành cái tiêu biểu chủ yếu của tác phẩm nghệ thuật trữ tình đến mức có thể biểu lộ một mối liên hệ hết sức chặt chẽ với cái chủ yếu một tình thế, một tình cảm một biểu tượng cô lập nào đó có thể được nắm lấy trong cái bản chất sâu xa của nó, và được diễn đạt một cách căn bản. Chẳng hạn, ta nhận thấy điều này chủ yếu ở Sinle và điều đó xuất hiện ở trong các thơ trữ tình thực sự của ông cũng như ở trong các balát của ông - về điểm này tôi chỉ nhắc đến những đoạn miêu tả hùng vĩ đoàn đồng ca các nữ thần trả thù trong *Grues d'Ibicus*, đoạn này không phải kịch cũng không phải sử thi mà là trữ tình. Mặt khác sự kết hợp này có thể là đặc biệt đến nỗi tình trạng có nhiều nét, nhiều trạng thái, nhiều tình thế, nhiều trường hợp cá biệt rất đa dạng co thể cung cấp một cơ sở thực tế cho sự biểu hiện trữ tình những kiến giải rất rộng lớn và dễ thấm nhuần cái thực tại ấy. Sự phối hợp này thường được dùng trong oán thi và

trong tín thi (épitre) chẳng hạn. Và nói chung nó được dùng trong những nhận xét về toàn bộ trạng thái của thế giới.

(c) Cuối cùng nếu như *chủ thể* tự bộc lộ ở trong thơ trữ tình, thì lúc đầu có thể chỉ cần đến một nội dung hết sức vô nghĩa. Bởi vì nội dung thực sự ở đây là tâm hồn chủ thể với tính cách chủ thể thành ra tất cả vấn đề là ở cái tâm hồn biết cảm xúc chứ không phải là ở sự vật bên ngoài. Trạng thái tâm hồn giây lát nhất, nỗi hoan lạc trong tim, những bóng chớp vui vẻ thoáng qua cũng như cái cười vô tư trong chốc lát, nỗi buồn bã u hoài, những lời than vãn, tóm lại, tất cả các cung bậc của tình cảm ở trong các vận động giây lát của chúng gây nên bởi những sự vật đa dạng nhất đều được cố định hóa lại và làm thành tồn tại lâu dài nhờ cách diễn đạt bằng lời. Ở đây, trong thơ ta nhận thấy một sự kiện tương tự như sự kiện mà tôi đã có dịp nêu lên về hội họa vẽ các loại. Các đồ vật, nội dung là yếu tố hoàn toàn ngẫu nhiên của hội họa, vấn đề chỉ là ở cách quan niệm và ở sự biểu hiện có tính chất nghệ thuật mà thôi, và sức quyến rũ của nó. Riêng về phần thơ trữ tình, chính là ở cái hương vị trìu mến của tâm hồn và một phần ở cái phương thức nắm lấy sự vật, lá cái làm người ta chú ý vì lối diễn đạt của nó mới mẻ và bất ngờ.

b. Hình thức của thơ trữ tình.

Thứ hai, nói chung, *hình thức* qua đó một nội dung như vậy trở thành một tác phẩm nghệ thuật trữ tình, đó là cá nhân với các biểu tượng và các tình cảm nằm kín của y làm thành trung tâm của nó. Tất cả đều xuất phát từ con tim và từ tâm hồn - hay đúng hơn, xuất phát từ những tâm trạng và những tình huống đặc biệt của nhà thơ. Kết quả là nội dung (cũng như mối liên hệ giữa các mặt khác nhau mà nội dung có được trong khi phát triển) không có chút gì là khách quan của một nội dung chủ yếu và giá trị của nó không phải là ở cách biểu hiện bên ngoài của nội dung xem như một biến cố cá nhân tự

nó đầy đủ. Trái lại đây là một nội dung thuần túy chủ quan có nguồn gốc và điểm tựa ở chủ thể, và chủ thể là người duy nhất và độc nhất mang nội dung. Chính vì vậy cho nên cá nhân phải có được một bản tính thi sĩ, một trí tưởng tượng phong phú, một cảm xúc dồi dào và có thể quan niệm được những ý niệm đồ sộ và sâu sắc. Tóm lại, y phải là người có một thế giới bên trong hoàn mỹ không lệ thuộc gì vào các hoàn cảnh nôm na, vô đoán.

Nhờ thế, thơ trữ tình có được một tính duy nhất khác tính duy nhất của tác phẩm sử thi, tính duy nhất do những suy nghĩ và những tâm trạng bên trong mà có được. Sau khi tâm hồn đã tràn đầy những tâm trạng và những suy nghĩ, nhà thơ tỏa chiếu tâm hồn mình vào cái thế giới bên ngoài dưới hình thức những bức tranh miêu tả, hoặc chú ý đến một vật nào đó và vì tính chất thuần túy chủ quan của cái hứng thú này mà nhà thơ cho mình có quyền tự do muốn bắt đầu và kết thúc ở đâu, lúc nào và như thế nào tùy theo sở thích của mình. Horaxơ chẳng hạn, chấm dứt ở nơi nào mà theo cách nhìn thông thường của ông sẽ bắt đầu việc miêu tả: nói khác đi, để chỉ dẫn một thí dụ mà thôi, khi nói về một ngày lễ, ông miêu tả cái tình cảm của mình thứ tự và những sự chuẩn bị của mình nhưng không nói cho chúng ta biết sau đó sự việc xảy ra như thế nào. Cũng vậy, bản chất những trạng thái tâm lí, những trạng thái tâm hồn cá nhân, cường độ của dục vọng, tâm hồn sôi nổi và bị xáo động sau đó bình thản, tình trạng yên tĩnh và trầm tư tiếp diễn chậm chạp cấp cho sự diễn biến và sự gắn bó bên trong những tiêu chí đa dạng nhất. Như vậy, vì những nguyên nhân gây nên những biến đổi bên trong là rất đa dạng cho nên về tất cả các điểm này người ta không tài nào đưa ra được những kết luận vững chắc và có thể áp dụng trong mọi trường hợp. Trong số những sự khác nhau khác phân chia thơ trữ tình và sử thi tôi chỉ nêu lên những điều sau đây.

(a) Cũng như chúng tôi đã tìm thấy trong thơ sử thi một

vài thể về giọng gần cách diễn đạt trữ tình; cũng vậy về phía mình, thơ trữ tình có thể lấy làm cốt truyện một biến cố sử thi về mặt nội dung và về mặt diễn biến bên ngoài và trình bày nó dưới một hình thức cũng có tính chất sử thi, những ca khúc anh hùng những balát, những chuyện kể bằng thơ... là thuộc vào loại này. Hình thức của một tập hợp như vậy lúc bấy giờ một mặt là một *chuyện kể* kể lại sự diễn biến của một tình thế và một biến cố, một bước ngoặt trong những vận mệnh của một dân tộc... Nhưng mặt khác, cái giọng cơ bản vẫn chủ yếu có tính trữ tình; bởi vì ở đây cái chính không phải là miêu tả hay vẽ lên một cách thản nhiên một biến cố thực tế không có tính chủ thể nào hết, mà trái lại, chủ thể biểu lộ cách quan niệm và cách cảm nghĩ của mình, trạng thái tâm hồn vui vẻ hay buồn rầu, phấn chấn hay chán nản vang lên qua tất cả các bộ phận của toàn thể.

Cũng hệt như vậy, hành động làm thành mục đích của tác phẩm trữ tình cũng có tính trữ tình. Thực vậy, điều nhà thơ muốn gợi lên ở thính giả hay độc giả, đó là làm sao cho sự kiện nhà thơ kể lại gây cho họ cũng một trạng thái tâm hồn hệt như trạng thái tâm hồn tác giả đã làm nảy sinh ở mình và có thể nói tác giả đã đưa hẳn vào cách trình bày của mình. Tác giả bộc lộ nỗi u hoài, niềm buồn bã, nỗi vui sướng, nhiệt tình yêu nước của mình... một cách khiến cho người ta cảm thấy không phải là biến cố là trung tâm tác phẩm, mà đây chính là sự phản ánh bên trong, tức là bản thân tình cảm. Điều này giải thích tại sao tác giả àm nổi bật chủ yếu chan chứa tình cảm, những chi tiết nào phù hợp nhất với các vận động bên trong của mình, và trong chừng mực các chi tiết ấy thể hiện tình cảm sinh động nhất và có khả năng gợi cho thính giả cũng cái tình cảm ấy. Chính vì vậy cho nên nếu như nội dung là sử thi thì cách thể hiện lại có tính chất trữ tình. Trong số các thể loại thuộc loại này có các thể loại dưới đây:

(aa) Chúng tôi trước hết nói đến loại *épigramme* trong

chừng mực nó không phải đơn thuần báo tin một cách tóm tắt khách quan rằng một việc nào đấy là cái này hoặc cái kia, trái lại gắn liền điều biểu đạt vào một tình cảm và nhờ vậy nội dung chuyển từ thực sự cụ thể vào thế giới nội cảm. Chủ thể không biến mất trước đối tượng, trái lại hoà làm một với đối tượng, đưa các mong muốn, các bông đùa chủ quan, các kết hợp khéo léo và các ý nghĩ bất ngờ của mình vào đối tượng. Văn học Hi Lạp đã chứa đựng một tuyển tập những bài épigramme như vậy đầy hóm hỉnh không còn giữ cái giọng sử thi. Vào thời đại chúng ta cũng tìm thấy một cái gì tương tự mà ta có thể xếp vào loại này ở những người Pháp, trong những liên khúc châm biếm xen vào các kịch hề và trong các épigramme của người Đức chúng ta.

(bb) *Thứ hai*, thơ trữ tình có thể mở rộng đến giới hạn một chuyện kể miêu tả. Hình thức đơn giản nhất của thể loại này là hình thức *romancero*. Romancero cô lập hóa những cảnh khác nhau của một biến cố và miêu tả từng cảnh một, đầy thiện cảm với điều nó miêu tả và miêu tả một cách nhanh chóng bằng cách nhấn mạnh những nét chủ yếu. Cách xử lí vững chắc và chính xác này đối với những điều thực sự tiêu biểu trong một tình huống và nêu bật nó trong một bầu không khí đầy thiện cảm chủ quan tạo ra một thể loại mà người ta bắt gặp chủ yếu ở những người Tây Ban Nha dưới một hình thức rất cao thượng nhờ đó các romancero có tính chất miêu tả này gây một ảnh hưởng mạnh mẽ. Trên những bức tranh này chiếu dọi một ánh sáng nào đấy do trực giác với cái khả năng xét đoán chính xác của nó hơn là do nội cảm, có tính chất thâm trầm của tình cảm.

(cc) Các *balát* trái lại phần lớn bao gồm toàn bộ một biến cố được qui định rõ rệt không bằng thơ sử thi thực sự và nó vẽ lên một bức tranh bằng cách chỉ nêu bật những nét nổi bật nhất, đồng thời làm xuất hiện một cách cô đọng những tình cảm xáo động ở những nơi sâu thẳm của tâm hồn. Những lời

than vãn, nỗi buồn, niềm vui... Chủ yếu người Anh là người có nhiều trường ca như vậy từ cái thời cổ xưa của thi ca họ, và nói chung thơ dân gian của họ thiên về những câu chuyện ở đấy chỉ nói đến những điều bất hạnh và những xung đột gắn liền với nó và toàn bộ được kể lại với một cái giọng làm người ta sợ hãi và lo lắng, nghẹn ngào. Ở thời chúng ta, Buêcgơ (Burger) và nhất là Gơtơ và Sinle đã tỏ ra có một tài nghệ bậc thầy trong những sáng tác thuộc loại này: Buêcgơ do thái độ ngây thơ dễ tin của ông ta. Gơtơ do cái vẻ trong trẻo sáng suốt của các tác phẩm cũng như do sự thân mật có tính chất trữ tình, Sinle do tình cảm cao cả và sâu sắc gợi lên bởi cái tư tưởng chủ đạo mà ông muốn thể hiện, dưới hình thức một biến cố một cách thuần túy trữ tình, tạo nên trong tâm hồn của người nghe một tâm trạng trữ tình giống như tâm trạng tác giả.

(b) *Thứ hai*, yếu tố chủ thể của thơ trữ tình xuất hiện một cách rõ rệt hơn, khi một biến cố hiện thực, một tình thế hiện thực, xuất hiện trước mắt nhà thơ với tính cách một cơ hội đơn thuần để nói về nó, dường như trường hợp này hay biến cố này phát động ở nhà thơ những tình cảm từ trước đến nay vẫn ẩn náu. Trường hợp những bài thơ mà người ta gọi là *thơ ứng phó* là thế. Chẳng hạn Calinut và Tiêctê đã làm những bài thơ chiến đấu của họ trong những hoàn cảnh thực tế đã làm thành điểm xuất phát của những tác phẩm ấy và họ muốn gợi lên nhiệt tình của các thính giả mặc dầu cá tính chủ quan của họ, tình cảm của họ không xuất hiện một cách quá hiển nhiên. Các bài tụng th của Pindarơ cũng được biên soạn vào dịp những trò chơi và nh ững chiến thắng dành được bởi những đồ vật nào đấy cũng như nhân dịp những hoàn cảnh khác ở trong khuôn khổ của đời sống hàng ngày. Tính chất này xuất hiện còn hiển nhiên hơn nữa trong nhiều bài tụng thi của Horaxơ cả về mặt ý định cũng như về mặt tư tưởng. Ông ta dường như muốn nói rằng: về phần tôi, tôi cũng có thể sáng

tác một bài thơ chẳng kém gì con người có học thức và nổi tiếng kia. Nhưng ở thời đại chúng ta, chủ yếu Gơtơ đã tỏ ra đặc biệt thích thể loại này: thực vậy đối với ông, mỗi chi tiết của cuộc đời đều là một dịp để sáng tác thơ.

(aa) Nhưng để cho tác phẩm trữ tình không lệ thuộc vào những hoàn cảnh bên ngoài và những mục đích mà các hoàn cảnh ấy bao hàm; trái lại khẳng định thành một toàn thể độc lập, nhà thơ phải sử dụng cái dịp mà các hoàn cảnh bên ngoài cấp cho anh ta chẳng qua chỉ để tự bộc lộ mình với tâm trạng mình, với những nỗi buồn vui của mình hay cách suy nghĩ và quan niệm cuộc đời của mình. Như vậy đối với nhà thơ, điều kiện chủ yếu của tính chủ thể trữ tình là sáp nhập vào mình cái nội dung hiện thực đến mức độ biến nó thành nội dung của mình. Nhà thơ trữ tình thực sự chân chính thực vậy sống ở bản thân mình, tiếp nhận các hoàn cảnh một cách phù hợp với cái cá tính nên thơ của mình, và dù cho các quan hệ giữa nội cảm của nhà thơ một bên và bên kia là cái thế giới hiện hành với những điều rắc rối và những vận mệnh của nó, trong khi trình bầy chủ đề của mình nhà thơ vẫn biểu hiện tính chất sinh động độc lập của những tình cảm và những trầm tư của mình. Chẳng hạn, khi người ta mời Pinđarơ làm thơ để ca ngợi một người đã thắng ở giải điền kinh hay khi nhà thơ tự ý làm điều đó, ông vẫn chiếm lấy cốt truyện đến nỗi tác phẩm của ông không phải là một bài thơ về người được giải, mà là một điều bộc lộ cá nhân.

(bb) Về cách cụ thể để trình bày thì các bài thơ ứng phó này có thể vay mượn tài liệu và tính cách của chúng cũng như dàn bài và kết cấu bên trong của chúng ở cái biến cố thực tại đã cấp cho nó dịp sáng tác cũng như cốt truyện. Chúng ta có một thí dụ nổi bật về điều này, nhưng đồng thời cũng cực đoan trong *Ca khúc cái chuông* của Sinle, ở đấy nhà thơ so sánh giữa cái giai đoạn bên ngoài của công việc chế tạo các chuông và những giai đoạn phát triển của bản trường ca của mình để đưa vào đấy những tình cảm làm cho bài thơ sinh động cũng

như những nhận xét đa dạng nhất về cuộc đời và những đoạn miêu tả các trạng thái và các tình huống của con người. Về phần mình, Pindarơ chú ý đến nơi sinh của người chiến thắng, những kì công của dân tộc chàng và các trường hợp khác tương tự để ca ngợi những vị thần nào đấy mà không ca ngợi những vị thần khác, để chỉ nhắc tới những kì công và những vận mệnh nhất định và nhân dịp ấy đưa ra những nhận xét nhất định, nêu lên những nguyên lí đạo đức... Song mặc dầu tất cả những tình huống mà nhà thơ có thể rút ra từ cái dịp đã đem đến cảm hứng cho nhà thơ, nhà thơ vẫn giữ tất cả quyền tự do của mình bởi vì nhà thơ tìm được cái nội dung thực sự mà anh ta cần đến không phải ở trong bản thân hoàn cảnh, mà tìm thấy ở chính mình và sở dĩ anh ta quyết định phải trình bầy những phương diện nào của đề tài và phải cấp cho nó hình thức nào đó là đều do ảnh hưởng của những ý kiến của riêng mình và của những năng khiếu thi ca của mình. Không thể nói một cách chính xác rằng hoàn cảnh khách quan hay yếu tố chủ quan của nhà thơ cái nào phải chiếm ưu thế và chiếm ưu thế trong chừng mực nào, cũng như chúng phải kết hợp với nhau đến mức độ nào.

(cc) Nhưng điều làm thành tính thống nhất trữ tình của một tác phẩm thơ không phải là cái lí do bên ngoài, dù cho lí do ấy có thực đến đâu, mà đó là cái vận động bên trong nó gây nên và những quan niệm làm thành nguồn cảm hứng của nó. Trạng thái tâm hồn cá biệt hay những nhận xét chung nảy sinh do sự thúc đẩy của trạng thái tâm hồn thực vậy làm thành cái trung tâm. Trung tâm này không những cấp cho toàn bộ màu sắc đặc biệt của nó mà còn qui định cả những phương diện mà nhà thơ sẽ phải phát triển và nối liền với nhau, tóm lại qui định tất cả cốt cách và tính chất gắn bó của toàn bộ bản trường ca xem như một tác phẩm nghệ thuật. Chính vì vậy chẳng hạn Pindarơ đã tìm thấy trong những điều kiện sống khách quan của những người chiến thắng mà ông ca ngợi các kì công, một hạt nhân thực tế để xây dựng và phát triển

các bài tụng thi của mình, nhưng trong mỗi bản trường ca đều nổi bật những quan điểm khác, những trạng thái tâm hồn khác. Những trạng thái tâm hồn này trong khi vẫn là của nhà thơ, song lại chỉ cho nhà thơ thấy những phương diện mà anh ta phải đề cập đến, những phương diện anh ta cần phải bỏ qua, cái cách anh ta phải soi sáng và nối liền với nhau các chi tiết của những vật nhà thơ muốn miêu tả và cần phải sử dụng để đạt được cái hiệu quả trữ tình mà nhà thơ muốn tạo nên.

Nhưng thứ ba, nếu như nhà thơ trữ tình thực sự có thể không nhất thiết xuất phát từ những biến cố bên ngoài để kể lại các biến cố ấy một cách hồi hộp hay từ những hoàn cảnh hay những lí do khác có thực có thể tạo nên một bộc lộ trữ tình, thì trước sau nhà thơ vẫn làm thành một thế giới chủ quan trọn vẹn và có ranh giới rõ rệt, và xét cho cùng anh ta phải tìm thấy ở mình yếu tố kích thích sự sáng tạo thơ cũng như nội dung của nó, và do đó phải vâng theo những tiếng nói xuất phát từ thế giới bên trong của mình, phải lắng tai nghe chúng. Con người với tính cách con người, lúc bấy giờ trở thành một tác phẩm nghệ thuật đối với chính mình ở trong cái nội cảm chủ quan, trong lúc đó nội dung của trường ca trữ tình chỉ được tạo nên bởi các kì công của các vị anh hùng xa lạ đối với nhà thơ bởi những cuộc phiêu lưu mà họ là nhân vật chính.

(aa) Trường ca trữ tình lại có thể có một yếu tố thực sự. Trong trường hợp này nó mang hình thức một chuyện kể, như ta thấy trong những ca khúc gọi là ca khúc kiểu Anakrêôn (Anacréon). Những ca khúc này bao gồm những bức tranh nhỏ, đầy duyên dáng, kể lại việc gặp gỡ với thần tình yêu v.v. Nhưng ngay cả trong những trường hợp như vậy, câu chuyện kể phải dùng để miêu tả tình trạng bên trong, một trạng thái tâm hồn, một tình cảm, một cảm xúc. Chính vì vậy trong *Integer vitae* , Horaxơ nói đến việc bắt gặp một con chó sói, song trường ca này không thể vì thế mà có thể xem là một tác phẩm ứng phó: việc gặp gỡ này chỉ dùng để xác nhận cái câu mở đầu

bản trường ca và để xác nhận tính chất bền vững của tình yêu là câu kết thúc tác phẩm.

(bb) Nói chung, tình thế nhà thơ tự hình dung mình không nên chỉ có tính cách *nội tâm* mà thôi; đồng thời nó còn phải là một toàn thể cụ thể và do đó ở bên ngoài, thực tế, trong khi lại vừa là có tính chất chủ quan. Trong các ca khúc kiểu Anakrêôn mà chúng tôi vừa nói đến, nhà thơ tự miêu tả mình là một con người sống giữa những bông hoa hồng, những cô gái trẻ đẹp, những chàng trai trẻ tuấn tú, uống rượu, khiêu vũ, hưởng những thú vui trong trẻo, hớn hở tươi vui không ham muốn, không nuối tiếc, không có nhiệm vụ, không nhằm đạt tới những mục đích cao cả mà trong trường hợp này không thể nói đến giống hệt như một con người tự do, không bị ràng buộc, không có những thiếu thốn, chỉ là mình, như mình tồn tại: một con người đặc biệt, với tính cách một tác phẩm nghệ thuật chủ quan.

Trong các ca khúc tình yêu của Haphidơ, người ta cũng gặp lại toàn bộ cái cá tính sinh động của nhà thơ, cá tính này thay đổi không ngừng về nội dung, về thái độ, về cách biểu hiện, những thay đổi này đôi khi thực hóm hỉnh. Các trường ca của ông không xoay xung quanh một chủ đề đặc biệt nào, một hình ảnh khách quan nào, một vị thần nào, một thần thoại nào (thậm chí trong khi đọc những lời bộc lộ tự do này, người ta cảm thấy rõ ràng rằng người phương Đông không thể có nghệ thuật tạo hình cũng như những bức tranh). Trái lại, ông chuyển từ đề tài này sang đề tài khác, đi về mọi phía. Nhưng dù cho cái cảnh ông miêu tả là cảnh gì đi nữa, con người vẫn xuất hiện ở đấy một cách hoàn toàn với rượu, với những quán rượu, những cô gái trẻ, với triều đình v.v trong tình trạng thành thực, không có ham muốn ích kỉ, vùi mình trong sự hưởng thụ thuần túy, mắt gặp mắt, tâm hồn gặp tâm hồn.

Người ta có thể dẫn những thí dụ đa dạng nhất của loại miêu tả này về các tình huống ở bên ngoài và ở bên trong. Nhưng nếu như việc nhà thơ cho ta biết những trạng thái chủ

quan của mình là một điều tốt, song chúng ta không hề có xu hướng sẵn sàng nghe những sáng tạo đặc biệt của nhà thơ, biết những câu chuyện tình duyên vớ vẩn của nhà thơ, những chuyện gia đình của nhà thơ, cũng như chuyện các ông hay các bà hay khảo vặt như trường hợp của Xitli và của Phanni và ngay cả ở Klôpxtôc, nhưng điều chúng ta yêu cầu đó là cái gì đó có một hứng thú nhân tính khái quát để có thể tham dự vào đấy, chia sẻ nó, thông cảm với nó. Trái lại, nhiều ca khúc của Gơtơ có thể hát hay ngâm trước đông người mặc dầu tác giả không viết ra nhằm mục đích như vậy. Khi ở trong xã hội, người ta không bao giờ tự bộc lộ mình hoàn toàn, trái lại thường tìm cách che giấu đặc tính của mình để nói cho các thính giả nghe một câu chuyện, một giai thoại, bằng những chi tiết liên quan tới những con người thứ ba và người ta kể lại với cái vẻ hóm hỉnh đặc biệt và bằng cách bắt chước giọng của họ. Nhà thơ lúc đó vừa là chính mình lại vừa là một người khác; nhà thơ không tự bộc lộ mình, anh ta giống như một diễn viên đóng nhiều vai khi thì dừng lại ở vai này khi thì dừng lại ở vai khác. Trong chốc lát, anh ta dựng lên cảnh này rồi lại dựng lên cảnh khác nhưng trong tất cả điều anh ta làm bao giờ cũng có thể gặp lại cái tâm hồn nghệ sĩ anh ta đã trải qua và những tình cảm anh ta đã cảm thấy.

(cc) Nhưng nếu như nội cảm chủ quan làm thành cội nguồn thực sự của thơ trữ tình thì người ta cũng phải thừa nhận rằng thơ trữ tình có quyền tự bó hẹp vào việc diễn tả những trạng thái, những suy nghĩ... thuần túy bên trong, không đưa những hoàn cảnh cụ thể dưới cái vẻ bên ngoài của chúng vào các đoạn miêu tả. Về mặt này, ca khúc thuần túy, dù cho loại ca khúc tẻ nhạt và trống rỗng nhất cũng có thể cấp cho ta những hứng thú trữ tình thực sự, bởi vì đối với cái nhu cầu cần được thỏa mãn về mặt trữ tình thì ngôn ngữ chỉ là công cụ bàng quan, phương tiện truyền đạt và giao tế không liên quan tới những niềm vui và những nỗi đau khổ của chúng ta. Và khi không có

ngôn ngữ thì chúng ta sẵn sàng dùng đến âm nhạc để thay thế. Chủ yếu các ca khúc dân gian là không vượt qua phương thức diễn đạt này. Trong các ca khúc của Gơtơ, trong đó phương thức diễn đạt tuy vậy vẫn phong phú và chính xác hơn nhiều, thường thường là sự đùa bỡn chốc lát, một cảm hứng thoáng qua mà tác giả sử dụng nguyên vẹn để biến nó thành một bài hát, một ca khúc trong một phút. Trái lại trong các ca khúc khác, Gơtơ bàn đến những tâm trạng tương tự một cách phát triển hơn thậm chí có phương pháp hơn. Chẳng hạn trong ca khúc: *Ich habe nein sach und nicht gestellet*, ở đấy ông nói về tiền tài, du lịch, đàn bà, vinh quang, danh dự và cuối cùng về những trận đánh và những chiến tranh với tính cách những... điều thoáng qua và những nguồn lạc thú chốc lát... và ca ngợi thái độ vô tư lự bình thản.

Tuy vậy mặt khác, chủ thể trong cách tiếp cận này có thể vươn lên với những tư tưởng sâu xa và rộng lớn đến mức độ vượt lên khỏi mọi người. Một phần đáng kể thơ của Sinle là thế. Lúc bấy giờ một nhà thơ chỉ nghe thấy những cảm hứng từ lí trí và con tim đưa đến sẽ không sử dụng cảm hứng của mình để sáng tác những tụng ca ca ngợi một đối tượng tôn giáo hay đóng vai ca sĩ để hát trong những trường hợp và những hoàn cảnh do người khác tạo nên. Trái lại, trong khi chỉ là đề tài ở nơi thâm trầm nhất của bản thân mình, ông ta sẽ là nhà thơ của những lý tưởng của cuộc đời, của cái đẹp, của những quyền lợi và những tư tưởng bất diệt của nhân loại.

c. Các quan hệ giữa thơ trữ tình và trình độ văn minh.

Thứ ba, điểm cuối cùng mà chúng ta còn phải khảo sát về tính chất chung của thơ trữ tình đó là quan hệ giữa cái đoạn chung của ý thức và trình độ văn hóa do một tác phẩm thơ nào đó biểu lộ.

Về mặt này cũng như những mặt khác mà chúng ta đã nói, có một sự khác nhau khá lớn giữa thơ trữ tình và sử thi. Trong

khi sử thi, như chúng tôi đã chứng minh, đã đạt đến sự phát triển phong phú nhất ở một giai đoạn của đời sống dân tộc mà người ta có thể gọi là nguyên thủy và vẫn còn chưa bị đụng chạm bởi cái nôm na của cuộc đời, thì trái lại các thời kì thích hợp nhất cho sự ra đời và sự phát triển của thơ trữ tình là biểu minh bởi một cuộc sống hoàn toàn nằm trong một trật tự cố định và vững chắc bởi vì chính ở những thời kì này con người với tính cách cá nhân thôi không còn lẫn lộn với cái thế giới bên ngoài nữa và bắt đầu suy nghĩ về bản thân, bắt đầu vùi mình vào nội tâm, và nội tâm, do đó, trở thành trung tâm của một tổng thể độc lập những tình cảm và những biểu tượng. Thực vậy, điều cấp cho thơ trữ tình hình thức và nội dung của nó, không phải là cái tập thể khách quan, cũng không phải là hành động cá nhân mà đó là bản thân chủ thể với tính cách chủ thể. Tuy nhiên, điều này không có nghĩa là phải đoạn tuyệt mọi liên hệ với các quyền lợi và các cách nhìn của dân tộc mình để có thể tự biểu hiện một cách trữ tình. Làm như thế nhà thơ sẽ chỉ có một tình trạng độc lập thuần túy hình thức, trừu tượng và nhà thơ sẽ trở thành trò chơi của những dục vọng ngẫu nhiên riêng biệt, của những ham muốn kích thích, của những tình yêu kì quái và những điều bướng bỉnh không có lí do biện hộ. Thơ trữ tình chân chính, cũng như mọi thi ca chân chính, có nhiệm vụ biểu lộ cái chân thực ở trong tâm hồn con người. Nhưng với tính cách trữ tình, những nội dung dù cho tích cực nhất, cụ thể nhất, bản chất nhất cũng phải mang dấu ấn những tình cảm, những trực giác, những biểu tượng hay những suy nghĩ của chủ thể.

Ngoài ra, đây không chỉ đơn thuần bộc lộ cái nội cảm cá nhân ra ngoài, không phải đơn thuần gọi đối tượng bằng lời nói trực tiếp đầu tiên, mà đây là một biểu hiện thuộc về nghệ thuật. Do đó, khác cách biểu hiện ngẫu nhiên thông thường, đây là biểu hiện của một tâm hồn *nên thơ*. Do đó, tâm hồn càng thoát li khỏi tình trạng tập trung và mở rộng lĩnh vực

những tình cảm và những trầm tư của mình, nhà thơ sống trong một thế giới đã trở thành văn xuôi, càng có ý thức về nội cảm nên thơ của mình thì thơ trữ tình càng đòi hỏi nhà thơ phải có một trình độ trau dồi nghệ thuật, và đồng thời phải đóng vai kết quả của sự phát triển và mở rộng tự nhiên của biệt tài cá nhân. Đó là những lí do khiến cho thơ trữ tình trong khi không phải là sản phẩm của những giai đoạn phát triển tinh thần nhất định, lại có thể phồn vinh ở bất kì thời kì nào, và nhất là ở thời cận đại của chúng ta là lúc cá nhân đòi hỏi cái quyền tư duy và cảm nghĩ với tính cách cá nhân, một cách hết sức cá nhân.

Ta có thể phân xuất với tính cách những phân chia phổ quát nhất, những yếu tố dưới đây.

(a) *Thứ nhất, thơ dân gian* xem như một trong những dạng thức chính của thơ trữ tình.

(aa) Ở đây, đặc điểm dân tộc biểu lộ nhiều nhất, và điều đó giải thích hứng thú ngày nay của người ta khi nghiên cứu thơ dân gian, bằng cách thu nhập gần như khắp nơi những bài dân ca qua đó người ta cố gắng khám phá tâm hồn các dân tộc, cách các dân tộc nhìn thế giới và nhìn cuộc đời. Hecđe (Herder) đã làm nhiều trên con đường này, và Gơtơ đã tiếp thu được cái tinh thần làm cho thơ này sinh động đến nỗi có thể sáng tạo được những tác phẩm làm chúng ta ngạc nhiên và cảm động bởi tính hồn nhiên với cái vẻ bên ngoài mộc mạc của nó. Nhưng dĩ nhiên là những bài ca của dân tộc chúng ta nói nhiều với tình cảm của chúng ta hơn cả. Mặc dầu những người Đức chúng ta cũng có thể tiếp thu được cách cảm nghĩ của những dân tộc xa lạ, nhưng một điều hiển nhiên là cái âm nhạc toát ra từ tâm hồn dân tộc vẫn là một cái gì xa lạ đối với các dân tộc khác. Để có thể gợi lên một tiếng đồng vọng thiện cảm, âm nhạc ấy phải được chỉnh lí sơ bộ, một nhiệm vụ mà Gơtơ đã thực hiện thông minh nhất, đồng thời vẫn không hề làm cho những tác phẩm được trau dồi như vậy mất

vẻ đẹp, trái lại vẫn giữ được tất cả tính độc đáo của chúng.

(bb) Tính chất chung của thơ trữ tình dân gian gần tính chất chung của sử thi, ở chỗ nhà thơ với tính cách một chủ thể không bộc lộ cá tính của mình mà tan biến vào trong sáng tạo của mình. Mặc dầu dân ca vẫn có khả năng diễn đạt một nội cảm tập trung nhất, nhưng chúng ta không phải nhìn thấy cách diễn đạt này qua một cá nhân cô lập, trái lại qua một cá nhân biết biểu hiện cách cảm nghĩ của nhân dân, một cá nhân vẫn chưa đạt đến trình độ độc lập về tinh thần và về đạo đức và có thể tìm thấy những ý nghĩ và những tình cảm ở trong cái cơ sở cá nhân của mình. Cá nhân vẫn còn hợp nhất khăng khít với dân tộc mình, và sự hợp nhất này đòi hỏi một tình trạng ở đấy cá nhân vẫn còn chưa có thể suy nghĩ độc lập, vẫn còn hoàn toàn chìm vào môi trường tinh thần của dân tộc, cá nhân không có quyền lợi nào khác ngoài những quyền lợi của dân tộc, và với tính cách chủ thể cá nhân chỉ là một cơ quan qua đó yếu tố trữ tình của đời sống dân tộc biểu hiện. Tính chất hồn nhiên trực tiếp như vậy đã cấp cho dân ca vẻ tươi mát và sự chân thực là những yếu tố thường gây tác dụng rất lớn, nhưng nó cũng làm cho dân ca có vẻ rời rạc, tập trung đi đến chỗ thường thường tối tăm. Tình cảm ẩn nấp kín đáo, không muốn cũng không thể bộc lộ hoàn toàn. Ngoài ra, loại thơ này, mặc dầu hình thức hiển nhiên trữ tình,nghĩa là có tính chủ thể, vẫn còn thiếu chủ thể, thiếu cái cá nhân sáng tạo là người có thể nói rằng hình thức này và nội dung này có thể nói là một vật sở hữu *riêng* của anh ta, một sản phẩm của biệt tài nghệ sĩ của anh ta, một điều toát ra từ con tim và khối óc của anh ta.

(cc) Những dân tộc nào vẫn còn dừng lại ở loại sản phẩm này, và chưa vươn lên được những tác phẩm trữ tình thuộc loại cao hơn cũng như chưa vươn lên được những sử thi và những tác phẩm kịch, là những dân tộc vẫn còn sống trong một tình trạng gần tình trạng mông muội, ở trong một cái thực tại vẫn

chưa phát triển, của những dân tộc bị tình trạng căm ghét bao quanh và chưa có những vận mệnh rõ rệt. Thực vậy, nếu như các dân tộc này đã có thể thành lập được ngay cả ở những thời đại anh hùng này, thành một toàn thể có một nội dung ít nhiều phong phú, và có thể cấp cho các phương diện khác nhau của nội dung ấy một thực tại độc lập trong khi vẫn duy trì tình trạng chưa phát triển toàn bộ và như vậy là chuẩn bị cơ sở cho những chiến công cụ thể và cá nhân. Đời sống nhân dân thực tế, trong khi chưa đạt đến một tính độc lập phát triển, là bị hạn chế bởi những tình cảm của thế giới nội tâm, thế giới này thường hãy còn thô lỗ, và mông muội cho nên chưa đạt đến trình độ tập trung của nó.

Do đó, hình thức sinh hoạt ở đấy phương thức diễn đạt nên thơ này của tinh thần dân tộc đã nảy sinh là chế độ gia đình, gia trưởng, thị tộc, không có cái cách tổ chức tiêu biểu cho những nhà nước tạo ra các anh hùng. Khi người ta gợi lại những kỉ niệm của những chiến công dân tộc, thì phần lớn là những kỉ niệm về những cuộc đấu tranh chống bọn ngoại tộc xâm lăng, những kỉ niệm về những cuộc cướp bóc, những phản ứng của tình trạng dã man chống lại tình trạng dã man hay những cuộc đấu tranh giữa các cá nhân cùng thuộc một dân tộc, trong đó việc kể chuyện vang lên những lời than vãn và những nỗi rên la của những người bại trận hay tiếng hân hoan mừng rỡ của những người chiến thắng. Cuộc sống thực sự của dân tộc vì chưa đạt tới trình độ độc lập cần thiết nên còn ẩn nấp vào cái thế giới của những tình cảm. Những tình cảm này nói chung vẫn còn ít được phát triển, và nếu như nó cô đọng hơn thì trong phần lớn các trường hợp về mặt nội dung nó vẫn còn mộc mạc và mông muội. Hứng thú mà chúng ta có thể tìm thấy hay không chấp nhận đối với các dân ca là tùy theo tính chất các hoàn cảnh mà chúng phản ánh và tùy theo những tình cảm mà chúng biểu hiện: điều mà một dân tộc nào đó cho là tuyệt diệu có thể tỏ ra là vô nghĩa lí, ghê tởm, xấu xa đối với một dân tộc khác. Chẳng hạn có một dân ca nói đến một

người đàn bà bị giam trong tường theo lệnh của chồng, bà ta lạy lục mãi người ta mới đục những lỗ thủng ở trong tường để cho bà ta có thể đút vú cho con bú; sau đó bà ta chết sau khi đứa con đã bú. Một hoàn cảnh ghê rợn và dã man. Cũng vậy, những hành động cướp bóc cá nhân, những hành động dũng cảm hay đơn thuần dã man không phải là những hành động có thể gây thiện cảm của các dân tộc khác. Các dân ca, do đó, là những sản phẩm đặc biệt tiêu biểu, ở chỗ muốn đánh giá chúng, chúng ta không có một tiêu chuẩn nào cố định hết, bởi vì chúng cách quá xa cái nhân tính phổ biến. Ngày nay, nếu như người ta làm cho chúng ta đọc được những bài ca của người Irôqua, của người Etkimô và của các bộ tộc mông muội khác, người ta vẫn không thể nói rằng phạm vi những thưởng thức thi ca của chúng ta đã nhờ thế mà được mở rộng thêm.

(b) Nhưng thơ trữ tình ở chỗ nó là biểu hiện toàn bộ cái tinh thần bên trong, cho nên nó không thể bằng lòng bằng phương thức thể hiện cũng như bằng nội dung những dân ca như trường hợp những sản phẩm tương tự được quan niệm cũng theo tính chất này.

(aa) Thực vậy, một mặt, như chúng ta đã thấy, do chỗ tâm hồn tập trung vào bản thân, đến một lúc nào đó đã thoát ra khỏi tình trạng tập trung đơn giản và vươn lên tới một sự biểu hiện tự do về chính mình, điều này chỉ có thể thực hiện một cách không đầy đủ trong trường hợp chúng ta vừa khảo sát. Mặt khác, tâm hồn phải mở rộng đến mức độ trở thành một thế giới phong phú về biểu tượng, dục vọng, hoàn cảnh và xung đột, để có thể làm cho tất cả những cái gì tâm hồn có thể bao quát được đều mang một sự trau dồi bên trong và đều mang dấu ấn của tinh thần. Bởi vì thơ trữ tình, nhìn chung, phải thể hiện một cách nên thơ toàn bộ đời sống bên trong trong chừng mực đời sống này được đưa vào thơ, và chính điều đó làm cho thơ trữ tình có thể phù hợp với tất cả các trình độ văn hóa của tinh thần.

(bb) Khi ý thức nhận thức mình một cách tự do, ta có tự do của nghệ thuật, tin chắc vào bản thân mình. Dân ca có thể nói toát ra trực tiếp từ tâm hồn như một tiếng vang tự nhiên. Nhưng nghệ thuật tự do, có ý thức về bản thân phải muốn và phải biết những điều nó tạo ra, mà muốn biết điều đó, nó phải có một trình độ văn hóa nhất định và phải có một sự khéo léo nhất định về mặt thực hiện. Cho nên nếu như sử thi thực sự không nên và không thể làm cho sự can thiệp của nhà thơ thành rõ ràng (bởi vì thời đại của nhà thơ không cho làm như vậy), thì cá tính và cách diễn đạt của nhà thơ là ở chỗ đó, bởi vì đối tượng của sử thi là cuộc sống của dân tộc như dân tộc tồn tại trong thực tế, một cách độc lập và ở bên ngoài nhà thơ với tính cách chủ thể. Điều này làm cho sử thi mất hẳn mọi dấu vết chủ thể và trở thành một tác phẩm trong đó sự phát triển diễn ra do những sức mạnh ở ngoài cá nhân. Trái lại, trong thơ trữ tình, sự sáng tạo và nội dung đều có tính chủ thể và tính chủ thể này phải biểu lộ ở trong sáng tạo cũng như trong nội dung.

(cc) Chính đó là lý do khiến cho *thơ trữ tình* của những thời kì phát triển hơn, cuối cùng đã thoát ly khỏi dân ca làm thành nghệ thuật. Tuy nhiên, ở trong lòng một dân tộc nào đó, có khi các dân ca vẫn tồn tại bên cạnh những sáng tác trữ tình với tính cách những tác phẩm nghệ thuật. Nhưng những tác phẩm này lúc đó là những tác phẩm của những môi trường và của những cá nhân chưa có được sự đào luyện về nghệ thuật mà chúng ta đã nói trên đây, cho nên chưa hoàn toàn thoát khỏi cách quan niệm và cách cảm nghĩ của dân gian. Nhưng trong khi nêu lên sự khác biệt này giữa thơ trữ tình dân gian và thơ trữ tình với tính cách nghệ thuật, chúng tôi vẫn không hề nêu lên thành định đề rằng thơ đạt đến trình độ hoàn mĩ cao nhất khi nào sự suy nghĩ và trí tuệ nghệ thuật hợp nhất với một trình độ khéo léo về kĩ thuật, trở thành những yếu tố cốt tử của nó và những yếu tố này làm cho thơ có một trình

độ lịch sự thường rất hấp dẫn. Nếu quả thực như vậy thì ta phải xếp Horaxơ chẳng hạn và các nhà thơ trữ tình La Mã vào số những nhà thơ hoàn mĩ nhất của loại này, hay ở trong cái môi trường phù hợp với họ, ta phải xem những người ca sĩ chuyên nghiệp là cao hơn những người hát rong của cái thời đại trước đấy. Như vậy, sẽ là đi đến một kết luận quá cực đoan từ những điều mà chúng tôi vừa nói. Tất cả điều chúng tôi muốn nói đó là trí tưởng tượng sáng tạo và nghệ thuật, do chỗ có tính chủ thể nên đòi hỏi một ý thức tự do và được soi sáng và một sự đào luyện về nghệ thuật mới có thể đạt đến trình độ hoàn mĩ thực sự.

(c) Một nhận xét *cuối cùng* mà chúng tôi phải nói về thơ trữ tình trong các quan hệ của nó với thơ trữ tình thực sự đó là điều sau đây. Dân ca ra đời trước khi hiện thực đã mang tính nôm na và trước khi ý thức đã bị xâm chiếm bởi những xu hướng nôm na. Nhưng thơ trữ tình thực sự lại đứng trước một thực tế khô khan đã được hình thành. Nó thoát ly khỏi thực tế ấy để rút ra từ một trí tưởng tượng đã trở thành độc lập, những yếu tố của một thế giới thơ mới và làm cho thế giới này thành biểu hiện sinh động cái chân thực của nội cảm con người. Ngoài ra, còn có một hình thức tinh thần ở một mặt nào đó chiếm một trình độ cao hơn là thế giới của tưởng tượng, của tình cảm và của trực giác bởi vì nó có thể giới thiệu cho ý thức thấy nội dung của thế giới này bằng cách cấp cho nội dung này một cái vẻ phổ biến và một sự gắn bó với nghệ thuật không bao giờ có thể cấp được. Hình thức này của trí tuệ mà tôi nói đến, đó chính là tư duy *triết học*. Ngược lại, hình thức này lại mang tính trừu tượng. Điều đó làm cho nó chỉ có thể phát triển trong lĩnh vực của tư duy, của những điều phổ biến thuần túy có tính chất ý niệm. Kết quả là con người cụ thể có thể thấy mình buộc lòng phải biểu hiện nội dung và những kết quả của ý thức triết học của mình dưới một hình thức cũng cụ thể, cũng thấm nhuần tưởng tượng, trực giác và tình cảm: đây là một biểu hiện toàn bộ của toàn bộ nội cảm của anh ta.

Lúc bấy giờ, có thể xuất hiện hai khả năng. Thực vậy, một mặt, trí tưởng tượng có thể đi trước những vận động của tư duy, nhưng vẫn không đạt đến trình độ sáng rõ và đạt đến trình độ vững chắc của một bản trình bày triết học. Lúc bấy giờ thơ trữ tình trở thành sự bộc lộ của một tâm hồn ưu tư, khắc khoải, ảnh hưởng đến cả nghệ thuật cũng như đến tư tưởng bằng cách vượt quá giới hạn của cả hai, nhưng vẫn không cảm thấy mình yên tâm ở nơi nào hết. Tuy vậy mặt khác, tư duy triết học bình thản có thể làm cho những ý niệm có hệ thống của mình sinh động bằng cách cấp cho nó những tình cảm, diễn đạt nó dưới một hình thức cụ thể, dễ tri giác và cảm quan, và thay thế, như Sinle đã làm trong nhiều bài thơ của ông, tính chất khúc chiết mạnh mẽ và tính chất duy nhất gắt gao mà yêu cầu khoa học đòi hỏi, ông đưa đến những phương diện đặc thù dưới cái vẻ bên ngoài lộn xộn, ở đấy nghệ thuật tìm cách che giấu những liên hệ thầm trầm của nó, bởi vì nó muốn tránh tính khô khan của những bản trình bày có tính chất giáo huấn.

2. *Các phương diện đặc biệt của thơ trữ tình.*

Sau khi đã khảo sát tính chất chung của nội dung mà thơ trữ tình có thể chấp nhận và tính chất chung của hình thức mà thơ trữ tình có khả năng diễn đạt, cũng như các quan hệ tồn tại giữa trạng thái văn hóa chung và trạng thái văn hóa cá nhân với thơ trữ tình, bây giờ chúng ta phải khảo sát những yếu tố riêng mà thơ trữ tình bao hàm.

Về mặt này nữa, ngay từ đầu tôi phải nêu lên sự khác nhau giữa thơ trữ tình và sử thi. Khi khảo sát sử thi, chúng ta chủ yếu xét đến sử thi dân tộc nguyên thủy và chúng ta đã bỏ qua những thể loại thứ yếu cũng như bỏ qua cá tính của bản thân nhà thơ. Chúng ta không thể cũng tiến hành như vậy khi nói về thơ trữ tình. Ở đây, trái lại, một mặt yếu tố chủ quan của nhà

thơ, và mặt khác sự phân chia thành những thể loại khác nhau đóng một vai trò rất quan trọng. Như vậy, chúng ta sẽ phải:

1. Xét đến cá tính của nhà thơ trữ tình;

2. Xét đến tác phẩm thơ trữ tình với tính cách sản phẩm của trí tưởng tượng chủ quan;

3. Điểm qua các loại biểu đạt trữ tình có thể có.

a. Nhà thơ trữ tình:

(a) Như chúng ta đã biết, nội dung thơ trữ tình được tạo nên, một mặt bởi trạng thái chung của cuộc sống và của các trạng thái của nó, và mặt khác bởi tính đa dạng của những phương diện đặc thù của cuộc sống. Nhưng những điều phổ biến đơn thuần, những trực giác và những tình cảm thuần tuý đặc thù chỉ là những điều trừu tượng, những điều này muốn tạo nên một cá tính trữ tình sinh động, lại cần đến một mối liên hệ nối liền chặt chẽ hai yếu tố này với nhau, và mối liên hệ này phải là bên trong và chủ quan. Do đó, điều làm thành trung tâm và nội dung thực sự của thơ trữ tình, đó chính là cái chủ thể cụ thể của thơ, nói khác đi đó là *nhà thơ*. Muốn vậy, nhà thơ không cần phải tự bộc lộ mình bằng những hành động hay lao vào những xung đột có tính chất kịch, tất cả hoạt động của nhà thơ phải bó hẹp vào chỗ để cho nội tâm của anh ta nói lên, và nói lên về bất kì đề tài nào, miễn là những chữ toát ra là biểu hiện tâm hồn của nhà thơ, của đời sống tinh thần anh ta và nhằm gợi lên ở người đọc và người nghe những tình cảm và những suy nghĩ giống như những tình cảm và những suy nghĩ của nhà thơ.

(b) Cách biểu hiện này nhằm tác động tới những người khác có thể nói lên một nỗi hân hoan tràn ngập, cũng như nói lên một nỗi đau khổ tìm thấy niềm an ủi trong một lời ca. Nhưng nó còn có thể bị khêu gợi do một ham muốn còn sâu xa hơn, đó là ham muốn không giữ lại cho riêng mình những cảm xúc thầm kín nhất của tâm hồn, những cảm hứng sâu xa

nhất của tinh thần, bởi vì người nào *có thể* hát lên và có khả năng sáng tạo về thơ thì người ấy có cái sở nguyện sáng tạo và *cần phải* sáng tạo. Tuy nhiên, các hoàn cảnh bên ngoài, những lời mời và những lời cầu khẩn từ bên ngoài đến cũng có thể kích thích sáng tạo trữ tình. Nhưng nhà thơ trữ tình lớn trong những trường hợp như vậy sớm muộn thế nào cũng thoát ly khỏi đề tài người ta đã đề nghị hay ra lệnh, để đi đến chỗ tự bộc lộ nội tâm mình.

Chính vì vậy mà Pindarơ - để chỉ nhắc lại trường hợp ông ta một lần nữa thôi - thường thường bị người ta yêu cầu phải ca ngợi một người nào đó đã chiến thắng trong các trò điền kinh, và thường thường đã được trả tiền để làm những việc ấy. Tuy vậy, với tính cách một ca sĩ ông đã lấy mình thay thế nhân vật của mình: ông ca ngợi tổ tiên của nhân vật mình bằng cách chỉ vâng theo trí tưởng tượng của mình. Ông gợi lên kỉ niệm về những thần thoại cổ hay đưa ra những kiến giải sâu sắc về cuộc đời, sự giàu có, quyền lực, tất cả những gì to lớn và đáng được ca ngợi, sự vĩ đại và vẻ quyến rũ của các nữ thần nghệ thuật về phẩm giá của người ca sĩ. Ông ca ngợi nhân vật, đề cao vinh quang của nhân vật thì ít mà ca ngợi mình với tính cách ca sĩ thì nhiều. Không phải ông được vinh dự ca ngợi những người chiến thắng, mà cái chính những người này đã được vinh dự được ông ca ngợi. Chính tính vĩ đại cao cả này của nội tâm làm thành sự cao thượng của nhà thơ trữ tình. Hômerơ, với tính cách cá nhân, trong các bản trường ca của mình, đã bị hi sinh đến nỗi ngày nay người ta không thừa nhận cho rằng ông đã tồn tại, nhưng các nhân vật của ông vẫn bất tử. Trái lại các nhân vật của Pindarơ chỉ còn lại tên gọi là những cái chẳng nói với chúng ta điều gì hết; trái lại ông tự ca ngợi mình và tự đề cao mình, đối với chúng ta đã trở thành một nhà thơ không thể quên được. Vinh quang mà các nhân vật có thể có hi vọng có được chỉ là một bộ phận nhỏ của vinh quang của nhà thơ trữ tình.

Ở những người La Mã, các nhà thơ trữ tình ít nhất là một bộ phận, cũng có một địa vị độc lập. Chẳng hạn Auguxtơ theo Xuêtôn đã viết cho Horaxơ:*An vereris, ne apud posteros tibi infame sit quod videaris familiaris nobis esse* (Phải chăng ông sợ các con cháu thấy tôi với ông thân nhau là xấu hổ cho ông) nhưng Horaxơ trừ khi trong những trường hợp ông ta nói về Auguxtơ do nhiệm vụ của mình (và điều này cũng khá rõ) thì không kể, còn bao giờ cũng nói về chính mình. Tụng thi số 14 của quyển 3, chẳng hạn, bắt đầu bằng cách ca ngợi việc Auguxtơ từ Tây Ban Nha về sau khi chiến thắng những người Cantabrơ; nhưng sau đó Horaxơ chỉ ca ngợi hòa bình mà Auguxtơ đã đem đến cho thế giới và điều này cho phép ông là nhà thơ được an tâm hưởng thụ cảnh an nhàn với nàng thơ của ông. Sau đó ông ra lệnh tổ chức ngày lễ bằng cách làm các vòng hoa, bôi dầu, rót rượu cổ và nhanh chóng mời Neara (Nearea), tóm lại ông chỉ nghĩ đến việc chuẩn bị buổi lễ. Còn về những chuyện phiêu lưu tình ái, thì ông nghĩ đến ít hơn thời niên thiếu một chút, vào thời chấp chính quan Plancut, và ông nói cụ thể với người đưa thư:

"*Si per invisun mora ianitorem*

Fiets, abito " (Nếu như vì người giữ cửa trì hoãn thì hãy xéo đi!)

Người ta còn có thể dẫn để ca ngợi Klôpxtôc sự kiện ông là người đầu tiên, ở thời của mình phục hồi phẩm giá của ca sĩ. Ông đã chứng minh bằng cách tuyên bố và cư xử thích hợp, rằng người ta có thể là nhà thơ nhưng vẫn không phải là một nhà thơ triều thần và không lệ thuộc vào cái gì hết, không bỏ phí thời giờ vào những trò chơi vô ích và nhàn rỗi làm hại đến một con người. Nhưng kết quả ông trở thành nhà thơ của nhà xuất bản. Nhà xuất bản sống ở Hanlơ, trả cho ông một hay hai ta-le cứ mỗi trang *Chúa cứu thế* ; sai may cho ông một cái áo lông chồn và một cái quần và giới thiệu ông ăn mặc như vậy trong các buổi họp để làm cho mọi người biết

rằng chính nhờ tiền của ông mà Klôpxtôc ăn mặc như vậy. Nếu như người ta tin những chuyện kể sau này mà sự chắc chắn không hoàn toàn đảm bảo, thì những người Aten đã dựng cho Pindarơ một bức tượng (*Pausanias*, quyển I, chương 8) vì ông đã ca ngợi họ trong một bài thơ và họ đã trả tiền cho ông, số tiền này gấp đôi số tiền phạt mà những người Thebơ đã bắt ông phải trả vì ông đã ca ngợi quá đáng một thành bang xa lạ. Người ta cũng nói rằng chính thần Apônlông qua miệng của Pythi(*) đã tuyên bố rằng Pindarơ sẽ nhận được một nửa những quà tặng mà toàn bộ Hi Lạp vẫn thường đem đến vào các trò chơi điền kinh.

(c) *Thứ ba*, trong mọi tác phẩm trữ tình, toàn bộ một cá nhân bộc lộ, toàn bộ cuộc đời nội tâm của nhà thơ. Nhà thơ trữ tình thực vậy không thể chống lại cái sức mạnh thúc đẩy anh ta biểu hiện thành thơ và tất cả những gì xáo động trong tâm hồn anh ta đi qua ý thức anh ta. Chính về mặt này ta nên dẫn chủ yếu Gơtơ là con người qua cuộc đời đầy những vinh và những nhục, bao giờ cũng cư xử như một nhà thơ và về mặt này suốt đời ông vẫn là một con người tuyệt diệu. Người ta sẽ tìm thấy ít người quan tâm tích cực tới nhiều việc như ông, vậy mà mặc dầu hoạt động của ông hướng về nhiều hướng khác nhau, bao giờ ông cũng sống một cuộc sống nội tâm và biến đổi tất cả những cái gì liên quan đến ông thành những trực giác nên thơ. Cuộc sống nội tâm của ông, những vận động thâm trầm của con tim ông trong các trường hợp của đời sống hàng ngày vẫn đóng kín. Những khảo sát khoa học và những kết quả của những tìm tòi kiên nhẫn của ông, những quy tắc rút ra từ những kinh nghiệm thực tiễn, những châm ngôn và những cách ngôn luân lý, những ấn tượng mà những biến cố đa dạng và phức tạp của thời đại ông, những diễn dịch mà ông rút ra được, nỗi hân hoan vui sướng và tinh thần dũng cảm

(*) *Pythie, tên chung chỉ vị tăng lữ của thần Apônlông ở điện thờ Đenphơ.*

tràn ngập của tuổi thanh niên, sức mạnh chín chắn và vẻ đẹp bên trong của thời trung niên, thái độ bình thản và sự thông thái hiểu đời của tuổi già, tất cả ở ông đều là duyên cớ để bộc lộ những tình cảm trữ tình, qua đó ông biểu hiện những sắc thái tế nhị nhất của tình cảm cũng như những xung đột gay gắt nhất của trí tuệ; và trong khi bộc lộ những điều ấy, đồng thời ông tự giải phóng mình khỏi nó.

b. Tác phẩm trữ tình.

Về thơ trữ tình với tính cách tác phẩm nghệ thuật thơ, khó lòng nêu đặc trưng nó một cách khái quát bởi vì trình độ đa dạng của các phương thức quan niệm và các hình thức cũng như của các nội dung là rất lớn. Bởi vì lĩnh vực trữ tình có tính chủ thể, cho nên có thể nói rằng, nếu như thơ trữ tình cũng không thể thoát khỏi các qui luật của cái đẹp và của nghệ thuật cũng như các lĩnh vực khác, thì ít nhất vì thơ trữ tình có tính chủ thể cho nên nó có những khả năng thể hiện và trình bày vô tận. Chúng ta cần phải biết kiểu tác phẩm nghệ thuật trữ tình khác kiểu tác phẩm sử thi ở chỗ nào.

Do đó, chúng ta sẽ xét *trước hết*, tính thống nhất của tác phẩm nghệ thuật trữ tình, *thứ hai*, phạm vi của lĩnh vực trữ tình, và cuối cùng, *thứ ba*, sự phát triển bên ngoài và vận luật của các thơ trữ tình.

(a) Tầm quan trọng của thơ sử thi không phải do tính hoàn mĩ của hình thức nghệ thuật của nó mà ra, và điều đó liên quan đặc biệt tới các sử thi đầu tiên vì nó biểu lộ toàn bộ tinh thần dân tộc, trong một tác phẩm duy nhất trong tất cả tính chất phong phú của nó.

(aa) Một tác phẩm trữ tình thực sự không phải được sáng tác để biểu hiện một chính thể như vậy. Thực vậy, bản thân chủ thể cũng có thể vươn lên đến một sự tổng hợp phổ biến, nhưng nếu như y muốn tự khẳng định mình với tính cách chủ thể thu hẹp vào bản thân thì y phải từ bỏ tính phổ biến và tự

bó hẹp vào sự cá biệt và tính cá nhân. Điều này không loại trừ một trình độ đa dạng nhất định những ấn tượng nhận được từ môi trường tự nhiên, những kỉ niệm về các thể nghiệm bản thân nhà thơ hay những người khác đã trải qua, việc sử dụng những sự kiện thần thoại và lịch sử. Nhưng tầm rộng lớn này của nội dung không có lý do biện hộ như ở trong sử thi do chỗ cần phải biểu hiện toàn bộ một hiện thực nhất định, mà do chỗ chính thể này tồn tại hết sức sinh động trong những kỷ niệm của nhà thơ và là một sản phẩm của biệt tài liên tưởng của nhà thơ.

(bb) Do đó, nội cảm chủ thể phải được xem là nhân tố làm cho tác phẩm trữ tình có được tính thống nhất của nó. Nhưng nội cảm xem như nội cảm, một mặt biểu hiện một sự thống nhất thuần túy hình thức của chủ thể, và mặt khác, lại phân tán và tan biến thành những biểu tượng, những tình cảm, những ấn tượng, những trực giác vừa nhiều lại vừa đa dạng và gắn liền với nhau do chỗ chúng được gộp vào một cái tôi duy nhất có thể nói là cái chứa đựng chúng. Muốn có thể làm thành sợi dây liên lạc giữa tất cả các bộ phận của một tác phẩm trữ tình, chủ thể phải đặt mình vào một tình huống hay một tâm trạng cụ thể, đồng nhất hóa mình với tâm trạng cá biệt hóa này của bản thân, đưa nó vào toàn bộ cái tôi của mình để có thể gặp lại toàn bộ mình ở đấy và thể hiện mình qua yếu tố đặc thù này. Kết quả là nhà thơ rơi vào một chỉnh thể có tính chủ thể hữu hạn và chỉ bộc lộ cái gì gắn liền với tình trạng hữu hạn này hay xuất phát từ đấy.

(cc) Do đó, một mặt sự biểu hiện trữ tình tuyệt diệu đòi hỏi một hoàn cảnh cụ thể, và mặt khác còn đòi hỏi một trạng thái tinh thần tập trung, những tình cảm mà chủ thể cảm thấy là cái sở hữu thâm trầm nhất và không thể lấy mất, trong lúc đó nếu như nhà thơ chạy theo những nhận xét xuất phát từ sự suy nghĩ và hướng về cái phổ biến thì nhà thơ dễ dàng chuyển sang thể loại giáo huấn, hay nếu như nhà thơ muốn miêu tả phương diện thực chất và cụ thể của nội dung thì nhà

thơ sẽ dễ dàng thiên về thơ sử thi.

(b) Người ta cũng không thể đưa ra một điều khái quát nào về cách một bản trường ca trữ tình diễn ra, cho nên về điểm này nữa, tôi sẽ cũng bắt buộc phải tự bó hẹp vào một vài nhận xét ít nhiều chung chung.

(aa) Sử thi diễn ra chậm chạp và nói chung bao hàm sự miêu tả một hiện thực với nhiều chi nhánh. Thực vậy, trong sử thi, chủ thể lao vào *khách thể*, hay đúng hơn nhường chỗ cho khách thể, thành ra khách thể có thể xuất hiện dưới hình thức thực tại của nó và diễn biến một cách hoàn toàn độc lập. Trái lại, trong thơ trữ tình, chính chủ thể kéo hiện thực vào lĩnh vực tình cảm của mình, biến đổi nó thành một đối tượng của kinh nghiệm bên trong của anh ta, và chỉ sau khi đã biến nó thành nội tâm, nhà thơ mới bộc lộ nó dưới một áo khoác từ ngữ. Như vậy, nếu như sử thi có thể nói diễn ra về mặt chiều rộng thì trường ca trữ tình lại tập trung vào bản thân và sở dĩ nó gây được cái tác dụng mà nó muốn đạt đến thì điều đó là do trình độ sâu sắc của cách biểu hiện chứ không phải là do tầm rộng lớn của cách miêu tả hay cách giải thích. Tuy nhiên, giữa cách tập trung dường như không thể nói lên bằng lời được với cách trình bày cẩn thận đủ mọi chi tiết sáng rõ và hùng hồn, nhà thơ trữ tình có sẵn vô số sắc thái và vô số trình độ.

Cách miêu tả cụ thể những sự vật bên ngoài cũng không phải bị loại trừ ra khỏi thơ trữ tình, trái lại, các tác phẩm trữ tình thực sự cụ thể giới thiệu chủ thể trong tình trạng bên ngoài, trong môi trường tự nhiên của y, trong một nơi nhất định nào đấy; có những bài thơ không chứa đựng những cách miêu tả nào khác. Nhưng khi là thế, thì yếu tố thực sự trữ tình không phải là tính khách quan hiện thực và bức tranh tạo hình của nó, mà đây là tiếng vọng mà hiện thực khách quan này tạo nên trong tâm hồn, cái thái độ nó sáng tạo nên. Kết quả là không phải vật này hay vật kia được gợi nên trong ý thức của ta bởi những nét diễn ra trước mắt ta, mà đây là cái

tâm hồn thấm nhuần tất cả bài thơ làm chúng ta cảm động và gợi ở ta những tình cảm phối hợp với những tình cảm ở nhà thơ.

Chúng ta có thí dụ hiển nhiên nhất trong các thơ kể chuyện và trong các bài balat là những bài thơ, như đã nói ở trên, càng trở thành trữ tình nếu càng chỉ làm nổi bật những biến cố mà nó kể lại cái gì phù hợp với trạng thái tâm hồn nhà thơ trong lúc sáng tác tác phẩm của mình và trình bày cho chúng ta tất cả, làm thế nào để cho chúng ta cùng san sẻ trạng thái ấy. Chính vì vậy cho nên việc miêu tả thực sự các sự vật bên ngoài, ngay dù cho nó đượm những tình cảm, thậm chí miêu tả ít nhiều chi tiết những hoàn cảnh bên trong, tự bản thân nó cũng gây cho chúng ta một tác dụng không sâu sắc bằng sự biểu hiện tập trung và cô đọng những sự việc ấy.

(bb) Các đoạn thêm vào cũng không phải là điều nhà thơ trữ tình không được phép làm, nhưng nhà thơ phải sử dụng nó vì những lý do hoàn toàn khác những lý do của nhà thơ sử thi. Trong thơ sử thi, có thể nói chúng dùng để nhấn mạnh tính độc lập khách quan của toàn thể và sự can thiệp của chúng đem đến tác dụng là kìm hãm hay làm cho sự diễn biến của hành động sử thi chậm lại, trong lúc đó trong thơ trữ tình thì lý do của chúng là những lý do hoàn toàn chủ quan. Cá nhân sống thực vậy điểm qua cái thế giới nội tâm của mình một cách nhanh chóng hơn, nhớ đến những sự việc hết sức đa dạng trong những hoàn cảnh khác nhau nhất, gắn liền chúng với nhau một cách hết sức đa dạng và do đó vâng theo những biểu tượng và những trực giác của mình song không vì thế mà rời khỏi tình cảm chủ đạo là cái làm cho đối tượng suy nghĩ của nhà thơ thành sinh động. Trình độ sinh động này là tiêu biểu cho nội cảm nên thơ, mặc dầu muốn hiểu xem trong một tác phẩm trữ tình cái gì là thực sự thứ yếu với cái gì không phải thứ yếu không phải bao giờ cũng dễ dàng. Nhưng nói chung những phiếm luận, nhất là những cách trình bày làm người ta kinh ngạc, những kết hợp khéo léo và những chuyển biến đột ngột gần như dữ dội, là những thủ pháp trữ tình, cố nhiên

với điều kiện nó không phá vỡ tính thống nhất của tác phẩm.

Nói chung, người ta có thể nói rằng, cũng hệt như sử thi, thơ trữ tình không chịu đựng thái độ chuyên chế của ý thức bình thường cũng như của cái lôgich thuần túy duy lí hay những điều tất yếu chỉ đạo tư tưởng tư biện hay tư tưởng khoa học, trái lại thơ trữ tình muốn được tự do và độc lập trong tất cả các bộ phận của mình. Do đó, về sử thi, nếu như tình trạng cô lập tương đối này được giải thích do hình thức mà sử thi cấp cho các biểu hiện bên ngoài của mình, bởi cách có thể nói nó dùng để cụ thể hóa các đề tài, thì trái lại nhà thơ trữ tình lại cô lập hóa các tình cảm và các biểu tượng mà anh ta thể hiện, nhưng không phải bị đẩy tới tình trạng ấy bởi một tất yếu nào hết, ngay cả bởi những yêu cầu của hình thức. Và sở dĩ thế là bởi vì mỗi tình cảm hay mỗi biểu tượng này trong khi vẫn gắn chặt với cùng một trạng thái tâm hồn và cùng một trạng thái tinh thần nhưng lại thay thế nhau chiếm lĩnh tâm hồn nhà thơ và khiến tâm hồn anh ta tập trung vào một điểm duy nhất cho đến khi một biểu tượng khác hay một tình cảm khác đến thay thế để cũng đảm nhiệm một nhiệm vụ như vậy. Sự bộc lộ lúc bấy giờ có thể diễn ra phẳng lặng, bị ngắt quãng bởi những gián đoạn, nhưng nó cũng có thể bị lôi cuốn bởi cái đà của nó chuyển từ một biểu tượng này sang một biểu tượng khác khá xa không có chuyển tiếp. Và trong tình trạng cảm hứng say sưa như vậy, nó có vẻ dường như vâng theo một sức mạnh mà khát vọng lôi cuốn nó, và kéo nó trái với ý muốn nếu ta nhìn với cái lý tính lạnh lùng quen với những suy luận lôgich và với những bước chuyển tiếp tuần tự. Cái đà của một dục vọng như vậy và cuộc đấu tranh mà nó gây nên là rất tiêu biểu cho một vài thể loại trữ tình đến nỗi Horaxơ, chẳng hạn, trong nhiều bài thơ của ông đã tìm cách thể hiện một cách nhân đạo và cố ý những bước chuyển đột ngột thuộc loại này bằng cách phá vỡ tính chất liên tục của toàn thể. Ở đây, tôi chỉ có thể nói đến nhiều khả năng trung gian ở giữa hai thái cực mà tôi vừa nêu lên: miêu tả với sự kế tiếp nhau rõ ràng và với một nhịp độ bình thản và miêu tả với một sự sôi nổi bão táp của dục vọng và cảm hứng.

(c) Điểm cuối cùng mà chúng ta còn phải nói đến là về hình thức và hiện thực bên trong của tác phẩm nghệ thuật trữ tình. Về điểm này, điều chúng ta quan tâm hơn cả là cái bộ (mètre) và sự đệm theo bằng âm nhạc.

(aa) Hiện tượng thể thơ sáu bộ, với sự diễn biến đều đặn, cô đọng nhưng sinh động và sôi nổi, làm thành cái bộ thích hợp nhất với sử thi là một sự kiện mà ta không cần phải nhấn mạnh. Nhưng thơ trữ tình đòi hỏi và bao quát một trình độ đa dạng hơn về bộ và những cấu trúc bên trong đa dạng hơn. Chất liệu của thơ trữ tình được tạo nên không phải bởi đối tượng như nó tồn tại và xuất hiện dưới trạng thái hiện thực, mà bởi sự vận động có tính chủ thể bên trong của nhà thơ, một sự vận động mà tính đều đặn hay những biến đổi, sự sôi nổi hay yên tĩnh, cái nhìn lặng lẽ hay dồn dập và bão táp đều đem đến kết quả là sự kế tiếp nhau của những âm thanh của ngôn ngữ dùng để biểu hiện nội cảm. Đặc điểm của trạng thái tâm hồn và tất cả cái quan niệm tiêu biểu của nhà thơ đều đã được thể hiện ở trong cái bộ ở trong câu thơ. Sở dĩ thế là vì sự bộc lộ trữ tình có những quan hệ chặt chẽ với thời gian, yếu tố thông báo bên trong hơn là với câu kể chuyện có tính chất sử thi, lối kể chuyện này đưa những biến cố hiện thực vào quá khứ và sắp đặt chúng một cách không gian bằng cách dàn chúng ra ở bên cạnh nhau. Trái lại, thơ trữ tình chú ý tới sự tuôn trào trong khoảnh khắc của những tình cảm và những biểu tượng nên miêu tả chúng ở trong tình trạng đối lập, hình thành và biến mất của chúng và điều đó bắt buộc thơ trữ tình phải không ngừng thay đổi nhịp thể hiện.

Các thủ pháp chủ yếu mà thơ trữ tình thể hiện để đạt mục đích này gồm có: trước hết làm cho sự sắp xếp những âm dài và những âm ngắn kế tiếp nhau được đa dạng bằng cách phá vỡ ít nhiều tính đều đặn của các chân theo nhịp điệu; thứ hai, thực hiện những cắt mạch ít nhiều đa dạng; thứ ba, chia trường ca ra thành những khổ, các khổ này về trình độ dài hay ngắn

của từng câu rời hay của những câu kết hợp với nhau ở trong biểu hiện nhịp điệu của chúng, có thể hết sức đa dạng.

(bb) *Thứ hai*, còn trữ tình hơn là cách xử lý thời gian và vận động nhịp điệu của thời gian là cách xử lý độ vang các từ và các âm tiết. Người ta biểu hiện điều này bằng phép điệp vần và điệp âm. Điều đóng một vai trò chủ đạo trong hệ thống vận luật này, đó là, như tôi đã nói trên đây, một mặt ý nghĩa tinh thần của các âm tiết, trọng âm về ý nghĩa là cái bỏ qua yếu tố thuần tuý tự nhiên của các độ dài và các độ ngắn bất di bất dịch và chỉ tuân theo những thời khắc, những chỗ lên xuống phù hợp với những đòi hỏi của tinh thần mà thôi; và mặt khác, sự tập trung chủ ý của độ vang đối với một số chữ cái, một số âm tiết và một số từ được lựa chọn một cách cố ý. Cách tinh thần hóa này bằng ý nghĩa nội tại và cách nhấn mạnh này về những độ vang là những thủ pháp dành riêng cho thơ trữ tình, hoặc nó cấp cho cái gì tồn tại và biểu hiện cái ý nghĩa mà nó vay mượn ở nội tâm, hoặc nó sử dụng độ vang và âm thanh như một phương tiện biểu hiện và thông báo.

Kể ra, ở đây người ta cũng có thể thấy sự kết hợp của nhịp và của vần nhưng khi sự kết hợp này thực hiện thì nó có một hình thức càng gần tiết tấu hơn nữa. Nói một cách chặt chẽ, việc áp dụng điệp âm, điệp phụ âm và vần ở trong thơ có thể bó hẹp vào lĩnh vực thơ trữ tình, bởi vì mặc dầu thơ sử thi của thời trung cổ không thể tránh khỏi những hình thức này - điều này dù là do tính chất của những ngôn ngữ cận đại - nhưng nếu như thơ trung cổ đã sử dụng chúng thì điều đó cũng chủ yếu bởi vì yếu tố trữ tình đã thâm nhập dần dần vào thơ sử thi thời trung cổ, nhất là trong các bài ca anh hùng, các bài ca kể chuyện, các bài romancero, các bài balat... Về nghệ thuật kịch vấn đề cũng thế. Nhưng điều thuộc bản thân thơ trữ tình đó là cách biểu hiện chi tiết hơn của vần, một cách biểu hiện trong đó hiện tượng trở về hay sự trùng điệp những độ vang khác nhau của các chữ cái, các âm tiết và các từ, đã biến đổi

tác phẩm thơ thành một sự kế tiếp nhau của những khổ có vần với những kết hợp và những sự giao hợp đa dạng. Thơ sử thi và thơ của kịch cũng sử dụng cách phân chia này thành khổ, nhưng cũng vì lý do ấy đã khiến cho nhà thơ không vứt bỏ vần nói chung. Chính vì vậy mà những người Tây Ban Nha ở thời kì phồn thịnh nhất của nghệ thuật kịch đã để cho các dục vọng của họ được biểu hiện tự do với tính cách một trò chơi tế nhị, và sự biểu hiện các dục vọng lúc đó trở thành ít có tính chất kịch, hay bằng cách biểu lộ sự ham thích đối với yếu tố độ vang của ngôn ngữ ít nhất bởi hiện tượng điệp phụ âm và những vần liên tục.

(cc) *Thứ ba*, cuối cùng thơ trữ tình còn gần âm nhạc hơn là điều biểu lộ bởi cái vần đơn thuần, bởi vì bản thân từ trở thành một giai điệu thực sự và một bài hát thực sự. Vả lại xu hướng này là hoàn toàn tự nhiên. Tính độc lập và tính khách quan của chất liệu và của nội dung trữ tình càng bớt đi do chỗ chúng chủ yếu có nguồn gốc bên trong và đều bắt nguồn từ chủ thể với tính cách chủ thể trong khi tuy vậy vẫn phải cần đến một chỗ dựa bên ngoài để thông báo và hình thức bên ngoài của chúng lại cần phải rõ ràng và lộ liễu. Chúng càng vùi sâu vào nội cảm của nhà thơ thì sự nhấn mạnh bên ngoài của chúng lại càng phải mạnh mẽ. Vậy mà chỉ có âm nhạc là có thể tạo ra sự nhấn mạnh có tính chất cảm quan này.

Như vậy, chúng ta nhận thấy về mặt biểu hiện bên ngoài, thơ trữ tình hầu như bao giờ cũng có âm nhạc kèm theo. Tuy nhiên, về mặt này có một sự diễn biến dần dần. Thực vậy, những trường ca trữ tình lãng mạn, nhất là những trường ca hiện đại bắt đầu chú ý đến việc đệm đàn và điều đó càng đặc biệt biểu hiện trong các ca khúc (Lieder) ở đấy yếu tố chủ đạo là do các trạng thái tâm hồn tạo nên, bấy giờ vai trò của âm nhạc là ở chỗ nhấn mạnh có thể nói cái âm hưởng bên trong của tâm hồn. Đó là lý do khiến cho dân ca thích và đòi hỏi sự giúp đỡ của âm nhạc, trái lại các canzoni, các oán thi, các thư

bằng thơ... ngày nay khó lòng tìm được những người soạn nhạc. Thực vậy, mỗi khi sự biểu hiện, sự suy nghĩ hay ngay cả tình cảm đã bộc lộ được đầy đủ ở trong thơ và như vậy là vượt qua giai đoạn trạng thái đơn thuần của sự tập trung tâm hồn thì yếu tố cảm quan của nghệ thuật, thơ trữ tình với tính cách sự thông tin bằng ngôn ngữ lại càng thêm độc lập và càng bớt kết hợp chặt chẽ với âm nhạc. Trái lại, khi nội cảm càng chưa biểu hiện được rõ rệt thì nó lại càng cần được âm nhạc giúp đỡ. Còn về chỗ tại sao người xưa, mặc dầu cách đọc của họ rất rõ ràng, trong khi đọc thơ vẫn cần đến âm nhạc và họ cần đến âm nhạc trong chừng mực nào thì đây là một vấn đề sau này chúng ta sẽ có dịp bàn tới.

c. Các thể loại thơ trữ tình thực sự.

Thứ ba, về các thể loại phân chia thơ trữ tình thực sự tôi đã nhắc đến một vài thể loại khi nói đến bước chuyển từ hình thức đọc của thơ sử thi tới hình thức trình bày chủ quan. Người ta cũng có xu hướng muốn tìm những yếu tố đầu tiên của thơ của kịch ở trong thơ trữ tình. Nhưng điều chung giữa thơ trữ tình và kịch chỉ là đối thoại: ở trong thơ trữ tình, đối thoại không dùng để minh họa một hành động nhằm gây nên những xung đột. Tuy vậy, chúng ta sẽ gác bỏ các thể loại trung gian và lai tạp này để chỉ bó hẹp vào việc khảo sát những hình thức ở đấy nguyên lý trữ tình xuất hiện không bị lẫn lộn. Tính đặc thù của chúng lệ thuộc vào thái độ của ý thức nên thơ đối với đề tài được xử lý.

(a) Thực vậy, một mặt nhà thơ trong khi gạt bỏ tính đặc thù của những tình cảm và những biểu tượng của mình, vùi mình vào việc chiêm ngưỡng Thượng đế hay các thần linh và tính chất vĩ đại và quyền lực của thần linh làm tâm hồn nhà thơ tràn ngập và làm nhà thơ biến mất với tính cách cá nhân. Các tụng thi, các thơ ca ngợi các thần ca (peans), các thánh thi là thuộc vào loại này, hình thức của nó thay đổi từ dân tộc

này tới dân tộc khác. Vì chỉ bó hẹp vào cái phổ biến nhất tôi chỉ xin gợi ý tới những điểm sau đây.

(aa) Nhà thơ khi vươn lên khỏi tình trạng hạn chế của những trạng thái bên trong của những hoàn cảnh bên ngoài cũng như của những biểu tượng gắn liền vào đấy để tập trung chú ý vào cái mà nhà thơ và dân tộc anh ta cho là Thần linh và Tuyệt đối, lúc đầu có thể xây dựng một hình ảnh khách quan về thần linh và sử dụng hình ảnh này (vốn thích hợp với sự chiêm ngưỡng bên trong) để truyền đạt cho người khác biết quan niệm của mình về quyền lực và sự vĩ đại của vị Thượng đế mà anh ta ca ngợi. Trường hợp các tụng thi mà người ta cho là của Hômerơ là như vậy. Các bài ấy chủ yếu nói đến những hoàn cảnh và những câu chuyện về vị thần mà các bài thơ này viết để ca ngợi, những chuyện thần thoại này không phải chỉ có ý nghĩa tượng trưng mà được quan niệm theo một tinh thần sử thi và cụ thể.

(bb) *Thứ hai*, có tính trữ tình hơn là cái đà thơ có tính chất tán dương, với tính cách nội tâm vươn lên tới Thượng đế, đà cảm hứng này mang nhà thơ bay lên và lay động, lay chuyển tâm hồn nhà thơ đến nỗi nhà thơ không sao khách thể hóa được điều mình cảm nghĩ dưới hình thức những hình ảnh và những hình tượng đã khiến nhà thơ chìm đắm trong tình trạng hân hoan ngây ngất. Nhà thơ thoát ra khỏi bản thân mình, lao thẳng về phía đấng Tuyệt đối, và trong khi thấm nhuần bản chất và quyền lực của đấng Tuyệt đối, nhà thơ hát lên một bài tụng thi chiến thắng về Đấng vô cùng ở đấy nhà thơ đã chìm đắm và về vẻ tráng lệ ở đấy Thượng đế đã biểu lộ cho nhà thơ thấy những nơi sâu thẳm của mình.

Người Hi Lạp trong những ngày lễ ca ngợi thần linh, không dừng lại lâu ở những lời kêu gọi và nguyện cầu này, mà cuối cùng đã cắt đứt những lời bộc lộ này bằng những chuyện kể về những hoàn cảnh và những thần thoại cụ thể. Các chuyện kể này lúc đầu chỉ là có tính chất chêm vào, cuối cùng đã đi

đến chỗ đóng vai trò chính và bằng cách giới thiệu với tính cách một hành động sinh động với những đường nét rất cụ thể đã làm thành điểm xuất phát của kịch. Về mặt đó, kịch cũng kêu gọi tới sự can thiệp có tính chất trữ tình của đồng ca và làm cho trữ tình trở thành một bộ phận khăng khít.

Chính trong các thánh thi trác tuyệt của *Kinh Cựu ước* đã thể hiện với một sức mạnh đặc biệt cái đà vươn lên tới Thượng đế, những nỗi hân hoan và những lời kêu gọi mà linh hồn dâng lên đấng duy nhất mà ở đấy chủ thể nhìn thấy cái đích cuối cùng nó vươn lên, cội nguồn của mọi quyền lực, của mọi chân lý, của mọi vinh quang. Chẳng hạn đây là điều người ta đọc trong Thánh thi XXXII: "Hỡi những người chính nghĩa, hãy ca ngợi Iahvê! Sự ca ngợi là phù hợp với những con tim chính trực. Hãy ca ngợi Iahvê trong tiếng đàn xi-ta, hãy ca ngợi người trên cây đàn thụ cầm mười dây. Hãy hát lên cho người một bài Thánh ca mới trong tiếng sáo và tiếng trống, tiếng kèn. Bởi vì lời nói của Iahvê là chính trực; người làm mọi việc một cách trung thành. Người yêu công lý và bình đẳng, ân đức của Iahvê ngập tràn thế giới. Lời của Iahvê đã tạo nên bầu trời và hơi thở của miệng của Người đã tạo nên tất cả đạo quân của bầu trời"... Cũng vậy trong Thánh thi XXXIX: "Hỡi các thiên sứ, hãy đem đến cho Iahvê vinh quang và quyền lực. Hãy đem đến cho Iahvê cái danh dự do tên của Người đem đến; hãy tôn thờ Iahvê trong vẻ uy vũ thần thánh của Người. Tiếng nói của Iahvê vang lên trên bốn biển, vị Thượng đế của vinh quang đã làm sấm của Người vang dội, Iahvê ở trên những mặt nước bao la. Tiếng nói của Iahvé đầy sức mạnh, tiếng nói của Iahvé đầy oai linh. Tiếng nói của Iahvê bẻ gãy những cây bá hương của xứ Liban. Người làm cho xứ Liban vùng lên như một con bò mộng trẻ, làm cho xứ Sarion vùng lên như một con trâu tơ. Giọng nói của Iahvê bắn ra những tên bằng lửa. Giọng nói của Iahvê làm sa mạc chuyển rung"...

Một sự vươn lên cao như vậy và một tính trữ tình trác tuyệt

như vậy bao gồm một tồn tại ở ngoài bản thân; đây không phải là sự đồng nhất hoá với một nội dung cụ thể cho phép ta hình dung nội dung ấy với thái độ thoả mãn thản nhiên. Đây là một hào hứng say sưa mơ hồ tìm cách làm cho trực giác cảm thấy được và tiếp thu được cái điều không nói ra được đối với ý thức. Trong trạng thái mơ hồ và không rõ rệt này, nội cảm chủ quan không thể nào hình dung cái đối tượng không thể vươn tới của nó trong vẻ đẹp bình thản và tận hưởng sự biểu hiện nghệ thuật của nó. Trí tưởng tượng của nó không xây dựng được một hình tượng bình thản, trái lại chắp nối những hiện tượng bên ngoài mà nó nắm một cách lộn xộn rời rạc và bởi vì bất lực không thể hiện được một sự kết hợp vững chắc, bên trong của những biểu hiện đặc thù, trí tưởng tượng cũng sử dụng một nhịp điệu võ đoán và dồn dập ở bên ngoài.

Nhưng tính trữ tình của nhà thánh thi, là họ hàng với tính trữ tình của các *tiên tri* dưới hình thức hơi khác những lời khuyến khích đầy nhiệt tình và rực lửa một chút, do một nỗi căm giận trác tuyệt chống một dân tộc đã quên mất Thượng đế của mình và đã không nghe theo ý chí của Người.

Tất cả cái vẻ trữ tình hăng bốc và nồng cháy ấy, với thời gian cuối cùng đã dịu lại và đã trở thành ít nhiều trừu tượng. Chính vì vậy chẳng hạn các tụng thi và các Thánh thi của Klôpxtôc (hay ít nhất những bài thơ có hình thức tụng ca và Thánh thi của ông) không khác nhau về mặt sâu sắc của tư tưởng cũng như về sự phát triển bình thản của một nội dung tôn giáo, mà trước hết làm thành một cố gắng vươn lên Đấng vô hạn, một cố gắng mà theo những tư tưởng hiện đại của chúng ta thì chỉ có thể dẫn tới việc nhận thấy nỗi trống rỗng vô biên và cái quyền lực, sự vĩ đại và oai linh không thể quan niệm được của Thượng đế, đối lập lại tình trạng bất lực và hữu hạn hoàn toàn có thể quan niệm được của nhà thơ.

(b) Các *tụng thi* làm thành một loại thơ trữ tình. Khác loại trên, các tụng thi được nêu bật bởi vai trò quan trọng của tính

chủ thể của nhà thơ ở đấy. Tính chủ thể này có thể khẳng định hay biểu hiện theo hai cách.

(aa) Thực vậy, một mặt cũng như trên, nhà thơ chọn ở trong cái thể loại này và trong phương thức biểu hiện mới mẻ này một nội dung quan trọng, chẳng hạn việc ngợi ca và tán dương các thần linh, các anh hùng, các vua chúa, tình yêu, vẻ đẹp nghệ thuật, tình bạn... và nêu bật nội cảm của mình tràn ngập cái nội dung ấy và tính chất cụ thể hiện thực của nội dung ấy đến nỗi trong cái đà say sưa này đối tượng chiếm lĩnh toàn bộ tâm hồn và ngự trị với tính cách một người chủ. Nếu tình hình quả là như vậy, nói khác đi, nếu như đối tượng thực hiện thực sự cái quyền lực tuyệt đối và quyết định này thì đối tượng có thể đi đến chỗ được khách thể hóa dưới hình thức tạo hình của một hình tượng sử thi có tính điêu khắc. Nhưng bởi vì trái lại nhà thơ tìm cách bộc lộ và khách quan hóa cái chủ quan của mình, sự vĩ đại của chính mình cho nên kết quả là chính nhà thơ chiếm lĩnh lấy đối tượng, biến đổi nó ở bên trong, tự bộc lộ mình trong đối tượng, và bằng cách sử dụng quyền tự do của mình nhà thơ chặn đứng sự diễn biến khách quan, minh họa nó, biến đổi nó bằng cách đưa vào những tình cảm và những suy nghĩ của mình. Kết quả là không phải đối tượng hay biến cố với tính cách bản chất biểu lộ tính chất chủ đạo của mình mà đây là sự say sưa chủ quan do nó gây nên.

Nhưng về điểm này cần phải phân biệt hai yếu tố khác nhau, nếu không phải là đối lập với nhau: sức mạnh lôi cuốn của nội dung và cái tự do nên thơ của chủ thể là cái biểu hiện trong cuộc đấu tranh chống lại cái đối tượng mà nó muốn chinh phục. Chính chủ yếu tình trạng đối lập gay gắt này giải thích cái đà cảm hứng và sự mạnh dạn của ngôn ngữ và của những hình ảnh, cái vẻ lộn xộn bên ngoài của cấu trúc bên trong và của sự diễn biến, những lời phiếm luận, những thiếu sót, những bước chuyển đột ngột... và cấp cho nhà thơ cái dịp để khẳng định sự vĩ đại của mình bằng tài năng nghệ thuật bậc thầy

và sự hoàn mĩ về nghệ thuật của nhà thơ khi giải quyết những cuộc xung đột như vậy, bằng cách tạo nên một tổng thể vô hình, tổng thể này với tính cách các tác phẩm riêng của mình, nâng nghệ sĩ lên cao hơn đối tượng.

Nhiều tụng thi của Pindarơ sở dĩ đẹp là nhờ nhiệt tình trữ tình này, tính chất vĩ đại chiến thắng ở bên trong cũng biểu lộ trong nhịp điệu với nhiều vận động, tuy vậy vẫn có trật tự và có tiết tấu. Trái lại, Horaxơ có vẻ lạnh lùng và khô khan, nhất là những khi ông muốn vươn lên cao hơn nữa và biểu lộ biệt tài bắt chước vẫn che dấu một cách vụng về sự tế nhị... thuần túy ý trí của bố cục. Sự hăng hái của Klôpxtôc không phải bao giờ cũng chân thực. Người ta cảm thấy nó thường giả tạo mặc dầu nhiều tụng thi của ông toát ra một tình cảm chân thực... cái cách chúng được biểu hiện, chúng đầy uy nghi và sức mạnh tráng kiện.

(bb) Mặt khác, không phải bao giờ nội dung cũng phải quan trọng và to lớn, nhưng thứ hai, chính nhà thơ,nhờ cá tính của mình,có một tầm quan trọng giúp cho y làm cho các đối tượng dù là hết sức vô nghĩa lại tạo thành quý giá, cao thượng hay ít nhất hết sức hấp dẫn chính bởi vì *nhà thơ* lấy nó làm đối tượng của mình. Nhiều tụng thi của Horaxơ, Klôpxtôc và của nhiều nhà thơ khác cũng đã nêu lên một cách nhìn như vậy. Ở đây, nội dung đối với nhà thơ là không quan trọng; nhưng nhà thơ lợi dụng những trường hợp bên ngoài, những biến cố vụn vặt để nâng cái vô nghĩa lên đến mức độ của những tình cảm và những biểu tượng của mình.

(c) Tất cả tính đa dạng vô tận của những tâm trạng và những cảm nghĩ trữ tình cuối cùng bộc lộ ở trong *Ca khúc* là sự biểu hiện hoàn mĩ nhất những đặc điểm dân tộc và cá tính của nhà thơ. Người ta có thể đưa vào đây những loại khác nhau nhất và điều này làm cho sự phân loại hơi chính xác một chút trở thành khá gay go. Nhưng nhìn chung, người ta có thể chấp nhận những sự phân chia nhỏ dưới đây:

(aa) *Trước hết*, ca khúc *theo nghĩa đen*, tức là được sáng tác để hát và để ngâm cho mình hay trước công chúng. Nó không cần phải có một nội dung ít nhiều phong phú, một trình độ cao và tuyệt vời ở bên trong; trái lại tính chất uy nghi, cao quý đầy tư tưởng sẽ là một cản trở không cho phép người ta thưởng thức trực tiếp. Những suy nghĩ to lớn, những tư duy sâu sắc, những tình cảm trác tuyệt nói chung bắt chủ thể phải vượt ra khỏi cá tính của mình với những hứng thú và những trạng thái tâm hồn của mình. Ấy vậy mà, chính niềm vui trực tiếp và nỗi đau đớn trực tiếp, chính cái đặc thù trong tình trạng nội cảm không bị pha trộn lại tìm thấy trong ca khúc sự biểu hiện tốt đẹp nhất. Chính vì vậy mỗi dân tộc cảm thấy rất hứng thú muốn nghe các ca khúc của mình, và vì vậy cho nên các ca khúc là rất quen thuộc đối với nó.

Nhưng mặc dầu các ca khúc có một lĩnh vực rộng rãi đến đâu về tính đa dạng của nội dung cũng như sự khác nhau của các cách diễn đạt, ca khúc vẫn cứ khác tất cả các thể loại mà từ trước đến nay chúng ta vẫn khảo sát bởi vì nó diễn ra một cách đơn sơ, cách diễn đạt, các bộ, ngôn ngữ của nó giản dị... Nó bộc lộ một mình ở trong đời sống bên trong và không phải say sưa bay vút từ một đối tượng này sang một đối tượng khác mà trái lại, bám chắc lấy một tình huống duy nhất hay một cách diễn đạt nhất định về nỗi vui sướng hay nỗi đau buồn, và chính vì vậy mà nó làm cho tâm hồn chúng ta xúc cảm và rung động. Trong khi biểu hiện tình cảm này hay tình trạng này, ca khúc vẫn thản nhiên và giản dị, bao giờ cũng đều đều không táo bạo quá đáng cũng không có những bước chuyển biến đột ngột. Nó diễn ra một cách có khi hơi dồn dập và tập trung có khi dàn ra và đơn điệu bằng cách sử dụng những nhịp điệu dễ hát và những vần dễ nhớ bởi vì ít rắc rối. Nhưng nếu như nội dung của các ca khúc thường thường là những điều thoáng qua và chốc lát, người ta sẽ phạm sai lầm nếu cho rằng các dân tộc đã hát trong hàng trăm năm và hàng nghìn năm những ca khúc như

nhau. Một dân tộc một khi đã đạt đến một trình độ phát triển hơi cao và khá phong phú sẽ nhìn thấy từ trong lòng nó xuất hiện nhiều nhà thơ và ở nhiều thời đại; chính vì vậy mà thơ của các ca khúc, trái ngược với sử thi, không bao giờ chết, mà trái lại không ngừng hồi sinh. Cánh đồng đầy hoa mỗi mùa lại nở hoa lại, và chỉ có những dân tộc bị áp bức và gặp phải tình trạng không thể nào thực hiện những tiến bộ thì mới bất lực không tìm lại được những niềm vui của sự sáng tạo và ở đấy người ta nhìn thấy những bài hát cổ xưa, và thậm chí những bài hát cổ xưa nhất vẫn được duy trì.

Mỗi ca khúc, cũng như mỗi trạng thái tâm hồn nảy sinh và biến đi, thức tỉnh làm người ta vui sướng rồi bị quên đi. Còn ai biết và còn ai hát chẳng hạn những ca khúc mà cách đây năm mươi năm mà mọi người đều biết và đều hát một cách vui thú? Mỗi thời đại có cách biểu hiện các ca khúc của mình, trái lại cách biểu hiện của thời đại trước yếu đi đi đến chỗ hoàn toàn biến mất. Tuy vậy, mỗi ca khúc vẫn phải không chỉ biểu hiện cá tính của ca sĩ mà còn phải có một tầm tư tưởng chung, làm mọi người thích, phù hợp với tình cảm của mọi người để có thể truyền đạt từ miệng người này sang miệng người khác. Những ca khúc nào không được mọi người chấp nhận ở thời đại của chúng thì không phải là những ca khúc theo cái nghĩa thực sự của danh từ này.

Còn về những đặc trưng chủ yếu của phương thức diễn đạt dành riêng cho các ca khúc, tôi chỉ nêu lên hai đặc trưng mà tôi đã có dịp nhắc đến trước đây. Một mặt, thực vậy, nhà thơ có thể diễn tả rõ ràng và không úp mở nội tâm của mình và các vận động của đời sống nội tâm, nhất là những tình cảm và những trạng thái ở đấy niềm vui làm bá chủ, và không bỏ quên một chi tiết nào về những điều diễn ra ở trong lòng mình. Nhưng mặt khác, trong khi rơi vào thái cực khác, nhà thơ có thể để cho người ta đoán hay ngờ vực về những điều đang ở trong tình trạng tập trung trong khi tâm hồn nhà thơ đang

lắng sâu vào bản thân. Phương thức biểu hiện thứ nhất là phương thức của phương Đông và nhất là của thơ Hồi giáo với cái vẻ bình thản vô tư và cách bộc lộ của nó ở đấy không có một ham muốn nào làm cho nó quằn quại, một bài thơ với những hình ảnh chói lòa với những phát triển rộng rãi, với những điều rắc rối tế nhị. Phương thức biểu hiện thứ hai chủ yếu là phương thức của những dân tộc phương Nam ở đấy nội cảm tập trung vào chính bản thân, sử dụng những đối tượng hoàn toàn bên ngoài để làm cho người ta hiểu rằng cái tâm hồn vì u uất không sao tự bộc lộ được và tự biểu hiện được nên héo hon và ngạt thở, hệt như đứa trẻ trong câu chuyện bị vua của những con quỉ cùng người cha phi ngựa trong đêm tối và trong lúc gió gào. Điểm đặc thù này còn biểu hiện một cách chung cả trong thơ trữ tình với hình thức thơ dân gian, biểu lộ những vận động của tâm hồn và những suy nghĩ ít nhiều khó hiểu và bắt gặp với nhiều sắc thái và nhiều trình độ trung gian trong ca khúc thực sự.

Bây giờ là một vài loại thơ trữ tình ít nhiều cần được nhắc đến một cách đặc biệt.

Trước hết là *các dân ca*. Do tính trực tiếp của chúng, các dân ca có thể xếp vào các ca khúc và thường thường có thể được hát lên và thậm chí cần được nhạc đệm theo. Một mặt, nó duy trì kỉ niệm về những chiến công và những biến cố có tầm dân tộc ở đấy dân tộc gặp lại mình, và nhận ra mình bởi vì những biến cố ấy là một bộ phận của đời sống sâu xa nhất của dân tộc, và mặt khác, nó biểu lộ những tình cảm và những hoàn cảnh của các giai cấp xã hội khác nhau, những quan hệ với tự nhiên và tất cả những điều kiện xung quanh và làm vang dội những sắc thái đa dạng nhất của niềm vui, của nỗi u buồn, đau khổ.

Một loại *thứ hai* bao gồm các ca khúc có tính chất ít tự phát hơn và thích hợp với những trạng thái văn minh tiến bộ hơn: đó là những bài hát có tính chất thú vị và thường lịch

sự, dùng để giải buồn và làm cho người ta thích, do những biến cố nhỏ gây nên, hay dựa vào thiên nhiên và vào những tình huống của đời người thông thường và miêu tả về vấn đề này cả những sự vật cũng như những tình cảm mà các sự vật này gây nên, còn nhà thơ thì vùi mình vào bản thân và tìm thấy nguồn thơ trong chủ thể, trong đời sống nội tâm của mình với tất cả các vận động và các phản ứng ở trong cuộc sống nội tâm ấy. Khi các bài hát này chỉ bó hẹp vào việc nêu lên những bài miêu tả đơn thuần, nhất là trường hợp những sự vật tự nhiên thì những bài miêu tả ấy thường thường dễ trở thành tẻ nhạt và không biểu lộ một hoạt động sáng tạo nào cả. Khi sự miêu tả nói về các tình cảm tình hình thường cũng như vậy. Điều quan trọng là trong khi miêu tả các sự vật và các tình cảm này, nhà thơ không được bị những ham muốn trực tiếp của mình chi phối, anh ta phải có một quyền tự do về mặt lý thuyết, anh ta phải biết vươn lên khỏi những ham muốn ấy đến mức độ chỉ tìm sự thỏa mãn đơn thuần mà bản thân trí tưởng tượng với tính cách trí tưởng tượng có thể đem đến cho anh. Chính cái vẻ tự do vô tư này, chính thái độ mở rộng con tim mình và cái vẻ thỏa mãn bắt nguồn ở trong sự biểu hiện đã đem đến cho nhiều bài ca theo lối anacréon, chẳng hạn những bài thơ của Hafidơ và thơ *Divan phương tây và phương đông* của Gơtơ một sức quyến rũ vô song đầy tính chất tự do của tinh thần và của thơ.

Tuy vậy, *thứ ba* ngay trong cái thể loại mà chúng ta nói đến vẫn còn có thể sử dụng một nội dung phổ biến, cao hơn. Phần lớn các bài ca tôn giáo Tin lành chẳng hạn thuộc vào loại các ca khúc. Chúng biểu lộ niềm khao khát vươn lên Thượng đế, lời cầu nguyện để được Thượng đế ban ân huệ, sự hối hận, hy vọng, tin tưởng, ngờ vực, đức tin... của con tim Tin lành; và nếu như mỗi người biểu hiện ở đấy những điều diễn ra trong cái tâm hồn cá nhân của mình do những biến cố và những tình thế của đời sống cá nhân mình, thì các tình cảm

này vẫn có một mặt chung, bởi vì bất kì ai trong những hoàn cảnh và những tình thế tương tự cũng đều có thể có những tình cảm như vậy.

(bb) Một nhóm *thứ hai* của cái phạm vi trữ tình rộng lớn này là gồm các bài *xon-nê, các bài thơ sáu câu, các oán thi, các tín thi*... Các thể loại này đã vượt quá giới hạn của ca khúc. Ở đây, tình cảm trực tiếp và sự biểu hiện trực tiếp nhường chỗ cho sự suy nghĩ và sự suy nghĩ tìm cách kéo những phương diện đặc thù của trực giác và của những phản ứng bên trong về những quan điểm khái quát. Ở đây, kiến thức, trình độ uyên bác, học vấn đóng một vai trò quan trọng và nếu như chủ thể vốn đảm bảo sự liên hệ và sự trung gian giữa cái cá biệt và cái chung vẫn là yếu tố chủ đạo, thì quan điểm của nó lần này lại khái quát hơn và rộng lớn hơn là ở trong ca khúc thật sự.

Người Italia đặc biệt đã để lại cho chúng ta trong các bài xon-nê và bài thơ sáu câu một thí dụ đẹp đẽ về tình cảm được suy nghĩ một cách tế nhị, tình cảm này trong một tình thế cụ thể không chịu biểu hiện trực tiếp với một trình độ tập trung bên trong, các tình cảm đau khổ, buồn bã, u hoài hay các ấn tượng do các sự vật bên ngoài đem đến, mà nó sử dụng mọi cách diễn đạt quanh co và mọi cách phiếm luận, suy nghĩ về thần thoại, lịch sử, hiện tại và quá khứ để rồi, sau khi đã đi qua tất cả các lĩnh vực ấy, lại tập trung vào bản thân, lại quay trở về tình trạng tập trung là tình trạng xuất phát đầu tiên. Một trình độ uyên bác như vậy không hợp với cái vẻ giản dị của ca khúc, cũng không hợp với tính trác tuyệt của tụng thi. Do đó, nếu như các bài thơ này không phải dùng để hát thì ngược lại bản thân ngôn ngữ với những đổ vỡ và những vần được lựa chọn khéo léo lại trở thành một giai điệu vang dội của những từ. Trái lại,oán thi gần loại sử thi hơn về tiết tấu của các âm tiết về những sự suy nghĩ mà nó bao hàm về cách nó được nêu lên và về cách trình bày thuần túy miêu tả của các tình cảm.

(cc) Cuối cùng, một loại thơ trữ tình *thứ ba* là loại mà Sinle đã phát huy ở nước ta và thành công đặc biệt. Phần lớn các bài thơ trữ tình của ông như bài *Chịu đựng, Các lý tưởng, Vương quốc của bóng tối, Các nghệ sĩ, Lý tưởng và cuộc đời* đều không phải là những ca khúc, cũng không phải là những tụng thi, những thánh thi, những tín thi, những xon-nê hay những oán thi theo nghĩa cổ đại của các từ này. Các bài thơ của ông trái lại,đứng ở một quan điểm đối lập với quan điểm của từng loại này. Điều khu biệt nó, đó là cái ý niệm sâu sắc là nguồn gốc của nội dung của chúng, tuy vậy nhà thơ vẫn không bị nội dung này lôi cuốn đến nỗi cấp cho chúng một hình thức tán tụng, và cảm hứng của ông cũng không thúc đẩy ông đấu tranh chống lại tính chất vĩ đại của đối tượng mình. Trái lại, ông hoàn toàn làm chủ đối tượng ấy, và thể hiện nó đầy đủ, dưới mọi phương diện, với một trình độ cao về tình cảm và những cái nhìn rộng lớn vô song, với một ngôn ngữ đầy những từ và những hình tượng có một độ vang tuyệt diệu, nhưng đồng thời lại sử dụng những nhịp điệu và những vần vừa đơn giản lại vừa nổi bật. Những tư tưởng sâu sắc này và những hứng thú to lớn này mà suốt đời ông đã để tâm vào đấy, do đó đóng vai một bộ phận cố hữu, một tài sản quý giá của tinh thần ông, nhưng ông không hát lên giọng thì thầm để cho một mình nghe hay trong một nhóm người thân gồm những người bạn như Gơtơ vẫn làm, người đã là một nguồn ca khúc bất tận. Sinle hát như con người cần phải truyền đạt với một đám đông những tư tưởng ưu tú nhất và giá trị nhất có một hứng thú to lớn. Chính vì vậy mà các ca khúc của ông vang lên như cái chuông mà ông nói trong bản trường ca mang nhan đề này: "Ở nơi cao vời vợi kia, vượt xa cuộc đời trần tục thấp hèn, ở nơi gần với sấm sét trong bầu trời xanh biếc, lên tận những giới hạn của thế giới ngàn sao; nó phải là một tiếng nói vang lên từ thượng giới, như đội quân rạng rỡ của ngàn sao, những ngôi sao này đến lượt chúng lại ngợi ca Đấng tạo

hóa và dẫn đầu đạo quân vua chúa. Cái miệng bằng kim khí của nó sẽ chỉ dành cho những sự vật vĩnh viễn và trọng đại và những chấn động hối hả của nó đánh dấu những giờ phút của cái thời gian đang trôi bay".

3. Sự diễn biến lịch sử của thơ trữ tình.

Những điều tôi đã nói hoặc về tính chất chung của thơ trữ tình, hoặc về những đặc trưng đặc biệt có thể áp dụng cho nhà thơ, cho tác phẩm nghệ thuật trữ tình và cho các thể loại thơ trữ tình đủ để nêu lên khá rõ rằng lĩnh vực thi ca này chỉ có thể khảo sát một cách cụ thể bằng cách đứng trên quan điểm lịch sử. Những điều phổ biến mà người ta có thể nêu lên về vấn đề này không những là hạn chế về phạm vi sử dụng; mà ngoài ra còn có một giá trị thuần túy trừu tượng, bởi vì không có một nghệ thuật nào ở đấy những điểm đặc thù của các thời đại và của các dân tộc, cũng như của các thiên tài có tính chủ thể lại có một ảnh hưởng quyết định đối với nội dung và hình thức của các tác phẩm như thơ trữ tình. Nhưng nếu như việc nhìn qua sự diễn biến lịch sử của thơ trữ tình là một sự cần thiết mà chúng ta không thể nào bỏ qua được, thì tôi nhận thấy cần phải báo trước - bởi vì thơ trữ tình có rất nhiều loại khác nhau - rằng tôi bắt buộc phải bó hẹp vào việc trình bày tóm tắt những hiểu biết của chúng ta về vấn đề này. Tiêu chuẩn phân loại cho các tác phẩm trữ tình dân tộc và cá nhân sẽ dựa vào những hình thức điển hình nhất của sự sáng tạo nghệ thuật. Cũng như đối với trường hợp thơ sử thi, những hình thức này, như chúng ta đã biết, là hình thức tượng trưng, hình thức cổ điển và hình thức lãng mạn. Như vậy, ở đây chúng ta cũng đi theo cách chúng ta đã nhận xét về thơ sử thi bằng cách bắt đầu bằng thơ trữ tình phương Đông để sau đó chuyển sang thơ trữ tình của người Hi Lạp và người La Mã, và kết thúc bằng thơ trữ tình của các dân tộc Xlavơ, La Mã và Giecmanh.

a. Thơ trữ tình phương Đông.

Thơ trữ tình phương Đông khác thơ trữ tình phương Tây ở chỗ phương Đông chưa vươn lên được trình độ độc lập và tự do cá nhân của chủ đề cũng như thể hiện sự biểu hiện nội tâm của mỗi nội dung, là đặc điểm làm thành trình độ sâu sắc của tâm hồn lãng mạn. Trái lại, ý thức chủ thể về mặt nội dung hoàn toàn hướng về bên ngoài, vào cái đặc thù và biểu hiện những trạng thái và những hoàn cảnh tiêu biểu bởi tính thống nhất gắn bó này. Nhưng mặt khác,ý thức chủ quan lại hướng về cái gì mạnh mẽ và cốt yếu ở trong tự nhiên và các điều kiện của đời sống con người mà nó tìm kiếm nhưng không sao đạt được để sát nhập nó vào trong sự biểu hiện của nó và các tình cảm của nó, nhờ một thái độ khi thì ít nhiều tiêu cực khi thì ít nhiều tự do. Về mặt hình thức, do đó, chúng ta tìm thấy ở đây ít những biểu hiện nên thơ của những biểu tượng độc lập về những đối tượng nào đấy hay về những điều kiện nào đấy. Trái lại, ta thấy một sự miêu tả trực tiếp tình trạng tự mình đồng hóa một cách không suy nghĩ qua đó khẳng định tình trạng chủ thể tuy bó hẹp vào bản thân nhưng vẫn không có tính nội tâm, trái lại chủ thể hướng về những đối tượng và những hoàn cảnh bên ngoài. Chính điều này đã cấp cho thơ trữ tình phương Đông một cái giọng gần như khách quan khác với thơ trữ tình lãng mạn. Thực vậy, rất nhiều khi chủ thể biểu hiện những sự vật và những hoàn cảnh không phải như chúng tồn tại ở chủ thể, mà như chúng tồn tại ở bản thân, bằng cách cấp cho chúng một đời sống độc lập.

Mặt khác, thơ trữ tình này, trong khi giải phóng chủ thể khỏi bản thân chủ thể và khỏi mọi đặc thù, đã đi đến một sự mở rộng bên trong dễ dàng tan biến vào cái vô hạn, nhưng vẫn không đạt đến một biểu hiện tích cực về cái mà nó đã chọn làm nội dung, bởi vì bản thân nội dung này được tạo nên bởi cái bản chất là cái không dễ dàng đưa vào một hình thức nhất định. Chính vì vậy cho nên nói chung, thơ trữ tình phương Đông, của

người Do Thái cổ, người Ả Rập và người Ba Tư, về mặt này mang hình thức tụng thi. Hư cấu chủ thể gợi lên tất cả những cái gì to lớn, hùng vĩ, đẹp đẽ ở tạo vật để làm cho tất cả cái vẻ rạng rỡ này biến mất trước oai linh cao quý nhất của Thượng đế, hay nó không ngừng tập hợp tất cả những cái gì duyên dáng đẹp đẽ để làm thành một chuỗi ngọc quý giá dâng lên làm quà tặng cho cái gì nhà thơ cho là duy nhất có giá trị: dù đây là một ông vua, một người yêu hay một quán rượu.

Trong số các phương thức diễn đạt khác tiêu biểu của lĩnh vực này, người ta có thể nhắc đến ẩn dụ, hình tượng, so sánh. Thực vậy, một mặt chủ thể do chỗ không có tự do nội tâm cho nên chỉ có thể biểu lộ bằng cách dựa vào một sự so sánh và một sự thống nhất hóa với cái gì không phải là chủ thể, và ở bên ngoài chủ thể. Mặt khác, cái phổ biến và cái bản chất ở đây vẫn trừu tượng mà không khoác được một hình thức cá nhân nhất định, thành ra nó chỉ có thể được cảm thụ bằng so sánh với những hiện tượng riêng biệt của ngoại giới, và các hiện tượng này đến lượt chúng, cũng có giá trị do chỗ chúng biểu hiện bằng so sánh một ý niệm ít nhiều gần với đấng duy nhất là cái đầy ý nghĩa và đáng được ca ngợi và tâng bốc. Nhưng các ẩn dụ, các hình tượng và các so sánh này qua đó nội tâm bộc lộ đến chỗ trở thành gần như có thể cảm thụ được, không biểu hiện tình cảm và sự vật mà bài thơ nói đến; chúng là những phương thức biểu hiện giả tạo, được nhà thơ tạo ra vì những sự cần thiết của mục đích. Cái tự do cụ thể bên trong là cái nhà thơ không có được, do đó, ở đây bị thay thế bằng cái tự do biểu hiện. Tự do biểu hiện trong hình thức hồn nhiên ngây thơ của nó bộc lộ thành những sáng tạo đủ mọi thứ, từ những hình ảnh và những ngụ ngôn, cho đến những kết hợp ngạc nhiên nhất và bất ngờ nhất có một sự táo bạo phi thường và một vẻ tế nhị làm người ta ngạc nhiên.

Trong số các dân tộc đã trau dồi loại thơ trữ tình mà chúng tôi gọi là thơ trữ tình phương Đông, trước hết cần nhắc tới

người Hán, rồi *người Ấn Độ*, và cuối cùng *người Do Thái cổ*, *người Ả Rập* và *người Ba Tư*, nhưng tôi vẫn không thể nào nêu đặc điểm của họ một cách chi tiết.

b. Thơ trữ tình của người Hi Lạp và người La Mã.

Đặc trưng chủ yếu của thơ trữ tình Hi Lạp và La Mã là có tính cá nhân *cổ điển*. Do nguyên tắc này, ý thức cá nhân trong khi bộc lộ trữ tình không biến mất, một mặt ở trong cái khách thể và cái bên ngoài và không vươn lên, mặt khác khỏi bản thân để gọi với tất cả các tạo vật lời kêu gọi trác tuyệt này: "Tất cả những gì tồn tại hãy ca ngợi Chúa!" Sau khi đã tự giải phóng khỏi tất cả mọi xiềng xích của cái hữu hạn nó vào đấng duy nhất là đấng thâm nhập và làm cho mọi vật sinh động. Trái lại, chủ thể hợp nhất một cách tự do với cái chung với tính cách bản chất của tinh thần mình và làm cho sự thống nhất cá nhân này có thể được ý thức nên thơ cảm thấy ở trong nội tâm.

Cũng giống như thơ trữ tình phương Đông, thơ trữ tình Hi Lạp và La Mã khác thơ trữ tình *lãng mạn*. Nó không tháp nhập vào cái nội tâm sâu xa nhất của các trạng thái và các hoàn cảnh đặc thù, nó bộc lộ cái nội tâm ấy bằng cách phơi bày ra trước ánh sáng những dục vọng, những tình cảm, những trực giác và những suy nghĩ mà nó chứa đựng. Do đó, ngay với tính cách bộc lộ tinh thần ra ngoài và trong chừng mực thơ trữ tình làm điều này một cách thông thạo, nó vẫn mang hình thức tạo hình là hình thức của nghệ thuật cổ điển nói chung. Mặc dầu tính chất của chúng rõ rệt là phổ biến, các châm ngôn của chúng về cuộc đời, các cách ngôn đạo đức của chúng vẫn mang dấu vết tâm tính và sự sáng tạo tự do của cá nhân. Về mặt hình ảnh và ẩn dụ, chúng không phong phú bằng thơ trữ tình phương Đông nhưng lại bộc lộ cái tình cảm chủ quan một cách trực tiếp hơn và theo nghĩa đen. Nó tự khách thể hóa mình cho bản thân mình hoặc bằng phương tiện khái quát hóa

hoặc bằng một hình thức khác có thể nhận thấy và cụ thể. Chính bằng cách cá tính hóa như vậy mà những thể loại đặc thù khác nhau về mặt quan niệm, về mặt biểu hiện, về mặt phương ngôn, về mặt các bộ của câu thơ để cho mỗi loại đạt đến cái điểm cao nhất của sự cấu tạo một cách độc lập so với các loại khác. Và cũng như các biểu tượng của nó có tính chất nội cảm, cách trình bày bên ngoài lại có tính chất ít nhiều tạo hình, bởi vì về mặt thuần túy âm nhạc nó ít nhấn mạnh về giai điệu của tình cảm toát ra từ đáy tâm hồn mà nhấn mạnh nhiều hơn vào độ vang thuần túy cảm quan của các từ trong tình trạng các từ kế tiếp nhau đầy nhịp điệu, ngoài ra bằng cách thêm vào đấy những hình ảnh phức tạp của vũ.

(a) Ở trong thơ trữ tình Hi Lạp, hình thức nghệ thuật này đã đạt đến sự thể hiện hoàn mĩ nhất và đầy đủ nhất. Trước hết, trong các *tụng thi* là những bài thơ vẫn còn giữ cái bộ của thơ sử thi, nhưng chúng ít thể hiện sự phấn khởi và cảm hứng bên trong mà chỉ nói đến tâm hồn bằng cách giới thiệu những hình ảnh của các thần linh dưới những đường nét khách quan. Trình độ tiếp theo được biểu hiện về mặt bộ bởi tiết tấu âm tiết của *oán thi*, tiết tấu của thơ năm bộ. Loại thơ này với sự đan chéo đều đặn với loại thơ sáu bộ và nhờ việc sử dụng những cắt mạch và những khoảng cách bằng nhau, báo trước sự xuất hiện một loại tổ chức mới là loại thơ từng khổ. Chính vì vậy mà về toàn bộ giọng nói, oán thi chính trị hay ái tình đã có tính chất trữ tình hơn. Tuy vậy, với tính cách châm ngôn, nó vẫn còn gần sử thi do chỗ nó nhấn mạnh về cái bản chất và về sự biểu hiện bản chất và chính điều đó giải thích tại sao nó hầu như chỉ được những người Iôni trau dồi, những người này trước hết chú ý đến sự cảm thụ khách quan. Về mặt âm nhạc thì mặt nhịp điệu làm thành đối tượng được trau dồi sâu sắc.

Và bên cạnh cái bộ của oán thi *thứ ba*, người ta thấy xuất hiện một bộ mới, bộ của thơ iămbic, bộ này do chỗ những lời nói của nó mạnh mẽ đã có tính chủ thể hơn.

Nhưng sự suy nghĩ và tình cảm thực sự trữ tình chỉ đạt tới sự phát triển đầy đủ ở trong loại thơ trữ tình gọi là *mê-lic*: các bộ trở thành đa dạng hơn, thay đổi hơn, các khổ trở thành phong phú hơn, âm nhạc kèm theo càng đầy đủ hơn nhờ sự can thiệp của tuyền điệu, mỗi nhà thơ tạo cho mình một tiết tấu theo âm tiết phù hợp với tính cách trữ tình của mình: Xaphô để dùng cho những bộc lộ tha thiết, tràn đầy dục vọng nồng cháy và biểu hiện bằng một ngôn ngữ đau xót; Anxê dùng nó cho các bài tụng thi toát lên một tinh thần dũng cảm mạnh mẽ hơn, và nhất là các bài thơ mà về trình độ nội dung đa dạng cũng như giọng nói đa dạng đều phù hợp với một cách diễn đạt và một bộ thơ tế nhị và đa dạng.

Cuối cùng, thơ trữ tình đồng ca trải qua một sự phát triển lớn cả về mặt trình độ phong phú của những biểu hiện và những suy nghĩ, tính chất mạnh dạn của các chuyển tiếp, của các kết hợp... cũng như của cách trình bày bên ngoài. Bài ca của đồng ca có thể đan chéo với những tiếng nói của một người và sự vận động bên trong không chỉ dùng nhịp điệu đơn giản của ngôn ngữ và những tuyền điệu của âm nhạc mà còn kêu gọi đến yếu tố tạo hình của vũ là cái làm thành một yếu tố đi kèm có tính chất cảm quan đối với cái phần thuần túy chủ quan. Các đối tượng của loại cảm hứng này thuộc vào những đối tượng chủ yếu nhất và quan trọng nhất: thực vậy, đây là vấn đề ca ngợi các thần linh, ca ngợi những người chiến thắng trong các trò điền kinh ở đấy người Hi Lạp thường bị chia rẽ về mặt chính trị, vẫn tìm thấy một sự thể hiện khách quan về tính thống nhất dân tộc của họ, đến nỗi mặc dầu có tính trữ tình, loại thơ đồng ca này vẫn còn phong phú về yếu tố sử thi và yếu tố khách quan. Pindarơ chẳng hạn, là người đã đạt đến đỉnh cao nhất về sự tuyệt mĩ ở lĩnh vực này, như tôi đã nói, xuất phát từ những lí do và những hoàn cảnh bên ngoài để vươn lên tới những ý nghĩ sâu sắc về bản chất chung của đạo lý, của các thần linh, để đi đến những suy nghĩ về các vị anh hùng, về các chiến công anh hùng, về sự thành lập các

nhà nước... Ở đây ông đã biểu lộ là một nghệ sĩ vô song biết làm chủ cái đà bão táp của trí tưởng tượng, cũng như biết đem đến cho các sản phẩm của trí tưởng tượng, một hình thức mọi người tiếp nhận được. Chính vì vậy không phải đối tượng diễn ra một cách sử thi mà đây là cảm hứng chủ quan bị đối tượng lôi cuốn thành ra trái lại đối tượng lại được tâm hồn nâng đỡ và tạo ra.

Thơ trữ tình của các nhà thơ thời kì Alêchxandri không biểu hiện một trình độ phát triển độc lập mà là một sự bắt chước ít nhiều thông thái và tìm tòi tính chất lịch sử và sự đứng đắn của cách diễn tả. Cuối cùng, nó đi đến chỗ chạy vào những trò kệch cỡm, những đùa nghịch... hay vào những bài thơ châm biếm mà nó sử dụng để tập hợp những bông hoa đã có sẵn của nghệ thuật của cuộc đời bằng cách ràng buộc chúng bằng một sắc thái tình cảm hay bằng cách dùng lời ca ngợi hay lời châm biếm khéo léo để làm cho chúng thành tươi mát.

(b) *Ở người La Mã*, thơ trữ tình đã tìm thấy một miếng đất đã được vun xới từ lâu, nhưng lúc đầu không được phong phú bằng về mặt kết quả. Thời kì nó rực rỡ nhất trùng với thời kì của Auguxtơ, trong lúc đó nó được trau dồi cả về mặt biểu hiện bên ngoài cả với tính cách một nguồn lạc thú tế nhị đối với tinh thần. Nhưng đây chỉ là một bộ phận mà thôi, bởi vì mặt khác, nó là sản phẩm của những người sao chép và của những nhà phiên dịch khéo léo, một sản phẩm do chỗ cần cù và có năng khiếu thưởng thức hơn là biểu hiện những tình cảm tươi mát và tính chất độc đáo của những quan niệm nghệ thuật. Tuy vậy, cả về các giá trị của bản thân chúng, cũng như về các tính chất cá nhân của các nhà thơ, thơ trữ tình La Mã vẫn có giá trị cao hơn các khuôn mẫu của thơ thời Alêchxandri với vẻ uyên bác lạnh lùng của chúng, cái thần thoại bắt nguồn từ những cội nguồn xa lạ, cái xu hướng bắt chước; và nếu như người ta sẵn lòng bỏ qua cái gì làm thành linh hồn thâm trầm nhất của thơ và của nghệ thuật, thì người ta bắt buộc phải thừa nhận rằng người La Mã đã đạt đến một trình độ hoàn

mĩ khá cao trong những thể loại như tụng thi, thơ châm biếm và oán thi. Thơ châm biếm thời sau trái lại - nếu người ta có thể kéo nó về cái thời kì chúng ta khảo sát - vì nó đầy những lời phản đối kịch liệt chống lại tình trạng thối nát của thời đại, đầy những lời phẫn nộ mạnh mẽ và cái giọng hô hào khi truyền giáo đạo đức, ta khó lòng xếp chúng vào loại những tác phẩm thơ thực sự ngoài việc chúng kết án một cách đúng đắn và tính chất hùng biện trưu tượng của một sự tận tụy về đạo đức.

c. Thơ trữ tình lãng mạn.

Cũng hệt như thơ sử thi, thơ trữ tình đã nhận được một nội dung mới do chỗ những dân tộc mới đã bước lên sân khấu. Điều này đã xẩy ra ở các dân tộc Giecmanh, Rôman và Xlavơ, là những dân tộc trong thời kì dị giáo, nhưng nhất là sau khi đã chuyển sang Thiên Chúa giáo và ở thời trung cổ cũng như ở các thế kỉ gần đây đã xây dựng được một chuyển hướng mới của thơ trữ tình. Chuyển hướng này về tính chất chúng được sáp nhập vào hình thức nghệ thuật chủ yếu *thứ ba*, của thơ trữ tình, trong phạm vi tính chất chung của hình thức lãng mạn của nghệ thuật.

Dưới hình thức lãng mạn này, thơ trữ tình đã có được một tầm quan trọng đến nỗi cuối cùng nó đã đưa ra cái nguyên lý căn cứ vào đấy nó được xây dựng trước hết dựa vào thơ sử thi, và ở vào một thời kì phát triển cao hơn, dựa vào kịch, bằng cách kết hợp với sử thi và kịch những quan hệ chặt chẽ (một điều không thể có ở người Hi Lạp và người La Mã đến nỗi ở một vài dân tộc những sự kiện thuần túy sử thi đã được trình bày dưới một hình thức trữ tình miêu tả, và kết quả người ta đứng trước những tác phẩm mà người ta không biết qui định thể loại chính xác của nó. Tình trạng thơ trữ tình thu hút yếu tố sử thi như vậy chủ yếu được giải thích do chỗ tất cả cuộc sống của các dân tộc này là dựa trên nguyên lý tính chủ thể. Tính chủ thể phát hiện ở bản thân mình cái bản chất và cái

khách thể cũng như những hình thức mà chúng phải mang, và ngày càng có ý thức về bản thân nếu nó càng tự đào sâu mình. Nguyên lý này biểu hiện thuần tuý nhất và đầy đủ nhất ở các dân tộc Giecmanh, trong lúc đó các dân tộc Xlavơ vẫn còn bị thống trị bởi cái nguyên lý phương Đông là cái bản chất và cái phổ biến thu hút tất cả. Giữa dân tộc Giecmanh và dân tộc Xlavơ là các dân tộc Rôman, những dân tộc này ở trong những tỉnh trấn mà đế chế La Mã đã chinh phục được, không những đứng trước những tàn dư của những hiểu biết của nền văn minh La Mã, mà còn đứng trước những tình huống và hoàn cảnh trước đấy thuộc đủ mọi loại. Kết quả là để thích nghi họ bắt buộc phải từ bỏ một bộ phận của cái đã từng làm thành tính chất độc đáo của họ. Còn về nội dung, nội dung gồm hầu như tất cả những gì đã làm cho đời sống dân tộc và đời sống cá nhân dù là đời sống tôn giáo hay đời sống trần tục, đã phong phú lên qua các thế kỉ, và tất cả những gì sau khi đã được hoán cải ở bên trong, đã biến đổi thành những trạng thái và những tình thế chủ quan và được biểu lộ xem như những hiện tượng có tính chủ thể. Còn về hình thức, nó được thể hiện để biểu lộ nội cảm của một tâm hồn bị lôi cuốn bởi những biến cố dân tộc hay những biến cố khác hay bởi tính chất và môi trường bên ngoài, hay đơn thuần chỉ bận tâm suy nghĩ về bản thân nó, về tình trạng hiện nay của nó và về cái tương lai có thể có sau này. Nhìn bên ngoài, tính tạo hình của lối thơ theo nhịp điệu nhường chỗ cho âm nhạc và lối điệp phụ âm, lối điệp các âm và những kết hợp đa dạng về vần, và các yếu tố mới của nó đã được sử dụng - khi thì được sử dụng đơn giản và không có tham vọng, khi thì được sử dụng với nhiều nghệ thuật và dưới những hình thức biểu lộ một sự cố gắng sáng tạo to lớn, còn sự trình bày bên ngoài tiêu biểu ở chỗ nó ngày càng yêu cầu âm nhạc kèm theo gồm có tiếng ca và các nhạc cụ.

Trong khi khảo sát các nhóm rộng lớn này, ta phải xét đến ba giai đoạn:

1) Thơ trữ tình của các dân tộc mới này ở thời kỳ dị giáo cổ xưa.

2) Thơ trữ tình Thiên Chúa giáo thời trung cổ kém phong phú hơn nhiều.

3) Sự thức tỉnh về hứng thú đối với nghệ thuật cổ đại và đối với sự nghiên cứu nghệ thuật ấy và nguyên lý cận đại của đạo Tin lành là cái đã có một ảnh hưởng chủ đạo.

Tuy vậy, tôi không thể nào tiến hành phân tích chi tiết cả ba giai đoạn này, cho nên để kết luận, tôi chỉ bó hẹp vào việc nhắc đến tên một nhà thơ Đức là người đã đem đến cho thơ trữ tình hiện đại của chúng có một đà thúc đẩy mạnh mẽ nhưng giá trị của ông ngày nay không được tán thưởng như đáng lý phải như vậy. Tôi nhắc đến bản trường ca *Chúa cứu thế*. Klôpxtôc là một trong những người Đức vĩ đại đã góp phần mở đầu thời kì mới về nghệ thuật trong nước ta. Đó là một hình ảnh vĩ đại đã có một nhiệt tình dũng cảm và một lòng tự hào bên trong, đã làm cho thơ thoát khỏi tính chất hết sức vô nghĩa của thời kì Gôtset, thời kì này do chỗ nó hết sức nhạt nhẽo đã hạ thấp tất cả những cái gì cao thượng và giá trị trong tinh thần Đức. Ông là một nhà thơ có ý thức đầy đủ về tính chất thiêng liêng về sứ mạng của nhà thơ và đã để lại cho chúng ta những tác phẩm tuyệt diệu trong đó phần lớn mặc dầu hình thức có phần nào khắc khổ, vẫn sẽ là cổ điển.

Các tụng thi thời thanh niên của ông, một phần giành cho tình bạn cao thượng là cái đối với ông là một cái gì cao quý, trác tuyệt, vững chắc. Ông đặt vào đấy tất cả vinh dự, tất cả niềm kiêu hãnh của mình, đối với ông nó là một điện thờ của tinh thần; những bài thơ khác giành cho tình yêu tràn ngập một tình cảm sâu sắc, mặc dầu nhóm này đã gồm có một vài tác phẩm có thể xem là hoàn toàn nôm na như *Xenmaro và Xenma* chẳng hạn là một tác phẩm miêu tả một cuộc cạnh

tranh buồn chán và nhạt tẻ giữa hai người tình nhân, một cuộc cạnh tranh có nhiều nước mắt, nhiều lời than thở trống rỗng và những tình cảm u hoài một cách vô ích, xoay xung quanh một vấn đề vô bổ và không hiện thực, đó là vấn đề trong hai người, ai sẽ chết trước Xenmarơ hay Xenma.

Nhưng điều đóng vai trò quan trọng bậc nhất trong các tác phẩm của Klôpxtôc đó là *tinh thần yêu nước* dưới tất cả các hình thức của nó. Với tính cách một người tin lành, ông không thể tìm thấy trong thần thoại Thiên Chúa giáo và trong các chuyện hoang đường của các vị thánh... (không kể các thiên sứ là những người mà ông có một lòng tôn kính sâu sắc nên thơ, mặc dầu trong một bài thơ nói về cái hiện thực sinh động các thiên sứ chỉ có thể đóng vai trò một yếu tố trừu tượng và chết cứng) những yếu tố làm thỏa mãn tính chất uy nghi về mặt đạo đức của nghệ thuật, cũng như những đòi hỏi của một cuộc sống mạnh mẽ và một tinh thần chống lại sự buồn bã và nhẫn nhục, trái lại có ý thức về bản thân, về giá trị của nó và phẩm giá của nó và tích cực trong việc mộ đạo. Tuy vậy với tính cách một nhà thơ, ông cảm thấy cần đến một thần thoại, nhưng một thần thoại quen thuộc, mà những tên và những hình ảnh của nó xuất hiện trước trí tưởng tượng của ông với những nhắc gợi có thể nói là chắc chắn và đảm bảo bởi vì chúng có nguồn gốc dân tộc. Trước mắt ta, chính các thần linh Hi Lạp thiếu cái mặt dân tộc này, và chính vì có thể nói do lòng tự hào dân tộc, Klôpxtôc đã tìm cách làm sống lại thần thoại cổ xưa của Vôtan, của Hectha...

Nhưng thần thoại này, ngày xưa là thần thoại Giecmanh, nhưng đã thôi không còn là thần thoại Giecmanh nữa. Do đó ông khó lòng có thể sử dụng nó vào một hành động tích cực và khách quan cũng như ngày nay khó lòng lấy hội nghị đế chế ở Ratixbon làm lý tưởng của đời sống chính trị chúng ta. Dù cho sự cần thiết phải có một thần thoại dân gian phổ biến

là to lớn đến đâu đi nữa, một sự biểu hiện nên thơ về tính chân thực của tự nhiên và tinh thần là cần thiết đến đâu đi nữa, các vị thần đã qua đời rồi vẫn là một điều không hiện thực, một điều không có tính chất thời sự hết sức vô bổ và trống rỗng, và muốn lấy lí trí và niềm tín ngưỡng dân tộc làm cơ sở là một điều trẻ con và có tính chất đạo đức giả một cách không có ý thức. Nhưng trong thơ trữ tình, thì chính nhà *ca sĩ* tự nói lên, và chúng ta phải ca ngợi nhà ca sĩ ở bản thân Klôpxtôc, do cái nhu cầu của ông và những cố gắng của ông có tính chất yêu nước, một cố gắng khá bổ ích và đã hướng hoạt động thi ca về những chủ đề tương tự.

Nhưng tinh thần yêu nước của Klôpxtôc xuất hiện với tất cả vẻ đẹp và vẻ trong sáng của nó cũng như với tất cả hiệu lực của nó ở trong nhiệt tình của ông đối với danh dự và phẩm giá của tiếng Đức, và đối với những hình ảnh lịch sử của nước Đức, hình ảnh của Hecman chẳng hạn và nhất là của một vài hoàng đế Đức đã nổi bật trong việc sử dụng nghệ thuật thơ. Chính vì vậy mà ở ông, lòng tự hào do Nàng thơ Đức đem đến và tinh thần táo bạo ngày càng có ý thức về giá trị của mình càng được nhấn mạnh, Nàng thơ Đức tìm cách đọ sức với những người Hi Lạp, những người La Mã và những người Anh. Những ý kiến của ông về các vương công Đức, về các niềm hi vọng đối với những điều mà họ có thể thực hiện ở lĩnh vực nghệ thuật và khoa học, trong các công việc chính trị và các mục tiêu to lớn về tinh thần cũng đều có tính thời sự và có tính chất yêu nước như vậy. Một mặt,ông hết sức khinh bỉ những vương công "ngồi uể oải" được bọn triều thần tâng bốc, hôm nay chẳng vinh quang gì và ngày mai lại còn kém hơn thế nữa, và mặt khác ông đau xót khi nghĩ đến một vị vương công như Fridric vĩ đại "là người không thấy thơ Đức lớn lên nhanh chóng, thân cây của nó dựa trên một cái rễ vững chắc và cành cây tỏa bóng bốn bề". Và ông cũng cảm thấy một

niềm đau xót to lớn chẳng kém khi nỗi hi vọng của ông tan thành không thấy hoàng đế Giôdep mở ra một thế giới mới cho tinh thần và thi ca.

Và ta còn phải nhớ đến một điều làm vinh dự cho ông: đó là trong con tim ông già, ông cảm thấy vui mừng khi nhìn thấy một dân tộc bẻ gãy các xiềng xích hàng thế kỉ và muốn lần đầu tiên xây dựng cuộc sống chính trị của nó theo lí trí và chính nghĩa. Ông chào mừng "cái mặt trời mới đầy an ủi và người ta không bao giờ dám mơ tưởng đến. Cầu cho người được hạnh phúc, người là kẻ vẫn sưởi ấm..., mái tóc bạc của ta, tuổi già sáu mươi tráng kiện của ta, bởi vì chính nhờ sức mạnh này mà đến nay ta vẫn còn sống được" . Và ông nói với người Pháp với những lời sau đây: "Hỡi những người Frăng, xin các người tha thứ cho tôi trước đây đã cổ vũ người Đức tránh những điều mà hôm nay tôi cổ vũ họ bắt chước". Lòng căm giận của nhà thơ lại càng to lớn khi ông thấy buổi sáng mai đẹp đẽ của tự do dẫn tới cái ngày giết chết tự do, kinh khủng và đổ máu. Nhưng Klôpxtôc không thể diễn tả nên thơ nỗi đau khổ này; cho nên ông diễn tả nó một cách càng đầy tính chất nôm na, càng ít bị kiềm chế khi ông không tìm thấy ở trong hiện thực có cái gì để bám lấy sau cái cảnh tuyệt vọng sâu xa và sâu sắc, sau cảnh phá sản của lí trí.

Chính vì vậy Klôpxtôc vĩ đại do thái độ tôn thờ tổ quốc, tự do, tình bạn, tình yêu và tinh thần kiên trì của người tin lành; ông thực đáng kính về sự cao quý của tâm hồn và của thơ, về những ước vọng và những điều ông thực hiện. Nếu như về những mặt nào đấy ông không vượt được những giới hạn của thời đại và đã sáng tạo những tụng thi thuần túy phê phán, ngữ pháp, lạnh lùng và hợp vận luật, ông vẫn là con người duy nhất ở trong thơ Đức, trừ Sinle, đã nói lên những tư tưởng dũng cảm và mạnh mẽ như vậy, một người có tư cách độc lập như vậy.

Trái lại Sinle và Gơtơ là những ca sĩ không những của thời đại mình mà còn có một cảm hứng rộng lớn hơn nhiều, phong phú hơn nhiều, gần như có tính chất toàn nhân loại và các *Ca khúc* của Gơtơ đặc biệt là cái hoàn mĩ nhất, sâu xa nhất và rạng rỡ nhất của người Đức chúng ta, bởi vì chúng hoàn toàn thuộc về họ và về dân tộc của họ. Chúng đã nảy sinh từ miếng đất của họ và tương ứng một cách hoàn mĩ nhất với sắc thái cơ bản của tinh thần dân tộc chúng ta.

C. THƠ CỦA KỊCH

Kịch vẫn là cái làm thành tổng thể đầy đủ nhất về nội dung và hình thức cần phải được xem là giai đoạn cao nhất của thơ và của nghệ thuật. Khác các chất liệu cảm quan khác như gỗ, đá, màu sắc, âm thanh, lời nói, ngôn ngữ, tiếng nói làm thành yếu tố duy nhất xứng đáng được dùng để biểu hiện tinh thần và trong số các thể loại của nghệ thuật ngôn ngữ, kịch là cái hợp nhất được tính khách quan với tính chủ quan trữ tình. Sở dĩ thế là vì kịch nêu lên được một hành động có giới hạn cụ thể dưới hình thức một hành động thực tế mà kết quả của nó lại nảy sinh từ tính cách thâm trầm của con người thực hiện hành động cũng như từ bản chất cốt tử của các mục đích và các cuộc xung đột đi kèm theo hành động của y hay do y gây nên. Nhưng sự hợp nhất này của tính sử thi với nội cảm của chủ thể hoạt động ở trong hiện thực vẫn chưa cho phép kịch miêu tả một cách sử thi những phương diện bên ngoài của các hoàn cảnh của môi trường cũng như của các hành vi và các biến cố. Kịch đòi hỏi phải được thể hiện hoàn toàn trên sân khấu để cho tác phẩm nghệ thuật thực sự sinh động. Cuối cùng, bản thân hành động trong toàn bộ tính hiện thực bên

ngoài và bên trong của nó, có thể trình bày dưới hai mặt đối lập, do đó, kịch chia ra thành hai loại là bi kịch và hài kịch.

Dưới đây, chúng tôi sẽ cố gắng trước hết nêu bật những sự khác nhau phân biệt kịch nói chung với thơ sử thi và thơ trữ tình.

Sau đó, chúng tôi sẽ bàn đến cách biểu hiện lên sân khấu và các điều cần thiết của nó. Cuối cùng, chúng tôi sẽ điểm qua các loại kịch ở trong hiện thực lịch sử và cụ thể của chúng.

1 - Kịch với tính cách tác phẩm nghệ thuật nên thơ.

Điểm đầu tiên chúng ta chú ý đến bàn về phương diện thuần túy nên thơ của tác phẩm kịch, xét một cách độc lập đối với việc trình diễn nó lên sân khấu. Do đó, chúng ta sẽ nêu bật *thứ nhất*, cái nguyên lý chung của kịch; *thứ hai*, những đặc trưng loại biệt của nó và *thứ ba*, khảo sát kịch theo quan điểm những quan điểm của kịch với công chúng.

a. *Nguyên lý của kịch.*

Mục đích của kịch là trình bày các hành động và các điều kiện của con người hiện tại, bằng cách những con người hành động phải nói lên những hành động của kịch không bó hẹp vào sự thể hiện đơn thuần và bình thản một mục đích nhất định. Trái lại, nó diễn ra trong một môi trường đầy những xung đột và những va chạm và vấp phải những hoàn cảnh, những dục vọng, những tính cách cản trở nó hay đối lập với nó. Những xung đột và những va chạm này đến lượt chúng, lại sản sinh ra những hành động và những phản ứng, và những cái này làm cho đến một lúc nào đó chúng cần phải dịu đi. Điều chúng ta thấy trước mắt, đó là những mục đích đã được cá nhân hóa dưới hình thức những tính cách sinh động và những hoàn cảnh đầy xung đột, những tính cách và những hoàn cảnh đan chéo vào nhau, qui định lẫn nhau, mỗi tính cách và mỗi hoàn cảnh tìm cách tự khẳng định, vươn lên hàng

đầu bằng cách làm hại đến những cái khác cho đến khi tất cả tình trạng hoạt động này đưa đến cảnh yên lặng cuối cùng.

Về quan điểm thơ, nội dung này bao hàm, như chúng tôi vừa nói, một sự hợp nhất qua môi giới những nguyên lý của nghệ thuật sử thi cũng như của nghệ thuật trữ tình.

(a) Một vấn đề thú vị được đặt ra về nghệ thuật kịch đó là vấn đề *thời đại* kịch trở thành một thể loại có tầm quan trọng bậc nhất. Kịch là sản phẩm một đời sống dân tộc đã rất phát triển. Sự xuất hiện của kịch trùng với sự biến mất của giai đoạn nên thơ của sử thi thực sự cũng như với giai đoạn biểu hiện tính chủ thể độc lập tiêu biểu cho sự bộc lộ trữ tình, bởi vì trong khi tổng hợp cả hai hình thức này, nó không thể chỉ bằng lòng với một hình thức riêng nào của chúng mà thôi. Điều kiện của sự tổng hợp nên thơ này là ý thức phải hoàn toàn thấy rõ các mục đích, các điều rắc rối, các vận mệnh của con người. Sự thức tỉnh này, đến lượt nó, cũng chỉ có thể xảy ra ở những giai đoạn trung bình và phát triển của đời sống dân tộc. Chính vì vậy mà những kì công và những biến cố lớn đầu tiên của các dân tộc thường thường có tính chất sử thi hơn là có tính chất kịch: những cuộc viễn chinh sang nước ngoài cùng nhau tiến hành như cuộc chiến tranh Troa, cuộc xâm lăng của những dân tộc mới; những cuộc thập tự chinh; sự bảo vệ chung chống lại người dị tộc, như những cuộc chiến tranh Ba Tư, và chỉ mãi về sau mới xuất hiện những vị anh hùng cô lập và tự do theo đuổi những mục đích riêng và lao vào những hành động của họ đồng thời chịu nguy hiểm và rủi ro.

(b) Thứ hai, về sự hòa hợp các nguyên lý *sử thi và trữ tình*, chúng ta có thể hình dung nó như sau.

Thơ sử thi đã nêu ra trước mắt chúng ta một hành động, nhưng một hành động được xem như một chỉnh thể cốt tử của tinh thần dân tộc dưới một hình thức đảm bảo được thế cân bằng, một mặt là giữa ý muốn chủ thể, mục đích cá nhân và những hoàn cảnh bên ngoài và mặt khác, là những cản trở

thực tế. Còn trong thơ trữ tình thì, trái lại, chủ thể tự khẳng định mình và bộc lộ với một nội tâm hoàn toàn độc lập.

(aa) Như vậy, *thứ nhất* nếu kịch muốn hợp nhất hai nguyên lý này thì trước hết nó phải trình bày cho chúng ta một biến cố, một kỳ công, một hành động, nhưng nó phải tước mất tính chất bên ngoài của chúng và đưa một cá nhân có ý thức và hành động vào thay thế. Thực vậy, kịch không trình bày một nội cảm sử thi ở trong tình trạng đối lập của nó với bên ngoài, mà trình bày một nội cảm đồng thời là sự thực hiện nó ra ngoài. Kết quả là điều xảy ra hình như không phải là do những hoàn cảnh bên ngoài dẫn tới, mà do ý chí và tính cách bên trong và chỉ nhận được một ý nghĩa về kịch đối với những mục đích và những dục vọng của chủ thể. Cũng vậy, cá nhân không tự giam hãm mình trong tình trạng độc lập của y, do các hoàn cảnh trong đó cá nhân đeo đuổi mục đích của mình và do tính chất của mục đích cá nhân này mà đối lập và đấu tranh với những người khác. Kết quả là hành động mắc vào những điều rắc rối và những va chạm, là những cái về phía của chúng chống lại ý chí và ý định của cái cá nhân hoạt động, hướng về một lối thoát qua đó bộc lộ bản chất thâm trầm của các mục đích, của các tính cách và của các xung đột nhân tính. Bản chất thâm trầm cốt tử này thuộc về hoạt động độc lập của cá nhân làm thành một phương diện khác của thơ sử thi và tỏ ra tích cực và sinh động ở trong kịch.

(bb) Nếu như quả thực cá nhân với nội tâm của y làm thành trung tâm của sự trình diễn của kịch, thì một điều cũng không kém đúng đắn là sự trình diễn này không thể bó hẹp vào việc vẽ lên những hoàn cảnh thuần túy trữ tình. Nói khác đi, nó không được bó hẹp vào việc miêu tả những trạng thái tâm hồn đơn thuần hay chỉ miêu tả một cách bình thản những kì công mà chủ thể đã thực hiện, hay nói chung, miêu tả các lạc thú, các trực giác, các tình cảm của chủ thể mà không có hoạt động gì hết, nói khác đi không có một ảnh hưởng thực tiễn nào.

Trái lại, kịch phải làm nổi bật những hoàn cảnh và bầu không khí luân lý của chúng bằng cách kéo về tính cách cá nhân, tính cách này sau khi đã đặt cho mình một mục đích riêng, thì lấy mục đích ấy làm thành nội dung thực tiễn để cho y hoạt động. Xu hướng chính xác này của tâm hồn gây ra một sự thúc đẩy ở trong kịch, xúi giục chủ thể thể hiện nội tâm của mình một cách có chủ ý, đi đến hành động. Nó bộc lộ ra ngoài, khách thể hóa theo hướng của hiện thực sử thi. Nhưng sự biểu hiện bên ngoài không thâm nhập đơn thuần vào hiện thực làm thành một trong những yếu tố của hiện thực; trái lại, nó đầy những ý định và những mục đích cá nhân. Hành động là cái ý chí được thực hiện, và đây là một ý chí mà người ta biết nguồn gốc, điểm xuất phát bên trong cũng như kết quả cuối cùng. Các hậu quả của hành động đụng chạm trực tiếp tới cá nhân và tới các trạng thái tâm hồn của cá nhân. Các quan hệ thường xuyên này giữa toàn bộ thực tại và nội giới của cái cá nhân tự qui định mình, cái thế giới nội tâm vừa là điểm xuất phát và hiện thực hữu quan lại vừa là điểm kết thúc của nó làm thành phương diện thực sự của kịch.

(cc) Chỉ có như vậy, hành động mới đóng vai một *hành động* xem như một sự thể hiện thực tế các ý định và các mục đích. Chủ thể hòa mình làm một với các ý định và các mục đích này như chúng làm thành một bộ phận của mình. Chủ thể mong muốn, tận hưởng ở trong đó, và chấp nhận từ trước mọi hậu quả bên ngoài của sự thực hiện của chúng. Cá nhân kịch tính nhận được cái kết quả của những hành động của mình.

Nhưng bởi vì hứng thú của kịch bị bó hẹp vào những mục đích bên trong và cá nhân hoạt động mang mục đích ấy là nhân vật chính cho nên hứng thú của kịch về mặt yếu tố bên ngoài chỉ có thể đưa vào tác phẩm kịch cái gì liên quan chủ yếu tới một mục đích cụ thể bắt nguồn ở trong ý thức. Do đó vở kịch trước hết biểu lộ tính chất trừu tượng hơn là sử thi. Thực vậy, một mặt, vì hành động bắt nguồn ở nơi thâm trầm

của tính cách cho nên hành động của kịch không có được cái cơ sở sử thi của một quan niệm rộng rãi của thế giới với các chi nhánh liên quan tới mọi mặt của hiện thực khách quan: vì không có cơ sở này nên hành động của kịch bị bó hẹp vào tính đơn giản của những hoàn cảnh trong đó chủ thể quan niệm các mục đích của mình và thể hiện các mục đích ấy. Mặt khác, đây không phải là một cá tính diễn ra trước mắt chúng ta với tất cả các điểm đặc thù dân tộc một cách sử thi, mà một tính cách trong các quan hệ của y với một mục đích *cụ thể* với *hành động* y theo đuổi nhằm đạt đến mục đích ấy.

Mục đích này là điều quan trọng nhất, vượt qua tính chất đặc thù của cá nhân và cá nhân chỉ là một cơ thể sống, kẻ mang mục đích ấy mà thôi. Một sự phát triển rộng lớn hơn của tính cách cá nhân và theo những hướng không liên quan, hay chỉ có những liên quan xa xôi với hành động của nó tập trung vào một giây phút duy nhất sẽ là một điều thừa thãi. Kết quả là, ngay đối với cái cá tính hành động, kịch cũng nêu lên một trạng thái rút gọn và đơn giản hóa mà ta không tìm thấy trong sử thi. Điều này cũng áp dụng cả cho con số và tính chất đa dạng của các nhân vật. Thực vậy, như chúng ta đã biết, kịch không diễn ra trên miếng đất của một thực tế dân tộc gồm vô số người thuộc đủ mọi lứa tuổi, thuộc đủ giới, đủ mọi giai cấp xã hội khác nhau nhất làm những hoạt động đa dạng nhất; trái lại kịch tập trung tất cả sự chú ý của chúng ta vào một mục đích duy nhất và vào việc thực hiện mục đích này, cho nên nếu kịch muốn bắt chước sử thi về mặt này, thì nó chỉ làm phân tán hứng thú của chúng ta một cách vô ích và làm hại đến đối tượng riêng của mình.

Nhưng, *thứ hai*, mục đích và nội dung của một hành động kịch do chỗ hành động chính xác và đặc thù, nên tính cách cá nhân bị cô lập hóa chỉ có thể nắm hành động trong những hoàn cảnh và những điều kiện nhất định. Kết quả chúng gây nên ở những người khác những dục vọng đối lập và khiến cho họ có những mục đích đối lập. Nhiệt tình làm cho mỗi người

hành động có thể là do những sức mạnh đạo đức, những sức mạnh tinh thần, những lời kêu gọi của thần linh, lòng khao khát công lý, tình yêu nước, tình yêu cha mẹ, tình anh em, tình vợ chồng gây nên ở từng người. Nhưng muốn cho nội dung chủ yếu này của các tình cảm và các hoạt động của con người mang tính chất kịch, thì các hành động do một cá nhân thực hiện phải gặp những cản trở do những cá nhân khác theo đuổi những mục đích khác gây nên những rắc rối, những va chạm, những đối lập kìm hãm hay làm hỏng mất sự thành công của mỗi người. Vì vậy, một nội dung chân thực, diễn ra trong suốt vở kịch là được tạo nên bởi những sức mạnh vĩnh viễn, bởi cái bản thân là đạo đức, bởi thần linh nói chung và hiện thực sinh động. Nó không phải ở trong cái sức mạnh bình thản và yên lặng của các vị thần linh như khi điêu khắc làm thành im lìm bất động và vùi mình trong trạng thái hoan lạc thản nhiên chứ không hành động. Trái lại,nội dung chân thực của kịch là được tạo nên bởi yếu tố thần linh có mặt ở trong thể cộng đồng với tính cách nội dung và mục đích của cá nhân con người, sau khi đã mang một tồn tại bên ngoài cụ thể.

Nhưng nếu như yếu tố thần linh làm thành cái chân lý khách quan sâu xa nhất của sự khách thể hóa hành động ra ngoài thì *thứ ba*,cách giải quyết lối thoát của mọi điều rắc rối và của những xung đột không thể là do những cá nhân bị cô lập hóa, chống lại nhau đem đến, mà là do bản thân yếu tố thần linh với tính cách một tổng thể ở chính mình. Và chính vì thế cho nên, bằng cách này hay cách khác, kịch phải trình bày cho ta cái biểu hiện sinh động và tích cực của một tất yếu độc lập, dựa trên bản thân và duy nhất có thể giải quyết được mọi xung đột và mọi mâu thuẫn.

(c) Như vậy, trước hết nhà thơ của kịch phải có một khái niệm rõ ràng và cụ thể về cái cơ sở bên trong và phổ biến làm nền tảng cho các mục đích, các xung đột và các số phận của con người. Nhà thơ phải có ý thức hoàn toàn về những đối lập và những điều rắc rối mà hành động có thể lâm vào. Các đối

lập và các rắc rối này là toát ra từ các dục vọng và các tính cách cá nhân cũng như từ nội dung các quyết định và các dự định của con người và của các hoàn cảnh và của các điều kiện bên ngoài. Ngoài ra, cá nhân phải phân biệt được những sức mạnh quyết định số phận con người về mặt thực hiện của chúng. Anh ta cần phải cần thấy cũng rõ ràng như vậy về những cái gì là chính đáng và không chính đáng trong các dục vọng đang bùng cháy trong tâm hồn con người và thúc đẩy con người hành động, về cái gì là hợp lý và phù hợp với hiện thực trong những hành vi ở đấy cách nhìn bình thường chỉ nhìn thấy tình trạng tối tăm, ngẫu nhiên, lầm lạc về đạo đức.

Vì vậy cho nên nhà thơ viết kịch không nên bám lấy việc miêu tả những xáo động mơ hồ và những vận động của tâm hồn, mà nên bám lấy một trạng thái tâm hồn đã bị cô lập hóa và bỏ qua các trạng thái khác, một tính phiến diện thu hẹp vào cách suy nghĩ và nhìn nhận thế giới và cuộc đời, nhưng anh ta phải có đầu óc hiểu sự vật, thích hợp với những triển vọng rộng rãi nhất, nhưng đồng thời lại chính xác và tích cực. Bởi vì các quyền lực tinh thần ở trong sử thi thần thoại đều được biểu hiện xem như tách rời nhau và do tính chất cá tính hóa *hiện thực* đa diện của chúng, nên mang một *ý nghĩa* mơ hồ. Trái lại, ở trong kịch chúng lại xuất hiện với nội dung cốt tử hết sức đơn giản, với những thái độ hăng hái *đối lập* nhau và cản trở nhau và mục đích của kịch lại chính là giải quyết sự đối lập này bằng cách chấm dứt tình trạng độc lập trong việc các quyền lực tinh thần mà chúng tôi nói đến. Chúng vẫn hoạt động ở mỗi cá nhân, hoặc bằng cách đấu tranh với nhau như những kẻ thù, như ta thấy trong bi kịch hoặc bằng cách trung hòa hóa lẫn nhau một cách trực tiếp như trong hài kịch.

b. Tác phẩm nghệ thuật kịch.

Ta phải khảo sát ba phương diện kịch của tác phẩm nghệ thuật kịch:

1. Tính duy nhất của nó, là cái làm cho nó khác thơ trữ tình và trường ca sử thi.

2. Bố cục và sự phát triển của nó.

3. Phương diện thuần túy bên trong: cách phát âm đối thoại và bộ của câu thơ.

(a) Điều khái quát nhất đầu tiên ta có thể nói về tính duy nhất của kịch là thuộc về nhận xét mà tôi đã nêu lên trên đây. Đó là, trái ngược với trường ca sử thi, tác phẩm kịch phải cô đọng hơn và tập trung hơn. Nếu quả thực trường ca sử thi cũng có tính duy nhất do chỗ nó nói về một biến cố duy nhất, thì biến cố này vẫn diễn ra trên một lĩnh vực rộng lớn của một hiện thực dân tộc có nhiều phương diện khác nhau và có thể chia nhỏ ra thành nhiều đoạn, mỗi đoạn đều có tính độc lập của nó. Vì những lý do đối lập, người ta cũng tìm thấy cái vẻ gắn bó như vậy ít nhiều lỏng lẻo trong một vài thể loại thơ trữ tình. Ấy vậy mà một mặt, tác phẩm kịch lại thiếu cái cơ sở sử thi này, và mặt khác, các cá nhân không phải cô lập trong cách biểu đạt trữ tình của họ. Trái lại, do sự đối lập giữa các tính cách và các mục đích của họ, có những quan hệ đem đến cho sự tồn tại của họ một tính chất kịch cho nên một sự gắn bó vững chắc hơn, cô đọng hơn, tập trung hơn đã trở thành một cần thiết chủ yếu đối với tác phẩm kịch. Một trình độ gắn bó và cô đọng vừa chủ quan lại vừa khách quan: khách quan do nội dung tích cực của những mục đích mà các cá nhân theo đuổi trong khi đấu tranh với nhau; chủ quan do chỗ cái nội dung cốt tử lại gắn bó khăng khít với những dục vọng cá nhân. Kết quả là việc thành hay bại, họa hay phúc, được hay thua không chỉ tác động đến những mục đích theo đuổi mà còn tác động đến bản thân các cá nhân.

Người ta phân biệt chi tiết hơn, tính duy nhất về vị trí, tính duy nhất về thời gian và tính duy nhất về hành động.

(aa) Tính duy nhất, tính bất biến của một nơi có phạm vi chật hẹp dùng làm thao trường cho một hành động là một

trong những nguyên tắc cứng nhắc mà người Pháp đã vay mượn ở các bi kịch cổ đại và rút ra từ một vài nhận xét của Arixtôt. Song Arixtôt (*"Thi ca luận"*) khi nói về bi kịch chỉ nói rằng một hành động thường thường không nên có một thời gian vượt quá một ngày, nhưng không hề nói gì về tính duy nhất vị trí và các nhà thơ cổ đại cũng không tuân thủ tính duy nhất này, theo cái nghĩa chặt chẽ mà người Pháp đã cấp cho nó bởi vì có sự thay đổi về cảnh ở trong *"Các nữ thần trả thù"* của Etsilơ cũng như trong "Adắc" của Xôphôklơ. Người ta lại càng khó bắt kịch hiện đại phải chịu cái ách của tính bất biến về vị trí, khi nó phải trình bày một tập hợp những xung đột, những tính cách, những nhân vật thứ yếu và những biến cố trung gian, tóm lại một hành động muốn diễn ra cần đến một thao trường rộng lớn bên ngoài. Vì vậy, thơ cận đại vốn chủ yếu thuộc loại lãng mạn, muốn duy trì quyền tự do của nó và không từ bỏ cái xu hướng đi về phía đa dạng, đã thoát ly khỏi sự đòi hỏi này về tính duy nhất vị trí. Nhưng khi hành động thực tế bị bó hẹp vì nhiều lý do quan trọng, là điều cho phép nó giữ được tính đơn giản bên ngoài, thì nó không cần đến nhiều thay đổi về vị trí. Và nó không cần đến như vậy là tốt.

Bởi vì dù cho cái qui tắc thuần tuý ước lệ này là sai lầm đến đâu, nó vẫn dựa trên một quan niệm về cơ bản là đúng: việc chuyển không ngừng không có lý do đầy đủ từ nơi này sang nơi khác cũng bất lợi như cái thủ pháp đối lập khi thủ pháp này chỉ là do một ý kiến cố chấp. Thực vậy, một mặt, sự tập trung có tính chất kịch của hành động làm thành một nét khiến cho kịch khác, ngay về mặt bề ngoài, so với sử thi và trường ca sử thi tự do diễn ra trong không gian và có nhiều lần đổi chỗ và thay đổi vị trí, và mặt khác, kịch không phải chỉ nói với sự thể hiện bên trong như thơ trữ tình mà còn và chủ yếu nói với tri giác bên ngoài. Chúng ta có thể chuyển dễ dàng bằng tưởng tượng từ một nơi này sang một nơi khác; nhưng trong tri giác thực tế người ta phải kìm hãm trí tưởng

tượng khi nó quá lo giẫm chân lên tri giác cảm quan và đối lập lại tri giác ấy. Chẳng hạn Sêchxpia là người rất hay thay đổi vị trí hành động trong các bi kịch và các hài kịch của mình, đã chịu khó cắm những cột mốc và treo những cái biển nêu lên vị trí hành động xảy ra trong một lúc nào đó. Đây chỉ là một thủ đoạn nghèo nàn làm phân tán sự chú ý. Chính vì vậy tính duy nhất vị trí là tốt với tính cách một thủ pháp ít nhất là thuận tiện và dễ hiểu. Tuy vậy, vẫn có thể dành cho trí tưởng tượng ít nhất một phần trong những cái vượt qua những giới hạn của sự giống thực và của tri giác có tính chất kinh nghiệm. Vấn đề chỉ là tìm những tỉ lệ đúng đắn, cái trung dung để bảo vệ những quyền lợi của hiện thực song vẫn không tỏ ra quá cứng nhắc về mặt này.

(bb) Điều chúng tôi vừa nói về tính duy nhất về vị trí cũng áp dụng cả cho tính duy nhất về thời gian. Nếu như bằng quan niệm, chúng ta dễ dàng bao quát những khoảng cách rộng lớn về thời gian thì cái tri giác cảm quan đã gặp khó khăn khi muốn nhảy qua những khoảng cách chỉ vài năm mà thôi. Như vậy, khi gặp một hành động đơn giản về nội dung và về những xung đột, thì điều tốt nhất sẽ là rút gọn cả thời gian những xung đột cho đến khi quyết định, tới những tỉ lệ đơn giản nhất. Nhưng khi hành động bao gồm một số lớn những tính cách đa dạng, mà trình độ phát triển lại cần một số lớn những tình huống được phân bố theo thời gian, thì tính duy nhất về mặt hình thức của thời gian trở thành một điều không thể làm được nhất là vì độ dài thời gian bao giờ cũng là tương đối và ước lệ. Cho nên cho một tác phẩm là không có tính chất kịch chỉ vì lý do nó đã thoát ly khỏi qui tắc tính duy nhất về thời gian, sẽ hóa ra nêu cái nôm na của hiện thực cảm quan thành vị quan tòa tối cao của chân lý trong thơ. Lập luận ít sức thuyết phục nhất là lập luận dựa vào tính giống thực một cách kinh nghiệm cho rằng vì các khán giả chỉ có một vài giờ thôi cho nên chúng ta chỉ có thể cảm thấy hứng thú bởi những hành

động của một thời khắc ngắn ngủi; trong những trường hợp trong đó nhà thơ ra sức khép mình vào qui tắc này thì thường thường về những mặt khác anh ta rơi vào những điều không giống thực tệ hại nhất.

(cc) Nhưng cái qui tắc thực sự bất khả xâm phạm, đó là *tính duy nhất hành động*. Về điểm muốn biết tính duy nhất này tóm lại là gì và thực chất của nó là ở đâu, người ta có thể đưa ra nhiều điều thảo luận và nêu lên những ý kiến đa dạng nhất. Cho nên tôi thấy cần phải giải thích rõ ràng về ý nghĩa của luật này. Nói chung, mọi hành động đều phải có một mục đích *nhất định* và nó được thực hiện là nhằm mục đích ấy, bởi vì trong khi hành động, con người can thiệp vào cái hiện thực cụ thể trong đó cái khái quát nhất thu hẹp lại và tự hạn chế mình để trở thành một biểu hiện đặc biệt. Như vậy, ta phải tìm tính duy nhất của sự thể hiện cụ thể một mục đích nhất định ở trong những hoàn cảnh và những điều kiện nhất định. Ấy vậy mà như chúng ta đã thấy, các hoàn cảnh của một hành động kịch có đặc điểm là cái kết thúc cá nhân *vấp phải những cản trở* do những người khác đem đến khi họ đeo đuổi những mục đích đối lập cũng không kém có căn cứ, do đó mà nảy sinh mọi thứ xung đột và rắc rối. Hành động kịch như vậy chủ yếu là dựa trên xung đột và tính duy nhất chân chính chỉ có thể nảy sinh do cái vận động chung. Điều này tóm lại nghĩa là xung đột phải tìm thấy cách giải thích triệt để trong những hoàn cảnh trong đó xung đột xảy ra cũng như trong những tính cách và những mục đích trước mắt và tiến về phía hòa hợp, dựa vào chính những hoàn cảnh trong đó xung đột nảy sinh.

Cũng hệt như hành động, giải pháp này phải là vừa chủ quan lại là vừa khách quan. Thực vậy một mặt cuộc đấu tranh của những mục đích đối lập được dịu đi; mặt khác ở trong việc thực hiện các cá nhân đã đặt tất cả ý chí và tâm hồn của họ vào đấy. Kết quả là sự thành công hay thất bại của công việc, sự thực hiện nó hoàn toàn hay không hoàn toàn, cái thua tất

yếu hay sự hòa hợp hòa bình giữa các ý định bên ngoài đối địch nhau quyết định số phận của cá nhân trong chừng mực cá nhân đã đồng nhất hóa với điều cá nhân bắt buộc phải hi sinh trong việc làm của mình. Vì vậy người ta chỉ có thể nói đến một kết luận chung thực sự khi sự kết thúc và hứng thú của hành động xung quanh đó tấn kịch xoay chuyển, có thể nói, làm thành bộ phận hữu cơ của cá nhân, hay đúng hơn, nhập với cá nhân làm một.

Tùy theo chỗ những sự khác nhau hay những sự đối lập giữa những tính cách đưa vào hành động kịch là đơn giản hay phân tán ra thành một số lớn những hành động thứ yếu và bao gồm sự quen thuộc của những nhân vật thứ yếu tương đối đông, thì tính duy nhất sẽ chặt chẽ hơn hay lỏng lẻo hơn. Hài kịch chẳng hạn do chỗ có nhiều âm mưu và các âm mưu rắc rối, cho nên không cần phải cô đọng như là bi kịch với tính cách đơn giản thường thường hùng vĩ của nó. Song về mặt này nữa, bi kịch lãng mạn cũng đa dạng hơn và có tính thống nhất lỏng lẻo hơn là bi kịch cổ đại. Nhưng ngay ở đây nữa, các quan hệ tồn tại giữa các giai đoạn và các nhân vật thứ yếu phải nhận thấy dễ dàng, và cái kết luận về toàn bộ phải phù hợp với các hoàn cảnh của hành động. Chính vì vậy chẳng hạn trong *"Rômêô và Giuliet"* tình trạng xung đột giữa hai gia đình ở bên ngoài đối với hai người yêu, đối với mục đích và số phận của họ làm thành nền tảng của hành động, nhưng không phải làm thành điểm trung tâm của hành động. Và nếu như Sêchxpia vẫn cấp cho nó một sự chú ý nào đấy thì chỉ là ở cuối vở mà thôi và với tính cách một điều tất yếu. Cũng như vậy, trong *"Hămlet"*, số phận của vương quốc Đan Mạch chỉ đóng một vai trò thứ yếu, nhưng sự can thiệp của Phooctinbrát chứng tỏ rằng tác giả không bỏ qua vấn đề này và cấp cho nó một kết luận làm người ta thỏa mãn.

Có thể là cái kết luận mà một cuộc xung đột dẫn tới bao hàm khả năng có những quyền lợi khác có thể gây nên những

xung đột mới, nhưng cái xung đột chính, xung quanh đó tác phẩm quay, phải tìm thấy ở trong kết luận của tác phẩm sự giải quyết cuối cùng. Trường hợp vở kịch ba tập mà Xôphôklơ đã vay mượn ở các truyền thuyết thành Thebơ là như thế. Vở bi kịch thứ nhất nêu lên cho chúng ta thấy Ơđíp sau khi người ta đã phát hiện rằng chàng giết cha mình; vở kịch thứ hai làm chúng ta đứng trước cái chết yên lặng của chàng trong khu rừng thiêng liêng của các thần Ômênit, và vở kịch thứ ba kể cho chúng ta về số phận Antigôn, tuy vậy mỗi vở trong ba vở kịch này đều làm thành một toàn thể độc lập đối với các vở kịch kia.

(b) Về sự thể hiện cụ thể tác phẩm nghệ thuật, chúng ta phải xét ba điểm sau đây ở đây tác phẩm kịch khác trường ca sử thi và các tác phẩm trữ tình khác, khối lượng của nó, cách nó diễn ra và sự phân chia của nó thành cảnh và thành hồi.

(aa) Tôi đã nêu lên rằng một vở kịch không cần phải có trình độ rộng lớn của một sử thi thực sự. Vì vậy tôi sẽ không quay trở lại điều tôi đã nói về chỗ thiếu một bức tranh về tình trạng thế giới như cái tổng thể sử thi đòi hỏi, cũng như về chỗ nêu bật một sự va chạm ít nhiều đơn giản là cái làm thành nội dung chủ yếu của kịch. Ở đây tôi chỉ nhấn mạnh về chỗ phần lớn nhất mà nhà thơ sử thi miêu tả cho chúng ta để chúng ta tri giác nó một cách cụ thể thì trong vở kịch lại làm thành một đối tượng được trình diễn hiện thực, song đồng thời hứng thú chủ yếu của kịch lại không phải là ở những hành động hiện thực mà ở những tình cảm thầm kín chỉ đạo các hành động này. Trái ngược với tính chất hiện tượng bên ngoài hoàn toàn diễn ra trong không gian, những câu nói, những quyết định... sự dàn rộng những biến cố sử thi của quá khứ nhường chỗ cho tình trạng tập trung có tính trữ tình và chúng ta chứng kiến sự ra đời và sự phát triển của những tình cảm ngay trong hiện tại. Nhưng kịch không chịu bó hẹp vào việc miêu tả một tình huống duy nhất. Nó đồng thời biểu lộ tính

chất phi lý của tâm hồn và của tinh thần cũng bằng hành động, dưới hình thức một tập hợp những mục đích và những tính cách khác nhau, được gắn liền bởi những mối liên hệ bên trong với hành động là cái cấp cho vở kịch một tầm rộng lớn to lớn hơn nhiều so với trường ca trữ tình. Nói chung, người ta có thể nói rằng xét về quan điểm tầm rộng lớn thì kịch đứng ở giữa,một bên là sử thi hoàn toàn mở rộng và một bên là thơ trữ tình, cô đọng và tập trung.

(bb) *Thứ hai*, điều quan trọng hơn những tỉ lệ bên ngoài này là cái *cách hành động kịch diễn ra*, tiến triển, đối lập lại hành động của sử thi. Tính khách quan sử thi, như chúng ta đã biết đòi hỏi nhà thơ phải chú ý đến những sự miêu tả, và nhà thơ miêu tả dường như anh ta bắt buộc phải làm như vậy, dường như anh ta vấp phải những khó khăn thực tế, vậy mà mới thoạt nhìn ta có cảm tưởng là vì phải miêu tả một mục đích và một tính cách đấu tranh và đối lập lại những mục đích và những tính cách khác cho nên kịch càng phải dừng lại những sự miêu tả nếu như các cản trở mà nó phải khắc phục càng nhiều và những khó khăn nó phải vượt qua càng lớn. Nhưng trong thực tế thì trái lại. Sự diễn biến thực sự kịch tính là ở chỗ nó tiến triển tới sự sụp đổ cuối cùng một cách không thể kháng cự lại. Điều này đơn thuần do chỗ xung đột ở đấy đóng vai trò chủ chốt. Một mặt, mọi việc đều hướng về chỗ làm bùng nổ sự xung đột này mặt khác, sự bất hòa và mâu thuẫn giữa các cách suy nghĩ các mục đích và các hoạt động trái ngược nhau đòi hỏi một cách giải quyết thành ra mọi việc đều hướng về kết quả này. Tuy vậy, điều này không có nghĩa là sự tiến triển nhanh chóng đơn thuần tự nó đã làm thành một vẻ đẹp kịch tính; trái lại nhà viết kịch còn phải có thì giờ nêu bật từng tình huống với tất cả các động cơ mà nó bao hàm. Nhưng những cảnh thứ yếu chỉ có mục đích làm cho hành động chậm lại chứ không xúc tiến hành động đều không phù hợp với kịch.

(cc) Cuối cùng, các giai đoạn của sự diễn biến một tác phẩm kịch là do sự phát triển tự nhiên của vận động kịch mà ra. Về điểm này, Arixtôt đã nói rằng mọi cái đều phải có một điểm mở đầu một điểm giữa và một kết thúc (*"Thi ca luận"* chương VII) điểm mở đầu là cái bản thân nó là tất yếu nhưng không do một cái khác mà ra mà là nguồn gốc của những cái khác; điểm kết thúc là cái nảy sinh một cách tất yếu, hay phần lớn, từ một cái khác nhưng không có hậu quả gì hết. Còn về phần giữa thì nó vừa là kết quả của phần mở đầu và nguyên nhân của phần kết thúc. Vậy mà, trong cái hiện thực có tính chất kinh nghiệm, mỗi hành động đều dựa trên nhiều cái xảy ra trước thành ra không phải bao giờ cũng dễ tìm ra cái điểm chính xác ở đấy hành động bắt đầu; nhưng vì hành động kịch đồng thời dựa trên một xung đột nhất định, cho nên điểm xuất phát sẽ nêu lên bởi tình huống, tình huống này nếu như quả thực không gây ra xung đột thì cũng làm thành điều kiện của sự phát triển sau này của xung đột. Trái lại phần kết thúc sẽ có được do việc giải quyết dứt khoát và hoàn toàn tình trạng bất hòa và những điều rắc rối. Ở giữa, giữa phần mở đầu và phần kết thúc này là sự đối lập của những mục đích, sự bất hòa của những tính cách khác nhau. Với tính cách những giai đoạn của hành động, ở trong vở kịch các nhân tố khác nhau này đến lượt chúng cũng hành động thành ra danh từ hồi[24] là thích hợp với chúng vô cùng. Ngày nay người ta đôi khi gọi chúng là *chỗ ngừng*, và người ta kể chuyện có một vương công vì nóng vội hay muốn được giải trí liên tục, đã trách ông quan cận thần đã thêm một chỗ ngừng.

Còn về số hồi phù hợp nhất với kết cấu của kịch là *ba* hồi: hồi *thứ nhất* trình bày sự ra đời của xung đột, hồi *thứ hai* trình bày sự va chạm, cuộc đấu tranh của những quyền lợi và tất cả những sự rắc rối từ đó mà ra, hồi *thứ ba* nêu lên những mâu thuẫn đã đạt đến điểm gay gắt nhất và tất yếu phải giải quyết. Ở người cổ đại là những người ít chặt chẽ và chính xác về mặt này, sự phân chia tự nhiên như vậy được biểu hiện trong các

vở kịch ba tập của Etsilơ trong đó mỗi bộ phận làm thành một toàn thể trọn vẹn. Trong thơ hiện đại, chủ yếu những người Tây Ban Nha đã theo sự phân chia thành ba hồi; Người Anh, người Đức và người Pháp trái lại chia vở kịch ra thành năm hồi, sự trình bày là đối tượng của hồi một, ba hồi trung gian miêu tả những cuộc tấn công và về những phản ứng đáp lại, những sự rắc rối và cuộc đấu tranh của những phe phái xung đột nhau và chỉ đến hồi năm thì mới hoàn toàn kết thúc.

(c) Chúng ta còn phải nói cuối cùng đến *những phương tiện bên ngoài* mà kịch sử dụng trong chừng mực kịch không vượt ra ngoài những giới hạn của lĩnh vực của nó, không kể đến cách trình diễn thực tế. Các phương tiện bên ngoài này qui về đặc điểm loại biệt của cách nói thực sự có tính chất kịch, cách dùng độc thoại, đối thoại và vận luật thơ. Thực vậy, trong kịch, cái quan trọng nhất không phải là hành động thực tế như tôi đã có dịp nói, sự phát hiện cái tinh thần gây cảm hứng cho hành động, cả trong những quan hệ của nó với các tính cách hành động, các dục vọng, cũng như trong các nhiệt tình, các quyết định, các cử chỉ, các phản ứng và các sự hòa giải mà còn cả với hành động chung như nó toát ra từ bản thân cuộc đấu tranh và các số phận. Cái tinh thần sâu xa này, nếu như thơ chiếm lấy nó để cấp cho nó một biểu hiện nên thơ, thì không thể tìm được cách biểu hiện nào thích hợp hơn là cách biểu hiện mà ngôn ngữ thơ cấp cho nó, với những từ nên thơ, biểu hiện tinh thần nhất của các tình cảm và các biểu tượng.

(aa) Cũng như kịch là sự tập hợp của sử thi và trữ tình, cách nói của kịch phải chứa đựng và phải làm nổi bật những yếu tố *trữ tình* cũng như những yếu tố sử thi. Trong kịch hiện đại, yếu tố trữ tình hợp chỗ nhất ở nơi nào tính chủ quan tập trung vào bản thân và tìm cách giữ cái tình cảm về tính chất nội tâm của nó ở trong tất cả những cái gì nó quyết định và trong tất cả các cái gì nó làm; trong lúc đó muốn cho thực sự kịch tính sự bộc lộ của con người không được bó hẹp vào việc

biểu hiện một cách thích thú những tình cảm, những kỉ niệm, và những nhận định ít nhiều mơ hồ và phải thường xuyên tiếp xúc với hành động, phải có kết quả là hành động và đi kèm các giai đoạn khác nhau của nó.

Cái nhiệt tình chủ quan này có kết quả là một nhiệt tình khách quan nhằm làm cho khán giả cảm động bằng cách nhìn thấy trước hết mặt bản chất của những hoàn cảnh, những mục đích và những tính cách, nhưng bản thân phần này có thể có tính trữ tình và nó chỉ có tính chất kịch trong chừng mực nó gắn liền ít nhiều trực tiếp với sự tiến triển của hành động và có những quan hệ với sự tiến triển ấy. Ngoài ra, kịch còn có thể chứa đựng một tàn dư khác của thơ sử thi, được biểu hiện bởi những đoạn kể chuyện có tính chất miêu tả, chẳng hạn nói về những trận đánh... nhưng với tính cách kịch các đoạn kể này cũng phải cô đọng và sinh động và cần thiết đối với sự tiến triển của hành động.

Tính chất kịch thực sự cuối cùng là sự biểu hiện những cá nhân trong cuộc đấu tranh của các quyền lợi của họ và trong sự va chạm của các dục vọng và các tính cách của họ. Điều này bao hàm cách thuyết minh thực sự kịch tính các yếu tố trữ tình và sử thi, thêm vào đấy có những sự kiện thuần túy bên ngoài như là việc các nhân vật vào hay ra, điều này thường là được báo trước, cũng như hành vi bên ngoài của họ, cũng được những người khác miêu tả.

Về mặt này, chúng ta nên nhớ, có một sự phân biệt quan trọng giữa phương thức nói năng tự nhiên và một ngôn ngữ kịch với cái từ chương học ước lệ của nó. Điđơrô, Létxinh, cũng như Gơtơ và Sinle khi còn trẻ đã tỏ ra là những người bênh vực tính chất tự nhiên trong số những người đương thời của chúng ta. Létxinh bênh vực quan điểm này với những luận điểm rút ra từ trình độ uyên bác rộng lớn của ông về mĩ học và bằng cách chứng tỏ một năng lực quan sát rất tế nhị, Gơtơ và Sinle bênh vực nó vì hai người thích tính chất mạnh mẽ

mộc mạc của những biểu hiện trực tiếp của sự sống. Vấn đề người ta có thể nói chuyện với nhau như họ nói trong các bi kịch và các hài kịch Hi Lạp và nhất là Pháp (về các bi kịch Pháp, sự chê trách không phải hoàn toàn không có căn cứ) là một điều mà người ta cho là hoàn toàn thiếu tự nhiên. Nhưng tính chất tự nhiên đẩy tới một trình độ nào đó, tới chỗ có quá nhiều những nét thuần tuý có thực rất dễ rơi vào tình trạng khô khan có tính chất nôm na, lúc bấy giờ các nhân vật không biểu lộ mặt bản chất của các hành động, các tình cảm và các tính cách của họ mà không vươn lên được tình trạng nhận thức hoàn toàn về bản thân cũng như về các điều kiện trong đó họ sống. Các cá nhân càng tỏ ra tự nhiên theo kiểu này thì họ càng có tính chất nôm na. Đó là vì những con người tự nhiên trong lúc nói năng và bàn cãi hoạt động như những con người đặc biệt mà nếu nhìn qua tính đặc thù trực tiếp của họ thì có vẻ mất hết mọi bản chất. Thêm vào đấy, còn có thái độ thô lỗ hay lịch sự đối với bản chất của sự vật cần xét đến. Thực vậy trong khi tính thô lỗ toát ra từ một cá nhân cụ thể vâng theo những kích thích trực tiếp của một cách suy nghĩ và cảm giác thiếu tế nhị, thì trái lại lễ phép là một thái độ phổ biến một cách trừu tượng và hình thức biểu lộ sự kính trọng, sự thú nhận cá tính, tình yêu, danh dự... trong lúc đó sự biểu lộ này không phải là thừa nhận một cái gì khách quan, không nhằm vào một nội dung tích cực và chính xác.

Giữa tính phổ biến thuần túy hình thức này và sự biểu hiện tự nhiên những đặc tính thô sơ mà chúng ta đã nói trên đây là cái khái quát theo nghĩa thực của từ này, một sự khái quát hóa không phải hình thức cũng không mất cá tính và vay mượn những yếu tố của nó ở tính chất chính xác của tính cách và tính chất khách quan của những ý kiến và những mục đích. Thủ pháp thực sự nên thơ do đó tóm lại là bắt cái đặc thù và cái cá nhân của hiện thực trực tiếp phải chịu tác dụng gạn lọc của tính khái quát, thực hiện sự hòa giải của hai phương diện.

Chính vì vậy mà về cách nói chúng ta có cảm giác là được đưa sang một lĩnh vực khác, một lĩnh vực lý tưởng là lĩnh vực của nghệ thuật trong lúc vẫn không rời bỏ miếng đất của hiện thực và của những nét thực sự của nó. Đó là ngôn ngữ mà các nhà thơ viết kịch Hi Lạp đã sử dụng, ngôn ngữ của Gơtơ trong những tác phẩm thời đứng tuổi, ngôn ngữ một phần của Sinle và của Sèchxpia, mặc dầu Séchxpia vì hoàn cảnh sân khấu của thời đại mình thỉnh thoảng bắt buộc phải nhường cho biệt tài sáng tạo của diễn viên về ngôn ngữ.

(bb) *Thứ hai*, về mặt phương thức biểu hiện, ta có thể phân biệt trong kịch bài hát đồng ca, những độc thoại và những đối thoại.

Chính chủ yếu trong kịch cổ đại sự phân biệt giữa các đồng ca và các đối thoại đã được thực hiện một cách cụ thể nhất; trái lại bi kịch hiện đại không biết đến sự phân biệt này, những điều mà những người cổ đại bắt các đồng ca nói thì ngày nay được nói bởi chính các nhân vật của vở kịch. Đối lập lại các tính cách cá nhân và những cuộc đấu tranh bên ngoài và bên trong của họ, các đồng ca biểu hiện những ý kiến và những tình cảm phổ biến, khi thì với một thực chất sử thi khi thì với một cái đà trữ tình. Trái lại, trong *độc thoại* chính cá nhân tự bộc lộ mình cho bản thân ở một giai đoạn nhất định của hành động của y. Cho nên các *độc thoại* đặc biệt nêu lên trong những phút ở đấy tâm hồn sau một loạt biến cố, tự tập trung vào bản thân, nhận định về cái gì đối lập nó với những người khác, về những mâu thuẫn nội tại của nó và quyết định thực hiện những ý định hoặc đã ấp ủ từ lâu, hoặc đột nhiên xuất hiện.

Thứ ba, chính đối thoại là phương thức tốt nhất của kịch. Thực vậy, chỉ có dùng đối thoại các cá nhân hành động mới có thể bộc lộ *cho nhau* biết những tính cách và những mục đích của họ và bằng cách làm nổi bật những điểm đặc thù của họ cũng như phương diện cốt tử của nhiệt tình của họ, và cũng

chỉ có dùng đối thoại họ mới nêu bật được những sự bất hòa và đem đến cho hành động một vận động thực tế. Ngoài cái nhiệt tình riêng biệt và cái nhiệt tình bản chất, người ta có thể phân biệt ở trong đối thoại một nhiệt tình *khách quan* và một nhiệt tình *chủ quan*. Cái thứ nhất là nhiệt tình của dục vọng đặc thù, nháy mắt hoặc bằng cách tập trung vào bản thân, dục vọng bộc lộ một cách bóng gió hoặc dục vọng có thể bộc lộ một cách hoàn toàn. Các nhà thơ muốn biết đến tình cảm của khán giả bằng những cảnh cảm động chủ yếu dùng nhiệt tình này. Nhưng dù cho cường độ của những đau khổ cá nhân hay của dục vọng dã man hay của những mâu thuẫn trong đó tâm hồn con người giẫy dụa, việc miêu tả chúng làm chúng ta mủi lòng và xúc động không bằng một nhiệt tình có cả một nội dung khách quan. Chính vì vậy các tác phẩm thơ đầu tiên của Gơtơ mặc dầu có một hứng thú sâu sắc về cốt truyện và tính chất của đối thoại, nói chung vẫn ít làm người ta cảm động. Cũng vậy, những điều bộc lộ hung dữ một sự bất công bên trong hay một tình trạng hung hăng man rợ ít làm những người có tình cảm lành mạnh cảm xúc; còn về cái khủng khiếp thì nó làm người ta lạnh nhạt chứ không hăng bốc lên. Nhà thơ tha hồ cấp cho chúng ta một bức tranh có vẻ lôi cuốn, người ta nhận thấy đây là một con tim tan vỡ, và người ta quay mặt đi bởi vì trong bức tranh này thiếu yếu tố tích cực, sự hòa hợp, yếu tố chủ yếu của nghệ thuật.

Trái lại, những người xưa thường nêu bật trong các bi kịch của họ phương diện khách quan của nhiệt tình, phương diện này vẫn không phải thiếu cá tính nhân tính, điều mà thời cổ đại đòi hỏi, người ta cũng tìm thấy trong các vở kịch của Sinle nhiệt tình của một tâm hồn lớn, một nhiệt tình có cường độ sâu sắc, một nhiệt tình làm cơ sở cho hành động và biểu lộ một cách nhất quán. Chính đặc biệt hoàn cảnh này ngày nay người ta thấy cách diễn lên sân khấu những bi kịch của Sinle đã gây tác dụng. Bởi vì chỉ có mặt cốt tử của hành động là tạo

nên một hiệu lực kịch tính phổ biến, kéo dài và sâu sắc, phương diện cốt tử này bao gồm một yếu tố tích cực tạo nên bởi cái nội dung đạo đức và một yếu tố hình thức tạo nên bởi tính chất vĩ đại của tinh thần và của tính cách. Và cũng chính Sêchxpia là người thành thạo nhất trong việc miêu tả tính chất chủ yếu này.

(cc) Còn về vận luật tôi chỉ bó hẹp vào một vài nhận xét ngắn về vấn đề này. Bộ của câu thơ trong kịch chiếm phần giữa tính chất phẳng lặng đơn điệu của sáu bộ và nhịp điệu theo âm tiết, dồn dập hơn, có cắt mạch rõ ràng hơn của thơ trữ tình. Chính cái bộ iămbic về mặt này là thích hợp hơn các bộ khác, bởi vì trong khi tiến triển một cách nhịp nhàng, khi thì đi gấp bởi các anapét, khi thì chậm lại bởi các xpôndê, cái iămbic là thích hợp nhất với sự diễn biến tiếp tục của hành động và chủ yếu cấp cho bộ sáu nhịp vẻ nghiêm trang cao quý của một bị kìm hãm. Trong số những người cận đại thì người Tây Ban Nha sử dụng chủ yếu các trôkê có bốn chân hoặc kèm với nhiều kết hợp khác nhau về vần và điểm âm thanh, không có vần, nên rất hài hòa với tình trạng sôi nổi của một trí tưởng tượng phong phú về hình tượng,với những sự phân tích tế nhị kìm hãm hơn là khuyến khích hành động, trái lại mặt trữ tình bởi các xonnê, các ôctavơ được đưa vào một cách rất hợp chỗ. Người ta cũng có thể nói như vậy về câu thơ mười hai chân của Pháp là câu thơ phù hợp hoàn toàn với những nghi thức hình thức và cách trình bày có tính chất hô hào của những dục vọng khi thì bị kiềm chế, khi thì sôi nổi mà kịch Pháp đã tìm cách xây dựng một cách biểu đạt công thức. Người Anh hiện thực hơn, và những người Đức chúng ta về mặt này trong những thời gian gần đây đã theo họ, đã giữ lại cái iămbơ mà Arixtôt (*"Thi ca luận"*) cho là loại bộ uyển chuyển nhất; nhưng họ không duy trì nó dưới hình thức ba bộ trái lại đã xử lý nó một cách tự do hơn bằng cách cấp cho nó một tính chất ít cảm động hơn.

c. Tác phẩm kịch trong các quan hệ với công chúng.

Mặc dầu cách nói cũng đóng một vai trò quan trọng ở trong thơ sử thi và trong thơ trữ tình, tầm quan trọng của nó có thể nói trở thành quyết định trong tác phẩm kịch, bởi vì đây là những cách suy nghĩ, những tính cách và những hành động mà chúng ta phải chấp nhận trong tính chất hiện thực sinh động của chúng. Một hài kịch của Canđêrôn với cách đọc khi thì cường điệu, khi thì hình tượng một cách tế nhị với những sự thay đổi về bộ mang tất cả các tính đa dạng trữ tình sẽ được công chúng ta đón tiếp một cách ít nồng nhiệt. Chính vì sự có mặt trực tiếp này và tính chất gần gũi vật chất này mà các phương diện khác của nội dung và của hình thức thơ trữ tình ít nhiều động chạm trực tiếp tới cái công chúng mà nó nói tới. Chúng ta hãy giữ lại một ít vào đặc điểm sau này của tác phẩm kịch.

Các công trình khoa học hay các thơ sử thi và trữ tình có thể nói có một công chúng đặc biệt; nếu không có công chúng này thì chuyên đề người này hay người khác đọc đối với nó là hoàn toàn như nhau, đó là một chuyên đề thuần túy ngẫu nhiên. Người nào không thích một quyển sách nào có thể gạt bỏ nó đi cũng như anh ta đi qua trước những bức tượng và những bức tranh mà anh không quan tâm đến và không chú ý đến. Tất cả điều tác giả có thể nói lúc bấy giờ để tự an ủi đó là tác phẩm của mình không được viết ra hay không được sáng tác ra cho những độc giả như vậy. Về các tác phẩm kịch thì khác hẳn. Công chúng mà một vở kịch viết ra cho họ ngồi xem nghệ thuật trình diễn, và tác giả trong khi viết hay trình diễn đã có những nhiệm vụ nhất định đối với cái công chúng này. Công chúng này có quyền tán thưởng nó hay bác bỏ nó bởi vì người ta đã tập hợp công chúng một cách hữu ý trong một cái nhà nhất định để họ hưởng thụ và thưởng thức. Vậy mà công chúng xem như một tập thể, lại gồm những yếu tố rất bác tạp, khác nhau về trình độ văn hóa, về giáo dục mĩ

học, về sở thích... Kết quả là, muốn làm cho mọi người hài lòng và đừng có người nào phật ý, tác giả phải có cái tài biến đổi sự tầm thường và có thái độ phớt đời thành những đòi hỏi thuần túy của nghệ thuật chân chính. Cố nhiên nhà viết kịch vẫn còn cái quyền coi khinh công chúng; nhưng nếu làm như vậy, anh ta vẫn không đạt được mục đích của mình là gây một ảnh hưởng nhất định.

Đặc biệt ở người Đức chúng ta, từ Tichơ (Tieck), thái độ coi khinh quần chúng như vậy đã trở thành một cái mốt. Tác giả Đức trước hết muốn biểu lộ cá tính mình không cần biết điều anh ta nói có được khán giả hay thính giả thích hay không. Chính vì vậy mà chẳng hạn Tichơ và anh em Sơlêghen là những người quá thiên về mỉa mai nên đã không thâm nhập được vào tâm hồn và tinh thần của dân tộc mình và đã tấn công Sinle, trách Sinle đã chấp nhận cái giọng Đức thuần túy, để được mọi người thích. Những người láng giềng của chúng ta là người Pháp lại làm ngược lại; họ viết là nhằm hiệu lực trực tiếp và mất họ bao giờ cũng nhìn chăm chú vào công chúng còn công chúng có thể là một nhà phê bình nghiêm khắc, ít rộng lượng đối với tác giả. Sở dĩ thế là vì ở Pháp đã hình thành một thị hiếu mĩ học nhất định; trái lại ở ta về mặt này có tình trạng vô chính phủ khiến cho mỗi người xét đoán theo những ý kiến, những tình cảm cá nhân, những sở thích đồng bóng trong giây lát và tỏ lời khen hay chê một cách ngẫu nhiên.

Nhưng bởi vì bản chất của tác phẩm kịch là có một cuộc sống riêng của nó, và chỉ có cuộc sống này mới có thể làm cho dân tộc tán thưởng vở kịch cho nên nhà viết kịch trước hết phải thỏa mãn những đòi hỏi duy nhất có thể đảm bảo cho anh ta thành công độc lập đối với những trào lưu ngẫu nhiên và những hoàn cảnh chốc lát. Đây là những nhận xét về vấn đề này.

(a) *Trước hết* những mục đích nào mà trong tác phẩm kịch đấu tranh với nhau để cuối cùng thỏa hiệp với nhau, cần phải

hoặc gắn liền với một hứng thú nhân tính phổ biến, hoặc lấy cơ sở là một nhiệt tình, nhiệt tình này đối với cái dân tộc mà sự sáng tạo của nhà thơ nói với họ, là một nhiệt tình chủ yếu, cốt tử. Nhưng về các xung đột thì có thể có tình trạng không phù hợp giữa tính phổ biến của nhân loại và tính đặc thù dân tộc. Kết quả là có những tác phẩm mà ở một dân tộc nhất định thì làm thành đỉnh cao nhất của nghệ thuật kịch và nêu lên trình độ phát triển cao nhất của nó nhưng lại có thể không được thưởng thức và không được tán thưởng ở một thời kì khác và bởi một dân tộc khác. Thơ trữ tình Ấn Độ vẫn còn đầy sức hấp dẫn và vẻ lôi cuốn đối với những người phương Tây chúng ta, và chúng ta thưởng thức những tác phẩm này dường như chúng được viết cho chúng ta. Nhưng cuộc xung đột làm trung tâm của hành động trong *Xacuntala*, lời nguyền rủa của ông Bà-la-môn nổi giận đối với Xacuntala bởi vì Xacuntala không thấy ông ta không biểu lộ thái độ kính trọng đối với y, chúng ta chỉ có thể thấy điều đó là vô nghĩa lý. Kết quả là, mặc dầu bản trường ca nổi tiếng này có mọi giá trị, hành động làm thành trung tâm của nó vẫn không gợi cho ta một hứng thú gì hết. Người ta cũng có thể nói như vậy về cái cách những người Tây Ban Nha xử lý động cơ danh dự cá nhân, đó là một cách xử lý theo một lôgic trừu tượng và nghiệt ngã và bởi vì nó triệt để và tàn nhẫn, cho nên xúc phạm sâu sắc tới những quan niệm và tình cảm của chúng ta. Về điểm này, tôi nhớ đến cái cố gắng đã được thực hiện để dựng trên sân khấu của chúng ta một vở kịch ít nổi tiếng của Canđêrôn, *"Sự trả thù bí mật vì bị xúc phạm"*. Vở kịch này đã thất bại chính vì những lý do mà tôi vừa nói. Một vở kịch khác của ông tuy vậy biểu hiện một sự xung đột nhân tính sâu xa hơn, *"Ông thày thuốc của danh dự mình"* đã thành công hơn sau những thay đổi nhất định so với *"Hoàng tử chuyên nhất"*, bởi vì công chúng không tán thưởng cái nguyên lý tôn giáo cứng nhắc và trừu tượng.

Các bi kịch và các hài kịch của Sêchxpia trái lại đã có được một công chúng ngày càng tăng bởi vì mặc dầu chúng có tính chất dân tộc, cái nhân tính phổ biến vẫn chiếm ở đấy, một địa vị chủ đạo. Kết quả là, những nước duy nhất không tiếp đón niềm nở Sêchxpia là những nước ở đấy những ước lệ nghệ thuật có tính chất chật hẹp và đặc thù đến nỗi nó làm cho công chúng hoàn toàn không có khả năng thưởng thức các tác phẩm của ông. Các vở kịch cổ đại cũng sẽ được chúng ta tán thưởng như các tác phẩm của Sêchxpia nếu chúng phù hợp hơn với các quan niệm của chúng ta về cách diễn trên sân khấu và với tính khí dân tộc chúng ta, nhất là nếu như chúng thỏa mãn hơn nữa những đòi hỏi của chúng ta về nội tâm và trình độ sâu sắc chủ thể cũng như một trình độ cá biệt hóa mạnh hơn về các tính cách. Nhưng *các chủ đề* của các vở kịch sẽ không bao giờ mất sức mạnh hoạt động của mình. Vì vậy người ta có thể nói khái quát rằng một tác phẩm kịch dù cho chúng có những phẩm chất gì, càng ít có khả năng sống lâu dài nếu các chủ đề mà nó xử lý không gắn với những hứng thú nhân tính cốt tử thuộc về những tính cách và những dục vọng đặc thù liên quan tới một cuộc sống dân tộc loại biệt, của một thời kì nhất định.

(b) *Thứ hai*, nhưng những mục đích và những hành động có tính phổ biến muốn trở thành một hiện thực sinh động đều phải được cá tính hóa một cách nên thơ. Bởi vì tác phẩm kịch không chỉ nói với một công chúng sinh động mà bản thân nó phải là một hiện thực sinh động do những tình huống và những hành động mà nó biểu hiện.

(aa) Về mặt này tôi đã nói nhiều ở một đoạn khác, về vấn đề môi trường địa phương, các phong tục, các thói quen và các phương diện bên ngoài khác của hành động mà vở kịch làm cho ta có thể chứng kiến. Sự cá tính hóa của kịch phải ngây thơ, sinh động và đầy hứng thú đến nỗi gạt ra ngoài sự chú ý của ta tất cả những cái gì ở bên ngoài nó; hoặc là nó phải đóng

vai một hình thức bên ngoài chỉ có giá trị bởi tính phổ biến và tính tinh thần và nó làm thành cái vỏ của tính chất ấy.

(bb) Quan trọng hơn phương diện bên ngoài là tính sinh động của các tính cách: các tính cách không được là sự nhân cách hóa đơn thuần những đặc tính, trường hợp các nhà viết kịch chúng ta ngày nay thường vẫn như vậy. Những sự nhân cách hóa trừu tượng các mục đích và các dục vọng như vậy sẽ không có tác dụng; ngay một sự nhân cách hóa thuần túy hời hợt cũng không đủ, vì nó bao hàm sự phân chia giữa nội dung và hình thức như trong các hình tượng phúng dụ. Những tình cảm và những ý nghĩ sâu sắc, những lời huênh hoang và những câu trống rỗng không thể nào bù đắp được sự thiếu sót này. Trái lại, bản thân cá nhân kịch tính phải sinh động một cách dồi dào, phải là một tổng thể trọn vẹn, tính khí và tính cách của cá nhân phải phù hợp với hành động và những mục đích của hành động.

Vấn đề chính ở đây không phải là dàn ra một loạt những nét tính cách đặc thù mà làm cho khán giả đứng trước một cá tính kéo tất cả về tính duy nhất do bản thân y tạo nên và bộc lộ ra trong những lời nói và những hành động toát ra từ một nguồn gốc trước sau duy nhất. Một sự kết hợp đơn thuần những đặc tính và những hành vi dù cho những cái này xuất phát từ một tổng thể trước sau duy nhất vẫn chưa làm thành một tính cách sinh động, trái lại tính cách sinh động chỉ có thể là sản phẩm hoạt động sáng tạo của trí tưởng tượng nhà thơ. Chẳng hạn các bi kịch của Xôphôklơ là những tính cách như vậy mặc dầu họ không có được những nét đặc thù phong phú và đa dạng của các nhân vật sử thi của Hômerơ. Trong số những người hiện đại chủ yếu Sêchxpia và Gơtơ đã tạo ra những tính cách sinh động nhất, trái lại người Pháp ít nhất là trong các tác phẩm đầu tiên của họ chỉ lo trình bày không phải những cá nhân thực sự sinh động mà những kiểu người biểu hiện một cách trừu tượng và hình thức những phạm

trù nhất định và những dục vọng nhất định.

(cc) *Thứ ba*, nhưng vẽ lên những cá nhân sinh động vẫn chưa đủ. "*Ephigiêni*" và "*Toócquatô Tatxơ*" của Gơtơ chẳng hạn là những tác phẩm tuyệt diệu, nhưng người ta không thể nói rằng chúng là sinh động theo nghĩa chặt chẽ của từ này. Chính vì vậy mà Sinle nói về "*Ephigiêni*" rằng phương diện đạo đức ở đấy đóng một vai trò quá quan trọng và sự miêu tả các tính cách ở đấy chiếm quá nhiều chỗ. Thực vậy, việc miêu tả và biểu hiện nội tâm các nhân vật được đặt trong những hoàn cảnh nhất định vẫn chưa đủ, cái phải chiếm hàng đầu và chỉ đạo tất cả hành động đó là sự xung đột của những mục đích và những cứu cánh mà mỗi người theo đuổi. Cho nên Sinle cho rằng trong "*Ephigiêni*" hành động diễn biến quá trầm lặng, quá chậm chạp đến nỗi thậm chí nó có tính chất rõ rệt sử thi khi người ta xét đoán nó dưới ánh sáng của khái niệm chặt chẽ của bi kịch. Hiệu lực bi kịch là xuất phát từ hành động với tính cách hành động chứ không phải từ mục đích cụ thể và từ sự thể hiện mục đích ấy ít nhiều độc lập với tính cách. Trong một trường ca sử thi, các tính cách, các hoàn cảnh, các sự việc, các biến cố có thể nói phải được dàn rộng ra trong lúc đó hiệu lực tạo nên bởi kịch càng sâu xa nếu vở kịch càng cô đọng, càng tập trung vào một xung đột nhất định và những chuyển biến của nó, do đó, Arixtôt đã nói một cách rất có lý rằng hành động bi kịch có hai nguồn gốc là sự suy nghĩ và tính cách, nhưng vai trò chủ yếu vẫn thuộc về mục đích, và các cá nhân hành động không phải để bộc lộ tính cách của họ, trái lại những tính cách này biểu lộ khi hành động, chúng nằm trong hành động.

(c) Một điểm cuối cùng cần phải xét về vấn đề này liên quan tới tác giả vở kịch trong mối quan hệ với công chúng. Vì có nguồn gốc hồn nhiên, thơ sử thi đòi hỏi nhà thơ phải dấu mình, biến mất đằng sau tác phẩm khách quan của y và chỉ nói về cái gì làm thành nội dung của tác phẩm; nhà thơ trữ

tình trái lại bộc lộ tâm hồn mình và biểu lộ cách anh ta nhìn thế giới.

(aa) Tuy vậy, bởi vì vở kịch trình bày hành động ở trong tính thời sự cảm quan và các cá nhân ở đây nói và hành động nhân danh họ, ta có thể cảm thấy rằng nhà thơ của kịch phải biến mất đằng sau tác phẩm mình còn hơn cả trong trường ca sử thi; ở đấy nhà thơ ít nhất vẫn còn xuất hiện để kể lại các biến cố. Ý kiến này chỉ là chính xác một cách tương đối, bởi vì như tôi đã nói ở lúc đầu, kịch chỉ ra đời ở những thời kì trong đó ý thức chủ thể đã đạt đến một trình độ phát triển rất cao, ở đấy cái nhìn về thế giới và quan niệm về nghệ thuật đã trở thành một việc làm có tính chất cá nhân. Do đó, tác phẩm kịch không được có cái vẻ một sản phẩm của tinh thần nhân dân như trường ca sử thi mà phải là sản phẩm của một sự sáng tạo có ý thức độc đáo của nghệ thuật và sự khéo léo của một nhà thơ duy nhất. Chỉ có như vậy tác phẩm kịch mới đạt đến trình độ sinh động và chính xác nghệ thuật, và ở điểm này, nó khác các biến cố và các hành động trực tiếp và hiện thực. Chính vì vậy mà cá tính của các nhà thơ viết kịch chưa bao giờ gây nên nhiều cuộc tranh cãi như những nhà sáng tạo các trường ca sử thi đầu tiên.

(bb) Tuy vậy, mặt khác, bản thân công chúng, bởi vì họ còn thấm nhuần ý nghĩa và tinh thần của nghệ thuật, nên họ không chấp nhận rằng vở kịch trình bày cho họ những trạng thái tâm hồn thoáng qua và đồng bóng, những xu hướng cá nhân hay những quan niệm về thế giới riêng của người này hay của người nọ mà công chúng có quyền đòi hỏi rằng một hành động kịch, theo lối bi kịch hay hài kịch, phải đạt đến sự thực hiện cái tự thân là hợp lý và chân thực. Chính vì vậy trên đây tôi đã nói rằng người viết kịch trước hết phải có một cái nhìn sâu sắc về bản chất của những hành động của con người và về sự chỉ đạo của thần linh của thế giới cũng như phải có một quan niệm vừa rõ ràng lại vừa sinh động về cái thực chất vĩnh viễn của những

tính cách, những dục vọng và những vận mệnh của con người.

Cách nhìn này và cách quan niệm có tính cá nhân này trong những hoàn cảnh nhất định có thể làm cho nhà thơ đối lập lại những ý kiến chật hẹp nhất, phản nghệ thuật nhất của dân tộc mình và của thời đại mình. Nhưng khi trường hợp này xảy ra thì người có lỗi là công chúng chứ không phải là nhà thơ. Nhà thơ không có nhiệm vụ nào ngoài việc trước sau trung thành với chân lý và đi theo những cảm hứng của thiên tài mình và cái thiên tài ấy, nếu nhà thơ hướng nó về phía chân lý, thì chỉ có thể đảm bảo cho nhà thơ dành được thắng lợi, và thắng lợi này xét cho cùng bao giờ cũng phục vụ chân lý.

Về vấn đề nhà thơ có thể đẩy mạnh sự đối lập của mình với năng khiếu thưởng thức và các ý kiến của công chúng đến trình độ nào, khó lòng mà nói được một điều gì chính xác. Về điểm này, tôi chỉ nhắc lại rằng ở một thời đại kịch cũng đã được sử dụng làm công cụ truyền bá những xu hướng chính trị và đạo đức mới, những trào lưu mới về thi ca, tôn giáo... Arixtôphan, trong các hài kịch đầu tiên của mình đã công kích tình trạng nội bộ của Aten và chống lại cuộc chiến tranh Pêlôpônedơ. Vonte thường cũng tìm cách truyền bá những nguyên lý của thời kì ánh sáng bằng các tác phẩm kịch của mình. Nhưng nhất là Letxinh trong tác phẩm *"Nathan"* đã tìm cách bênh vực đức tin đạo đức của mình chống lại thái độ chật hẹp chính thống của tôn giáo, và ngày nay Gơtơ đã tấn công trong các tác phẩm đầu tiên của mình chống lại cái quan niệm có tính chất nôm na về cuộc đời và nghệ thuật đang thống trị ở Đức và tấm gương của ông đã được Tichcơ noi theo.

Nếu như một quan niệm cá nhân của nhà thơ như vậy tỏ ra là một quan điểm cao hơn chứ không phải là một kết luận rút một cách độc lập và cố ý từ hành động được biểu hiện, nếu hành động đóng vai trò một công cụ đơn thuần thì nó sẽ không gây thiệt hại gì cho nghệ thuật cả. Nhưng nếu như quyền tự do nên thơ của nghệ thuật vì thế mà bị thương tổn, trong khi

biểu lộ những xu hướng mặc dầu bản thân chân thực nhưng vẫn không xuất phát trực tiếp từ toàn bộ tác phẩm, thì nhà thơ có thể gây một ấn tượng sâu sắc đối với công chúng, nhưng hứng thú anh ta gây nên sẽ là một hứng thú có thể nói là vật chất, nghĩa là không liên quan gì với nghệ thuật cả. Nhưng trường hợp trầm trọng nhất là trường hợp trong đó nhà thơ lao vào một hướng sai lầm chỉ là để bợ đỡ quần chúng và làm cho quần chúng thích và như thế là phạm hai lỗi: chống lại sự thực và chống lại nghệ thuật.

Chúng tôi còn nêu thêm nhận xét sau đây rằng trong số các thể loại khác nhau của kịch, bi kịch không cho phép tính chủ thể của nhà thơ biểu lộ tự do bằng hài kịch là thể loại có thể định nghĩa là thuộc lĩnh vực của chủ quan và võ đoán. Chính vì vậy chẳng hạn trong các *Parabases*, Arixtôphan thường bắt gặp công chúng Aten hoặc bằng cách nói trắng điều ông ta suy nghĩ về các biến cố chính trị trước mắt hoặc bằng cách cấp cho những người đồng bang những lời khuyên khôn ngoan, hoặc bằng cách mạt sát các đối thủ và các người kình địch ở trong nghệ thuật, hoặc bằng cách bộc lộ bản thân mình và phơi bày tất cả mọi tính kì quặc của mình.

2. Sự biểu hiện bên ngoài của tác phẩm kịch.

Trong số tất cả các nghệ thuật, thơ là nghệ thuật duy nhất có thể không cần đến sự vật chất hóa hoàn toàn. Bởi vì kịch không phải kể lại những biến cố và những kì công của quá khứ như sử thi, hoặc biểu hiện thế giới chủ quan trong thơ trữ tình mà nhằm mục đích trình bày một hành động thực sự và hiện thực, cho nên nếu kịch chỉ bó hẹp vào những phương tiện mà thơ sẵn có thì kịch sẽ trái ngược với mục đích mà nó theo đuổi. Thực vậy, hành động diễn ra xuất phát từ một nguồn gốc bên trong và, do đó, được biểu hiện hoàn toàn bằng lời nói; nhưng mặt khác, hành động lại hướng ra ngoài và đòi hỏi sự tham dự của toàn bộ con người với các vận động thân thể, các

biểu hiện của nét mặt và của tình cảm với cái cách nó ảnh hưởng tới những người khác và những phản ứng nó gây nên.

Cá nhân được nêu lên như vậy trong các quan hệ với hiện thực bên ngoài cần có một môi trường bên ngoài, một nơi nhất định ở đấy y có thể biểu diễn và hành động, thành ra kịch là cái không thể bỏ qua, mặt nào trong những mặt này, cần sự giúp đỡ của tất cả các nghệ thuật khác để làm cho các nghệ thuật này có được một sự trau dồi về nghệ thuật. Cái cảnh ở đấy hành động kịch diễn ra, khi thì do một điện thờ, khi thì do một môi trường được kiến trúc khéo léo, khi thì do tự nhiên bên ngoài tạo nên và được quan niệm và thực hiện một cách giống tranh vẽ. Trong môi trường này, những hình tượng có tính điêu khắc sinh động và hoạt động đi đi lại lại, khách thể hóa ý chí và tình cảm của họ dưới hình thức nghệ thuật bằng cách nói biểu cảm cũng như bằng những nét mặt cách điệu hóa và những thái độ và những vận động gây lên bởi những thúc đẩy bên trong.

Về mặt này, cần nhắc đến một điểm đặc thù mà tôi đã nêu lên khi sự đối lập là cái ở trong âm nhạc tồn tại giữa mặt hô hào và giai điệu. Thực vậy cũng như trong âm nhạc hô hào, chính lời nói do ý nghĩa tinh thần của nó đóng vai trò chủ yếu và làm chủ phương diện âm nhạc là cái phục tùng sự biểu hiện đặc thù của lời nói, trong lúc đó giai điệu trong khi có thể tiếp thu nội dung của lời nói, vẫn diễn biến và phát triển ở trong yếu tố riêng của mình. Cũng vậy, kịch sử dụng các nghệ thuật khác làm nền tảng đơn thuần và môi trường cảm quan nhưng nó bị thống trị bởi ngôn ngữ thơ là cái đóng vai trò chính. Mặt khác, cái lúc đầu chỉ có giá trị một yếu tố phụ thuộc và thứ yếu, cuối cùng trở thành một mục đích tự thân và vươn lên thành một vẻ đẹp độc lập trong khi vẫn không ra khỏi những giới hạn của nó: lời nói trở thành tiếng hát, điệu bộ trở thành vũ, và tất cả phương diện sân khấu có xu hướng trở thành một sự hoàn mỹ về nghệ thuật do vẻ đẹp và vẻ diễm lệ của nó.

Vấn đề các quan hệ giữa kịch và thơ nói chung có thể xét theo ba quan điểm.

Thứ nhất, kịch có thể bó hẹp vào việc sử dụng những phương tiện riêng của mình, và từ bỏ sự biểu hiện các tác phẩm lên sân khấu.

Thứ hai, do chỗ nghệ thuật sân khấu bó hẹp vào việc đọc, điệu bộ và hành động, lời nói vẫn là yếu tố chủ yếu quyết định và thống trị.

Cuối cùng, *thứ ba* việc trình diễn có thể trình diễn tất cả các phương tiện của sân khấu, nhạc và vũ, những cái này do đó trở thành độc lập đối với lời nói nên thơ.

a. Việc đọc và ngâm các tác phẩm kịch.

Điều làm thành chất liệu cảm quan thực sự của kịch không những là lời nói con người và cái lời được nói lên, mà toàn bộ con người, trong khi con người biểu lộ những tình cảm, những biểu tượng, và những tư tưởng con người còn bước vào một hành động cụ thể. Y hoạt động với tất cả sự tồn tại của mình đối với các biểu tượng nhất định, cách làm và cách cư xử của người khác, y nhận những phản ứng của người khác và về phần mình, y trả lời một cách khẳng định hay phủ định.

(a) Đối lập lại đặc trưng này là một đặc trưng thuộc về bản chất của kịch, ngày nay nhất là ở nước ta, ở Đức, có một xu hướng rất phổ biến cho rằng việc tổ chức một vở kịch nhằm đưa nó lên sân khấu là một chi tiết hết sức thứ yếu. Nhưng điều này vẫn không cản trở các nhà viết kịch đều mong muốn và hi vọng tác phẩm của họ được trình diễn lên sân khấu dù cho họ coi thường hay coi khinh chi tiết này. Chính vì vậy mà phần lớn các vở kịch hiện đại của chúng ta không bao giờ được trình diễn chỉ vì một lý do đơn giản là chúng không có tính chất kịch.

Chúng tôi không muốn nói rằng một tác phẩm kịch về bản chất không nên chỉ thỏa mãn bằng giá trị thi ca nội tại của

nó, nhưng muốn có một giá trị *kịch*, nó phải được xử lý thế nào để có thể trình diễn lên sân khấu. Chúng ta có bằng chứng tốt nhất về điều này trong các vở bi kịch Hi Lạp. Tuy chúng ta hầu như không còn thấy chúng trên các sân khấu của chúng ta nhưng nếu nhìn kĩ thì bây giờ chúng vẫn còn làm ta thỏa mãn bởi vì chúng đã được thích nghi với sân khấu của thời đại chung. Điều đã khiến cho chúng bị gạt ra khỏi sân khấu hiện đại chủ yếu không phải là do những thiếu sót của cấu trúc kịch, cấu trúc này khác cấu trúc chúng ta ở chỗ dùng những đồng ca, mà là do chỗ những tiền đề và những điều kiện dân tộc làm cơ sở cho nội dung của chúng không còn bước vào ý thức của chúng ta nữa.

Chẳng hạn chúng ta chỉ có thể chán ngấy vì cái bệnh của Philoctet chẳng hạn, vì những ung nhọt ở chân anh ta tỏa ra một mùi hôi thối và cái mũi tên của Hêraklet là điều gây nên cái đó thì chẳng có thể gây cho chúng ta hứng thú gì. Cũng vậy cái mặt dã man của cái việc hiến tế bằng người trong *Iphigiêni ở Aulit* và *Iphigiêni ở Taurit* vẫn còn có thể làm chúng ta thưởng thức trong một cảnh trí của nhạc kịch, song trong bi kịch chỉ các hành động này phải được trình bày khác. Gơtơ đã nhận thấy rõ được điều đó.

(b) Nhưng sự khác nhau ở giữa thói quen của chúng ta khi tự mình đọc một tác phẩm kịch và khi ta dự một cuộc biểu diễn toàn bộ, đã khiến nhà thơ chấp nhận một thái độ trung dung là viết các tác phẩm của mình để người ta có thể đọc nó một phần, cho rằng bản chất của cách bố cục không thể làm khác. Song về mặt này, có những chi tiết thuần túy bên ngoài thuộc về cái mà người ta gọi là sự hiểu biết về sân khấu, nhưng dù có không tuân thủ cũng không giảm nhẹ chút gì giá trị cho một tác phẩm kịch. Trong số các chi tiết này, chẳng hạn, ta có thể kêu cái chi tiết là sắp xếp một cảnh làm sao mà một cảnh khác đòi hỏi một sự sửa soạn lớn có thể theo nó không khó khăn hay diễn viên phải có đủ thì giờ để thay quần áo,

để nghỉ ngơi... Các hiểu biết hay các thủ thuật này có thể được áp dụng hay không, nhưng giá trị thơ không hề vì thế mà thêm lên hay giảm đi và các hiểu biết cùng các thủ thuật này là lệ thuộc ít nhiều vào cách tổ chức theo ước lệ của kịch, cách này cũng thay đổi. Trái lại, về các điểm khác, muốn cấp cho tác phẩm mình một tính chất thực sự kịch tính, nhà thơ phải thấy trước mắt mình cách diễn xuất trên sân khấu của các tác phẩm và phải thấy các nhân vật của mình làm những hành động thực sự và nghe họ nói trong khi làm các hành động ấy.

Về mặt này, việc diễn xuất làm thành một hòn đá thử vàng thực sự. Bởi vì trước tòa án tối cao của một công chúng lành mạnh và sáng suốt, những lời nói và những bài diễn thuyết dài của một lối ngâm thơ gọi là hay ho tỏ ra là một trò nói nhảm trống rỗng nếu chúng thiếu tính chất thực của kịch. Đành là có những thời kì trong đó công chúng vì chịu ảnh hưởng tai hại của lối nhồi sọ mà các nhà gọi là phê bình hay là giới am hiểu bắt công chúng phải chịu đựng những ý kiến đanh thép của họ, song chỉ cần là công chúng còn có khả năng tự nó suy xét thì công chúng sẽ chỉ hài lòng khi nào các tính cách hành động và bộc lộ như cái thực tại sinh động của tự nhiên và của nghệ thuật đòi hỏi.

Trái lại, khi nào một nhà thơ chỉ muốn viết cho những độc giả cô lập mà thôi, thì anh ta có thể dễ dàng đi đến chỗ bắt các nhân vật của anh ta nói *như* điều này vẫn diễn ra trong thư. Nếu một người nào đó viết cho chúng ta để báo cho chúng ta biết những lý do của các dự định và của cách hành động của anh ta, hoặc khi anh ta cam đoan với chúng ta rằng anh ta bộc lộ tâm hồn mình, thì ta phải chú ý đến những ý nghĩ và những biểu tượng nảy sinh trong đầu óc ta giữa lúc đọc với lúc chúng ta phải trả lời - trong những điều mà chúng ta phải trả lời - Thực vậy biểu tượng bao gồm một khả năng hoạt động rộng rãi. Trái lại, cái đối thoại *trước mắt* là sự biểu hiện trực tiếp của ý chí, của các mong muốn và các quyết định. Những

con người nói với nhau và trả lời nhau với tâm hồn cởi mở, mắt nhìn mắt, miệng nói tai nghe không trải qua những suy nghĩ tương đối dài hay tương đối rắc rối làm cho thay đổi. Chính chỉ lúc đó thì các hành vi và các lời nói mới tuôn ra đầy sức sống từ từng trường hợp, từ bản thân tính cách của các nhân vật vì lúc này không còn có nhiều thì giờ để suy nghĩ giữa các khả năng khác nhau.

Về mặt này, việc nghĩ đến cách diễn xuất lên sân khấu là lối diễn xuất đòi hỏi gắt gao tính sinh động này của kịch không phải là không quan trọng đối với nhà thơ và đối với bố cục. Thậm chí, tôi còn đi đến chỗ nói rằng không nên in một vở kịch nào chưa chuyển từ trạng thái bản thảo sang cái vốn trình diễn của sân khấu và đừng lưu hành quá rộng rãi những tác phẩm ấy. Lúc đó, chúng ta sẽ có bớt những vở kịch viết một cách thông thái, đầy những tình cảm đẹp, những suy nghĩ tuyệt diệu và những tư tưởng sâu xa mà lại thiếu đúng cái cốt tử trong một vở kịch - đó là hành động và cái tính sinh động linh hoạt của nó.

(c) Khi *đọc* và khi *xem* các tác phẩm kịch, ta khó mà quyết định được rằng những vở kịch ấy có thể tạo nên một tác dụng sân khấu. Chính Gơtơ vào những năm cuối đời, dù có được kinh nghiệm to lớn về kịch, cũng cảm thấy băn khoăn có thể khẳng định về điểm này khi đứng trước cái tính chất vô cùng khó đoán của các thị hiếu của chúng ta, vốn thích những điều rất bác tạp. Khi các tính cách của các nhân vật hoạt động và các mục đích mà họ theo đuổi là to lớn và tự nó là cốt tử thì ta dễ nắm các tính cách hơn. Song ta không thể nào đưa ra được một nhận định chắc chắn chỉ sau khi đọc - không xem diễn - về sự vận động của các hứng thú, về các giai đoạn kế tiếp nhau của hành động, về tính căng thẳng và tính phức tạp của các tình thế, về cái mức độ vừa phải trong đó các tính cách ảnh hưởng tới nhau, về cái vẻ chân thực và cao quý của hành vi của họ và của lời nói của họ.

Về mặt này, việc đọc thơ chỉ giúp đỡ được phần nào thôi bởi vì kịch đòi hỏi có nhiều cá nhân tham dự, chứ không phải chỉ đòi hỏi có độc một *giọng* thôi, dù cho ta có cấp cho cái giọng ấy những sắc thái và những biến đổi gì đi nữa. Một điều khác cũng làm người ta lúng túng trong lúc đọc kịch, đó là việc phải biết xem trong lúc đọc, các nhân vật nói trong kịch có phải nhắc lại tên từng lúc một hay không, bởi vì dù có nhắc hay không nhắc ta cũng cứ vấp phải những điều bất tiện như nhau. Nếu việc đọc kịch làm theo một giọng duy nhất và độc nhất thì việc nhắc đến tên các nhân vật sẽ làm người ta dễ hiểu, nhưng lại vi phạm vào cách diễn xuất cái nhiệt tình. Trái lại, nếu việc đọc làm với một trình độ sinh động của kịch, đến nỗi đưa chúng ta hoàn toàn vào cái tình thế hiện thực, thì lại có thể nảy sinh một mâu thuẫn mới. Khi lỗ tai được thỏa mãn thì con mắt lại nêu lên các đòi hỏi của nó. Khi chúng ta nghe xem lại một hành động, chúng ta còn muốn thấy cả các nhân vật hoạt động, thấy cử chỉ của họ, môi trường của họ... Con mắt muốn có một cái gì toàn vẹn kia, song nó chỉ thấy có một người đọc cứ ngồi điềm nhiên hay đứng trong một cuộc hội họp riêng. Chính vì vậy mà việc đọc kịch chỉ là một thủ pháp không làm người ta thỏa mãn. Nó chiếm một vị trí trung gian giữa việc đọc thực sự không nghĩ gì đến việc nhìn, ở đấy cái mặt thực tế hoàn toàn bị bỏ quên là giành cho công việc của tưởng tượng và việc diễn xuất hoàn toàn.

b. Nghệ thuật diễn viên.

Bên cạnh âm nhạc, nghệ thuật của kịch thực sự là bao gồm nghệ thuật của diễn viên và cái này chỉ ở thời hiện đại mới đạt đến trình độ phát triển toàn vẹn của nó. Nguyên lý của nó tóm lại là lời nói và cách diễn đạt lời nói một cách nên thơ chiếm vai trò bá chủ, và chi phối tất cả các phương tiện khác đã được đem dùng: cử chỉ, hành động, xướng đọc, nhạc, vũ, trình bày sân khấu. Đó là cái điều kiện duy nhất thích hợp

với thơ với tính cách là thơ; bởi vì hễ điệu bộ, vũ hay lời ca bắt đầu có được một tính độc lập nào đó, thế là thơ với tính cách là nghệ thuật bị hạ thấp xuống hàng một phương tiện và mất quyền lực của mình đối với các nghệ thuật kia vốn là những nghệ thuật chỉ nên đi kèm theo thơ mà thôi. Ta có thể đưa ra những nhận xét sau đây về vấn đề này.

(a) Ở một giai đoạn đầu, chúng ta bắt gặp nghệ thuật của các diễn viên Hi Lạp. Ở đây, nghệ thuật của tiếng nói là gắn với điêu khắc; cá nhân hành động được trình bày như một hình ảnh khách quan của cái toàn thể. Nhưng sự trình diễn này là sinh động hơn và hoán cải về mặt tinh thần hơn bất kì bức tượng nào và bất kì bức tranh nào, và diễn viên càng thấm nhuần nội dung của thơ một cách sâu sắc, càng hòa mình vào cái vận động bên trong bằng cách đưa nó ra ngoài bằng giọng và bằng lời thì tình hình lại càng như thế. Tóm lại, diễn viên phải trở thành một bức tượng sống, và về việc này, ta nên phân biệt giữa hai yếu tố sau đây.

(aa) *Thứ nhất*, có lối xướng đọc với tính cách một cách nói có tính chất nghệ thuật. Lối này ít phát triển ở người Hi Lạp, là người trước hết cốt sao cho người ta dễ hiểu; trái lại điều chúng ta chú trọng là chúng ta lo tìm lại tất cả tính khách quan của tâm hồn và tất cả các điểm đặc thù của tính cách trong các sắc thái và các đối lập dữ dội nhất, trong giọng nói và cách biểu cảm trong nghệ thuật đọc thơ. Trái lại những người cổ đại thêm vào việc xướng độc (déclamation), hoặc để nhấn mạnh vào nhịp, hoặc để có được một cách diễn tả bằng lời có nhiều tuyền điệu thì có thêm nhạc đi kèm. Song đối thoại có lẽ là nói hoặc đệm nhạc nhẹ nhàng thôi, trái lại các bài đồng ca là có tính trữ tình đầy nhạc điệu. Có thể là tiếng hát làm cho nghĩa của lời ở trong các khổ thơ của các bài đồng ca nổi bật hơn nữa, bởi vì nếu không thế thì tôi không hiểu những người Hi Lạp làm thế nào để có thể hiểu được bài đồng ca của Xôphôklơ và của Etsilơ. Giả dụ cho đi rằng đối với họ,

việc này là dễ dàng hơn là đối với chúng ta, tôi cũng vẫn phải nói rằng mặc dầu tôi có cái tham vọng là có hiểu tiếng Đức đôi chút, nhưng những lời bộc bạch trữ tình diễn đạt theo một phong cách như vậy trên sân khấu Đức đối với tôi sẽ gần như là không hiểu được.

(bb) Yếu tố *thứ hai* được tạo nên bởi các cử chỉ và các vận động của cơ thể. Nhân tiện đây, ta phải nhớ rằng vì các diễn viên Hi Lạp mang mặt nạ cho nên cái điệu bộ của gương mặt không can thiệp vào trong việc diễn xuất của họ. Các nét của gương mặt có một vẻ im lìm của điêu khắc và không biểu hiện các trạng thái tâm hồn riêng biệt, cũng không biểu hiện các tính cách của các nhân vật đã bước vào một cuộc đấu tranh đầy tính chất kịch, trong đó tính chất căng thẳng chung không đạt đến mức độ sâu xa của cái khát vọng hiện đại và không biểu hiện các điểm đặc thù của các tính cách hiện đại. Hành động cũng là đơn giản như vậy, và điều đó giải thích tại sao người Hi Lạp không có những kịch điệu bộ nổi tiếng. Có khi chính các tác giả diễn xuất, như điều Xôphôklơ và Arixtôphan vẫn làm; có khi thì lại là các anh thị dân xuất hiện trong kịch, mặc dầu không phải là những người chuyên nghiệp về nghệ thuật. Trái lại, các bài ca mà các bản đồng ca lại có vũ kèm theo - cái này đối với ta bây giờ sẽ được xem là làm giảm nhẹ tính nghiêm trang của một vở kịch - nhưng đối với người Hi Lạp, vũ là một bộ phận của cái thân thể trực quan của các biểu diễn sân khấu.

(cc) Chính vì vậy mà ở người cổ đại, lời nói và cách diễn đạt có tính tinh thần các dục vọng chung vẫn giữ tất cả các quyền của nó về thơ cũng như việc biểu hiện cái hiện thực bên ngoài được bổ sung thêm ở chỗ có nhạc và có vũ đi kèm. Tính duy nhất cụ thể này cấp cho tất cả việc diễn xuất một tính tạo hình, do chỗ cái yếu tố tinh thần là gắn chặt với cái ngoại hình cũng không kém hợp lý của sự biểu hiện cụ thể, chứ không là phải nhập vào bên trong bằng cách cá tính hóa.

(b) Nhưng vì nhạc và vũ chỉ sinh ra là để làm yếu cái tầm quan trọng thuần tuý tinh thần của lời nói, cho nên nghệ thuật kịch hiện đại đã nghĩ đến việc từ bỏ không dùng đến nó. Sự tiếp xúc giữa nhà thơ và diễn viên, do đó, trở thành trực tiếp hơn, vì bây giờ để thể hiện tác phẩm thơ ca thực tế, diễn viên chỉ có cách xướng đọc dùng các nét mặt và các cử chỉ. Nhưng ở trong kịch các quan hệ này giữa tác giả và các phương tiện thực hiện bên ngoài là thuộc một loại khác hẳn các quan hệ trong các nghệ thuật khác. Trong hội họa và điêu khắc thì chính nghệ sĩ là người thực hiện các quan niệm của mình bằng màu sắc hoặc bằng cách đẽo gọt đồng hay cẩm thạch, và nếu như việc diễn xuất trong nhạc đòi hỏi những bàn tay và những giọng nói xa lạ, thì tác giả chủ yếu là yêu cầu các bàn tay ấy và các giọng nói ấy phải khéo léo, một sự khéo léo ít nhiều là máy móc (điều này vẫn không hề loại trừ một sự chuẩn bị bên trong tối thiểu đối với tác phẩm trình diễn). Trái lại, nghệ sĩ có thể nói bước vào trong tác phẩm nghệ thuật, với tất cả cá tính của mình, và nhận nhiệm vụ là nhập thân hoàn toàn với cái tính cách mà anh ta thể hiện.

(aa) Vì vậy cho nên nhà thơ có quyền đòi hỏi diễn viên phải nhập thân vào cái vai mà y phải đóng và nhập hoàn toàn như tác giả đã hình dung và phát triển cái vai ấy mà không thêm vào đấy một tí gì của mình hết. Diễn viên phải là nhạc cụ mà tác giả chơi, là một thứ tổ đỉa hút tất cả mọi màu sắc và trả lại nguyên vẹn. Ở những người cổ đại, nhiệm vụ này là dễ làm tròn bởi vì lối xướng đọc - như chúng tôi đã nói - chủ yếu là cốt sao cho rõ ràng, tách bạch và dễ hiểu, trong khi đó nhạc đảm bảo cái nhịp và các mặt nạ che mất mặt đi: kết quả là người ta không còn có một thao trường rộng rãi cho lắm để hành động. Như vậy, diễn viên có thể thích nghi với việc diễn đạt một nhiệt tình bi kịch khái quát một cách không khó khăn. Và ngay cả khi phải diễn xuất những nhân vật sống thực như Xôcrat, Nixiat, Klêôn... thì các nét mặt có tính chất cá nhân

của họ đã được vẽ trên các mặt nạ rồi, hoặc người ta không cần đến một trình độ cá tính hóa sâu cho lắm. Arixtôphan chỉ sử dụng các tính cách này để nhân cách hóa các xu hướng chung của thời đại ông.

(bb) Trong kịch hiện đại thì vấn đề khác hẳn. Ở đây, các mặt nạ và nhạc đệm theo đã biến mất để nhường chỗ cho cách thể hiện của nét mặt, tính đa dạng của cử chỉ, và lối xướng độc có nhiều sắc thái. Thực vậy, một mặt các dục vọng ngay dù cho nó được nhà thơ biểu đạt ở cái mức khái quát nhất và có tính chất chủng loại nhất của nó, cũng cứ vẫn phải là có tính chủ thể sinh động và bên trong. Và mặt khác, các tính cách bị một sự cá biệt hóa cao hơn hẳn, cái này, đến lượt nó, đòi hỏi ta phải diễn xuất nó trong cái tính thực tại sinh động của nó. Đặc biệt các nhân vật của Sêchxpia là những con người hoàn toàn, có một cá tính tính cách hóa (une individualité caractérisée), kết quả là chúng ta đòi hỏi rằng tác giả trình bày họ cho chúng ta ở trong cái tổng thể vẹn thuần của họ. Giọng nói, cách nói, điệu bộ, nét mặt, tất cả đều phải thích hợp với vai trò.

Chính vì vậy mà bên cạnh lời nói, các cử chỉ với những sắc thái phong phú lại khoác một ý nghĩa khác hẳn; thậm chí nhà thơ trao cho cử chỉ nhiều cái mà người cổ đại chỉ biểu hiện bằng lời. Nhân điểm này tôi nhắc lại đoạn kết của Vanlenstainơ. Ông già Octaviô đã rõ ràng góp phần vào việc làm cho Vanlenstainơ bị chết. Lão thấy chàng bị ám sát một cách hèn nhát do những lời xúi bẩy của Battlơ và ngay vào lúc mà nữ công tước Tecxơki báo tin rằng nàng đã uống thuốc độc thì một thông điệp của hoàng đế đến. Goocdôn đọc địa chỉ và trao bức thư lại cho Octaviô với một cái nhìn trách móc đoạn nói: "Gửi cho *công tước* Piocôlomi". Hoảng sợ, Octaviô ngước mắt nhìn đau khổ lên trời. Sinle không nói một lời về cái tình cảm mà Octaviô đã cảm thấy khi nhận được phần thưởng này vì một việc mà hơn ai hết y đã góp phần đưa nó đến một kết

quả khốc hại, nhưng để mặc cho cử chỉ của diễn viên lột tả các tình cảm ấy.

Đứng trước các yêu cầu này của nghệ thuật kịch hiện đại, thơ thường có thể gặp một điều lúng túng mà những người cổ đại không hề biết đến. Thực vậy, với tính cách một con người sống, diễn viên có một giọng nói, một gương mặt, một cách biểu hiện bằng nét mặt mà chỉ riêng anh ta có, bởi vì nó là có sẵn từ trước, và anh ta phải, hoặc là hủy bỏ nó đi để diễn tả một nhiệt tình khái quát và có tính chất chủng loại, hoặc là làm cho nó phù hợp hài hòa với những nhân vật vẹn thuần hơn được tạo nên bởi một tác phẩm thơ cá tính hóa phong phú.

(cc) Ngày nay, các diễn viên đã vươn lên hàng những nghệ sĩ, và người ta tôn quý cái sở nguyện nghệ thuật của họ. Theo các quan niệm hiện đại của chúng ta thì làm nghệ sĩ không phải là biểu lộ một sự sa sút về đạo đức, cũng không phải là biểu lộ một tình trạng bị gạt ra khỏi xã hội. Và cách nhìn này là không thể nào đúng hơn, bởi vì nghệ thuật ấy đòi hỏi nhiều tài năng, thông minh, kiên nhẫn, chăm chỉ, luyện tập, nhiều kiến thức và thậm chí, khi nó đạt đến trình độ hoàn mỹ cao nhất của nó thì nó đòi hỏi một tư chất thiên tài được bẩm sinh phong phú. Bởi vì người diễn viên không những phải thâm nhập vào tinh thần của nhà thơ và vào vai trò mà anh ta phải đóng và phải thích nghi cái cá tính của anh ta cả bên ngoài lẫn bên trong vào vai trò ấy. Anh ta còn phải biết bằng những phương tiện của mình bổ sung cho vai trò đầy đủ, để bổ khuyết các chỗ thiếu sót đặng tìm thấy những điều chuyển tiếp. Tóm lại, anh ta phải đóng vai trò của thơ bằng lối diễn xuất của mình, phát hiện cho chúng ta thấy các ý định thầm kín nhất của nhà thơ, làm nổi lên trên mặt nước những viên bích ngọc vẫn ẩn náu vào nơi sâu thẳm.

c. Nghệ thuật sân khấu là ít nhiều độc lập đối với thơ.

Cuối cùng, có lúc các nghệ thuật trình diễn mà chúng ta

đã thấy là từ trước đến nay vẫn đóng một vai trò phụ thuộc bỗng tách ra khỏi sự thống trị của thơ để trở thành những mục tiêu tự thân, và đi theo một sự phát triển độc lập. Sự giải phóng này là sự thực đối với nhạc và vũ cũng như đối với nghệ thuật của diễn viên.

(a) Nói chung,nghệ thuật diễn viên gồm có hai nguyên tắc. Chúng ta đã bàn qua đến cái hệ thống thứ nhất, theo đó diễn viên phải là một cơ quan sống - về tinh thần và thể xác - của nhà thơ. Người Pháp, những người chủ trương chuyên môn hóa các vai và chủ trương diễn xuất các điển hình trên sân khấu, đã đi chủ yếu theo nguyên tắc này trong bi kịch và trong cái haute comédie (hài kịch cao) của họ. Trái lại, nguyên tắc thứ hai cho rằng tất cả những cái gì nhà thơ đưa ra chỉ là phụ thuộc và chỉ là một cái khung để cho cái tự nhiên và cái tài của diễn viên phát huy.

Người ta thường nghe rằng các diễn viên cho rằng các nhà thơ chỉ được viết theo ý định của diễn viên. Như vậy, tác phẩm chỉ là một cơ hội cho diễn viên bộc lộ tâm hồn và nghệ thuật của mình, đó là sự biểu lộ cao nhất tính chủ quan cái tính hồn nhiên tài giỏi của diễn viên. Đó là cái nguyên tắc mà người Ý đã theo trong commedia dell arte (hài kịch đeo mặt nạ), ở đấy các tính cách bác sĩ, hề là điển hình rõ ràng và các tình thế cũng như sự kế tiếp nhau của các cảnh là điển hình, song việc thực hiện là phó mặc cho tính tự động của diễn viên. Ở nước ta các vở kịch của Ipphơlan và của Côtxêbuy phần lớn là vô nghĩa, thậm chí dở về mặt thơ, nhưng cấp một cơ hội cho diễn viên tự do can thiệp và làm theo hứng. Việc làm của diễn viên chính là cấp một hình thức cụ thể cho những tác phẩm còn sơ sài ấy, bổ sung cho chúng, và có thể nói là hoán cốt đoạt thai cho chúng.

Điều này khiến cho hứng thú của công chúng là nhằm vào nhà nghệ sĩ nào làm tròn nhiệm vụ này nhất, còn những người khác không làm được. Chính ở đây cái yếu tố "tính tự nhiên"

rất được quý trọng ở ta can thiệp vào, và cái sự ham tính tự nhiên ấy đã được đẩy tới một trình độ đến nỗi những lời nói chỉ thì thầm thôi, không ai hiểu gì hết vẫn được xem là tuyệt đỉnh của nghệ thuật. Trái lại Gơtơ đã dịch vở *Tancredơ* và vở *Mahômê* của Vonte cho sân khấu Vaima để cho các diễn viên của ông thoát khỏi cái lối tự nhiên thô thiển và tập quen với một cái giọng cao hơn. Chính vì vậy mà người Pháp ngay ở giữa các lời bông đùa phóng túng nhất mà họ cũng không bao giờ bỏ quên không nhìn tới công chúng mà vẫn luôn luôn nghĩ tới họ. Với cái lối tự nhiên đơn giản và các thói quen của nó người ta cũng không có được nhiều tác dụng hơn là lối diễn xuất chỉ đơn thuần khéo léo và thông minh về các tính cách; nhưng nếu diễn viên muốn thực sự đóng vai nhà nghệ sĩ thì anh ta phải vươn lên đến cái trình độ khéo léo thiên tài mà tôi đã nói khi bàn tới việc chơi nhạc.

(b) Lĩnh vực *thứ hai*, khi nói đến nghệ thuật sân khấu độc lập đối với thơ, đó là ta chớ nên bỏ quên nhạc kịch, vì thơ ít nhiều đã bắt đầu hướng về cái hướng ấy. Thực vậy, nếu như trong nhạc kịch, âm nhạc là cái giữ địa vị quan trọng nhất, và nếu như trong khi tiếp nhận nội dung của nó vào thơ và ngôn ngữ, nhạc kịch vẫn xử lý và diễn đạt cái nội dung ấy một cách phù hợp với các mục đích riêng của nó, thì ta cũng cứ phải nhớ rằng ngày nay nhạc kịch chủ yếu đã trở thành một cảnh trí xa hoa ở đấy cách trang trí lộng lẫy, áo quần chói lọi, tầm quan trọng của các đồng ca và cái phương thức tập hợp của các cái ấy lại có xu hướng khẳng định và được nhấn mạnh một cách ngày càng độc lập. Xixêrô đã than phiền về cái xu hướng này mà ngày nay người ta vẫn thường nghe chê trách, và theo Xixêrô thì đó là xu hướng của bi kịch La Mã, song trong bi kịch là nơi bao giờ thơ cũng phải làm thành cái mặt cốt tử - mặc dầu Sinle trong người "*Trinh nữ thành Ooclêăng*" vẫn không tránh được cái sai lầm mà chúng tôi vừa nói - còn sự nêu bật cái mặt bên ngoài này không được rõ. Nhưng trong

nhạc kịch, vì lời hát và sự hài hòa đẹp đẽ của đồng ca và nhạc cụ có sức thu hút nên tầm quan trọng này đối với việc trang trí và diễn xuất bên ngoài vẫn còn có thể chấp nhận được. Thực vậy, nếu như các trang trí đẹp, thì áo quần cũng phải đẹp đẽ chẳng kém và tất cả cái còn lại đều phải mê ly.

Do cái vẻ lộng lẫy trực quan ấy - vả lại cái này bao giờ cũng là một dấu hiệu rằng cái nghệ thuật chân chính đã bắt đầu sa sút - nội dung thích hợp nhất là cái nội dung chứa đựng những yếu tố hoang đường, quái đản, cổ tích và thần tiên mà Môxáctơ (Mozast), đã biết vận dụng với nhiều nghệ thuật và mức độ nhất trong vở *"Chiếc sáo thần tiên"* của ông. Nhưng khi tất cả các nghệ thuật ấy là đạo diễn, áo quần, nhạc cụ... đều được tận dụng thì cái nội dung thực sự kịch tính mất hết mọi ý nghĩa và chúng ta có cảm giác chứng kiến sự trình diễn một chuyện cổ tích trong *"Một nghìn một đêm lẻ"*.

(c) Người ta cũng có thể nói như vậy về vũ kịch, là cái cũng lấy tính thần tiên và kỳ diệu làm cơ sở. Cái đóng vai trò chính ở đây đó là một mặt, ngoài cái vẻ đẹp như tranh của các tập hợp và các bức tranh, còn có vẻ xa hoa thay đổi của các trang trí, y phục và ánh sáng. Kết quả là chúng ta cảm thấy ít nhất là chuyển sang một thế giới khác cái thế giới trong đó chúng ta vẫn sống, khác cái thế giới khô khan và đầy những lo lắng vặt vãnh ti tiện của chúng ta. Ngoài ra, những người sành đặc biệt tán thưởng trong vũ kịch sự nhanh nhẹn và *mềm mại của đôi chân* là cái đóng vai trò chính trong vũ hiện nay. Nhưng muốn cho một sự biểu hiện tinh thần xuất hiện qua cái vẻ khéo léo này về kỹ thuật đã phát triển đến mức độ vô nghĩa lý và hoàn toàn cơ giới hóa thì sau khi đã thắng được các khó khăn này về kỹ thuật, các vận động phải có sự nhịp nhàng và hài hòa về tâm lý, phải có tự do và duyên dáng là những điều vô cùng hiếm có. Vũ ở đây chiếm vị trí của các đồng ca và các đơn ca trong nhạc kịch, lại còn có một yếu tố khác nữa được tạo nên bởi kịch câm. Mặc dầu là biểu hiện chân chính của

hành động, vũ kịch vẫn có xu hướng ngày càng biến mất do chỗ vũ hiện đại ngày càng phức tạp về kỹ thuật. Kết quả là, nếu vũ kịch hiện đại ngày càng sa sút thì đó là cái duy nhất có thể đưa vũ vào lĩnh vực tự do của nghệ thuật.

3. Các loại của thơ của kịch và các giai đoạn chính của sự diễn biến lịch sử của nó

Trong khi tóm tắt các nhận xét mà từ trước đến giờ chúng tôi vẫn nói, chúng tôi sẽ nhắc lại rằng chúng tôi đã cố gắng trước hết là nêu ra *cái nguyên lý* của thơ trong kịch trong các đặc điểm chung và trong các đặc điểm riêng của nó. *Sau đó*, chúng tôi đã chứng minh rằng kịch là cái làm cho ta chứng kiến một hành động thu hẹp vào trong sự diễn biến hiện tại, là cái cần một sự trình diễn hoàn toàn cụ thể, và kịch chỉ có thể có được điều đó bằng việc diễn xuất thực sự lên sân khấu. Nhưng muốn cho hành động có thể nhập vào cái hiện thực bên ngoài ấy thì, về mặt quan niệm và về mặt thực hiện nên thơ, hành động phải là một toàn thể toàn vẹn và hoàn toàn. Và *thứ ba*, cái kết quả ấy có được là do sự phân biệt thơ của kịch thành nhiều *loại*, trong đó các *kiểu* - khi thì đối lập nhau, khi thì gần gũi nhau - là gắn liền với những sự khác nhau về mục tiêu và tính cách, cũng như gắn liền với các cuộc xung đột mà mục đích ấy gây lên, cũng như gắn liền với cái kết thúc của chúng.

Các mặt chủ yếu nảy sinh ra do những sự khác nhau này là bi kịch và hài kịch cũng như sự tổng hợp của bi và hài, và chỉ sự tổng hợp này mới có ở trong kịch một tầm quan trọng khá hơn để làm một cơ sở phân biệt các thể loại khác nhau.

Nhiệm vụ mà chúng tôi phải làm ở đây tóm lại là:

1/ Nêu bật cái nguyên lý chung của bi kịch, hài kịch và của kịch.

2/ Định nghĩa tính chất của thơ của kịch cổ đại và của thơ

của kịch hiện đại, trong chừng mực sự đối lập của chúng là có liên quan tới sự phát triển thực tế của ba loại này.

3/ Khảo sát các hình thức cụ thể mà hài kịch và bi kịch có thể khoác được ở bên trong sự đối lập này.

a. *Nguyên lý của bi kịch, hài kịch và của chính kịch (drame).*

Cơ sở chủ yếu để phân chia thơ sử thi thực sự ra thành những thể loại là nằm trong sự khác nhau dưới đây: phải chăng thơ nói lên một tính cốt tử trong tính khái quát của nó đã đạt được sự miêu tả sử thi của mình, hay là nó được kể lại dưới hình thức những tính cách, những hành động và những biến cố khách quan. Trái lại, thơ trữ tình chia ra theo tôn ti những cách thể hiện khác nhau tùy theo trình độ và hình thức trong đó nội dung ít nhiều là gắn liền chặt chẽ với một tính chủ thể tự bộc lộ mình với tính cách phương diện bên trong. Cuối cùng, thơ của kịch, trong khi chọn những xung đột của các mục đích và các tính cách làm nội dung của mình, lại chỉ có thể nêu lên những nguyên lý của các thể loại khác nhau xuất phát từ quan hệ trong đó *các cá nhân tồn tại đối với mục đích của mình từ nội dung của kịch. Tính xác định của quan hệ* này ở đây quy định trước tính chất đặc thù của mâu thuẫn của kịch và cách tháo nút là cái làm thành kiểu chủ yếu của tất cả sự phát triển trong sự thể hiện nghệ thuật sinh động của nó.

Với tính cách cái chính trong quan hệ này, cần phải phân xuất những yếu tố qua đó tạo thành nội dung chủ yếu của mọi hành động chân thực, mọi cái vĩ đại và tích cực trong bản chất của mình, cơ sở tính thần linh thực tế được xem như một cái có sẵn, nội dung vĩnh viễn tự nó và cho nó của tính cách cá nhân trong các mục đích của cá nhân, tính chủ thể với tính cách bản chất trong cách tự khẳng định mình và trong tự do của mình. Nhưng cái hình thức cụ thể khiến cho hoạt động này đạt đến nội dung, có được những sự khác nhau và ngay cả một diện mạo đối lập là tùy theo chỗ hoạt động này có được

khẳng định ở trong các cá nhân, các xung đột, các hành động hay không hay là, trái lại, mặt võ đoán của chủ thể, sự ngu ngốc của con người và sự trái ngược được khẳng định.

Về mặt này chúng ta phải phân biệt những kiểu dưới đây:

Thứ nhất, bi kịch trong sự tương ứng của nó với kiểu ban đầu và cốt tử của nó;

Thứ hai, hài kịch, ở đấy tính chủ thể với tính cách chủ thể trong ý muốn và hành động cũng như trường hợp bên ngoài làm chủ mọi mục đích và quan hệ;

Thứ ba, chính kịch, theo nghĩa hẹp của từ này, xem như trường hợp trung gian giữa hai thể loại trên.

(a) Về phần bi kịch, ở đây tôi sẽ chỉ nêu lên các đặc điểm khái quát nhất của kịch trong đó sự cá biệt hóa cụ thể nhất được thực hiện trong chừng mực những khác nhau giữa các giai đoạn của sự diễn tiến lịch sử của nó được nhấn mạnh.

(aa) Cái nội dung chân thực của hành động bi kịch và của các *mục tiêu* mà các tác giả những hành động này theo đuổi là ở các quyền lực cốt tử chi phối sự mong muốn của con người và tự thân các quyền lực ấy là hợp lý: tình vợ chồng, tình phụ tử, và tình hiếu thảo, tình anh em, đời sống công cộng, tình yêu nước của các công dân, ý chí của các lãnh tụ, cuộc sống tôn giáo - không phải một tinh thần ngoan đạo không chịu hành động, hay một nhận xét về cái sai và cái đúng của một hành động, nhận xét này dường như đã được Chúa nhét sẵn vào trong tâm hồn con người, mà trái lại dưới hình thức một sự can thiệp tích cực vào các hứng thú thực tế và dưới hình thức một sự đeo đuổi tích cực để thực hiện các hứng thú ấy.

Do bản thân cái khái niệm của chúng, các tính cách là cái mà nó có thể như thế, hoặc là cần phải như thế, tức là tính cách không phải là một tổng thể gồm có các yếu tố tạo thành khác nhau, yếu tố này xuất hiện ra sau yếu tố khác. Trái lại, tính cách là những cá tính có một sức mạnh duy nhất, là cái thúc đẩy các cá tính nhập vào một trong số các nội dung cốt

tử mà chúng tôi vừa liệt kê, và can thiệp để bảo vệ hoặc để thực hiện cái nội dung ấy. Một khi đã đạt đến cái đỉnh cao này rồi - ở đấy cái gì là thuần túy ngẫu nhiên trong cái cá tính trực tiếp đều biến mất - các nhân vật bi kịch của nghệ thuật kịch, dù cho đại biểu cho những lĩnh vực cốt tử thuộc một trật tự chủ yếu, hoặc dù cho họ đầy uy thế do cái thái độ tự tin một cách tự do vào chính họ đã cấp cho họ một trình độ cao cả và vững chắc - đều có thể nói là được nâng lên đến trình độ những tác phẩm đầy tính điêu khắc. Chính vì thế cho nên các tính cách bi kịch của người Hi Lạp giải thích tốt hơn mọi lời bàn luận, thuyết minh và chú giải gì hết về nội dung mà các bức tượng và các hình ảnh các thần linh cổ đại biểu hiện ở trong trạng thái trừu tượng của họ.

Nói chung, người ta có thể nói rằng chính cái thần linh (le divin) làm thành cái chủ đề riêng của bi kịch cổ đại. Đây không phải là cái thần linh như ý thức tôn giáo vẫn quan niệm nó; mà đây là cái ý thức thần linh dưới trạng thái nó biểu hiện trong cái thế giới trong đó hành động cá nhân hoạt động, song cũng không phải vì thế mà hành động cá nhân mất cái tính bản chất của mình ở trong cái thực tại này và không đổi thành cái ngược lại với mình. Dưới hình thức này, chính *đạo đức* là cái làm thành cái bản chất tinh thần của ý muốn và của việc thực hiện ý muốn. Bởi vì đạo đức, được quan niệm ở trong cái tính bản chất trực tiếp của nó - chứ không phải như khi nó được sự suy nghĩ nêu ra một cách thuần túy hình thức - đó là yếu tố thần linh ở trong tính thực tại trần tục của nó, đó là cái bản chất trong đó cái cạnh khía của nó - những cạnh khía chủ yếu cũng như những cạnh khía riêng biệt - cung cấp một nội dung có khả năng làm cho hành động thực sự nhân tính vận chuyển, có khả năng bộc lộ ra và thực hiện chính nhờ hành động này.

(bb) Nhưng do nguyên lý cá biệt hóa này vốn là số phận của tất cả những gì nhập vào cái thực tại khách quan - các sức

mạnh đạo đức, cũng như các tính cách hoạt động đều biểu lộ những sự khác nhau về nội dung cũng như về các biểu hiện cá nhân. Khi các sức mạnh riêng biệt này có nhiệm vụ thực hiện một cách tích cực, nhằm đạt đến một mục tiêu cụ thể mà nhiệt tình của con người là cái phát động hành động vẫn theo đuổi - thì sự hòa hợp giữa các sức mạnh cá biệt ấy bị bẻ gãy và các sức mạnh ấy hóa ra *đối lập với nhau*. Và thơ của kịch đòi hỏi điều đó. Cái hành động cá nhân mà trong những hoàn cảnh cụ thể nhằm thực hiện một mục tiêu, hay nhằm đưa ra một tính cách có uy lực chi phối được tất cả, thì thế nào cũng chấp nhận một thái độ tách riêng ra ngoài, đưa ra cái nhiệt tình đối lập để chống lại cái thái độ ấy và, do đó, mà không tài nào tránh được xung đột: hai bộ phận ở trước mặt về mặt nguyên lý *đều có lý* hết. Trong khi đó thì thực ra mỗi bên quan niệm rằng cái nội dung chân chính của mục đích mình và của tính cách mình là sự phủ nhận cái nội dung của mục đích và của tính cách đối phương và chiến đấu chống lại chúng để đạt mục tiêu của mình. Điều này làm cho cả hai đều thành có tội như nhau.

Tôi chỉ mới đề cập đến các lý do tổng quát xác nhận sự cần thiết phải có các xung đột ấy. Cái bản chất đạo đức, với tính cách một thể duy nhất cụ thể, là một tổng thể bao gồm những điều kiện và những quyền lực tách bạch; và các quyền lực này chỉ thực hiện công việc của tinh thần trong một cuộc sống phẳng lặng trong chừng mực quyền lực ấy vẫn cứ ở trong tình trạng im lìm bất động và trong tình trạng các thần linh diễm phúc. Trái lại, bản thân khái niệm của cái tổng thể này bao hàm hiện tượng các quyền lực này chuyển từ trạng thái lý tưởng trừu tượng sang trạng thái hiện thực cụ thể và sang tình trạng xuất hiện một cách khách quan. Và chính vì vậy mà các quyền lực này một khi đã được các tính cách cá nhân nắm lấy, thì thế nào các quyền lực ấy cũng phải đối lập với nhau và bước vào những xung đột. Như vậy Thần linh chỉ thực

hiện tròn sứ mạng của họ trong chừng mực họ còn sống trên núi Olempơ và trong cõi trời của óc tưởng tượng và của các biểu tượng tôn giáo, - lúc bấy giờ họ được hưởng một tính duy nhất bình yên cũng như một vẻ bình thản yên lành. Nhưng một khi họ đã mang hình thức một nhiệt tình cá nhân của con người, một khi họ đã bước lên cái võ đài của cuộc sống với tính cách một khát vọng cụ thể thì lúc này họ chống đối lại nhau, biến thành cá biệt, mà chẳng hề có lý do gì chính đáng hết, thế là họ đã tỏ ra phạm lỗi và vi phạm đến luật pháp.

(cc) Thế là xuất hiện một tình thế mâu thuẫn không giải quyết. Tình thế này mặc dầu có thể trở thành một thực tại vẫn không thể tồn tại ở trong thực tại và làm bá chủ ở đấy với tính cách một yếu tố bản chất. Nhưng tình thế chỉ có lý do bào chữa cho nó trong chừng mực nó đưa ra một khả năng *vượt gộp* bản thân. Lối giải quyết đầy bi kịch về sự bất hòa, do đó, mà cũng có căn cứ xác đáng như mục tiêu bi kịch và tính cách bi kịch, và cũng là cần thiết như xung đột bi kịch. Bằng lối giải quyết này, cái công lý vĩnh viễn được thực hiện ở trong các mục đích và trong các cá nhân bằng cách phục hồi lại cái bản chất đạo đức và cái tính duy nhất đạo đức của nó, qua việc hủy bỏ cá tính là cái làm cho công lý vĩnh viễn bị quấy rầy. Thực vậy, mặc dầu các tính cách đưa ra những mục đích tự nó là chính đáng, nhưng các tính cách chỉ có thể thực hiện các mục đích ấy bằng cách tách rời khỏi các tính cách khác và bằng cách xúc phạm đến các tính cách này.

Nhưng cái bản chất nhất, cái mà đáng được thực hiện và cần phải được thực hiện là cái có thể xuất hiện, không phải từ cuộc đấu tranh của các điều cá biệt - dù cho cuộc đấu tranh ấy là hoàn toàn nằm trong cái khái niệm của hiện thực trần tục và của hành động con người - mà từ sự thỏa hiệp hoặc từ sự hòa hợp giữa các cá nhân và giữa các mục đích mà họ đeo đuổi. Do đó, cái bị hủy bỏ trong lối thoát của một xung đột bi kịch, đó là cái tính cá biệt phiến diện - là cái không thể nào

vâng theo sự hài hòa này và tự vượt lên khỏi mình, cho nên hoàn toàn phó mặc vào tính bi kịch của hành động của mình cho đến khi bị tiêu diệt, hoặc cảm thấy nó ít nhất là bị bắt buộc phải từ bỏ các mục tiêu của nó trong chừng mực nó có thể làm điều đó.

Nhân đây, chúng tôi nhắc lại định nghĩa của Arixtôt, theo đó thì bi kịch sẽ tác động bằng *sự sợ hãi* hay bằng *lòng thương hại*. Arixtôt không quan niệm đấy là sự hòa hợp đơn thuần hay sự trái ngược đơn thuần với cái chủ thể của tôi, hoặc đấy là cái tình cảm đơn thuần về cái thú vị hay cái khó chịu, về cái lôi cuốn hay cái ghê tởm - tức là sự qui định hời hợt nhất của tất cả những cái mà gần đây nhất mà người ta đã làm thành nguyên lý về sự tán thành hay phản đối chúng ta cấp cho một hành động bi kịch. Nhiệm vụ duy nhất mà một tác phẩm nghệ thuật phải đảm nhiệm, tóm lại là trình bày cái gì phù hợp với lý trí và với chân lý về cái nội dung của sự thể hiện nghệ thuật, theo một quan điểm hoàn toàn khác. Chính vì vậy mà, mặc dầu uy tín của Arixtôt, chúng ta không nên chỉ nắm lấy những tình cảm đơn thuần về lòng sợ hãi hay lòng thương hại; trái lại, ta phải tập trung hứng thú và sự chú ý của ta vào cái nội dung mà sự biểu hiện nghệ thuật được làm ra là để giải thoát khỏi các tình cảm ấy.

Con người có thể sợ hãi, một mặt sợ cái quyền lực ở bên ngoài y, và mặt khác sợ cái tồn tại ở tự bản thân nó và vì bản thân nó. Ấy thế mà điều con người phải sợ thực sự, đó không phải là cái sức mạnh ở trên và sự đàn áp mà cái sức mạnh ấy thi hành, mà đó là cái sức mạnh tinh thần - và cái này là một sự qui định của cái lý trí tự do của chính y. Y phải đồng thời sợ hãi cái vĩnh viễn và cái vô tận mà y đưa ra chống lại lý trí khi có sự khiêu khích nhỏ nhất. Cũng như sự sợ hãi, lòng thương hại có hai ý nghĩa. Ý nghĩa thứ nhất là một cảm xúc đơn thuần mà chúng ta cảm thấy khi nhìn các đau khổ và các tai họa của những người khác và những cái đó ta thấy như

một cái gì tiêu cực. Đó là một thứ lòng thương hại nhảm nhí, lòng thương hại của những người đàn bà dễ cảm. Con người cao thượng và cao cả không muốn người ta thương hại mình theo cái kiểu ấy. Nếu chỉ chú ý đến cái mặt tiêu cực của tai họa, thì người ta làm nhục người bị tai họa. Lòng thương hại chân chính là lòng thương hại cố gắng đồng cảm với cái gì là cao thượng, là khẳng định, là cốt tử ở trong con người đang đau khổ.

Bọn hèn mạt và bọn khốn nạn không thể gây ở ta cái lòng thương hại ấy được. Vì vậy cho nên muốn cho tính cách bi kịch - là cái làm cho ta sợ hãi quyền lực trả thù của đạo đức bị vi phạm - làm cho ta có một cảm tình đối với cái bất hạnh của nó, thì bản thân nó phải mạnh và phải có một nội dung phong phú. Vì vậy cho nên chúng ta không nên lẫn lộn cái hứng thú về lối thoát bi kịch với sự thỏa mãn ngây thơ mà ta cảm thấy khi đau xót về một chuyện buồn bã, về một tai họa với tính cách tai họa.

Những chuyện như vậy có thể xảy đến với con người trong khi con người không hề tham dự vào, y không có lỗi gì trong việc này. Đó là vì những trường hợp và những điều rủi ro bên ngoài, vì bị bệnh tật, chết chóc, vì mất gia tài và cái hứng thú duy nhất mà chúng ta có thể biểu hiện trong những trường hợp này biểu lộ bằng thái độ tận tụy của ta trong việc giúp đỡ. Khi người ta không thể làm điều đó thì việc nhìn thấy cảnh đói khổ và buồn bã chỉ làm cho tim ta tan nát. Một sự đau khổ thực sự bi kịch trái lại, là một đau khổ ảnh hưởng đến các cá nhân hoạt động do chỗ các hành động của họ vừa là chính đáng lại vừa là tội lỗi. Hành động này lại là thứ hành động mà các cá nhân không thể từ chối vì họ bị cái tổng thể của cái tôi của họ xô đẩy.

Vì vậy vượt lên sự lo sợ đơn thuần và tình thông cảm bi kịch là tình cảm về sự *hòa giải* mà bi kịch cấp cho ta do chỗ ta nhìn thấy cái công lý vĩnh viễn là cái thi hành quyền lực

tuyệt đối của nó tới việc xác nhận các mục tiêu và các dục vọng thiên lệch. Bởi vì công lý này chỉ có thể chấp nhận sự xung đột và tính mâu thuẫn giữa các sức mạnh đạo đức, mà theo khái niệm của chúng thì các sức mạnh này phải đoàn kết, phải tiếp tục và phải chiến thắng trong cuộc sống thực tế.

Do đó, nếu như - phù hợp với nguyên lý này - cái bi kịch chủ yếu là dựa vào việc nêu bật một cuộc xung đột như vậy và cách giải quyết nó, thì chính thơ của kịch, do phương thức trình bày của mình, là cái duy nhất có thể sáng tạo nên những tác phẩm trong đó yếu tố bi kịch làm thành cơ sở cốt tử trong tất cả tính rộng lớn và sự diễn biến của nó. Vì vậy cho nên tôi cũng nhân dịp này để nói đến trực giác bi kịch là cái cũng tiêu biểu cho cả các nghệ thuật khác nữa mặc dầu ở một trình độ ít hơn.

(b) Trong khi bi kịch nêu bật cái cốt tử vĩnh viễn và cho ta thấy nó đóng vai trò hòa giải bằng cách tước bỏ các cá nhân đang vật lộn với nhau khỏi tính phiến diện giả dối của họ và làm cho họ gần lại nhau bởi cái gì là tích cực trong ý muốn của mỗi người thì trái lại yếu tố chủ đạo ở trong *hài kịch* lại là *tính chủ thể* với cái vẻ tự tin vô hạn. Thực vậy, đây là hai yếu tố chính toát ra, đối lập nhau, khi thơ của kịch chia ra thành loại. Trong bi kịch, khi các cá nhân không hủy diệt nhau do ý chí cứng rắn và tính cách kiên quyết của họ, thì họ bắt buộc phải chấp nhận cái mà về mặt bản chất họ gạt bỏ. Trái lại, trong hài kịch thì với cái cười là cái làm cho mọi vật tan biến và lôi cuốn tất cả, cá nhân củng cố sự chiến thắng của cái chủ thể của mình là cái - mặc dầu những điều gì có thể xảy ra đối với y - bao giờ cũng tin chắc vào mình.

(aa) Cơ sở chung của hài kịch được tạo nên bởi một thế giới ở đấy, con người với tính cách chủ thể đã làm chủ được tất cả những gì mà đối với con mắt anh ta làm thành nội dung chủ yếu của hiểu biết và của những điều anh ta thực hiện, tức là một thế giới trong đó các mục đích hủy diệt lẫn nhau do

chỗ chúng là không cốt tử. Chẳng hạn người ta không thể nào giúp đỡ được gì với một dân tộc dân chủ bao gồm những người công dân ích kỷ, hay đánh lộn, nhẹ dạ, kiêu căng, không có tín tưởng,cũng chẳng có kiến thức, nói nhảm, khoe khoang. Một dân tộc như vậy thế nào cũng đi đến chỗ tan rã do chính sự ngu dốt của mình. Song không phải hành động nào không có gì là cốt tử cũng đều là hài kịch do cái tính chất vô nghĩa của nó. Về mặt này người ta thường lẫn lộn cái *lố bịch* (le ridicule) với cái *hài* (le comique). Mọi sự đối lập giữa cái chủ yếu và sự biểu hiện bên ngoài của nó, giữa mục đích và phương tiện đều có thể là lố bịch. Đây là một mâu thuẫn qua đó sự biểu hiện tự huỷ bỏ, và mục đích bị lệch lạc đi trong khi thực hiện. Nhưng chúng ta phải đưa ra một yếu tố chặt chẽ hơn về cái hài. Các tật xấu của con người chẳng hạn, chẳng có gì là hài kịch hết. Thơ châm biếm càng nhấn mạnh một cách sống sượng cái thế tương phản giữa cái thế giới thực tế với cái mà con người đạo đức đáng lý phải như vậy, đã cấp cho ta một thí dụ nổi bật về tính khô khan của nó. Những điều ngu xuẩn, những điều quái gở, những cái không hợp (inepties) trong khi vẫn làm ta cười đều không phải vì thế mà trở thành tất yếu là hài kịch.

Không có gì là dị dạng, thậm chí là đối lập nhau như những vật làm người ta cười. Người ta có thể bị gây cười bởi những điều nhạt nhẽo và không thích hợp nhất, và thậm chí rất nhiều khi bởi những vật quan trọng nhất và sâu sắc nhất, khi người ta nhận thấy một cạnh khía nào đó trái ngược các thói quen và các ý kiến thông thường của mình. Lúc bấy giờ cái cười là biểu lộ ý muốn tỏ ra rằng mình cũng không ngốc hơn những người khác và mình cũng đủ thông minh để nhận thấy sự tương phản ấy hay mâu thuẫn ấy để chống lại cái đó. Còn có cả lối cười để chế giễu, lối cười để khinh bỉ, lối cười vì tuyệt vọng... Trái lại chỉ có cái thái độ vui tính vô cùng tự tin của những con người vươn lên khỏi cái mâu thuẫn trong đó y mắc phải chứ không phải chỉ chịu đựng và cảm thấy bất hạnh thì mới

là hài mà thôi. Cái hài chỉ nằm trong cái thái độ bình thản điềm nhiên nhờ đó mà chủ thể, tự hài lòng và thỏa mãn về mình, có thể chịu đựng được cái cảnh thấy các mục đích và các thực hiện của mình bị tan biến, một điều mà cái lý tính thủ cựu tỏ ra hoàn toàn bất lực, và nhất là những lúc trong đó hành vi của mình tỏ ra lố bịch nhất đối với những người khác.

(bb) Về bản chất của cái nội dung có thể làm thành đối tượng của một hành động hài kịch, tôi chỉ bó hẹp vào việc dẫn ra những điểm dưới đây:

Một mặt, chúng ta có những mục tiêu và những tính cách không có gì là bản chất, đầy mâu thuẫn, và do đó, mà bất lực không làm sao cho người ta chú ý, không sao làm người ta bị thu hút. Thói hà tiện chẳng hạn, cả về các mục tiêu mà nó theo đuổi, cả về các phương tiện hèn hạ mà nó sử dụng, là một thứ tình cảm từ đầu chí cuối thực là vô nghĩa. Người hà tiện thấy trong cái thể trừu tượng chết cứng là của cải, tiền bạc với tính cách tiền bạc, cái hiện thực cuối cùng và dừng lại ở đấy. Y tìm cách kiếm cho mình sự hưởng thụ lạnh lùng ấy bằng cách từ chối mọi sự thỏa mãn cụ thể khác, trong khi vì cái mục tiêu và các phương tiện của y đều bất lực, cho nên y không sao chống lại được sự lừa dối và sự gian xảo... Nhưng khi cá nhân đã cho cái nội dung giả dối của mình là quan trọng đến nỗi y cho ý nghĩa và giá trị cuộc đời của y là gắn chặt với cái nội dung ấy, đến nỗi nếu thiếu nó đi thì y càng cảm thấy khổ cực, thì ta có một tình thế thiếu cái lõi hài kịch. Tất cả cái gì còn lại sẽ là, một mặt là cái khía cạnh nhọc nhằn của các tình huống, và mặt khác là sự chế giễu đơn thuần và niềm vui độc ác. Cho nên khi các mục tiêu nhỏ bé và vô nghĩa được theo đuổi với cái vẻ bên ngoài rất nghiêm trang và với những thủ pháp phức tạp thì tình thế sẽ là hài kịch hơn, bởi vì nếu như cái dự định thất bại thì chủ thể cũng không hề cảm thấy bị nguy khốn gì, và sở dĩ thế là vì đối tượng mà y ham muốn

chẳng có một giá trị gì cho nên anh ta có thể khắc phục dễ dàng tình trạng tuyệt vọng mà anh ta có thể cảm thấy.

Thứ hai, trường hợp trong đó các cá nhân đã quan niệm những mục đích cao và những tham vọng to lớn song họ không thực hiện được cả hai cái này vì họ là những công cụ quá hèn kém thì câu chuyện lại khác hẳn. Cái bản chất mà họ gán cho các mục đích của họ lúc bấy giờ là một cái hoàn toàn bịa đặt, một cái vẻ bên ngoài đơn thuần đối với họ và đối với những người khác, cái vẻ bên ngoài này tự cho rằng nó có cái giá trị và cái phẩm giá của cái chủ yếu, song cũng chính vì lý do ấy mà cái vẻ bên ngoài gây nên một tình trạng mâu thuẫn phá vỡ mọi khả năng có thể thực hiện cái mục đích bịa đặt, mâu thuẫn ấy tồn tại giữa mục đích và cá nhân, giữa hành động và tính cách. Chúng ta có một thí dụ về điều này trong *"Hội đồng phụ nữ"* của Arixtôphan trong đó những người đàn bà vì muốn bàn đến một hiến pháp mới của cái quốc gia mà họ định lập lên, đã bộc lộ tự do bản chất đồng bóng, bập bênh và say sưa của họ.

Yếu tố *thứ ba* chúng tôi nhắc đến để bổ sung cho những trường hợp trong đó chính các biến cố bên ngoài - do những điều rắc rối vừa đa dạng vừa kỳ quặc của chúng - đã tạo nên những trường hợp tiêu biểu bởi một thế tương phản giữa các mục đích và việc thực hiện các mục đích ấy, giữa cái tính chất thậm trầm và các biểu hiện bên ngoài của nó, và điều đó làm nảy sinh một kết thúc hài kịch.

(cc) Do chỗ cái hài nói chung, về bản chất của nó, là dựa vào những thế tương phản giữa các mục đích với tính cách mục đích cũng như dựa vào các tương phản đối lập nội dung với các ảnh hưởng do tính chủ quan và do các hoàn cảnh bên ngoài mà có, cho nên hành động hài kịch đòi hỏi một kết thúc hầu như còn gay gắt hơn là cả bi kịch nữa. Thực vậy, sự đối lập ở trong hài kịch giữa cái tự nó là chân thực với cái thực tại cá nhân của nó là mạnh mẽ và sâu sắc hơn ở trong bi kịch. Nhưng

cái bị phá vỡ trong kết thúc không thể nào là cái cốt tử hay là cái chủ thể.

Cũng như mọi nền nghệ thuật chân chính, hài kịch phải trình bày cái hợp lý không phải ở trong tình thế nó bị đe dọa phải sụp đổ một cách tương đối khủng khiếp, trái lại hài kịch phải trình bày cái hợp lý với tính cách nó chống lại mọi sự ngu dốt và tất cả những gì là phi lý ở trong thực tại và nó chiến thắng. Điều mà Arixtôphan chế giễu chẳng hạn, không phải là cái đạo đức thực sự của cuộc sống ở Aten, không phải là triết học Hi Lạp, không phải là lòng tín ngưỡng thần linh, cũng không phải là nghệ thuật chân chính của người Hi Lạp. Trái lại điều ông chế giễu là những sa đọa, do đó mà các tín ngưỡng xưa và phong tục xưa đã biến mất, lối nguỵ biện, cái tình cảm ướt át giả tạo và tình trạng thảm hại của bi kịch, lối tán nhảm lấy nịnh hót làm cơ sở, cái thói lo bàn cãi... tóm lại ông chế giễu tất cả những gì là đối lập lại cái thực tế thực sự của quốc gia, của tôn giáo và của nghệ thuật, ông phơi bày sự ngu dốt của nó là cái sẽ tự nó hủy diệt. Chỉ mãi đến ngày nay thì một Côtxơbuy mới có thể làm người ta tin vào cái đạo lý của sự hèn hạ về tình cảm, mới có thể tô vẽ cho đẹp và củng cố cái chỉ đáng bị hủy diệt.

Nhưng nếu ta nghĩ rằng tính chủ thể phải vắng mặt ở trong hài kịch thì sẽ là sai lầm. Dù cho hài kịch chỉ nêu bật có cái vẻ bên ngoài của cái bản chất, hay một tính bản chất bịa đặt và dù cho hài kịch chỉ nhấn mạnh vào cái giả dối và cái ti tiện, nó vẫn không kém bị cái chủ thể thống trị và cái chủ thể vẫn giữ quyền tự do của mình và tin chắc vào việc nó đứng trước sự sụp đổ của tất cả. Tính chủ thể đầy hài kịch đóng vai trò người chủ đối với các vẻ bên ngoài của cái thực tại. Cái chân thực có tính bản chất đã biến mất khỏi thực tại và nếu như cái còn lại đó - nói khác đi, cái không bản chất - bị hủy hoại do sự tồn tại bên ngoài của nó thì chính chủ thể là người đã dẫn đến sự kết thúc ấy và chủ thể vẫn thản nhiên và vui tính như thường.

(c) Giữa bi kịch và hài kịch có một thể loại thứ ba của thơ của kịch, và thể loại này không quan trọng bằng hai thể loại kia mặc dầu trong thể loại này, sự khác nhau giữa bi kịch và hài kịch có xu hướng biến mất hay ít nhất là hai thể loại này có xu hướng tiến sát lại gần nhau để tạo nên một toàn thể cụ thể chứ không đối lập với nhau hay tách riêng ra.

Thuộc loại này chẳng hạn, ở người cổ đại có những vở kịch trình bày các nhân dương (satyres) và ở đấy hành động chính vẫn nghiêm túc trang trọng, nhưng không phải là bi kịch, trong khi đó cái đồng ca của các nhân dương được xử lý một cách hài kịch. Bi hài kịch cũng là thuộc vào loại này và chúng ta có một thí dụ về loại này trong *Amphitriôn* của Môlie, ở đấy ngay từ đoạn tự mạc qua miệng của thần Meccua nói với cử tọa, ông ta đã nêu lên nguyên tắc của nó:

Quid contraxistis frontem? Quid tragoediam
Dixi futuram *hanc? Deus sum: commutavero*
Eamdem hanc, si voltis: faciam ex Tragoediae
Comoedia ut sit:omnibus iisdem versibus
Faciam ut conmista sit Tragicomoedia

"Anh cau mày khi nghe bi kịch làm gì? Ta là thần linh: chuyện biến hóa là dễ dàng đối với ta. Nếu anh muốn ta sẽ biến bi kịch thành hài kịch, ta sẽ làm cho nó thành bi hài kịch."

Và ông ta biện hộ cho sự kết hợp này bằng cách nói rằng nhân vật của vở kịch một mặt là các thần linh và vua chúa, và mặt khác là nô lệ Xôdi. Tình trạng bi kịch và hài kịch đan chéo vào nhau lại càng lớn hơn nữa trong thơ của kịch hiện đại, bởi vì ở đấy cái chủ thể - vốn là riêng của hài kịch - cùng biểu hiện, cho đến mức độ trở thành chủ đạo trong bi kịch và đẩy cái tính bản chất của nội dung được tạo nên bởi các sức mạnh đạo đức ra phía sau.

(bb) Nhưng sự chan hòa sâu sắc hơn của các quan niệm về

bi kịch và hài kịch là sự chan hòa nảy sinh không phải từ chỗ chấp nối hay nhấn mạnh những sự trái ngược mà do cái tác dụng trung hòa của chúng đối với nhau. Tính chủ thể xử lý các tính cách và các hoàn cảnh một cách thực sự nghiêm túc chứ không phải là sa vào những điều kỳ quặc hài hước, trong khi đó cái tính chất rắn chắc đầy.bi kịch của ý muốn và tình trạng quan trọng của các cuộc va chạm được nhẹ bớt và giảm đi đến mức độ có thể thực hiện sự hòa hợp của các quyền lợi và sự phối hợp nhịp nhàng các cá nhân và các mục đích. *Kịch hiện đại* là nảy sinh từ quan niệm này. Cái mặt sâu của quan niệm này tóm lại ở chỗ nghĩ rằng với những hành động của con người ta có thể tạo nên được một thực tại hài hòa, mặc dầu những bất hoà và những xung đột về quyền lợi, về dục vọng, và về tính cách.

Ở những người cổ đại chúng ta đã thấy những bi kịch có một lối thoát tương tự, ở đấy các cá nhân vẫn sống sót và vẫn tồn tại chứ không phải là bị hi sinh: chẳng hạn trong *Các nữ thần trả thù* của Etsilơ, tòa án cấp cho Apôlông cũng như cho các nữ thần trinh bạch trả thù được quyền hưởng sự thờ phụng và trong *Philôctét*, cuộc đấu tranh giữa Nêôptôlem và Philôctet được dịu đi do lời khuyên của Hêraklét là người đã mang hình dáng một thần linh, và cả hai người đến Troa. Nhưng ở đây sự hòa giải là do từ ngoài đến, do lệnh của thần, chứ không phải là do từ trong các đảng phái đang đấu tranh với nhau mà ra. Trái lại, trong kịch hiện đại thì chính bản thân các cá nhân do quá trình hành động của họ đã đi đến chỗ chấm dứt đấu tranh và hòa hợp các mục đích và các tính cách của họ. Về mặt này *Iphigiêni* của Gơtơ là một kiệt tác thực sự của nghệ thuật kịch, hơn cả vở *Torquato Tatxô* ở đấy sự hòa giải với Antoniô, một mặt là một vấn đề tình cảm và do cái ý nghĩ chủ quan rằng Antoniô có cái thực tế trong cuộc sống mà Tatxo không có và mặt khác cái quyền

vươn tới cuộc sống lý tưởng mà Tatxô bênh vực trong sự xung đột của chàng với hiện thực, với lối xã giao và các nghi thức xã hội vẫn được khẳng định và được tuyên bố chỉ là để cho khán giả có cảm tình với Tatxô, và xui dục họ thương cảm cho số phận của chàng và chỉ cho họ thấy chàng đáng được họ đối xử nhẹ tay.

(cc) Nói chung, các giới hạn của cái thể loại trung gian này một mặt là bấp bênh hơn các ranh giới của bi kịch và của hài kịch, và mặt khác nó lại vấp phải nguy cơ là thoát khỏi cái khuôn khổ thực sự của kịch hoặc là rơi vào cái nôm na. Vì các xung đột tất yếu và máy móc phải đi đến một giải pháp hòa bình, cho nên các xung đột không bao giờ có tính chất bi kịch đến nghiêm trọng. Kết quả là, nhà thơ dễ dàng bị lôi cuốn vào việc dốc toàn bộ tài năng và sức lực vào việc miêu tả các tính cách và chỉ vận dụng tình trạng các tình thế kế tiếp nhau để phục vụ sự miêu tả này; hoặc là, trái lại, tác giả dành một địa vị chủ đạo cho các điều kiện bên ngoài của thời đại và của phong tục, và nếu như câu chuyện tỏ ra gay go quá, thì tác giả chỉ làm người xem chú ý bằng cách làm cho các biến cố thành phức tạp một cách quá đáng.

Thuộc vào loại này có nhiều vở kịch hiện đại, không có tham vọng nào về thơ nhưng chỉ cốt gây nên một tác dụng sân khấu hay chỉ cốt giải trí cho công chúng hoặc giáo dục họ và điều đó cấp cho diễn viên nhiều cơ hội để trổ cái tài khéo léo của mình.

b. Sự khác nhau giữa thơ của kịch cổ đại và hiện đại.

Cái nguyên lý đã cấp cho ta cơ sở phân chia kịch thành bi kịch và hài kịch cũng sẽ là người hướng dẫn cho chúng ta. Trong việc khảo sát các giai đoạn chính của sự diễn biến lịch sử quá trình diễn biến này chỉ có thể là cô lập hóa và nêu bật sự kế tiếp nhau các yếu tố chính nằm trong cái khái niệm hành động kịch. Cái này một mặt có một khía cạnh bản chất được tạo nên

bởi các mục đích, các xung đột và các tính cách, và mặt khác là tính nội cảm và tính đặc thù chủ quan là những yếu tố tạo nên trung tâm của hành động kịch.

(a) Vì ở đây chúng tôi không có ý định đưa ra một lịch sử toàn vẹn về nghệ thuật, nên chúng tôi có thể gác bỏ các khởi thủy của nghệ thuật kịch ở phương Đông mà không gây nên sự thiệt hại gì. Nếu như thơ phương Đông, thực vậy, đã tạo nên những tác phẩm tiêu biểu trong các loại sử thi và trữ tình, thì cái nhãn tượng của thế giới phương Đông cũng vẫn gần như là không phù hợp với nghệ thuật kịch thực sự. Sở dĩ thế là vì một hành động thực sự *bi kịch* giả thiết phải có một quyền tự do nào đó, hay một tính độc lập *cá nhân* nào đó, hay ít nhất là cá nhân hành động phải có một ý thức khá tỉnh táo để chấp nhận từ trước trách nhiệm về các hậu quả của các hành động của mình. Nhất là cái quyền tự do của chủ thể và cái sức mạnh của y tin chắc vào mình phải được khẳng định chủ yếu trong *hài kịch*. Tất cả những cái này đều là xa lạ với phương Đông. Điều này là đặc biệt đúng đối với cái vẻ đẹp cao cả của thơ Hồi giáo. Trong khi khẳng định một cách đầy nghị lực tính độc lập của cá nhân, thơ Hồi giáo vẫn tỏ ra bướng bỉnh không chấp nhận mọi cố gắng biểu đạt bằng kịch. Sở dĩ thế là vì theo quan niệm phương Đông thì chỉ có một quyền lực duy nhất là bản chất, mọi tạo vật đều phải vâng theo cái quyền lực ấy một cách tuyệt đối, và quyền lực ấy là cái duy nhất quyết định số phận các tạo vật... Ở đây như vậy, không có chỗ đứng cho một hành động cá nhân có một nội dung riêng biệt, cũng như cho một chủ thể co vào bản thân, nghĩa là không có chỗ đứng cho bất kỳ yếu tố nào cốt tử của kịch. Còn việc chủ thể phục tùng ý chí của Chúa thì ở trong Hồi giáo, điều đó lại càng trừu tượng, do chỗ tự thân cái quyền lực chi phối và cai quản cái toàn thể lại là một thể khái quát còn trừu tượng hơn nữa và không còn để chỗ cho một sự cá biệt nào tồn tại. Chính vì vậy mà chúng ta chỉ tìm thấy những phác

họa của kịch ở người Hán và ở người Ấn Độ mà thôi(*). Nhưng ngay ở đây nữa, nếu xét theo một vài vật mẫu mà chúng ta có được, thì kịch được quan niệm không phải dưới hình thức những hành động tự do của cá nhân, và được quan niệm dưới hình thức những tình huống cụ thể do các biến cố và các tình cảm tạo nên, làm cho sinh động và làm cho nó thành có tính chất thời sự và hiện tại.

(b) Ta phải tìm những bước đầu thực sự của nghệ thuật kịch ở người *Hi Lạp*. Vả lại, chính ở người Hi Lạp cái nguyên lý cá tính tự do, nói chung, đã làm cho nghệ thuật cổ điển có thể nảy sinh và được trau dồi tuyệt mỹ. Theo nguyên lý này, hành động cá nhân chỉ có thể được xác định trong chừng mực cái nội dung cốt tử, tự do và sinh động của những mục đích nhân tính đòi hỏi điều đó. Do đó, ở trong kịch, trong bi kịch cổ đại và trong hài kịch cổ đại, điều quan trọng trước tiên đó là mặt khái quát và chủ yếu của cái mục đích mà cá nhân theo đuổi: trong bi kịch chẳng hạn, thì đây là cái quyền về mặt đạo đức của ý thức đối với việc thực hiện một hành động cụ thể; và trong hài kịch cổ đại thì đây là những quyền lợi chung của quốc gia, của những nhà chính trị, của nghệ thuật cai trị của họ, của chiến tranh và hòa bình, của nhân dân và của tình trạng đạo đức của nhân dân, của triết học và của sự suy tôn nó... Điều này không phải là hoàn toàn hợp với việc miêu tả các tình cảm và các tính cách, cũng không phải là hoàn toàn hợp với những điều rắc rối và những âm mưu bên ngoài. Song người ta không chú ý đến điều đó, người ta trước hết lo làm sao cho khán giả tham dự vào cuộc đấu tranh của các thần linh, các quyền lực chủ yếu quan trọng đang diễn ra trong bản tính con người. Những quyền lực này được đại diện bởi các nhân vật bi kịch cũng như bởi các hình tượng hài kịch là những

(*) Nhận xét sai: Tuồng của Trung Hoa hết sức phát triển. Ở Ấn Độ và Đông Nam Á cũng thế nhưng theo nguyên lý trách nhiệm làm thành giá trị "cá nhân" của mình.

hình tượng bộc lộ tình trạng thối nát và sa đọa của đời sống công cộng trong tất cả các lĩnh vực của nó và trong tất cả các biểu hiện của nó.

(c) Trái lại, thơ *lãng mạn* hiện đại lấy đối tượng chính là dục vọng cá nhân. Việc thỏa mãn dục vọng cá nhân là có giá trị ngang với việc thỏa mãn một mục tiêu chủ quan, và nói chung đối tượng chính của nó là số phận của một cá nhân riêng lẻ, của một cá tính riêng lẻ, trong những điều kiện đặc biệt.

Lúc này, cái hứng thú của thơ là nằm trong sự vĩ đại của các tính cách. Các tính cách này nhờ trí tưởng tượng của họ, nhờ trí thông minh hay tài năng họ, đã vươn lên khỏi tình thế và hành động của họ và bộc lộ tất cả trình độ phong phú bên trong, tất cả những khả năng vốn có của họ mà chỉ có những hoàn cảnh và những điều rắc rối bất hạnh mới có thể bóp nghẹt được, và tìm thấy ở trong sự vĩ đại và trong sự phong phú ấy một phương tiện để thực hiện sự hòa hợp các mâu thuẫn vẫn tấn công bao vây họ. Trong trường hợp này, điều làm chúng ta quan tâm ở trong cái nội dung riêng biệt của hành động không phải ở chỗ hành động là có căn cứ về đạo đức hay nó là tất yếu, mà là bản thân nhân vật và tất cả những gì liên quan đến đấy. Tình yêu, tham vọng... ngay cả các tội ác, đó là những lý do chính của các hành động này xét theo quan điểm mà chúng tôi vừa nói. Song ta cũng không cần phải giấu giếm rằng lý do cuối cùng này có thể dễ dàng biến thành một điều nguy hiểm, bởi vì kẻ tội phạm với tính cách tội phạm, bản thân yếu đuối và khốn nạn chỉ có thể làm ta chán ghét và ghê tởm. Ít nhất cá nhân phải có một tính cách vĩ đại về mặt hình thức và có một yếu tố chủ thể cũng hình thức nhưng khá mạnh để có thể chịu đựng tất cả những gì tiêu cực có thể xảy ra, và để dũng cảm chấp nhận số phận mình, không phủ nhận các hành vi của mình và không để cho người ta đánh gục. Trái lại, những mục tiêu cốt tử như chẳng hạn việc cứu tổ quốc, hạnh phúc gia đình, danh dự của ngai vàng, tính toàn

vẹn của đế chế... - ngay dù cho các cá nhân trong khi hành động có căn cứ vào đấy nhưng trước hết chỉ nghĩ đến bản thân họ mà thôi - cũng hoàn toàn không phải là phải bị gạt bỏ hoặc phải bỏ qua. Nhưng các mục tiêu ấy làm thành miếng đất trên đó các cá nhân hoạt động và đấu tranh, mỗi người vẫn theo cái tính cách chủ quan của mình hơn là theo cái nội dung chính thức của các hành động và các ý muốn của họ.

Bên cạnh cái chủ thể này có thể có nhiều đặc điểm làm thành một bộ phận của cái thế giới bên trong cũng như những đặc điểm toát ra từ các trường hợp và các điều kiện bên ngoài. Do đó mà nảy sinh những xung đột. Khác các xung đột mà ta tìm thấy ở người cổ đại và tiêu biểu bởi tính đơn giản của nó, các xung đột này tiêu biểu ở tính đa dạng và phong phú của các tính cách hành động, ở tính độc đáo của những điều rắc rối bao giờ cũng là bất ngờ, bởi những mưu mô chằng chịt lấy nhau, bởi cái biến cố bất ngờ. Tóm lại, nó dùng mọi yếu tố mà đặc điểm tiêu biểu của nghệ thuật lãng mạn đã giải phóng khỏi cái tính bản chất chủ yếu của nội dung làm thành điển hình của hình thức lãng mạn khác với hình thức cổ điển.

Nhưng mặc dầu các đặc điểm đã được giải phóng như vậy, ngay trong quan niệm này, cả toàn bộ cũng vẫn phải là có tính chất kịch và thơ để có thể nêu bật, chính xác một mặt là tầm quan trọng của cuộc đấu tranh sẽ phải diễn ra, và mặt khác - nhất là trong bi kịch - có mặt của một quyền lực tối cao, cái thiên ý hay cái định mệnh chỉ huy thế giới qua sự diễn biến và kết cục của hành động riêng biệt.

c. Sự phát triển cụ thể của thơ của kịch và của các loại của nó.

Ngoài những khác nhau về cách quan niệm nghệ thuật và về cách thực hiện nghệ thuật mà chúng tôi vừa nói, còn có những khác nhau ở giữa các loại của nghệ thuật kịch, mỗi một loại như vậy đạt đến sự phát triển toàn vẹn của nó tùy theo

cái giai đoạn mà nó hình thành và phát triển. Để kết thúc, chúng ta còn phải theo dõi đại khái sự phát triển cụ thể này.

(a) Nếu ta bỏ qua những bước đầu ở phương Đông - vì những lý do trên đây mà chúng tôi vừa nói - thì ta có thể nói rằng cái giai đoạn hoàn mỹ nhất đối với bi kịch cũng như hài kịch là cái giai đoạn mà bi kịch và hài kịch đã đạt đến ở Hi Lạp. Thực vậy, người Hi Lạp là những người đầu tiên đã có ý thức về chỗ cái bi kịch thực sự và cái hài kịch thực sự là cái gì, và chính vào lúc hai cách quan niệm các hành động con người đã tách rời nhau hoàn toàn thì trước tiên là bi kịch, rồi sau đó là hài kịch - mỗi cái theo một con đường phát triển hữu cơ - đã đạt đến trình độ tuyệt mỹ cao nhất. Trái lại, nghệ thuật kịch La Mã chỉ là một hồi quang yếu ớt của kịch Hi Lạp đến nỗi ta không thể nào cho kịch La Mã sánh ngang với cái mà người La Mã đã thực hiện sau này trong thơ sử thi và trong thơ trữ tình.

Song khi xét các giai đoạn này một cách sâu sắc, tôi chỉ dừng lại ở những chi tiết quan trọng nhất, bằng cách lấy các nhận định của chúng tôi về các bi kịch của Etsilơ và của Xôphôklơ và các hài kịch của Arixtôphan làm cơ sở.

(aa) Trước hết về phần bi kịch, trên đây tôi đã nói rằng cái hình thức chủ yếu của nó - cái qui định tất cả tổ chức và tất cả kết cấu của nó, đó là hình thức nhằm nêu bật mặt cốt tử của các mục đích, và của nội dung các mục đích ấy cũng như nêu bật mặt cốt tử của các cá nhân, của cuộc đấu tranh của họ và của số phận họ.

Miếng đất chung của hành động bi kịch được tạo nên - cũng như trong sử thi - bởi trạng thái của thế giới mà trên kia tôi đã gọi là *anh hùng*. Thực vậy, chỉ ở những thời kỳ anh hùng, khi các đạo luật công cộng, các qui tắc và các bổn phận về đạo đức vẫn còn chưa được qui định rõ rệt và mang hình thức bắt buộc, thì các quyền lực đạo đức mới đóng vai trạng thái tươi mát cổ sơ của mình thành những mệnh lệnh đối lập

với nhau bằng hoạt động của nó, hay đóng vai nội dung sinh động của cái cá tính tự do của con người. Nhưng cũng như yếu tố đạo đức ngay từ đầu đã làm thành cái cơ sở cốt tử, miếng đất chung làm nảy sinh ra hành động cá nhân - là cái mà sau khi đã tách đôi ra lại đi theo một sự vận động kéo nó trở lại tính duy nhất - nên chúng ta phải xét yếu tố đạo đức dưới hai hình thức khác nhau.

Thứ nhất, ta phải xét nó dưới hình thức của ý thức đơn thuần do chỗ, muốn tồn tại với tính cách là bản chất, cái tính đồng nhất không bị phân chia của các mặt riêng biệt của nó, - tức là lý tưởng đạo đức -, phải tồn tại trong một trạng thái bình thản không chút xáo động, tránh khỏi mọi trách móc và hoàn toàn trung hòa. Nhưng cái ý thức chung này - vốn là nguồn gốc của hạnh phúc và của lòng tin không có một điều gì đặc thù - không thể làm nảy sinh một hành động cụ thể nào cả. Trước sự phân đôi mà nó bộc lộ ra, nó cảm thấy một sự sợ hãi: bản thân nó là bất động, nó sẵn lòng cho cái trạng thái hăng hái theo đuổi và kiên quyết theo đuổi một mục tiêu đã được chọn và được chấp nhận một cách cố ý là một trạng thái cao hơn, song nó vẫn cảm thấy mình bất lực không sao quyết định được như vậy cũng không sao theo đuổi được như vậy. Có thể nói, nó vẫn cứ làm thành miếng đất và người chứng kiến chứ không làm được cái gì nữa cho các cá nhân đang hoạt động mà nó cho là cao hơn nó, ngoài việc đưa cái khôn ngoan của riêng nó, cái tính lý tưởng cốt tử của các quyền lực đạo đức ra đối lập lại các quyết định và các cuộc đấu tranh kiên quyết của các cá nhân.

Yếu tố thứ hai được tạo nên bởi nhiệt tình cá nhân trong đó các tính cách hoạt động tìm thấy lý do của họ về mặt đạo đức và bắt họ phải đối lập với nhau, do đó tạo nên những xung đột. Các cá nhân có nhiệt tình này không phải là những tính cách theo nghĩa hiện đại của chữ này, cũng không phải chỉ là những thể trừu tượng đơn thuần, mà giữ cái điểm trung gian

sinh động giữa hai cực này, với tính cách những hình tượng cố định và rắn chắc. Họ là thế nào thì khắc là thế, không có đấu tranh với bản thân, không có cái lối thừa nhận một cách lưỡng lự một nhiệt tình khác, và trong sự đối lập với thái độ mỉa mai hiện đại, họ là những tính cách cao quý, chính xác tuyệt đối và rõ ràng tuyệt đối, nhưng sự chính xác và rõ ràng của họ là bắt nguồn và có được nội dung của mình từ một quyền lực đạo đức đặc biệt.

Vì thế, bi kịch là nảy sinh do *cái thế đối lập* giữa các cá nhân bị lâm vào hành động, cho nên nó chỉ có thể biểu hiện ở trong cái địa hạt của thực tế con người. Chính thực tế này chứa đựng một sự qui định, căn cứ vào đó một phẩm chất riêng biệt làm thành bản chất của một cá nhân đến nỗi cá nhân này đồng hóa mình - với tất cả các quyền lợi và tất cả sự tồn tại của y - với một nội dung đã có từ trước, đến mức để cho nội dung này biến thành một dục vọng không thể kháng cự lại được. Thực vậy, cái làm thành bản chất các vị thần linh diễm phúc đó là về căn bản, tính thần thánh bàng quan và bất động của họ, trong khi đó sự đối lập - vốn không bao giờ có thể vươn lên tới mức độ quan trọng như tôi đã nói ở trên khi nói về sử thi Hômerơ luôn luôn biến thành mỉa mai.

Hai yếu tố này về mặt toàn thể đều quan trọng ngang nhau - đó là nhận thức rằng cái thần linh không hề có gì là mâu thuẫn và đối lập lại hoạt động hăng hái, là cái diễn ra và được khẳng định với tính cách một sức mạnh thần linh, một hành vi thiêng liêng, nhưng lại quan niệm và nhằm thực hiện các mục tiêu đạo đức . Đó là hai yếu tố chính mà bi kịch Hi Lạp giới thiệu: và được đại diện chủ yếu bởi dàn đồng ca và các nhân vật hoạt động.

Vấn đề các đồng ca Hi Lạp ngày nay đã làm nảy sinh nhiều cuộc thảo luận, và người ta đã nhân đấy nêu lên vấn đề là có thể và có cần đưa yếu tố này vào trong bi kịch hiện đại hay không. Trong khi cảm thấy cần một cơ sở cốt tử như vậy, người

ta vẫn không biết phải dành cho nó một cơ sở như thế nào, bởi vì người ta không có một hiểu biết khá sâu sắc về bản chất của cái bi kịch chân chính và về cái vai trò chính xác mà đồng ca đóng trong bi kịch cổ đại. Người ta đã thấy rõ ràng vai trò dành cho các đồng ca là vai trò của sự suy nghĩ yên tĩnh về toàn thể, trong khi đó các nhân vật hoạt động, trong khi lao vào việc theo đuổi các mục tiêu riêng biệt của họ, và lao vào các tình thế do việc theo đuổi ấy mà nảy sinh, đều nhận được lời nhận xét của đồng ca về giá trị và về tính cách của họ. Đồng thời đồng ca đối với công chúng là một đại biểu khách quan các ý kiến của công chúng về cái đang diễn ra dưới mắt công chúng. Cách nhìn này là đúng ở chỗ, quả thực, đồng ca là hiện thân cho cái ý thức cốt tử và cao cả, cái ý thức tránh được những cuộc xung đột giả dối và chuẩn bị những cách giải quyết.

Song nếu ta cho đồng ca là một con người đứng ngoài mà nhận xét và đưa ra những ý nghĩ vô bổ về đạo đức, một con người chẳng có gì là thú vị lại rầy rà chỉ đứng đấy vì những suy nghĩ của y thì ta đã sai lầm. Không, đồng ca nói lên bản chất thực sự của đời sống anh hùng và đạo đức và của hành động anh hùng và đạo đức. Đứng trước các nhân vật, nó biểu hiện nhân dân, miếng đất phì nhiêu ở đấy các nhân vật đều bắt rễ chẳng khác gì các bông hoa và cây vươn lên bầu trời, đồng thời lại là cái điều kiện cho chúng tồn tại.

Chính vì thế mà đồng ca thuộc vào một giai đoạn trong đó các luật lệ chính trị và các tín điều tôn giáo vẫn chưa tồn tại. Đồng ca qui định các quan hệ luân lý và giải quyết các trường hợp lương tâm cắn rứt trong đó luân lý chỉ mới được khẳng định ở trạng thái hồn nhiên cổ sơ và trực tiếp của nó để duy trì cái thế thăng bằng của cuộc sống nhằm chống lại những va chạm kinh khủng mà các hành động cá nhân có thể gây nên do chỗ chúng đối lập với nhau. Điều đồng ca dạy cho chúng ta, đó là thực tế tồn tại một chỗ ẩn náu chắc chắn để cho lương tâm ta được yên lòng.

Đồng ca không can thiệp có hiệu lực vào hành động. Nó không thi hành quyền lực nào đối với các nhân vật đang đấu tranh với nhau mà chỉ bó hẹp vào việc đưa ra nhận xét của mình một cách lý thuyết. Nó báo trước, nó thương cảm hoặc nó kêu gọi luật pháp của thần linh và các quyền lực bên trong con người mà trí tưởng tượng biểu lộ ra ngoài dưới hình thức những thần linh cai quản thế gian. Nó là trữ tình trong cách diễn đạt của mình, bởi vì nó không hành động mà cũng chẳng có biến cố gì để kể lại hết. Song mặc dầu thế, nội dung của nó cũng vẫn cứ đồng thời mang tính sử thi của những thể khái quát cốt tử, và điều đó làm cho tính trữ tình của nó không gần với tụng thi mà gần với loại "péan" và loại tán (dithyrambe). Vai trò này của đồng ca trong bi kịch cổ đại đáng được nêu lên đặc biệt. Cũng như kịch có địa hạt bên ngoài của nó là sân khấu và môi trường của sân khấu, thì đối với đồng ca, nhân dân là cái sân khấu tinh thần của nó và người ta có thể so sánh đồng ca với cái điện thờ che chở hình ảnh của Thượng đế trong điêu khắc, còn ở trên sân khấu thì hình ảnh này trở thành nhân vật hành động. Trái lại ở nước ta, các bức tượng là nổi lên ở giữa trời, không có cái nền ở đằng sau theo kiểu ấy. Vả lại bi kịch hiện đại cũng không cần một bối cảnh như vậy bởi vì các hành động mà nó biểu hiện diễn ra không phải trên cái địa cụ thể và cốt tử này mà diễn ra trên một địa hạt được tạo nên bởi ý muốn chủ quan và bởi tính cách chủ quan, cũng như bởi các sự xuất hiện ngẫu nhiên của các biến cố và của các hoàn cảnh.

Quan niệm cho rằng đồng ca dường như chỉ là một cái đuôi vô ích, một tàn dư đơn thuần của kịch Hi Lạp cổ xưa là một quan niệm sai lầm. Song người ta có thể đi ngược lên các nguồn gốc bên ngoài của nó từ sự kiện là, khi tổ chức các buổi lễ để ca ngợi Baccút thì chính lời ca của đồng ca làm thành cái phần nghệ thuật chính của nó, sau đó đến người đọc thơ, người này giới thiệu những hình tượng thực sự của các nhân vật trong

hành động kịch. Nhưng sở dĩ các đồng ca vẫn được duy trì ở thời kỳ bi kịch phồn thịnh đó là vì không những để nhấn mạnh cái giây phút này của buổi lễ thiêng liêng và việc thờ cúng Baccút. Trái hẳn thế: đồng ca vẫn không ngừng phát triển và tăng thêm vẻ đẹp và vẻ nhịp nhàng, bởi vì nó làm thành một bộ phận của hành động kịch và là cần thiết đối với hành động kịch, đến nỗi sự sa sút của bi kịch đã bắt đầu bằng sự sa sút của các đồng ca: đồng ca đã dần dần thôi không trở thành một bộ phận khăng khít của cái toàn thể, mà đã thành một trang sức bàng quan.

Trái lại, đồng ca không mảy may phù hợp với bi kịch lãng mạn là bi kịch không hề bắt nguồn từ bài hát đồng ca. Thực vậy, nội dung của nó là đặc biệt đến nỗi mọi can thiệp của đồng ca - theo cái nghĩa Hi Lạp của chữ này - chỉ có thể làm cho vở kịch thất bại. Bởi vì gốc của kịch lãng mạn là các chuyện huyền bí cổ nhất, các chuyện luân lý và các chuyện hề và những cái này lại không chứa đựng một hành động theo nghĩa Hi Lạp - tức là theo cái nghĩa cổ xưa của chữ này - chúng không mảy may chứa đựng một sự đoạn tuyệt nào của cái ý thức toàn vẹn của đời sống và của cái thần linh. Đồng ca cũng không phù hợp hơn với chế độ hiệp sĩ và với quyền lực nhà vua, bởi vì ở đây nhân dân bắt buộc phải vâng lời trong khi chính họ không bị lôi cuốn vào cái hành động sẽ phải quyết định rằng số phận họ là hạnh phúc hay là đau khổ. Và nói chung, các đồng ca chỉ tìm thấy chỗ đứng ở nơi nào nói đến những dục vọng, những mục tiêu và những tính cách riêng biệt, hoặc là nói đến sự phát triển đơn thuần của một âm mưu.

Yếu tố *thứ hai* chủ yếu đối lập lại đồng ca, là những *cá nhân* hoạt động, và do chỗ họ hoạt động mà họ bị lâm vào *những xung đột*. Nhưng cái mà trong bi kịch Hi Lạp tạo nên các xung đột thì đó cũng không phải là có chủ ý ác, là tội ác, là sự phẫn uất, là một bất hạnh đơn thuần, hay cảnh mù quáng, mà như tôi đã nói điều đó nhiều lần - đây là sự xác nhận về

luân lý cho một hành động cụ thể. Sự tàn ác trừu tượng không mảy may liên quan đến cái chân thực thì không gây hứng thú gì. Nhưng mặt khác, các nét tính cách luân lý của các nhân vật hoạt động có thể nói là không nên gán từ ngoài vào: trái lại, các nét ấy phải tìm thấy cái căn nguyên chủ yếu của mình ở ngay trong nhân vật, trong toàn bộ tình thế của họ và hành động của họ. Chính vì vậy mà những trường hợp tội lỗi mà người ta rất thích nói đến trong các vở kịch hiện đại - những tên ăn cướp đi đến chỗ vênh vang rằng họ có một đạo đức cao thượng với những lời bàn tán rỗng tuếch của y về định mệnh - đều vắng mặt ở trong bi kịch cổ đại. Cũng vậy, sự quyết định và hành động ở trong bi kịch cổ đại không căn cứ vào cái tính chủ thể đơn thuần của các hứng thú và các tính cách, vào lòng tham quyền lực, dục vọng tình duyên, tinh thần danh dự,hay mọi tình cảm khác là những tình cảm tìm thấy sự biện hộ duy nhất cho nó ở trong các xu hướng và ở trong bản tính của cá tính. Trong những hoàn cảnh cụ thể tự nó đã chứa đựng những khả năng gây nên xung đột, nếu ta đề cập đến việc thực hiện riêng biệt một quyết định trong các quyết định này được cái mục tiêu xác nhận, thì thế nào người ta cũng giẫm đạp vào lĩnh vực luân lý của một ý muốn khác của con người, người ta thế nào cũng vấp phải cái nhiệt tình đối lập của tính cách khác chống lại cuộc tấn công ấy. Kết quả là người ta cảm thấy mình đứng trước một cuộc đấu tranh giữa các quyền lực và các cá nhân bảo vệ những quyền lợi cũng chính đáng như nhau.

Trong khi bị nhiều sự cá biệt hóa, cái nội dung ấy vẫn phải là không phong phú vô hạn. Sự đối lập chính mà sau Etsilơ, Xôphôklơ đã xử lý một cách thực đẹp đẽ,là sự đối lập giữa cuộc đời đạo đức - ở trong cái thể khái quát có tính tinh thần của nó mà nhà nước là hiện thân - với cái luân lý tự nhiên do gia đình đại diện. Đây là những quyền lực trong sáng nhất của sự biểu hiện bi kịch, bởi vì sự hòa hợp của hai lĩnh vực này và cái hành động hài hòa của chúng ở trong các thực tại hữu quan

làm thành tất cả cái thực tại của cuộc sống luân lý. Về điều này tôi chỉ cần nhắc lại vở *Bảy người trước thành Thebơ* của Etsilơ và hơn nữa vở *Antigôn* của Xôphôklơ. Antigôn tôn kính những mối liên hệ huyết thống, các thần linh ở âm ty, trái lại Krêôn chỉ tôn kính có Dớt, cái quyền lực chi phối cuộc sống công chúng và hạnh phúc của thể cộng đồng là dựa vào đây. Người ta cũng bắt gặp những cuộc xung đột này trong *Iphigiêni ở Aulit*, cũng như trong *Agamemnôn* vở *Choréphores* và vở *Các nữ thần trả thù* của Etsilơ. Với cương vị là vua vừa là thủ lĩnh quân đội, Agamemnôn hi sinh con gái mình vì quyền lợi của người Hi Lạp và vì cuộc viễn chinh đến Troa. Do đó, ông ta đã cắt đứt mối dây thân tình ràng buộc ông ta với con gái và với vợ. Vợ ông là Klitemnextrơ giữ ở trong đáy lòng mối dây liên hệ ấy và chuẩn bị trả thù chồng một cách nhục nhã. Orextơ, người con trai, con của nhà vua, tôn kính mẹ nhưng bắt buộc phải can thiệp để bảo vệ cái quyền của nhà vua là cha chàng, chàng đã đâm kiếm vào con người đã sinh ra chàng.

Đây là một nội dung có giá trị đối với mọi thời đại và việc trình diễn nội dung ấy - bất chấp mọi khác nhau về các dân tộc, bao giờ cũng có được sự tham dự của con người của chúng ta và bao giờ cũng làm cho thị hiếu nghệ thuật của chúng ta được thỏa mãn.

Ngoài ra, còn có một sự xung đột khác, có tính chất hình thức hơn, đó là cuộc xung đột mà các nhà bi kịch Hi Lạp thích biểu hiện bằng số phận của Ơdip, và Xôphôklơ đã cho ta thí dụ tuyệt diệu nhất trong *Ơdip làm vua* và *Ơdip ở Côlôn*. Ở đây, là những quyền lực của cái ý thức tỉnh táo, là việc xác nhận tất cả những điều mà con người thực hiện tự giác và theo sở thích mình, đối lập lại những cái mà con người hành động một cách vô ý thức và ở ngoài ý muốn của y bởi vì thần linh đã quyết định như vậy. Ơdip đã giết cha, lấy mẹ, đã sinh ra những đứa con bởi cuộc hôn nhân loạn luân này, mặc dầu ý

thức và ý chí chàng không mảy may can thiệp vào các tội ác này. Cái ý thức hiện đại của chúng ta sẽ có quyền nhìn thấy trong các tội ác này đã phạm tuy vô tình và do ý muốn của những hành động xa lạ đối với cái tội của tác giả của chúng; nhưng người Hi Lạp vẫn cho Ơđip đã chịu trách nhiệm về những điều chàng đã phạm với tính cách một cá nhân chứ không phân biệt giữa cái chủ thể hình thức của ý thức với cái khách thể thực sự.

Các xung đột nảy sinh do các quan hệ phổ biến giữa các hành động của con người với cái định mệnh Hi Lạp, hoặc do những trường hợp ít nhiều đặc biệt là không quan trọng bằng - ít nhất là theo quan điểm chúng tôi.

Đứng trước các cuộc xung đột này, chúng ta phải bắt đầu bằng việc tước bỏ cái quan niệm sai lầm của ta về lỗi lầm và về sự vô tội. Các nhân vật bi kịch vừa là có tội vừa là vô tội.

Nếu ta chấp nhận rằng con người chỉ có tội khi mặc dầu có thể lựa chọn, y vẫn quyết định làm cái mà y có thể tránh, thì ta bắt buộc phải thừa nhận rằng các hình tượng tạo hình này là vô tội: mỗi hình tượng hành động như một tính cách nào đó, vâng theo một nhiệt tình, do đó là bởi vì chính y có cái tính cách ấy và có cái nhiệt tình ấy; đối với nó không thể có sự chần chừ, không thể có sự lựa chọn.

Sức mạnh của các tính cách lớn chính là ở chỗ các tính cách ấy không lựa chọn, mà ngay tức khắc và từ xưa đến nay họ vẫn muốn và vẫn hành động như vậy. Họ như thế nào thì họ là thế, và họ vĩnh viễn là thế, và tầm to lớn của họ chính là ở đó. Bởi vì sự yếu đuối trong hành động là do sự đoạn tuyệt giữa cái chủ thể với tính cách chủ thể với cái nội dung của y. Kết quả là, tính cách, ý chí và mục đích không hòa lại làm một đặng tạo nên một thể duy nhất tuyệt đối. Và bởi vì cá nhân không bị chi phối bởi một mục tiêu duy nhất cố định và vững chắc làm thành một bộ phận khăng khít của cá tính y và làm cho ý chí của y đầy một nhiệt tình không gì chống

lại được, nên y vẫn cứ ở trong trạng thái băn khoăn không biết mình nên làm gì và mình không nên làm gì và cuối cùng đi đến chỗ quyết định một cách ngẫu nhiên.

Các hình tượng tạo hình không biết đến cái tình trạng phân vân như vậy, các ngờ vực băn khoăn ấy. Ở họ, mối tình ở giữa cái thể chủ quan và cái nội dung của ý muốn vẫn nguyên vẹn. Cái thúc đẩy họ hành động đó chính là cái nhiệt tình có căn cứ về mặt luân lý, và ngay trong khi các nhân vật ở trước mắt ta bảo vệ các mục đích riêng của họ một cách hùng hồn nhiệt tình, thì họ vẫn lấy các luận cứ của họ không phải ở trong cái từ chương học chủ quan của con tim hoặc trong cái lối nguỵ biện của các cảm xúc, mà lấy ở trong cái khách thể tuyệt mỹ của tất cả các bộ phận mà Xôphôklơ đã biết diễn đạt với một trình độ bậc thầy vẻ sâu sắc, cân đối và cái đẹp tạo hình sinh động. Nhưng nhiệt tình đầy xung đột cũng thúc đẩy các nhân vật làm những hành vi tội lỗi, tai hại và xúc phạm người khác. Họ không hề có ý trốn tránh trách nhiệm của mình về những hành vi ấy. Trái lại, cái gì họ làm thì họ tự hào là đã làm. Người ta không thể có lời chửi bới nào nặng hơn đối với các nhân vật này bằng cách nói họ đã làm một cách vô tình. Cái vinh dự của một tính cách lớn là tự biết rằng mình phạm tội và tuyên bố rằng mình chịu trách nhiệm về lỗi lầm của mình. Thực vậy, cái làm người ta cảm động không phải là cái cốt tử mà là việc đi sâu một cách chủ quan vào cá tính, sự đau khổ của *chủ thể*. Nhưng cái tính cách mạnh mẽ và vững chắc của các nhân vật phấn chấn và sự hòa hợp không thể phá vỡ ấy tạo nên sự thán phục chứ không phải làm người ta xúc cảm như ở Ơripit sau này.

Cuối cùng, kết quả duy nhất mà tình trạng rắc rối bi kịch có thể dẫn đến tóm lại là ở chỗ cái bộ phận đang đấu tranh trong khi vẫn không từ bỏ tính chất lý trong các quyền lợi hữu quan họ tước bỏ những gì là *phiến diện* trong các yeu sách của họ; nhờ vậy mà cái thể hài hòa bên trong được thiết lập lại

và đồng ca biểu đạt điều đó vì nó ca ngợi tất cả các vị thần linh như nhau. Sự kết thúc chân chính chỉ là ở chỗ hủy bỏ các đối lập với tính cách *những sự đối lập*, ở chỗ hòa hợp các quyền lực vẫn hướng dẫn các hành động và tìm cách phủ định lẫn nhau trong cuộc xung đột của chúng. Cái mục tiêu cuối cùng và là mục tiêu tối cao, đó là cái làm nảy sinh không phải những tai họa và những đau khổ mà làm cho tinh thần được thoả mãn, bởi vì chỉ có như thế thì cái tất yếu về cái xảy đến đối với cá nhân mới đóng vai một cái toát ra từ cái hợp lý tuyệt đối và tâm hồn cảm thấy một sự hòa dịu thực sự có tính chất đạo đức; tâm hồn bị số phận nhân vật làm xúc động nhưng lại được nghỉ ngơi về mặt đạo đức.

Chỉ có đứng theo cái quan điểm ấy thì người ta mới có thể hiểu bi kịch cổ đại. Cho nên ta không nên xem cái kết luận này là chỉ độc có mục đích làm thỏa mãn các yêu cầu luân lý của ta, nhằm trừng phạt tội lỗi và khen thưởng đạo đức. Đây không phải là cái mặt chủ thể này của nhân cách, không phải là việc cho nhân cách có những gì là tốt những gì là xấu; nhưng khi cuộc xung đột đã thành toàn bộ và đầy đủ thì đây là cái trực giác của người ta về sự hoà hợp khẳng định và về cái giá trị ngang nhau của hai quyền lực đang đấu tranh với nhau.

Lối thoát không phải là do hậu quả của một sự ngẫu nhiên mù quáng, của một định mệnh phi lý trí và không ai hiểu - mà nhiều người gọi là định mệnh cổ đại - mà là cái tính duy lý của định mệnh, mặc dầu cái tính duy lý ấy vẫn chưa bộc lộ dưới hình thức một thiên ý tự giác. Lối thoát là ở chỗ cái quyền lực tối cao làm chủ các thần linh và loài người ấy chỉ có thể chấp nhận những sức mạnh nào đã vượt qua các giới hạn của chúng và thành im lìm bất động ở trong cái thế độc lập tương đối của chúng và các cuộc xung đột từ đó mà ra cứ tiếp tục và thành vĩnh viễn. Cái định mệnh làm cho cá nhân quay trở lại các giới hạn của y, y không nên và không thể vượt cái giới hạn ấy nếu không thì bị hủy diệt. Một sự ràng buộc phi lý,

một nỗi đau khổ oan ức không làm cho tâm hồn có được một sự hòa dịu về luân lý mà chỉ làm cho nó cảm thấy phẫn nộ.

Mặt khác, sự hòa hợp *bi kịch* khác với sự hòa hợp *sử thi*. Nếu như Asin và Ulitxơ đã đạt đến mục đích riêng của họ, thì đó không phải là vì họ được một điều may mắn không thể thay đổi đã giúp họ. Trái lại, họ cảm thấy một tình cảm chua chát về nỗi hạn chế của mình, vì họ bắt buộc phải vạch ra một con đường đi qua muôn vàn khó khăn, qua bao hi sinh và tổn thất. Thực vậy, sự thực đòi hỏi rằng cái tính tiêu cực của cái hữu hạn làm cho sự diễn biến của cuộc đời cũng như sự diễn biến khách quan của các biến cố bị tối sầm lại. Chính theo cách ấy cơn thịnh nộ của Asin đã được nguôi đi, chàng lấy lại được những cái mà Agamemnôn đã cướp của chàng, chàng trả thù, giết Hecto, chàng đã có thể ca ngợi kỉ niệm của Patrôklơ bằng những lễ chôn cất uy nghi và chính chàng đã được mọi người thừa nhận là vị anh hùng hiển hách nhất; nhưng cơn thịnh nộ của chàng và việc cơn thịnh nộ ấy nguôi đi đã làm cho chàng mất người bạn chí thiết, chàng Patrôklơ cao quý; và để trả thù Hecto về chỗ đã gây nên cái tổn thất ấy, chàng thấy mình phải kìm cơn giận lại, lại lao vào cuộc đấu tranh với quân Troa và ngay đúng lúc chàng được tuyên bố là vị anh hùng hiển hách nhất thì chàng đã cảm thấy trước cái chết non yểu của mình, Ulitxơ cũng vậy đã đến đảo Ithacơ, đối tượng những điều mong ước của chàng, nhưng về một mình, mệt lả, sau khi đã bỏ mất tất cả các bạn đi đường, tất cả chiến lợi phẩm của chàng ở Iliôn sau những năm đằng đẵng đợi chờ và cố gắng...Bằng cách ấy, cả hai đã thanh toán được món nợ của họ đối với cái hữu hạn, - và bằng sự hủy diệt của thành Troa và bằng số phận của các anh hùng Hi Lạp, nữ thần Nêmexit đã thi hành các quyền lực của mình.

Nhưng nữ thần Nêmêxit chỉ là sự nhân cách hóa cái công lý cổ đại. Công lý này chỉ lo hạ thấp những ai vươn lên quá cao đặng khôi phục lại cái thế quân bình trừu tượng của hạnh

phúc và bất hạnh, và thế quân bình này chỉ áp dụng cho cái giới hữu hạn và chỉ đụng đến nó thôi. Đây là cái thứ công bình sử thi trong lĩnh vực của cái diễn thành, cái lối hòa hợp chung bằng cách san bằng đơn thuần. Trái lại, sự hòa hợp bi kịch - vốn thuộc loại cao hơn - là ở chỗ hủy bỏ cái thế đối lập giữa các bản chất đạo lý và phục hồi lại cái thể hài hòa thực sự của chúng. Nhưng vì trong cách thể hài hòa ấy được tái lập lại có nhiều sự khác nhau cho nên tôi chỉ bó hẹp vào việc nêu lên một vài sự khác nhau chính:

Trước hết, tôi lưu ý đến điểm này, đó là trong những trường hợp trong đó tính phiến diện của nhiệt tình làm thành lý do của cuộc xung đột thì điều này chỉ đơn thuần có nghĩa là nhiệt tình ấy đã chiếm lấy toàn bộ cá nhân và đã trở thành động cơ *duy nhất* của hành động của y. Việc hủy bỏ tính phiến diện, do đó, đòi hỏi rằng cái cá nhân ấy - trong chừng mực y đã hành động do chịu ảnh hưởng của cái nhiệt tình duy nhất này - phải bị thủ tiêu và hi sinh. Thực vậy, cá nhân chỉ biểu hiện có một cuộc đời thôi và nếu như cuộc đời ấy - với tính cách cuộc đời duy nhất - không có thể tự khẳng định và nêu giá trị của mình, thì cá nhân bị gãy gục.

Muốn cho hoàn toàn, sự phát triển này yêu cầu các cá nhân đang đấu tranh phải tự khẳng định thành những tổng thể với tính cách những tồn tại cụ thể với cái hậu quả này là cái tổn thất mà y gây cho người khác lại đúng là đập vào một cái phù hợp với bản tính của y. Chính vì vậy mà Antigôn, là người sống trong một nước dưới quyền của Krêôn, lại chính là con gái một ông vua và vợ chưa cưới của Hêmôn, kết quả là nàng phải vâng theo những mệnh lệnh của nhà vua. Nhưng Krêôn lại vừa là cha vừa là chồng, y phải tôn trọng tính chất thiêng liêng của giòng máu và không được ra những mệnh lệnh chống lại sự thiêng liêng ấy. Cả hai, Antigôn và Krêôn, đứng lên chống lại một cái nằm trong bản thân họ, và họ bị lôi cuốn và bị đánh gãy gục bởi cái làm thành bộ phận của cuộc đời

của họ. Ăngtigôn bị giết chết trước khi được mang cái vòng hoa hôn lễ, nhưng về phía mình, Krêôn bị đánh gục ở chỗ người con trai và ở vợ mình đều tự sát, con trai chết vì Ăngtigôn bị giết và vợ chết vì Hêmôn tự sát. Trong tất cả các kiệt tác của thời cổ đại và của thế giới hiện đại (tôi biết các kiệt tác ấy gần đủ và mỗi người đều có thể và đều phải biết), thì theo tôi vở *"Antigôn"* là vở tuyệt mỹ nhất, vở hòa dịu nhất.

Nhưng không phải bao giờ lối thoát cũng yêu cầu phải hủy bỏ tất cả những gì là phiến diện trong các hành động đang đấu tranh với nhau và để làm cho các nội dung trái ngược cũng được tôn trọng như vậy thì các cá nhân sở quan phải bị thủ tiêu. Chính vì vậy mà vở *Các nữ thần trả thù* của Etsilơ không kết thúc bằng cái chết của Orextơ hay sự tiêu diệt của các *"Nữ thần trả thù"* có nhiệm vụ trả thù việc đã nhúng tay vào máu me và vi phạm đạo hiếu, trái lại Apônlông là người muốn duy trì thể diện của người chủ gia đình và người vua, cũng như duy trì thái độ tôn trọng đối với người ấy, đã giục Orextơ giết Klitemnet , nhưng Orextơ tránh khỏi trừng phạt và cả hai vị thần linh đều được tôn thờ. Cái kết luận dứt khoát này đồng thời vạch cho ta thấy các vị thần linh của người Hi Lạp là cái gì đối với họ. Nó vạch cho ta thấy cái giá trị người Hi Lạp gán cho thần linh khi họ hình dung các vị thần ở trong những tình thế đặc biệt, nếu đứng ở ngoài mà nhìn thì những tình thế ấy không sao hòa hợp với nhau được. Đứng trước cái hiện thực của Aten, các thần linh chỉ là những mối liên hệ duy trì cái thể hài hòa của thế gian. Tất cả các phiếu của tòa án thần linh đều có giá trị ngang nhau; và chính Athêna, vị nữ thần được trình bày như là thành Aten sống đã bỏ thêm vào hòn đá sỏi trắng. Nhờ hòn sỏi ấy (hòn sỏi tức là phiếu, trắng tức là tha tội cho Orextơ - ND) mà Orextơ khỏi tội và đồng thời chàng cũng hứa sẽ dựng điện thờ và thờ phụng các nữ thần trả thù cũng như thờ Apônlông.

Nhưng bên cạnh sự hòa giải khách quan này, vẫn có thể có một sự hòa giải khác có tính chất chủ quan, theo nghĩa này; chính tự thân các cá nhân cuối cùng đã từ bỏ tính phiến diện của họ. Nhưng bằng cách từ bỏ cái nhiệt tình cốt tử của họ, họ gặp nguy cơ là dễ đóng vai những kẻ không có tính cách, và điều đó thế nào cũng làm thiệt hại cho cái tính tạo hình của họ. Do đó, cá nhân chỉ có thể phó thác mình cho một quyền lực cao siêu, bằng cách vâng theo những lời khuyên của nó và thi hành những mệnh lệnh của nó. Kết quả là y vẫn cứ giữ cái nhiệt tình của y song cái ý chí cứng nhắc và không thay đổi của y đã bị một thần linh bẻ gãy. Cái nút không được tháo ra mà bị chặt đi bởi một cái *deus ex machina* (thần linh bằng máy).

Cuối cùng, đẹp hơn cái lối thoát thuần túy bên ngoài này là sự hòa giải bên trong. Cái này do tính chủ thể của nó đã là bước chuyển sang thời hiện đại. Về mặt này, chúng ta có cái thí dụ cổ đại hoàn mỹ nhất ở trong *Ơdip ở Côlôn* mà người ta không ngớt tán thưởng. Vô tình không hay không biết, Ơdip đã giết cha, lên ngôi vua thành Thebơ, lấy mẹ, làm những tội ác vô tình nhưng những tội ác này không làm chàng đau khổ. Nhưng cái lão già lo giải đáp những điều bí ẩn, cuối cùng đã xé toang cái tấm màn bao phủ số kiếp Ơdip và chàng đã có được một nhận thức kinh khủng về chỗ mình là cái gì. Bằng cái lối giải quyết điều bí ẩn đối với bản thân, chàng giống như Ađam là con người sau khi đã biết được cái thiện và cái ác thì cũng mất luôn cả hạnh phúc của mình. Thế rồi con người có mắt ấy làm cho mình mù đi, chàng trốn khỏi ngai vàng, tự đày mình ra khỏi Thebơ, như Ađam và Eva đã từng bị đuổi ra khỏi thiên đàng, và bắt đầu đi lang thang với tính cách một lão già yếu đuối. Chàng không nghe lời kêu gọi của con trai chàng là người mời chàng trở lại, chàng nghe lời nói của thần Erinni của chàng: thần làm mọi sự bất hòa thành hòa dịu và thực hiện sự tẩy rửa bên trong. Và lúc bấy giờ, con người vất vả đày đọa kia nghe tiếng nói của một vị thần gọi chàng. Đôi

mất mù lòa của chàng đã được hoán cải và trở thành sáng láng, hài cốt chàng trở thành cái thành lũy của thành bang nào sẽ tiếp đón chàng và từ nay chàng sẽ bảo vệ cho thành bang này tồn tại. Sự hoán cải này bằng cái chết biểu hiện - đối với chàng cũng như đối với chúng ta - sự hòa giải của chàng với cái cá tính của chàng và với cái nhân cách của chàng. Người ta đã muốn nhìn trong cái kết thúc này của Ơdip một thứ báo trước có tính chất Thiên Chúa giáo: một người phạm tội chết đi được Chúa đón tiếp trong niềm ân sủng của người và cái số phận của y vốn bị cái tính chất hữu hạn làm cho khổ sở, cuối cùng đã tìm thấy sự an lạc trong cái chết. Nhưng lối hòa giải tôn giáo của Thiên Chúa giáo là một sự hoán cải của tinh thần. Tinh thần tắm trong cái nguồn của sự cứu vớt muôn đời, vươn lên khỏi cái thực tại của nó và khỏi các hành vi của nó, bằng cách lấy con tim của mình (tinh thần thì không thể làm thế) làm thành cái mộ của con tim an ủi con người xám hối về các hậu quả của cái lỗi ở trần gian bằng cách hi sinh cái cá tính trần tục của mình và đem lòng tin chắc chắn vào cái cảnh diễm phúc muôn đời và thuần túy tinh thần ra đối lập lại các hậu quả này. Trái lại, sự hoán cải của Ơdip vẫn là phù hợp với cái quan niệm cổ đại về chỗ lương tâm mắc vào cuộc đấu tranh của những quyền lực đạo đức nay lại trở lại với con người. Nó phù hợp với cái thể duy nhất và với cái vẻ hài hòa của nội dung luân lý.

Nhưng sự hòa giải này, ngoài ra, còn chứa đựng một sự thỏa mãn chủ quan, là cái có thể làm thành điểm xuất phát của chúng ta để đề cập đến cái lĩnh vực đối lập là lĩnh vực *hài kịch*.

(bb) Như chúng ta đã thấy, cái hài là cái chủ thể tự mình đưa những mâu thuẫn vào trong các hành động của mình, để rồi sau đó giải quyết các mâu thuẫn ấy, trong lúc đó y vẫn thản nhiên và tin chắc vào mình. Vì vậy cho nên cơ sở và điểm xuất phát của hài kịch là cái mà trong bi kịch chỉ là điểm kết

thúc thôi: đó là thái độ bình tâm và an lạc hoàn toàn của tâm hồn. Dù cho tâm hồn có cố công nhọc sức tự hủy hoại mình bằng những phương tiện của mình - và sở dĩ thế là vì nó chỉ đạt được cái mục đích trái ngược với mục đích mà nó đã định cho mình - thì nó cũng không hề bỏ mất mảy may cái vẻ vui tính của nó. Ấy thế mà, thái độ chủ thể tự tin vào mình như vậy chỉ có thể có được bởi vì mục tiêu và các tính cách đều mất mọi tính chất quan trọng, hoặc là vì mặc dầu các mục tiêu ấy có một tính chất cốt tử nào đó, nhưng chúng đã biến đổi và được theo đuổi dưới một hình thức hoàn toàn trái ngược với cái sự thực của chúng, do đó chúng mất cả bản chất. Kết quả là, việc huỷ diệt chỉ đụng đến những cái gì bàng quan và không có giá trị mà thôi và nhờ vậy cho nên chủ thể vẫn có thể giữ được cái vẻ thản nhiên im lìm bất động của mình.

Nhìn chung, khái niệm hài kịch cổ đại theo như các vở kịch của Arixtôphan cho ta biết được là như thế. Một sự phân biệt quan trọng về mặt này, đó là vấn đề tìm hiểu xem các nhân vật hoạt động có hài hước đối với bản chất họ hay không, hay họ chỉ là hài hước đối với người xem mà thôi. Chỉ ở trong trường hợp đầu thì chúng ta nói đứng trước cái hài hước thời sự - và ở đây Arixtôphan đã tỏ ra là một bậc thầy vô song. Trong những điều kiện này, cá nhân đối với chúng ta chỉ có vẻ hài hước khi chúng ta thấy rằng y không cho mục đích và ý muốn của y là quan trọng gì ráo, bởi vì ngay từ đầu y đã tỏ ra bất lực không thể nào dám lấy một hứng thú cao cả có một giá trị khái quát và làm nảy sinh một cuộc xung đột chủ yếu; và ngay cả khi y có thể bám vào cái đó thì y vẫn biểu lộ một bản tính đặc biệt - bản tính ấy bởi sự tồn tại hiện tại của nó đã đánh một dấu ấn phủ định vào cái mà nó dường như muốn thực hiện - do đó mà biểu lộ rằng xét cho cùng nó không đạt đến nội dung nào hết. Do đó, cái hài chỉ biểu hiện ở trong các tầng lớp dưới của hiện thực và của thời sự, ở giữa những người thế nào thì cứ như thế ấy không thể khác và cũng không muốn

đổi khác, những người này mặc dầu không thể vươn lên cái nhiệt tình thực sự, nhưng vẫn không mảy may ngờ vực về chỗ họ là người như thế nào và họ làm những gì. Nhưng đồng thời những con người này lại tỏ ra là những bản tính cao đẳng do chỗ họ không bị ràng buộc vào tính hữu hạn của họ mà họ vươn lên khỏi cái tính hạn chế ấy và giữ cái tinh thần vững chắc và giữ lòng tin của họ bất chấp những tổn thất và những thất bại. Chính thái độ tự do tuyệt đối của tinh thần đã làm cho con người cảm thấy được an ủi trước tất cả những gì anh ta có thể gặp. Chính Arixtôphan giới thiệu cho ta trong các hài kịch của ông cái thế giới bình thản chủ quan ấy. Nếu không đọc ông, người ta không tài nào biết được con người làm sao lại có thể hài lòng trong những điều dại dột của mình được.

Các hứng thú xung quanh đó hài kịch xoay chuyển không cần là phải thuộc loại hứng thú đạo đức, tôn giáo hoặc nghệ thuật; trái lại hài kịch Hi Lạp cổ đại không đi ra khỏi các giới hạn của cái lĩnh vực khách quan và cốt tử này. Nhưng cái nó nêu lên bằng một thái độ chủ quan võ đoán, đó là sự ngu xuẩn và sự hư hỏng chung khiến cho các cá nhân đạt đến những kết quả phủ định trong khi làm những hành động đòi vươn tới những tham vọng cao hơn. Và để nêu bật cái đó, Arixtôphan tìm thấy một đề tài phong phú và may mắn ở các thần linh Hi Lạp hay ở nhân dân Aten. Nhất là ở nhân dân, bởi vì Arixtôphan thực tại tìm trong việc làm đồng bào của mình cười rộ - dưới một hình thức vừa hài hước một cách hóm hỉnh vừa sâu sắc - về những cái ngu ngốc của chế độ dân chủ, về những điều điên rồ của các diễn giả và các nhà chính trị của nó, về tính chất vô nghĩa lý của chiến tranh, và chủ yếu một cách tàn nhẫn nhất về các xu hướng mới của bi kịch Oripit.

Còn về các nhân vật trong đó ông thể hiện cái tài hài hước đồ sộ của mình, thì ngay từ đầu, ông đã giới thiệu họ - với một thái độ tự do phóng túng không bao giờ cạn, là những chàng ngốc nan y, đến nỗi người ta thấy ngay rằng những người này

chẳng làm nên cái gì tốt hết. Trường hợp của Xtrepxiat - người muốn đến gặp các triết gia để trả hết những món nợ của mình, hay trường hợp của Xôkrát là người tự cho mình là thầy học của Xtrepxiat và của con mình, hoặc trường hợp của Baccut mà y sai đi xuống thế giới âm ty để mang từ dưới ấy lên một tác giả bi kịch thực sự; hoặc trường hợp của Klêôn, của những người đàn bà, của những người Hi Lạp muốn kéo từ dưới đáy giếng lên vị nữ thần hòa bình... đều là như thế cả. Điều nổi bật từ những điều giới thiệu như vậy, đó là cái lòng tin không lay chuyển của các nhân vật ấy vào bản thân họ. Họ càng bất lực không thể thực hiện được điều họ làm thì lòng tin của họ lại càng không thể lay chuyển. Những người ngốc do đó mà đóng vai những chàng ngốc ngây thơ, và ngay cả ở những chàng ngốc tỉnh táo nhất ta cũng vẫn thấy tình thế đối lập này giữa cái mà họ định làm với cái mà họ làm thực sự. Kết quả là không bao giờ họ bỏ mất cái vẻ ngây thơ chủ quan này là cái khiến cho sự việc ra sao thì họ chấp nhận như thế. Đấy là thái độ sung sướng hả hê của các vị thần ở thiên đình, chính cái vẻ im lìm bất động ấy của họ, một khi đã trở thành những đức tính của con người đã giúp cho con người chiến thắng tất cả, giúp cho y tìm thấy được một niềm an ủi đối với bất kỳ những gì xảy đến.

Cùng với điều đó, Arixtôphan không bao giờ tỏ ra là một người chế giễu độc ác và lạnh lùng. Ông ta là một người văn hóa rộng, một công dân tận tụy rất yêu quý hạnh phúc của Aten và bao giờ cũng tỏ ra là một người yêu nước ưu tú. Cái ông miêu tả trong các hài kịch của ông chủ yếu không phải là sự sa đọa của phong tục và sự sa sút của tinh thần tôn giáo mà là tính vô nghĩa lý và tính phù phiếm của những cố gắng mà người ta làm để thuyết phục mình và làm cho người khác tin rằng họ tôn kính các quyền lực cốt tử là đạo đức và tôn giáo và trong các hành động họ đều căn cứ vào đấy. Cái mà ông chế giễu đó là cái hình thức và các biểu hiện hoàn toàn

không có các quyền lực này, và điều đó cho phép các nhân vật của ông hoàn toàn phó mặc cái chủ thể của họ mà vẫn không rơi vào tình trạng đạo đức giả thực sự. Nhưng bằng cách nêu bật tình trạng mâu thuẫn tuyệt đối giữa bản tính thực sự của các thần linh, cuộc sống luân lý và chính trị một bên, và một bên kia là cái tính chủ quan của các công dân và của các cá nhân có nhiệm vụ thực hiện cái nội dung ấy, Arixtôphan đã chứng tỏ rằng mặc dầu cái tính chủ thể này có thể khoác những cái vẻ gì đi nữa, nó cũng vẫn là một trong những triệu chứng nguy hại nhất của tình trạng suy đồi của Hi Lạp. Và chính vì vậy cho nên những bức tranh này miêu tả cái cảnh sung sướng thỏa thuê và im lìm bất động ấy thực ra là tác phẩm thơ vĩ đại cuối cùng của nhân dân Hi Lạp và chúng ta sẽ không bao giờ hết tán thưởng cái trí tuệ cao cả, trình độ học vấn rộng rãi và tinh thần hóm hỉnh của nhà thơ.

(b) Khi đề cập đến nghệ thuật kịch của thế giới *hiện đại*, tôi cũng sẽ bắt đầu bằng cách nêu lên các sự khác nhau chủ yếu phân biệt nó với bi kịch, hài kịch và kịch Hi Lạp.

(aa) Do tính chất vĩ đại tạo hình của nó, bi kịch cổ đại vẫn còn phiếp diện do chỗ nó làm nổi bật chủ yếu quyền lực của các sức mạnh luân lý và quyền lực của sự tất yếu chứ không tìm cách đào sâu vào cái chủ thể và cá tính của các tính cách hoạt động, trong khi đó về mặt này, bi kịch cổ đại được bổ sung bởi hài kịch, là cái có tính chất tạo hình ngược lại, lo làm nổi bật cái yếu tố chủ thể ở trong sự phát triển tự do của tình trạng hư hỏng đi đến chỗ tan rã.

Ấy thế mà *bi kịch hiện đại* thì ngay từ đầu đã lấy cái nguyên lý tính chủ thể làm cơ sở. Đây là cái nội cảm chủ quan của tính cách chứ không phải chỉ là một sự cá tính hóa đơn thuần có tính chất kinh điển về các sức mạnh luân lý - làm thành nội dung và đối tượng của bi kịch, và nó bắt sự bùng nổ của xung đột cũng như lối thoát của xung đột phải lệ thuộc vào những điều ngẫu nhiên ở bên ngoài. Do đó, chúng ta phải xét:

1/ Tính chất của các mục tiêu khác nhau phải được thực hiện bởi các tính cách và làm thành nội dung của các tính cách;

2/ Lối thoát và sự hòa giải của các cuộc xung đột này ở những chỗ chúng khác tính chất và các cuộc xung đột quy định bi kịch cổ điển.

Mặc dầu trong bi kịch lãng mạn, chủ thể của các đau khổ và các dục vọng, theo nghĩa đen của chữ này[25] là cái chiếm vị trí hàng đầu, trong các hành động của mình, con người vẫn không sao bỏ qua cái cơ sở cụ thể được tạo nên bởi gia đình, nhà nước, nhà thờ v.v. Thực vậy, trong khi hành động, con người bước vào lĩnh vực của những điều đặc thù thực tế. Nhưng vì trong các lĩnh vực này không phải cái cốt tử với tính cách của nó là cái làm cho cá nhân quan tâm đến nhất, cho nên các mục tiêu của nó thành ra chuyên môn hóa, sai biệt hóa và cá biệt hóa đến nỗi cái mặt thực sự chủ yếu bị dồn đuổi ra phía sau và trở thành gần như không nhận ra được.

Ngoài ra, các mục tiêu này còn thay đổi diện mạo hoàn toàn. Trong lĩnh vực tôn giáo chẳng hạn, nội dung chính không còn là những sức mạnh luân lý, bị trí tưởng tượng biến đổi đi thành những cá tính thần thánh, tự mình hoạt động hay hoạt động qua nhiệt tình con người, mà đó là lịch sử của Giêxu, của các thánh v.v. Các đề tài chủ yếu vay mượn ở lĩnh vực nhà nước là những đề tài liên quan đến quyền lực nhà vua, quyền lực các thần bộc, các cuộc đấu tranh giữa các vương triều hay giữa các thành viên trong cùng một vương triều duy nhất. Những đề tài khác thì lấy ở cuộc sống thị dân, ở các điều kiện do luật tự nhân tạo nên và cũng vậy cuộc sống gia đình được giới thiệu dưới những trạng thái mà kịch cổ đại không biết đến. Các nguyên lý tính chủ thể sau khi đã có được một địa vị chủ chốt trong các lĩnh vực mà chúng tôi vừa kể, người ta thấy xuất hiện và thấy khẳng định những xu hướng mới mà con người hiện đại cho rằng mình cần phải dựa vào trong các hành động của mình.

Mặt khác chủ thể hoàn toàn có quyền tự nêu mình ra và tự xác định là nội dung duy nhất và chấp nhận với tính cách những mục tiêu của nó là ái tình, danh dự cá nhân v.v. và nó làm điều đó đến mức độ mà tất cả cái còn lại chỉ làm thành địa hạt bên ngoài trên đó cái hứng thú hiện đại biểu lộ, trừ khi những cái này tạo nên một cản trở gây nên những cuộc xung đột không cho thực hiện những yêu cầu của chủ thể thì không kể. Các xung đột này có thể dẫn tới tình trạng bất công, tới tội ác, những cái này tuy không phải là mục đích thực sự của tính chất chủ quan, nhưng vẫn cứ có thể xuất hiện trước tính cách làm thành phương tiện duy nhất để làm cho các yêu sách của mình chiến thắng.

Đối lập lại tính chất cá biệt hóa ấy và tính chủ thể ấy, các mục tiêu theo đuổi có thể mở rộng và mang hình thức một nội dung khái quát và dễ hiểu, hoặc là, trong khi không trải qua sự khuếch đại ấy chúng có thể được quan niệm một cách cốt tử hơn và được thực hiện với tính cách như vậy. Cái khả năng thứ nhất trong hai khả năng này đã được thực hiện trong bi kịch triết học tuyệt đối, trong vở *Phaoxtơ* của Gơ-tơ chẳng hạn. Ở đây, một mặt là tình trạng không thỏa mãn được tạo nên bởi khoa học, và mặt khác là sự thu hút của cuộc sống và của các lạc thú nhục dục và một cách chung, cái cố gắng bi kịch nhằm hòa hợp tri thức và những khát vọng chủ quan với cái tuyệt đối trong bản chất của nó và trong các biểu hiện của nó đã cấp cho Gơtơ một nội dung mà không một tác giả viết kịch nào trước ông dám viết cũng với cái tầm rộng lớn như vậy ở trong một tác phẩm duy nhất. Chàng Các Morơ của Sinle nổi lên chống lại toàn bộ trật tự tư sản và tuyên chiến với tất cả thế giới và tất cả nhân loại của thời đại mình. Về phần mình Valenstainơ cũng vạch cho mình một mục tiêu đồ sộ và khái quát là thống nhất và hòa bình của nước Đức, một sự nghiệp mà chàng thấy đổ vỡ một mặt vì những phương tiện mà chàng sử dụng - những phương tiện được tập hợp một cách

giả tạo và bên ngoài đã phản bội chàng khi công việc trở thành nghiêm túc, một mặt vì việc chàng nổi lên chống lại uy quyền hoàng đế - uy quyền ấy chống lại chàng và chàng bị nó đánh gục. Những mục tiêu có tầm khái quát như những mục tiêu của Các Morơ và của Valenstainơ nói chung, không thể nào do độc *một* cá nhân thực hiện được khi cá nhân ấy sử dụng những người khác làm một công cụ ngoan ngoãn. Nó chỉ có thể thực hiện hoặc với sự tán thành tự giác của nhiều người khác, hoặc đi ngược lại những người khác mà họ không nhận thấy điều đó.

Với tính cách quan niệm cốt tử về các mục tiêu, tôi sẽ chỉ dẫn ra một vài bi kịch của Canđêrôn, ở đấy tình yêu, danh dự... được bàn đến cả về quyền lợi lẫn về bổn phận mà các cá nhân phải làm đối với nó như là căn cứ vào một quyển sách luật với những luật lệ được xác định rõ ràng. Các nhân vật bi kịch của Sinle hoạt động do ảnh hưởng những luật lệ tương tự, chỉ có khác là các nhân vật này quan niệm các mục tiêu của họ ở trong mối quan hệ của chúng với các quyền lợi tuyệt đối và khái quát của nhân loại. Chính vì vậy mà trong *Âm mưu và ái tình*', Phecđinăng bảo vệ các quyền lợi tự nhiên chống lại các lề thói của thị hiếu và đặc biệt là nam tước Phecđinăng yêu cầu quyền tự do suy nghĩ với tính cách cái tài sản không thể thiếu được của nhân loại.

Nhưng nhìn chung, nội dung chính của bi kịch hiện đại không phải là tính cốt tử của cái mục tiêu mà các nhân vật hoạt động nhằm đạt tới và làm họ say mê, mà chính là trạng thái chủ quan của cuộc sống bên trong của họ, hay là tính đặc biệt của tính cách họ - trạng thái chủ quan này và tính đặc biệt này đều đòi hỏi được thỏa mãn. Bởi vì ngay trong các thí dụ mà chúng tôi vừa dẫn, tức là những thí dụ về các anh hùng của tình yêu và danh dự của các bi kịch Tây Ban Nha, thì nội dung các mục tiêu mà họ theo đuổi tự nó có thể là chủ quan đến nỗi các quyền lợi và các bổn phận do mục tiêu ấy yêu cầu đều trùng

làm một với các mong muốn của con tim, hoặc là như trong các tác phẩm của Sinle khi còn thanh niên, tất cả các lời kêu gọi tới bản tính, tất cả những yêu sách này về các quyền lợi của con người, tất cả những cuộc nổi loạn chống lại thế giới hiện tại nhân danh một thế giới tốt đẹp hơn chỉ là những mơ màng do một nhiệt tình chủ quan thúc đẩy nói lên. Và nếu như trong các tác phẩm của thời chín chắn, Sinle tìm cách đưa vào một nhiệt tình có tính chất suy nghĩ hơn thì đó chính là vì ông ta muốn lại đưa cái nguyên lý của bi kịch cổ đại vào trong bi kịch hiện đại. Để nêu bật một cách rõ ràng hơn sự khác nhau mà về mặt này phân biệt bi kịch hiện đại với bi kịch cổ đại, tôi chỉ nhắc lại vở *Hămlet* của Sêchxpia là một vở dựa trên một cuộc xung đột tương tự như điều Etsilơ đã miêu tả trong vở *Choréphores* hay Xôphôklơ đã miêu tả trong vở *Elêctrơ*. Bởi vì trong Hămlét, cũng là chuyện giết vua và cha và chuyện người mẹ lấy tên sát nhân. Nhưng cái mà ở các nhà thơ Hi Lạp có được một căn cứ bào chữa cho nó về luân lý thì Sêchxpia trình bày nó hoàn toàn dưới trạng thái một tội ác khủng khiếp trong đó mẹ của Hămlet là vô tội. Kết quả là người con, để trả thù chỉ có một cách là giết tên vua đã giết anh ruột mình và ở đây chàng chẳng thấy có cái gì là thực sự phù hợp với danh dự hết cả. Cuộc xung đột thực sự không xoáy xung quanh sự kiện người con trai để thi hành một cách trả thù có tính chất luân lý, chính anh ta cũng phải vi phạm luân thường. Trái lại nó xoáy xung quanh tính cách chủ quan của Hămlet: tâm hồn chàng không phải sinh ra để làm những hành động như vậy là những hành động đòi hỏi phải có nghị lực. Kết quả là vừa chán đời và chán cuộc sống, bị xô đẩy giữa việc quyết định, những thí nghiệm và những hành động giả vờ, cuối cùng chàng rơi vào những điều ngờ vực của chính mình và rơi vào những cảnh rắc rối do các hoàn cảnh bên ngoài gây nên.

Thứ hai, bây giờ nếu chúng ta chú ý đến cạnh khía quan trọng nhất của bi kịch hiện đại - tức là chú ý đến các tính cách

và các xung đột của chúng - chúng ta có thể tóm tắt điểm xuất phát của chúng ta như sau.

Các nhân vật của bi kịch cổ đại bị đặt trước những hoàn cảnh đặc biệt: nếu họ tự quyết định chỉ làm theo cái nhiệt tình đạo đức *duy nhất*, phù hợp với bản chất có sẵn của họ thì thế nào họ cũng xung đột với một sức mạnh đạo đức đối lập, sức mạnh này cũng đòi hỏi những cái quyền được như thế. Trái lại, các tính cách lãng mạn ngay từ đầu đã bị đặt vào vô số hoàn cảnh và vô số điều kiện ngẫu nhiên trong hoàn cảnh và những điều kiện này cho phép họ hành động như thế này hoặc như thế khác. Kết quả là xung đột - các hoàn cảnh đành là có thể cấp một duyên cớ cho xung đột ấy - chủ yếu lệ thuộc vào tính cách mà cá nhân vâng theo trong dục vọng của y không phải bởi vì cá nhân lo tìm một sự biện hộ về đạo đức mà chỉ độc vì cá nhân như thế nào thì y khắc như thế ấy. Thực ra, các nhân vật Hi Lạp cũng hành động phù hợp với cá tính của họ. Song, như chúng tôi đã nói, cái cá tính ấy tự nó tất yếu biểu lộ một nhiệt tình đạo đức ở thời cao nhất của bi kịch Hi Lạp; trái lại trong bi kịch hiện đại thì cái tính cách như nó tồn tại - dù là nó có theo đuổi những mục tiêu chính đáng, hoặc có bị lôi cuốn vào việc phạm những điều bất công và tội lỗi - lại chỉ vâng theo những ham muốn và những đòi hỏi chủ quan của nó mà thôi, hoặc chỉ hành động do ảnh hưởng những điều kiện bên ngoài. Ở đây rất có thể có sự trùng nhau giữa tính cách và mục đích. Nhưng do tính chất cá biệt hóa của các mục tiêu, các dục vọng và cái nội cảm của chủ thể, sự trùng nhau này không làm thành cái cơ sở *chủ yếu* và điều kiện khách quan của tầm sâu xa và cái đẹp bi kịch.

Còn về những sự khác nhau giữa bản thân các tính cách thì vì các tính cách là vô cùng đa dạng, cho nên không thể nào nêu lên được những kết luận ít nhiều khái quát về tính cách được. Trong những sự khác nhau này, tôi chỉ bó hẹp vào việc nêu lên những sự khác nhau mà tôi cho là chủ yếu. Một

sự đối lập đầu tiên - sự đối lập này thế nào cũng làm cho một người quan sát tương đối chăm chỉ chú ý - đó là sự đối lập giữa các tính cách trừu tượng và ít nhiều công thức với các tính cách xuất hiện trước mắt ta với tất cả các nét của những con người sống và cụ thể. Trong số các tính cách trừu tượng này, trước hết ta nên nhắc đến các hình tượng bi kịch của người Pháp và của người Ý: được sáng tạo bằng cách bắt chước những người cổ đại, các tính cách này chỉ có thể xem là những cá tính hóa đơn thuần các tình cảm và các dục vọng như là tình yêu, danh dự, vinh quang, tham vọng, sự chuyên chế... và trong khi các tính cách ấy nêu bật - với một nhiệt tình hô hào và một nghệ thuật từ chương tuyệt mỹ - các động cơ của các hành động của họ, cũng như nêu bật sức mạnh và phẩm chất của các tình cảm của họ, họ vẫn đạt đến kết quả là làm ta nhớ đến các tác phẩm hỏng của Xênecơ hơn là làm ta nhớ đến các kiệt tác của người Hi Lạp. Bi kịch Tây Ban Nha cũng biểu lộ cái xu hướng trình bày những tính cách trừu tượng. Nhưng ở đây nhiệt tình của tình yêu, trong sự xung đột với danh dự, tình bạn, quyền lực nhà vua v.v tự nó có một tính chủ thể trừu tượng và quá khẳng định trong việc biểu hiện các quyền lợi và các bổn phận đến nỗi - trong chừng mực nó đòi làm thành cái hứng thú chủ yếu ở trong cái thể cốt tử có thể nói là chủ quan ấy - nó làm cho hầu như không thể nào cá biệt hóa các tính cách sâu hơn nữa. Song các nhân vật Tây Ban Nha có một nhân cách kín đáo hơn và có thể nói thô lỗ hơn, ít bộc bạch hơn là những nhân vật Pháp. Ngoài việc này, ta còn phải nói thêm là, trái ngược với cái vẻ đơn giản lạnh lùng của các bi kịch Pháp, người Tây Ban Nha biết bù đắp vào tình trạng thiếu tính đa dạng bên trong là nét khu biệt trong các bi kịch họ, bằng việc đưa vào những tình huống thú vị và những sự kết hợp rắc rối, khéo léo, tài tình.

Nhưng chủ yếu người Anh là những người đã tỏ ra có một tài nghệ bậc thầy trong việc miêu tả các tính cách và các cá

nhân đầy nhân tính và về mặt này địa vị thứ nhất vẫn là dành cho Sêchxpia. Bởi vì dù ngay cho là chính một dục vọng có tính hình thức như lòng tham quyền của Macbet hay là tính ghen tuông của Otenlô làm thành tất cả nhiệt tình của các nhân vật bi kịch của ông ta, thì dục vọng này cũng vẫn không thủ tiêu được cá tính của nhân vật: nhân vật vẫn là một con người toàn vẹn mặc dầu dục vọng thi hành sự chuyên chế của nó đối với anh ta. Thậm chí người ta có thể nói rằng, trong cái tình trạng đa dạng mênh mông của các tác phẩm kịch của ông, Sêchxpia càng tiến đến gần những điều thái cực của cái ác và cái vô nghĩa lý, ông càng cố gắng - như tôi đã nhận xét ở trên - bao quanh các nhân vật của ông sắp sửa lao vào vực thẳm của cái ác cả một bầu không khí nên thơ giàu có vô song. Ông làm cho tinh thần và trí tưởng tượng của họ hoạt động, nhờ đó họ tạo nên một hình ảnh về bản thân họ và họ ngắm nghía cái hình ảnh ấy với một hứng thú có tính chất lý thuyết - dường như đó là một tác phẩm nghệ thuật khách quan. Và bằng cách ấy - nhờ lối cá biệt hóa vững chắc và trung thành - ông đã làm chúng ta quan tâm đến cả bọn tội phạm, cũng như bọn hèn mạt và những gã vô lại tầm thường nhất. Người ta cũng có thể nói như vậy về cái cách các tính cách bi kịch của ông biểu hiện ra ngoài: họ là cá nhân, thực tại, sống một cách trực tiếp, vô cùng đa dạng ấy thế mà nếu cần, họ vẫn có thể tỏ ra cao cả, có một sức mạnh biểu hiện kinh ngạc, có thể sáng tạo tức khắc những hình ảnh và những so sánh nổi bật, sử dụng một lối từ chương đã không hề mảy may sính chữ mà còn là sự biểu hiện những tình cảm thực tế và là sự phát hiện những điều sâu thẳm của tính cách. Và người ta có thể nói không ngoa rằng trong số các tác giả viết kịch hiện đại, không ai có thể tạo nên những con người ngập tràn cuộc sống, vừa đơn giản vừa phức tạp, và đồng thời lại vừa tự nhiên đến thế, cũng như vừa đồ sộ bởi cái tâm hồn cao thượng của họ đến như vậy. Nếu lúc thanh niên, Gơtơ đã cố gắng sáng

tạo những nhân vật sao cho hết sức tự nhiên, bằng cách nêu bật các đặc điểm riêng biệt của họ, thì ông vẫn không sao đưa vào họ cái sức mạnh và sự to lớn của tình cảm là cái làm cho các nhân vật của Sêchxpia sinh động. Còn về Sinle thì trái lại, ông đã làm cho các tình cảm của các nhân vật ông có được một sự hung tợn có thể gọi là nổ cháy, nhưng trong khi bùng ra ào ạt như vậy các tình cảm ấy vẫn thiếu một chỗ dựa thực sự vững chắc, thực sự sinh động.

Một nét khác của các tính cách hiện đại là ở chỗ các tính cách ấy cứng rắn hay trái lại, bấp bênh, điều đó làm cho họ phân vân và lưỡng lự. Sự yếu đuối do chỗ không sao có được một quyết định, phải có suy nghĩ, cân nhắc các lý do bênh vực hay chống lại một quyết định cụ thể là cái ta đã thấy ở trong các bi kịch cổ đại và nhất là trong các bi kịch của Ơripit: trong số tất cả các nhà bi kịch vĩ đại của Hi Lạp, Ơripit là người ít chú ý nhất đến tính tạo hình của các tính cách và các hành động mà chủ yếu là lo gây nên những cảm xúc chủ quan. Ấy vậy mà, trong bi kịch hiện đại các nhân vật bấp bênh, lưỡng lự được trình bày như là bị chia xé bởi hai dục vọng lôi cuốn họ về hai hướng đối lập, làm cho họ có những quyết định và đẩy họ đến những hành động trái ngược nhau. Ở chỗ khác, tôi đã nói đến những băn khoăn và những chia xé ấy, ở đây tôi chỉ nói thêm rằng nếu như hành động bi kịch phải dựa trên một xung đột, thì bao giờ người ta cũng cảm thấy khó chịu khi đứng trước một sự bất hòa, một sự xung đột tồn tại ở trong lòng một cá nhân đơn nhất và duy nhất. Bởi vì cái hiện tượng bị lôi cuốn bởi những hứng thú đối lập đó là dấu hiệu biểu lộ hoặc một tư tưởng thiếu rành rọt, một đầu óc mờ tối, hoặc là yếu đuối và thiếu tự do. Người ta bắt gặp những nhân vật thuộc loại này trong các tác phẩm của Gơtơ lúc thiếu thời Vaixơlinghen, Phecnăngdô trong *Xtenla* mà nhất là trong *Klavigo*. Họ là những con người phân đôi, không sao vươn lên được trình độ một cá tính vững chắc và ổn định. Nhưng khi một tính cách tự tin ở mình phải

đứng trước hai nhiệm vụ đều là thiêng liêng và phải quyết định làm nhiệm vụ này mà bỏ nhiệm vụ kia thì vấn đề lại khác hẳn. Bấy giờ sự băn khoăn chỉ là một giai đoạn quá độ đơn thuần và không làm thành cái xương sống của tính cách. Lại còn có những trường hợp bi kịch, trong đó, mặc dầu tất cả thiện ý của mình, do bị dục vọng xô đẩy, người ta bị đẩy tới những mục tiêu đối lập với những mục tiêu mà người ta hình dung từ trước - như nàng *Trinh nữ* của Sinle đã làm chẳng hạn - và người ta ở trong cái tình trạng lựa chọn giữa việc phục hồi lại cái thế công bằng bên trong và bên ngoài hoặc ngã gục và bị sự chia đôi ấy. Nhưng cái tính bi kịch chủ quan này vốn nảy sinh từ sự phân đôi ở bên trong, vẫn có một cái gì buồn bã, khó nhọc và thậm chí bực bội khi nó làm thành lời của chính vở kịch và nhà thơ nên tránh nó thì hơn, chứ đừng có tìm tòi nó và phát triển nó.

Nhưng điều tệ hại nhất có thể xảy ra, đó là khi tình trạng băn khoăn, lưỡng lự này của tính cách và của toàn bộ con người - do một thứ biện chứng pháp sai lầm - trở thành bản thân nguyên tắc trình diễn, dường như chân lý tóm lại là chứng tỏ rằng không có những tính cách ổn định và tự tin vào mình. Dĩ nhiên, các mục tiêu phiến diện do những dục vọng riêng biệt nêu lên và do những tính cách cá biệt theo đuổi, - chắc chắn không phải bao giờ cũng dễ thực hiện và trong cuộc sống bình thường, những ai chạy theo các mục tiêu này thường vấp phải sức mạnh của hoàn cảnh và sự kháng cự của các cá nhân khác. Những cái này bộc lộ cho họ thấy tính hữu hạn và ngẫu nhiên của mục tiêu của họ. Nhưng sự phát hiện này phải được làm xem như lời kết luận và phải toát ra từ bản thân tình huống chứ không phải là tồn tại có thể nói trong tình trạng có sẵn như một guồng máy biện chứng pháp của tình huống. Nếu sự thực là thế, thì chủ thể sẽ chỉ còn là một hình thức trống rỗng không có liên hệ sinh động nào với các mục tiêu và với tính cách chứ không phải là biểu hiện một chủ thể cụ

thể. Ngoài ra, cũng có khi sự biến đổi của trạng thái bên trong của toàn bộ con người diễn ra do bản thân tính đặc biệt của y, đến nỗi chỉ cái gì ngay từ đầu là gắn liền hữu cơ với tính cách thì cái ấy mới bộc lộ và phát triển. Chính vì vậy mà trong *Vua Lia* của Sêchxpia điều lúc đầu ở cụ già chỉ là sự yếu đuối về tinh thần đã biến thành bệnh điên rồ cũng như tình trạng mù lòa về tinh thần của Lia trở thành bệnh mù lòa thực sự và chỉ có bệnh mù lòa mới mở mắt - nếu người ta có thể nói như vậy - cho ông thấy những tình cảm chân thực của các cô con gái đối với ông và nhìn thấy những cách yêu khác nhau của họ đối với ông.

Cũng chính Sêchxpia là người, trái ngược với các tính cách băn khoăn và phân đôi ấy, đã giới thiệu cho ta thấy những thí dụ đẹp đẽ nhất về những con người vững chắc, ổn định và nhất quán với bản thân họ bởi vì họ gắn bó triệt để với bản thân họ và với các mục tiêu của họ. Độc lập đối với mọi lời biện hộ về đạo đức, chỉ vâng theo những sự cần thiết cấp bách của cá tính họ, họ bị các hoàn cảnh bên ngoài lôi cuốn vào hành động hoặc nhắm mắt lao vào hành động - và dù cho sở dĩ họ hành động là vì sự bắt buộc yêu cầu, họ vẫn tìm thấy ở trong ý chí của mình cái sức mạnh để tự khẳng mình trong sự đối lập với những người khác, hoặc tiếp tục cái họ đã bắt đầu chỉ vì một lẽ là họ đã bắt đầu. Sự xuất hiện một dục vọng tuy vốn là bộ phận hữu cơ của tính cách nhưng vẫn chưa có dịp biểu hiện mà chỉ mới bắt đầu hé mở thôi, sự diễn biến của cuộc sống bên trong của một tâm hồn to lớn, bức tranh của các cuộc đấu tranh của nó chống lại các hoàn cảnh và các điều kiện bên ngoài và chống lại các hậu quả của nó, những cuộc đấu tranh dẫn những con người này tới sự hủy hoại của chính họ, tới sự diệt vong của họ, đó là nội dung chính của các bi kịch thú vị nhất của Sêchxpia.

Điểm quan trọng cuối cùng mà chúng ta còn phải bàn đến, đó là cái lối thoát bi kịch mà các tính cách hiện đại hướng về,

cũng như tính chất của sự thoả hiệp bi kịch là cái có thể thực hiện trong các điều kiện này. Trong bi kịch cổ đại thì đó là cái công lý vĩnh viễn. Với tính cách một quyền lực tuyệt đối, công lý vĩnh viễn thực hiện sự hòa hợp giữa cái bản chất luân lý với các sức mạnh riêng biệt là những cái tìm cách thoát khỏi nó và đấu tranh vật lộn với nhau; và bởi vì quyền lực của công lý vĩnh viễn là có tính chất hợp lý cho nên nó đem đến cho ta sự an lòng dù cho nó có bắt ta chứng kiến sự huỷ diệt của những cá nhân đã lao vào cuộc đấu tranh. Nếu trong bi kịch hiện đại có một thứ công lý tương tự can thiệp vào, thì cái công lý ấy - do tính chất riêng biệt của các mục đích và các tính cách - hoặc là trừu tượng hơn, hoặc là lạnh lẽo hơn, nên có tính chất có thể nói là tòa án hơn bởi vì nếu các cá nhân, muốn tự giải phóng, sẽ thấy mình bắt buộc phải lao mình hơn nữa vào bất công và đi đến tội lỗi. Chẳng hạn Mácbet, các cô gái đầu của *Vua Lia* , *"Risa III"* của Sêchxpia, viên chủ tọa trong *Âm mưu và ái tình* của Sinle... do các hành động hung bạo của họ, đã gặp cái xảy ra đối với họ là đáng kiếp lắm. Kết luận này thường thường xảy ra một cách khiến cho các cá nhân bị gãy gục khi họ muốn thực hiện những mục tiêu qua đó họ thách thức cái quyền lực mà họ chống lại. Chính vì vậy mà Valenstainơ gãy gục vì chống lại sức mạnh của quyền lực hoàng đế, cũng vậy lão Piccôlômimi bị trừng trị vì con trai lão chết, bởi vì để lập lại trật tự hợp pháp, lão đã phản bội một người bạn và lạm dụng tình bạn. Gơtxơphôn Beclikhinghen về phía mình đã gục xuống vì chàng muốn tấn công vào một trật tự chính trị hiện hành và đang có xu hướng được củng cố, và Vaixơlinghen và Andêhaiđơ cũng vậy; trong khi đứng về phía cái quyền lực hợp pháp này họ đã tự chuẩn bị cho mình một cái kết thúc bất hạnh bởi những điều bất công và sự gian dối của họ. Tính chất chủ quan của các tính cách đòi hỏi các cá nhân phải có khả năng tỏ ra bằng lòng với

mình và với cái số phận cá nhân của mình. Sự hòa giải này có thể dựa, hoặc vào những lý do tôn giáo - linh hồn tin chắc rằng việc nó mất cái cá tính trần tục sẽ được bù đắp lại bằng một cảnh hạnh phúc không thể phá vỡ và cao hơn - hoặc dựa vào những lý do có tính chất hình thức hơn nhưng cũng trần tục hơn: tính cách có đủ sức mạnh và tính vững chắc để kháng cự cho đến cùng mà không ngã gục, và do đó, duy trì nguyên vẹn được cái tự do chủ thể của mình cũng như cái nghị lực của mình bất chấp tất cả những điều kiện bất lợi và những tai họa. Và cuối cùng, sự an lạc có thể dựa trên chỗ thừa nhận rằng cái số phận mà cá nhân phải chịu đó là cái số phận phù hợp với hành động của y.

Nhưng mặt khác, cũng có khi lối thoát bi kịch chỉ là kết quả của những trường hợp bất hạnh và của những ngẫu nhiên bên ngoài, những trường hợp và những ngẫu nhiên đáng lý có thể là khác và đưa đến kết quả là một kết thúc sung sướng. Chúng ta có cảm tưởng rằng cái cá nhân hiện đại do tính cách đặc thù, do tính đặc thù và sự ràng buộc của các hoàn cảnh đã trở thành vật hi sinh cho cái cảnh bấp bênh của những sự vật trên thế gian và phải an phận chịu đựng cái số phận gắn liền với tình trạng kém cỏi của mình. Đây là một ấn tượng buồn bã nhưng chỉ có căn cứ khi con người đứng trước một cảnh tất yếu bên ngoài quá khắc nghiệt làm cho các tâm hồn cao quý và đẹp đẽ mất mọi khả năng kháng cự, và làm cho họ ngã gục trong cuộc đấu tranh chống lại các tai nạn bên ngoài.

Một lối thoát như vậy có thể làm ta xúc cảm sâu sắc, nhưng sở dĩ ta thấy nó khốc liệt là vì ta không chịu chấp nhận rằng các hoàn cảnh và các tai nạn bên ngoài có thể mâu thuẫn với điều các tính cách đẹp đẽ ấy đòi hỏi. Chúng ta cảm thấy một tình cảm thuộc loại này trước cái chết của Hămlet và của Giuliet. Nhìn bên ngoài, đối với chúng ta cái chết của Hămlet nảy sinh do chỗ thay kiếm trong lúc chiến đấu với Laectơ có

vẻ hoàn toàn ngẫu nhiên. Thực ra, cái chết đã chờ đợi Hămlet ngay từ đầu và không ngừng theo đuổi chàng tạo thành bối cảnh của số phận chàng. Đứng trước nỗi buồn và vẻ mềm yếu này, trước nỗi đau xót và chán chường mà chàng cảm thấy khi nhìn các hoàn cảnh của cuộc đời, ngay từ đầu ta đã cảm thấy rằng bị ném vào cái môi trường khốc hại ấy, chàng là một người đã hoàn toàn bị đốt cháy bởi nỗi đau buồn đang cấu xé mình ngay cả trước khi cái chết từ ngoài đến để hoàn thành cái công việc phá hoại. Người ta cũng có thể nói như vậy về Giuliet và Rômêô. Miếng đất trên đấy bông hoa dịu dàng nảy nở là không hợp với nó. Chúng ta chỉ còn cách than tiếc sự biến mất buồn thảm của một tình duyên đẹp đẽ như vậy, giống như một bông hồng đẹp đẽ trong thung lũng của cái thế giới đa dạng này bị gió táp cuốn đi. Song nỗi buồn lôi cuốn chúng ta, đó chỉ là sự hòa giải đau đớn, *hạnh phúc của bất hạnh* trong chính bất hạnh.

(bb) Nhưng các nhà thơ vẫn có thể trình bày cho ta thấy các hoàn cảnh bên ngoài và sự gắn bó ít nhiều ngẫu nhiên của chúng đặng từ đó rút ra một giải quyết sung sướng cho các nhân vật và các cá tính mà họ khiến ta quan tâm. Số phận có những quyền ngang nhau về việc nâng đỡ cũng như về việc hất hủi, và nếu như chỉ có sự khác nhau này thôi thì tôi sẽ nói trắng là riêng về phần tôi, tôi thích một lối thoát sung sướng hơn một lối thoát bất hạnh. Mà tại sao lại không thích kia chứ? Thái độ thích một bất hạnh thuần túy và đơn thuần hơn là một kết thúc sung sướng chỉ vì nó là bất hạnh chẳng có lý do gì biện hộ cho nó cả ngoài lý do cho rằng đây là một tình cảm gọi là tế nhị thích sống trong đau khổ và bất hạnh bởi vì nó tưởng đâu như thế sẽ thú vị hơn là trong tình thế không có đau khổ - theo nó là quá tầm thường và quá hàng ngày. Do đó, khi có những quyền lợi không bắt buộc các cá nhân phải hi sinh vì các quyền lợi ấy thì - trong khi vẫn không

tự phủ định mình - các cá nhân vẫn cứ có thể từ chối mục tiêu của họ, nhân nhượng cho nhau và cái kết thúc không cần phải là bi kịch. Bởi vì tính bi kịch của các cuộc xung đột và của các giải pháp của chúng chỉ nảy sinh trong trường hợp phải làm cho một quan niệm cao hơn thắng thế. Nếu không có một tình thế tất yếu đến thế, thì việc đau khổ và bất hạnh đều là không đáng chịu.

Đó là chủ đề làm cơ sở cho *chính kịch*, cái loại trung gian giữa bi kịch và hài kịch mà ở trên tôi đã nêu quan điểm thực sự nên thơ. Nhưng ở nước Đức chúng ta thì chính kịch tìm cách làm người ta cảm động bằng những đề tài hoặc lấy trong cuộc sống tư sản và gia đình, hoặc trong chế độ hiệp sĩ - cái này đã thành một cái mốt từ *Gơtxơ* (*"Gơtxơ phôn Beclikhinghen"* bi kịch của Gơtơ ND.) nhưng đối tượng chủ yếu khách quan của chính kịch chủ yếu vẫn là làm cho *luân lý* chiến thắng. Thường thường, nó nói về tiền tài, tài sản, về những sự khác nhau giữa các giai cấp xã hội, về những tình yêu bất hạnh, những điều hèn hạ và chật hẹp giữa những lớp tiểu nhân sống trong những điều kiện kém cỏi, tóm lại nó nói đến những điều mà hàng ngày chúng ta trông thấy, chỉ có khác một điểm là trong các vở kịch có khuynh hướng luân lý này bao giờ đạo đức và bổn phận cũng chiến thắng; trái lại tật xấu bị mạt sát và bị trừng phạt hoặc dẫn đến chỗ hối hận. Kết quả là sự hòa giải chỉ có thể dẫn đến cái kết thúc đạo lý này là cái thu xếp tất cả. Hứng thú chủ yếu là ở cách suy nghĩ của các nhân vật, ở lòng tốt hoặc ở lòng độc ác của họ. Nhưng hứng thú càng tập trung vào các khuynh hướng luân lý thì cá nhân càng tỏ ra ôm lấy một nhiệt tình mà chỉ có một mục tiêu cốt tử mới có thể gây được; trái lại mặt khác, y không tài nào tự khẳng định, thực hiện cá tính của mình cho đến cùng.

Thực vậy, nếu như mọi cái đều chạy theo tình cảm luân lý và con tim, thì ta thấy tính chủ quan và sự suy nghĩ đạo đức cản trở tính cách hay ít nhất là cản trở cái mục tiêu riêng biệt

mà tính cách theo đuổi để được khẳng định với tất cả trình độ vững chắc của nó. Con tim có thể tan vỡ và các xu hướng có thể thay đổi. Những vở kịch lâm ly như vở *Ghét đời và hối hận* của Côtxơbuy, và nhiều hành vi đạo đức của các chính kịch của Ipphlan do đó, kết thúc thực ra không tốt cũng không xấu. Mọi thứ qui về chỗ tha thứ, hứa hẹn tự sửa chữa, cái này chứa đựng khả năng nội tâm thay đổi và tự kìm hãm. Song điều này đòi hỏi một bản tính cao cả phải có một tinh thần cao cả nhất định. Nhưng khi đây là một thằng khốn kiếp, một thằng chó má như phần lớn các nhân vật của Côtxơbuy là thế và khá nhiều nhân vật của Ipphlan cũng thế, lại hứa hẹn như vậy thì việc sửa đổi của một gã lố bịch theo cái thá ấy chỉ có thể là đạo đức giả, hoặc là hết sức hời hợt, cho nên sự việc chỉ có kết thúc tạm thời mà thôi còn bố mày gặp dịp đầu tiên là có thể làm lại.

(cc) Cuối cùng về *hài kịch* hiện đại, thì nó có một sự phân biệt rất quan trọng mà tôi đã nhắc đến khi nói về hài kịch cổ đại Hi Lạp. Thực vậy, vấn đề là tìm xem phải chăng sự ngu dốt và tính chất chật hẹp về tinh thần của các nhân vật hoạt động chỉ có vẻ lố bịch đối với người khác mà thôi hay còn lố bịch đối với bản thân họ nữa, phải chăng các nhân vật hài kịch ở đấy là để làm cho người khác cười hay chính họ cũng là đối tượng cười đối với họ nữa. Arixtôphan với tính cách một nhà hài kịch chân chính chủ yếu tìm tác dụng thứ hai. Nhưng trong các hài kịch Hi Lạp gần hơn hay ở Plautut và Terenxơ(*) thì cái nguyên lý đối lập có xu hướng chiếm ưu thế để chiếm một địa vị quan trọng đến nỗi nhiều tác phẩm hài kịch hướng về cái lố bịch thuần túy nôm na, thậm chí hướng đến cái thô lỗ và cái cau có.

(*) *Plaute và Téronce là hai nhà hài kịch La Mã.*

Điều này là đặc biệt đúng đối với các hài kịch tế nhị nhất của Môlie, những vở kịch mà mục đích không phải là chuyện bông đùa đơn thuần. Cái nôm na của nó được giải thích do chỗ các cá nhân không cho mục tiêu của họ là quan trọng cho lắm. Cho nên họ theo đuổi mục đích ấy với tất cả nhiệt tình cần thiết, kết quả là nếu họ bị tuyệt vọng trong các cố gắng của họ, nếu các hi vọng của họ bị lừa dối, họ không thể cười một cách khoái chí và thỏa mãn nhưng lại hành động như những nạn nhân bị cụt hứng, thành đối tượng để cho người ngoài cười lại, xen lẫn với một niềm vui độc ác. Gã Tactuýp của Môlie gã *faux dévot*[26] khi bị vạch mặt là một tên gian ác thực sự, chẳng có gì là vui hết: trái lại trường hợp của y là nghiêm túc hơn và sự tuyệt vọng của Oocgông có cái qui mô của một tai họa thực sự mà chỉ một *deus ex machina* mới có thể gạt bỏ được, kết quả là ông quan tòa phải bắt buộc nói với ông ta:

Remettez vous, Monsieur d'une alarme si chaude,
Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude.
Un prince dont les yeux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs
(Thưa ông, ông hãy yên tâm không phải hốt hoảng như thế
Chúng ta sống dưới quyền một nhà vua thù địch với sự gian dối
Một đấng minh quân mắt nhìn thấu suốt mọi con tim
Mà tất cả nghệ thuật của bọn gian dối đều không lừa dối được).

Ngay cả những tính cách cứng rắn và ghê tởm một cách trừu tượng như Gã hà tiện của Môlie, bị chỉ huy bởi một dục vọng chật hẹp không cho phép y có một chút tự do về tâm hồn và về tinh thần cũng không có gì là thực sự hài kịch cả.

Trái lại, các vở kịch này nổi bật bởi một trình độ khéo léo rất lớn trong cách miêu tả các tính cách hay trong sự phát triển một âm mưu thường được dắt dẫn với một nghệ thuật

tài tình. Cái âm mưu là do chỗ trong đa số trường hợp, một cá nhân cứ lo thực hiện các mục tiêu của mình bằng cách lừa dối những người khác và để đạt đến mục tiêu ấy, làm ra vẻ các quyền lợi của mình là gắn liền với các quyền lợi của người khác, và khuyến khích giúp đỡ các quyền lợi của họ, nhưng cuối cùng lại rơi vào cái cạm bẫy của mình và tự hủy hoại mình. Nhưng cái thủ thuật này thực tế là đối lập lại cái thủ thuật giả vờ tin vào lòng thực thà của kẻ lừa dối và bằng cách ấy làm cho y lâm vào một tình thế gay go đến nỗi thành nạn nhân những mưu ma chước quỷ của y. Nhưng lối lừa dối này làm nảy sinh những tình thế vừa vui vừa đa dạng đối lập nhau và đan chéo vào nhau hàng ngàn cách.

Đặc biệt người Tây Ban Nha đã tỏ ra tài nghệ bậc thầy trong việc sáng tạo ra những âm mưu theo kiểu này và bằng cách vận dụng các thủ pháp này, họ đã tạo nên được những điều tuyệt diệu và hấp dẫn. Nội dung của các âm mưu này là tình yêu, danh dự... những yếu tố này trong các bi kịch làm nảy sinh những cuộc xung đột nghiêm trọng hơn. Trái lại, lòng kiêu ngạo biểu hiện chẳng hạn trong hài kịch ở chỗ không bộc lộ một tình yêu mà mình đã ấp ủ từ lâu để rồi cuối cùng, cũng vì thế mà phản bội lại nó, ngay từ đầu đã tỏ ra là một đề tài không có gì quan trọng và hài hước.

Cuối cùng, những con người mà trong các vở hài kịch hiện đại tổ chức và dẫn dắt các âm mưu thường thường là những người đày tớ - cũng như các người nô lệ trong các hài kịch La Mã - là những người không hề mảy may tôn trọng các mục tiêu của các ông chủ của họ, những người đày tớ này giúp đỡ cho âm mưu hay cản trở nó tùy theo những lợi lộc của bản thân họ. Kết quả là ta có một tình thế hài hước trong đó các vai trò của chủ và tớ hình như đảo ngược lại, hay ta có những biến cố hài hước khác do những điều rắc rối bên ngoài, hoặc do chủ ý gây nên. Các khán giả chúng ta nắm được cái bí quyết và khi thấy những ông cha quý hóa nhất hay những ông chủ

đáng kính nhất là nạn nhân của những điều dối trá và lừa đảo ấy thế nào chúng ta cũng phát hiện ra những mâu thuẫn nhỏ nhất nằm trong các trò bịp bợm này hoặc biểu lộ ở đấy một cách công khai và thế nào chúng ta cũng phản ứng lại điều đó bằng cách cười sằng sặc.

Vì vậy mà hài kịch hiện đại đặt ra trước mắt khán giả, hoặc qua bức tranh của các tính cách, hoặc qua những tình thế rắc rối và rối ren một cách hài hước, những quyền lợi riêng tư và những nhân vật bị những méo mó ngẫu nhiên, buồn cười do cái thói quen kỳ quặc của họ, hoặc do sự ngu dốt của họ. Nhưng cái vui ở trong các vở hài kịch ấy không phải là cái vui của những hài kịch của Arixtôphan, nó cũng không phải là cái vui hòa hợp của Arixtôphan xuyên qua các vở hài kịch từ đầu chí cuối. Thậm chí các vở hài kịch hiện đại còn có vẻ chướng mắt khi những cái tự thân nó là xấu - sự tinh ranh dối trá của đầy tớ, những việc lừa dối của con trai và con gái nuôi đối với những con người đáng trọng, đối với cha, hoặc người đỡ đầu, - cuối cùng vẫn thắng những con người đứng đắn, những ông cha, và những người trông coi nhưng các cụ già này không hề có những thành kiến xấu xa hay những điều kỳ quặc làm cho những nhân vật đáng trọng thành buồn cười và bắt họ phải hi sinh cho những người khác vì họ ngốc nghếch bất lực để bào chữa các hành động này.

Nhưng bên cạnh tính chất nôm na của hài kịch ngày nay, thế giới hiện đại đã tạo nên được một loại hài kịch thực sự và chủ yếu là nên thơ và hài kịch. Thái độ bình thản của tâm hồn, thái độ vui vẻ điên cuồng của tâm hồn khi chấp nhận mọi thất bại và rủi ro, cái vẻ táo tợn và liều lĩnh của sự ngu ngốc, của sự dại dột và một thái độ chủ quan không ngờ vực gì hết cũng không để cho cái gì làm mình lo lắng. Đó là nét cơ bản của những vở kịch thuộc loại này trong đó người ta gặp lại - dưới một hình thức hóm hỉnh sâu sắc hơn, nhiều tính nội cảm hơn, đề cập đến những đề tài quan trọng hay vô nghĩa -

những đặc điểm mà ở thời cổ đại đã làm thành niềm vinh quang của Arixtôphan và như thế là đúng - và ngày nay cũng vẫn lôi cuốn chúng ta bởi cái vẻ hài kịch vô cùng hấp dẫn. Tôi kết thúc bằng cách dẫn một lần nữa - với tính cách một kiểu mẫu lỗi lạc của các hài kịch thuộc loại này - tên của Sêchxpia; nhưng tôi chỉ nhắc đến tên ông ta thôi chứ không đi vào việc phân tích tương đối tỉ mỉ.

Sau khi đã khảo sát các loại hài kịch, chúng ta đã đạt đến điểm cuối trong cuộc khảo sát khoa học nghệ thuật thi ca và các chi nhánh của nó. Chúng ta đã bắt đầu bằng nghệ thuật tượng trưng trong đó chủ thể tìm cách gặp lại nó và khách quan hơn cả về hình thức lẫn về nội dung. Sau đó, chúng ta đã đề cập đến nghệ thuật tạo hình cổ điển, nghệ thuật này biểu hiện cái cốt tử đã trở thành tự nhận thức được mình dưới hình thức của cái cá nhân sinh động, và chúng ta đã kết thúc bằng nghệ thuật lãng mạn, là cái nghệ thuật của tâm hồn và của nội cảm, của cái chủ thể tuyệt đối và tự do, cái này tự bằng lòng với bản thân nó, không chịu thống nhất với cái khách thể và cái cá biệt và nhận thức được cái tính chất tiêu cực của sự đoạn tuyệt này ở trong cái hóm hỉnh của hài hước.

Nhưng một khi đã lên đến cái đỉnh ấy rồi, hài kịch đánh dấu sự tan rã của nghệ thuật nói chung. Mục đích của mỗi nghệ thuật là ở chỗ cung cấp cho trực giác ta, phát hiện cho tâm hồn ta, làm cho biểu tượng ta có thể vươn tới cái thể thống nhất, - do tinh thần thực hiện - của cái vĩnh viễn, cái thiêng liêng, cái chân thực ở tự nó và vì nó qua các biểu hiện thực tế và qua các hình thức cụ thể. Ấy thế mà vì cái thể duy nhất ấy hóa ra bị phá vỡ và bị bẻ gãy trong hài kịch, cái tuyệt đối lo thực hiện điều đó nhận thấy mình ở trong tình trạng không sao thực hiện được nó vì gặp phải mọi trở lực - do các quyền lợi đã trở thành tự do và do đó và độc hướng về cái chủ quan và cái ngẫu nhiên chống lại. Kết quả là, xảy ra một sự đoạn tuyệt giữa cái tuyệt đối và cái tồn tại thực tế với các tính cách

và các mục tiêu của nó. Bây giờ cái thể duy nhất mà cái tuyệt đối có thể làm, đó là biểu hiện dưới một hình thức phủ định - theo cái nghĩa là tất cả những gì không tương ứng với nó đều phải chịu số phận là hủy diệt, chỉ có cái chủ thể với tính cách của nó là vẫn duy trì được thái độ tự tin và yên tâm của mình.

Chính nhờ vậy mà chúng ta đã có thể vận dụng đến cùng cách qui định chủ yếu cái đẹp về nghệ thuật này dưới tất cả các hình thức của chúng và do đó, chúng ta có thể thực hiện một công việc - mà theo ý kiến chúng tôi - là một trong những công việc quan trọng nhất mà khoa học phải làm. Trong nghệ thuật, thực vậy, đây không phải đơn thuần là một trò chơi hữu ích và thú vị, mà là một hiện tượng giải phóng tinh thần khỏi cái nội dung và cái hình thức của sự hữu hạn. Đây là sự tồn tại của cái cảm xúc được và cái hiện thực ở trong cái tuyệt đối, là sự hòa hợp của hai cái với nhau, là sự nở hoa của chân lý mà lịch sử tự nhiên không nói hết được cái bản chất của nó, trái lại nó biểu hiện trong lịch sử toàn nhân loại ở đấy chúng ta có thể tìm lại cái phần thưởng đẹp đẽ nhất và cao cả nhất cho các công việc nặng nhọc ở trong thực tại và các cố gắng nhọc mệt để biểu đạt. Vì vậy, trong các nhận định của chúng tôi, chúng tôi không tìm cách làm một công trình phê phán đơn thuần về các tác phẩm nghệ thuật, hay nêu lên một phương pháp có nhiệm vụ làm chủ sự phê phán ấy: Chúng tôi chỉ muốn độc theo dõi cái khái niệm cơ bản là khái niệm cái đẹp, và khái niệm nghệ thuật và qua tất cả các giai đoạn nó trải qua trong việc thực hiện, thử thách nó bằng cách dùng tư duy kiểm nghiệm nó. Nếu như về điểm chính, tôi đã có thể làm các bạn đọc của tôi hài lòng và mối liên hệ giữa tôi và họ từ trước đến giờ được thắt lại để đạt cái ý định ấy, thì nay cái mối liên hệ ấy phải cởi ra, và tôi mạn phép bày tỏ lòng hi vọng rằng từ nay chúng ta sẽ còn gắn bó với nhau chặt chẽ hơn nữa bởi mối liên hệ không sao phá vỡ được của cái chân và cái đẹp.

(1) Ở dưới sẽ nói tới tính hình tuyến (caractère linéaire) của ngôn ngữ. Vì các đơn vị ngôn ngữ không xuất hiện cùng một lúc mà lần lượt xuất hiện theo thứ tự trước sau cho nên thơ chỉ có thể trình bày bằng cách đặt các đặc điểm ở cạnh nhau (ND).

(2) Âm nhạc sử dụng âm thanh, với tính cách âm thanh, thơ sử dụng âm thanh với tính cách một tín hiệu thông báo, mất hẳn mọi tính độc lập. Nói khác đi thơ sử dụng ngôn ngữ trong đó âm thanh chỉ là cái vỏ của nó (ND).

(3) Âm thanh ở ngôn ngữ là "phi vật chất" vì nó chỉ là cái vỏ của tư tưởng chứ không phải là tư tưởng, âm thanh ở nhạc là "vật chất" vì cứu cánh của nhạc là ở âm thanh (ND).

(4) Vì ý nghĩa một từ -. Tinh thần - vì không có liên quan gì tới cái mặt âm thanh của nó - tín hiệu (ND).

(5) Âm thanh đối với ngôn ngữ là một cái gì "ngẫu nhiên" tuy là không thể thiếu.

(6) Cái hình thức có cái tính chất tinh thần là "ngôn ngữ" hay là thông báo tinh thần.

(7) Câu này giải thích tính chất "ngẫu nhiên" đối với thơ đã nói ở trên..(ND).

(8) Danh từ nghệ thuật tượng trưng ở đây chỉ kiến trúc, nghệ thuật cổ điển ở đây chỉ điêu khắc (ND).

(9) Thực tại cảm quan đây là âm thanh của ngôn ngữ (ND).

(10) Thơ dùng âm thanh của ngôn ngữ (yếu tố cảm quan), nhưng lại cho nó là một cái gì "ngẫu nhiên", không quan trọng, nói theo Hêghen thơ "phủ định" âm thanh của ngôn ngữ để đạt tới tư tưởng tinh thần (ND).

(11) Ở đây chúng tôi tạm dịch một số phạm trù không thể dịch được của Hêghen như sau: le poétique "cái nên thơ", le prosaique "cái nôm na".

(12) Subjectivité ở đây là tính chất biểu hiện subject (chủ thể) danh từ chủ quan đã làm ta lẫn lộn vì có nghĩa là sai lầm "bệnh chủ quan", nên dịch là "tính chủ thể".

(13) Vào thế kỷ V trước Công nguyên, ba triệu quân Ba Tư sang Hy Lạp định tiến đánh Hy Lạp. Vua Léonidas thành Sparte cùng 4 nghìn người đã chặn đứng cả đoàn quân Ba Tư ở đường hẻm Thermopyles ngót nửa tháng trời và hy sinh đến người cuối cùng. Để ghi nhớ chiến công ấy, người ta đã khắc ở Thermopyles hai câu: "Hỡi khách qua đường! Hãy về báo với thành Sparte rằng Léonidas và 4 ngàn người của ông đã chết ở đây để giữ lời hứa với thành bang!". Sau đó liên quân Athènes và Sparte đã đánh quân Ba Tư đại bại trên đất và trên biển.(ND)

(14)Theo Heghen, tính văn xuôi là vụ lợi ("thấm nhuần tính mục đích") trong đó tính thống nhất là tất cả các bộ phận, cái cá biệt chỉ là những bộ phận của cái thống nhất, đối lập với thơ là không vụ lợi, các bộ phận của thơ, các chi tiết là tồn tại độc lập và tính thống nhất ở đây toát ra từ bộ phận không phải làm chủ, tổ chức các bộ phận (ND).

(15) Theo Hegel Sublime *là một phạm trù mỹ học mà không phải là một phạm trù đạo đức, chúng tôi dịch là* trác tuyệt *mà không dịch là* cao thượng *là vì thế. Theo Hegel cái trác tuyệt nảy sinh, khi cái bộ phận biến mất vào cái toàn thể nhưng không phải biến mất đơn thuần (vì như thế sẽ là tính văn xuôi) mà để tạo ra một toàn thể mới người ta không ngờ đến và ở đây cái bộ phận lại xuất hiện lần thứ hai khác hẳn cái bộ phận ban đầu nhưng vô cùng chân thực. (Kết hợp "huyền bí" những nét vừa "kỳ quặc" lại vừa "chân thực").*

(16) eigentlich *còn có nghĩa là nghĩa đen,* uneigentlich *là nghĩa bóng (ND).*

(17) Đây chỉ khi Gơtơ ở Italia.

(18) Johann Heinrich Voss, nhà thơ và nhà ngữ văn (1751-1826).

(19) Nguyên văn: Catalech chỉ các loại thơ trong đó cái bộ cuối hụt đi một âm tiết.

(20) Tiếng Latinh: họ sẽ yêu (ND).

(21) Tiếng Latinh có âm tiết dài ngắn tự nhiên - thí dụ: amaverunt: ămaverunt (ND).

(22) Fatum. trong tiếng Latinh là một thứ định mệnh chỉ huy tất cả, ngay cả Jupiter cũng phải phục tùng nó, không ai chống lại được nó, tuy người ta có thể biết trước nó. Fatum rất khác chữ số mệnh của ta (ND).

(23) Lời chê trách này của Hegel là sai. Vụ Ossian là một vụ lừa bịp về văn học nổi tiếng nhất thế giới. Macpherson đã bịa đặt ra những tác phẩm trường ca của một nhà ca sĩ cổ là Ossian. Những trường ca này sau đó được nổi tiếng khắp châu Âu. Mọi người đều ca ngợi cho Ossian là ngang Hômerơ và thành một thứ thủy tổ của chủ nghĩa lãng mạn thế kỉ XIX. Chỉ đến khi người ta thấy rành rành rằng Macpherson đã bịa đặt ra tất cả, bấy giờ tiếng tăm của Ossian mới hết (ND).

(24) Tiếng Đức Aufzug, tiếng Pháp acte.

(25) Passion *(dục vọng) là do chữ Latinh* pati *chịu đau khổ mà ra, theo nghĩa đen tức là "cái làm cho người ta đau khổ" (P.N).*

(26) Nguyên văn chữ Pháp: sùng đạo giả dối.

MỤC LỤC
(Tập II)

Phần thứ ba: HỆ THỐNG CÁC NGÀNH NGHỆ THUẬT

CÁC NGHỆ THUẬT TẠO HÌNH:
KIẾN TRÚC, ĐIÊU KHẮC

Lời nói đầu

1.Sự phát triển chung của những nghệ thuật đặc thù. 7
a) Phong cách trang trọng. 10
b) Phong cách lý tưởng. 10
c) Phong cách thú vị. 12
2. Bố cục và sự phân chia. 15

I: KIẾN TRÚC

Lời nói đầu

Chương I: Kiến trúc độc lập hay tượng trưng.

1. Những công trình kiến trúc có mục đích
làm nơi hội họp của những dân tộc. 40
2. Những tác phẩm kiến trúc có tính chất
trung gian giữa kiến trúc và điêu khắc. 43
a) Các cột dương vật 43
b) Các cột bia. 46
c) Các điện thờ Ai Cập. 47
3. Bước chuyển từ kiến trúc độc lập sang kiến trúc cổ điển. 53
a) Những công trình xây dựng dưới đất
ở Ấn Độ và Ai Cập. 53

b) Các ngôi nhà ở dành cho
những người chết. Các kim tự tháp. 55
c) Bước chuyển sang nghệ thuật vụ lợi. 61

Chương II: Kiến trúc cổ điển

1. Tính chất chung của kiến trúc cổ điển. 69
a) Sự ăn khớp với một mục đích đã định. 69
b) Sự phù hợp của ngôi nhà với mục đích. 70
c) Ngôi nhà với tính cách kiểu chủ yếu. 71
2. Những đặc trưng riêng của các hình thức kiến trúc. 73
a) Những công trình xây dựng bằng đá và bằng gỗ. 73
b) Điện thờ và các hình thức đặc biệt của nó. 76
c) Điện thờ cổ điển xem như một toàn thể. 85
3. Các phong cách khác nhau của kiến trúc cổ điển. 88
a) Các dây cột ionique, dorique và corinthien. 89
b) Kiến trúc xây dựng La Mã
xây dựng trên cái vòm hình cung. 94
c) Tính chất chung của nghệ thuật La Mã. 96

Chương III: Kiến trúc lãng mạn

1. Tính chất chung. 98
2. Những hình thức kiến trúc đặc biệt. 99
a) Ngôi nhà tách rời khỏi bên ngoài
với tính cách hình thức cơ bản. 99
b) Hình thức bên ngoài và hình thức bên trong. 101
c) Cách trang trí nhà thờ gôtich. 113
3. Các loại khác nhau của kiến trúc gôtich. 115
a) Kiến trúc tiền gôtich. 115
b) Kiến trúc gôtich thực sự. 116
c) Kiến trúc thế tục thời Trung cổ. 117

II: ĐIÊU KHẮC

Lời nói đầu

Chương thứ nhất: Nội dung của điêu khắc thực sự

1. Nội dung cốt tử của điêu khắc. 134
a) Tinh thần khách quan. 134
b) Yếu tố tinh thần tồn tại cho mình trong thể xác. 137
2. Cái đẹp của hình tượng điêu khắc. 138
a) Sự gạt bỏ những biểu hiện đặc thù. 142
b) Sự loại trừ cách biểu hiện quá tiêu biểu của gương mặt. 143
c) Cá tính cốt tử. 144
3. Điêu khắc, nghệ thuật của lý tưởng cổ điển. 145

Chương II: Lý tưởng của điêu khắc

1. Lời mở đầu. 147
2. Tính chất chung của điêu khắc lý tưởng. 150
3. Các phương tiện đặc thù của hình tượng trong điêu khắc lý tưởng. 155
a) Hình nhìn nghiêng Hy Lạp. 156
b) Các tư thế và vận động của cơ thể. 170
c) Y phục. 175
4. Cá tính của những hình tượng điêu khắc lý tưởng. 187
a) Các thuộc tính, vũ khí, trang sức... 189
b) Những sự khác nhau về tuổi tác và nam nữ và của các hình tượng. 193
c) Sự biểu hiện từng vị thần. 200

Chương III: Các phương thức thể hiện khác nhau, các loại chất liệu khác nhau và các giai đoạn phát triển lịch sử của điêu khắc

1. Bức tượng có lập, các nhóm tượng và hình đắp nổi. 205
   a) Bức tượng có lập. 205
   b) Nhóm tượng. 208
   c) Hình đắp nổi. 212
2. Các chất liệu điêu khắc sử dụng. 213
   a) Gỗ. 214
   b) Ngà, vàng, đồng thau và đá trắng. 215
   c) Các ngọc và thủy tinh. 219
3. Sự diễn biến của điêu khắc. 221
   a) Điêu khắc Ai Cập. 222
   b) Điêu khắc Hy Lạp và La Mã. 229
   c) Điêu khắc Thiên Chúa giáo. 234

III : CÁC NGHỆ THUẬT LÃNG MẠN

Chương I: Hội họa

1. Tính chất chung của hội họa. 249
   a) Đặc trưng cơ bản của nội dung. 253
   b) Tài liệu cảm quan của hội họa. 256
   c) Nguyên lý của sự trau chuốt nghệ thuật. 265
2. Những đặc trưng của hội họa. 269
   a) Nội dung lãng mạn. 269
   b) Những đặc trưng gần nhất của tài liệu cảm quan. 302
   c) Hư cấu nghệ thuật, bố cục và đặc trưng. 319
3. Sự diễn biến lịch sử của hội họa. 345
   a) Hội họa Bidanxơ. 347
   b) Hội họa Italia. 349
   c) Hội họa Hà Lan và Đức. 362

Chương II: Âm nhạc

1. Tính chất chung của âm nhạc. 377
a) Sự so sánh giữa âm nhạc
và các nghệ thuật tạo hình, giữa âm nhạc và thơ. 378
b) Tính chất của nội dung trong âm nhạc. 389
c) Phương thức tác động của âm nhạc. 393
2. Đặc trưng của các phương thức biểu hiện âm nhạc. 401
a) Thời gian, nhịp, tiết tấu. 405
b) Hòa âm. 414
c) Giai điệu. 427
3. Những quan hệ giữa các phương thức
biểu hiện âm nhạc với nội dung của chúng. 433
a) Âm nhạc đệm theo. 437
b) Âm nhạc độc lập. 456
c) Sự thể hiện nghệ thuật. 461

Chương III: Các nghệ thuật lãng mạn: Thơ

A: Tác phẩm nghệ thuật thơ khác tác phẩm
nghệ thuật văn xuôi ở chỗ nào.

1. Các phương thức quan điểm cái nên thơ
và cái nôm na. 483
a) Nội dung của những quan hệ này với thế giới. 483
b) Biểu hiện nên thơ và biểu hiện nôm na. 485
c) Sự cụ thể hóa của trực giác thơ. 490
2. Tác phẩm nghệ thuật thơ
và tác phẩm nghệ thuật văn xuôi. 492
a) Về tác phẩm thơ nói chung. 493
b) Thơ khác sử và khác nghệ thuật
hùng biện ở chỗ nào. 502
c) Tác phẩm nghệ thuật thơ tự do. 513
3. Tính chủ thể nên thơ. 517

B: Cách biểu đạt nên thơ

1. Cách biểu hiện nên thơ. 522
a) Biểu tượng nên thơ nguyên sơ. 523
b) Biểu tượng nom na. 527
c) Biểu tượng nên thơ được tái hiện từ văn xuôi. 528
2. Cách biểu đạt bằng lời. 529
a) Bàn về ngôn ngữ thơ nói chung. 530
b) Các phương tiện mà ngôn ngữ thơ sử dụng. 530
c) Các cách dùng khác nhau về các phương tiện này. 532
3. Luật thơ. 535
a) Câu thơ theo nhịp. 539
b) Vần. 549
c) Sự kết hợp của thơ theo nhịp với lối thơ có vần. 558

C: Các thể loại thơ khác nhau

I: Sử thi

1. Tính cách chung của sử thi. 568
a) Các thơ đề trên mộ và thơ cách ngôn. 568
b) Các trường ca giáo huấn - triết học.
Các bài trường ca về vũ trụ và thần linh. 570
c) Sử thi theo nghĩa đen. 573
2. Những quy định đặc biệt của thơ sử thi chính thức. 582
a) Trạng thái chung của thế giới sử thi. 583
b) Hành động sử thi cá nhân. 598
c) Thế giới sử thi với tính cách
một tổng thể hợp nhất. 619
3. Sự diễn biến lịch sử của thơ sử thi. 641
a) Thơ sử thi phương Đông. 642
b) Sử thi cổ điển của người Hi Lạp
và của người La Mã. 647
c) Sử thi lãng mạn. 649

II THƠ TRỮ TÌNH
1. Tính chất chung của thơ trữ tình. 666
a) Nội dung của thơ trữ tình. 667
b) Hình thức của thơ trữ tình. 669
c) Các quan hệ giữa thơ trữ tình với trình độ văn minh. 679
2. Các phương tiện đặc biệt của thơ trữ tình. 687
a) Nhà thơ trữ tình. 688
b) Tác phẩm trữ tình. 692
c) Các loại thơ trữ tình thực sự. 700
3. Sự diễn biến lịch sử của thơ trữ tình. 712
a) Thơ trữ tình phương Đông. 713
b) Thơ trữ tình của người Hi Lạp và người La Mã. 715
c) Thơ trữ tình lãng mạn. 719

III: Thơ của kịch
1. Kịch với tính cách tác phẩm nghệ thuật thơ. 726
a) Nguyên lý của kịch. 726
b) Tác phẩm nghệ thuật kịch. 732
c) Tác phẩm kịch trong các quan hệ với công chúng. 747
2. Sự biểu hiện bên ngoài của tác phẩm kịch. 755
a) Việc đọc và ngâm các tác phẩm kịch. 757
b) Nghệ thuật diễn viên. 761
c) Nghệ thuật sân khấu là ít nhiều độc lập đối với thơ. 766
3. Các loại của thơ của kịch và các giai đoạn chính của sự diễn biến lịch sử của nó. 770
a) Nguyên lý của bi kịch, hài kịch và chính kịch (drame). 771
b) Sự khác nhau giữa thơ của kịch cổ đại và kịch hiện đại. 785
c) Sự phát triển cụ thể của kịch và của các loại của nó. 789

Chịu trách nhiệm xuất bản:
DƯƠNG THU HỒNG
NGUYỄN VĂN LƯU
Chịu trách nhiệm bản thảo:
ĐẶNG NGỌC MINH
Biên tập:
LƯU NGUYỄN
Vẽ bìa:
VĂN SÁNG
Trình bày:
ĐOÀN TỬ HUYẾN
Sửa bản in:
ANH TRÚC



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 2

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 2



VHTH - TT
2065

Giá trọn bộ : 180.000đ