

# DENIS DIDEROT

## Từ mỹ học đến các loại hình nghệ thuật

Phùng Văn Tửu dịch



# TỪ MỸ HỌC ĐẾN CÁC LOẠI HÌNH NGHỆ THUẬT



Tác giả: Denis Diderot

Người dịch: Phùng Văn Tửu

Nhà Xuất Bản Tri Thức – 2011, 2012, 2015, 2017

---

SACHMOI.NET

27-03-2019

## LỜI GIỚI THIỆU

**C**hỉ còn ít ngày nữa là tròn ba trăm năm ngày sinh Diderot (1713 – 1784), kiến trúc sư của công trình *Bách khoa toàn thư* đồ sộ, nhà văn có nhiều đóng góp độc đáo, nhà triết học duy vật, sôi nổi “lòng yêu chân lý và chính nghĩa”\*, nhà mỹ học, nhà lý luận và phê bình nghệ thuật nổi tiếng ở Pháp. Ông là “nhà thơ lớn, họa sĩ lớn, nhà điêu khắc lớn, nhạc sĩ lớn... tuy chưa từng bao giờ làm thơ, vẽ tranh, soạn nhạc, nặn tượng”\*. Tuy ông sống cách chúng ta đã lâu, thời đại của ông khác xa với thời đại bây giờ, nhưng sự nghiệp của ông nói chung, các công trình mỹ học và lý luận phê bình nghệ thuật của ông nói riêng, vẫn là những đóng góp quý báu để thế hệ chúng ta ngày nay sàng lọc, rút ra những điều bổ ích.

\*\*\*

Denis Diderot sinh ở Langres, một thành phố cổ kính miền Đông Bắc nước Pháp, trong một gia đình thợ thủ công nhiều đời chuyên nghề sản xuất các loại dao kéo. Thuở nhỏ, Diderot học ở quê nhà; năm mười hai tuổi, nhà triết học tương lai chịu lễ cắt tóc, chuẩn bị phụng sự tôn giáo. Nhưng ba năm sau, năm 1728, ông quyết định từ giã quê hương lên Paris học tập, bất chấp mọi người ngăn cản. Đây là bước ngoặt quan trọng trong cuộc đời ông. Những năm đầu tiên sống ở

Paris, nhà văn sẽ có dịp gọi lại sau này qua cuộc đối thoại kỳ lạ giữa “Tôi” và “Hắn” trong *Cháu ông Rameau* (Le Neveu de Rameau)\*, một cuộc sống gần như lang thang, bữa đói bữa no, nay đây mai đó. Cảnh túng thiếu sẽ còn đeo đẳng ông cho mãi về già. Nhưng để bù đắp lại, Diderot được hưởng một cuộc sống tinh thần hết sức phong phú. Ông thỏa sức tắm mình trong không khí của thời đại; ông mở tâm hồn ra đón những luồng gió mới của bốn phương; ông đọc sách của Voltaire, ông tham dự những buổi tọa đàm ở nhà triết gia d’Holbach; ông kết bạn với F. Grimm ở Đức vừa sang; ông được J.J. Rousseau đến thăm ở Vincennes khi bị giam cầm; ông dự đám tang Montesquieu...\*

Diderot – nhà triết học ra mắt thiên hạ bằng tác phẩm *Những tư tưởng triết học* (Pensées philosophiques, 1746). Liên năm sau, ông viết *Cuộc dạo chơi của người theo chủ nghĩa hoài nghi* (La Promenade du sceptique, đến năm 1830 mới xuất bản). Tác phẩm nổi tiếng *Bức thư về những người mù để dùng cho những kẻ sáng mắt* (Lettre sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient, 1749) khiến ông bị tống giam ở Vincennes mấy tháng. Năm 1753, ông cho in *Về việc giải thích tự nhiên* (Sur l’interprétation de la nature). Đến 1772, hai tác phẩm quan trọng nữa xuất hiện: *Trò chuyện giữa d’Alembert và Diderot* (Entretien entre d’Alembert et Diderot) và *Giấc mơ của d’Alembert* (Rêve de d’Alembert)...

Diderot bước vào lĩnh vực văn học gần như đồng thời với triết học, nhưng Diderot – nhà văn được khẳng định sau

Diderot – triết gia khá lâu, và những kiệt tác văn học của ông cũng trải qua số phận long đong hơn nhiều. Tiểu thuyết *Những đồ trang sức không kín đáo* (Les Bijoux indiscrets, viết năm 1745, in năm 1748) không bộc lộ tài năng của tác giả. Với các vở kịch *Đứa con hoang* (Le Fils naturel, 1757) và *Người cha trong gia đình* (Le Père de famille, 1758), ông thể nghiệm một loại kịch mới – kịch đram hoặc hài kịch nghiêm chỉnh; đáng tiếc ở đây tài nghệ của nhà soạn kịch không tương xứng với ý đồ lớn lao. Năm 1760, ông viết cuốn tiểu thuyết *Nữ tu sĩ* (La Religieuse) thực sự có giá trị, nhưng mãi đến 1796, sau khi tác giả qua đời mười hai năm, mới được xuất bản. Đó cũng là số phận của kiệt tác *Cháu ông Rameau* (Le Neveu de Rameau), sáng tác khoảng năm 1761, lưu hành một vài bản ở dạng chép tay trong số bạn bè quen biết. Một bản theo F. Grimm về Đức, lọt vào tay Goethe, được ông dịch ra tiếng Đức. Mãi đến 1823, *Cháu ông Rameau* mới được dịch lại từ bản tiếng Đức để xuất bản ở Paris, và tới gần cuối thế kỷ XIX, năm 1891, người ta mới tìm thấy nguyên bản của nó! Tiểu thuyết không kém phần độc đáo *Jacques người theo thuyết định mệnh và chủ của hắn* (Jacques le Fataliste et son maître), sáng tác năm 1773 cũng phải đợi đến 1796 mới được ra mắt công chúng...

Năm 1750, Diderot soạn từ “Cái đẹp” cho *Bách khoa toàn thư* (Encyclopédie), nhưng nhiều năm sau tài năng của ông mới bộc lộ đầy đủ trong lĩnh vực mỹ học, nghiên cứu và phê bình nghệ thuật, bao gồm nghệ thuật diễn xuất của diễn viên

và một số ngành nghệ thuật khác. Năm 1753, ông viết *Những nhận xét về nhà thờ Saint-Roch* (Observations sur l'église Saint-Roch, 1753), Hai năm sau xuất hiện *Lịch sử và bí mật của hội họa bằng sáp* (Histoire et secret de la peinture de cire). Tuy nhiên, ông chỉ thực sự bị lôi cuốn vào nghệ thuật tạo hình, từ khi nhận lời mời của Grimm tham gia viết các bài phê bình hội họa cho *Thư tín văn học, triết học và phê bình* (Correspondance littéraire, philosophique et critique), ở Pháp, việc trưng bày các tác phẩm hội họa có truyền thống từ lâu. Cuộc triển lãm đầu tiên được tổ chức năm 1673 tại Hoàng Cung dưới thời thịnh trị của vua Louis XIV. Cuộc thứ hai diễn ra hai mươi sáu năm sau tại Phòng trưng bày của cung điện Louvre. Rồi bằng đi đến 1737 mới lại có triển lãm do Viện Hàn lâm Hoàng gia Hội họa và Điêu khắc tổ chức. Cho tới 1745, triển lãm được tổ chức hằng năm, sau đó được điều chỉnh lại cứ đều đặn hai năm một lần.

Thời bấy giờ, đời sống văn hóa ở Pháp có tiếng vang rộng rãi khắp châu Âu. Giới thượng lưu ở nhiều nước có nhu cầu hiểu biết đời sống ở Paris và văn chương nghệ thuật Pháp. Ngược lại, Pháp cũng có nhu cầu giới thiệu cho thiên hạ biết những thành tựu của mình. F. Grimm là nhà hoạt động văn học Đức sinh sống ở Paris nảy ra ý định cho lưu hành tờ *Thư tín văn học...* kể trên từ 1753 nhằm đáp ứng nhu cầu tha thiết ấy.

Diderot tham gia viết bài thuộc nhiều lĩnh vực khác nhau cho *Thư tín văn học...* từ 1757. Riêng về hội họa, ông bắt đầu

viết bài phê bình tranh trưng bày trong phòng triển lãm kể từ cuộc triển lãm năm 1759 và liên tục cho tới khi ông sắp qua đời. Những bài phê bình ấy về sau được tập hợp lại thành *Các phòng triển lãm* (Salons, 1759–1781). Theo R. Desné, cũng chính Diderot là người đã viết các bài phê bình hội họa của cả các cuộc triển lãm năm 1755 và 1757, chứ không phải chỉ từ 1759 trở đi. In kèm theo *Phòng triển lãm 1765* là *Những tùy bút về hội họa* (Essais sur la peinture – Có tài liệu ghi là Essai sur la peinture). Đây là công trình nghiên cứu quan trọng nhất trong lĩnh vực này của Diderot. Tất cả gồm bảy tùy bút liên kết với nhau thành một hệ thống khá chặt chẽ nên cũng có thể xem như đó là bảy phần của một tùy bút duy nhất. Riêng tùy bút thứ sáu, nhan đề *Vài lời của tôi về kiến trúc* (Mon mot sur l'architecture), tưởng chừng như chẳng có liên quan gì đến chủ điểm nghiên cứu. Nhưng thực ra, kiến trúc ở đây được tác giả xét đến trong mối liên quan với hội họa. *Những tùy bút về hội họa* đến 1795, sau khi tác giả qua đời đã lâu, mới ra mắt công chúng và lập tức được dư luận đánh giá là sản phẩm tinh thần của một thiên tài độc đáo. Sau công trình đó, Diderot còn viết *Suy nghĩ tản mạn về hội họa, điêu khắc, kiến trúc và thơ ca* (Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, in năm 1787), một tác phẩm có hình thức đặc biệt và nội dung cũng không kém phần sâu sắc.

Càng đi sâu vào lĩnh vực nghiên cứu và phê bình nghệ thuật, Diderot càng chú ý đến công việc “bếp núc” của nghề

nghệ, ông không chỉ xem tranh trong các phòng triển lãm mà còn năng lui tới những xưởng vẽ của các họa sĩ có tên tuổi như Chardin, Greuze... Các nghệ sĩ rất quý mến lòng ham hiểu biết của nhà triết học. Nhiều lần chính Chardin đã tự mình hướng dẫn ông thăm phòng triển lãm, giải thích cặn kẽ những điều ông muốn biết rõ trong lĩnh vực chuyên môn. Mối quan hệ giữa Diderot với Falconet cũng thật đặc biệt. Vào khoảng mùa đông năm 1765, trong căn phòng làm việc ở tầng gác thứ năm phố Taranne tại thủ đô Paris đã diễn ra cuộc trò chuyện tranh luận sôi nổi hết ngày này sang ngày khác của triết gia với một trong số những nhà điêu khắc, nhà tạc tượng danh tiếng nhất của thời đại. Ít lâu sau, Falconet nhận lời mời của nữ hoàng Nga Ekaterina II sang Pétersbourg tạc tượng Pierre Đại đế, nhà triết học và nhà điêu khắc vẫn tiếp tục tranh luận với nhau qua thư từ. Hai mươi lăm lá thư trao đổi giữa Paris và Pétersbourg từ ngày 4.XII.1765 đến ngày 28.IV.1767 về sau đã được tập hợp lại thành cuốn *Phải và trái* (Le Pour et le contre).

Những bài viết của Diderot liên quan đến âm nhạc không nhiều, nhưng đủ chứng tỏ mức quan tâm của ông đến khía cạnh “kỹ thuật” của âm nhạc, và theo José Bruyr, ông “có quyền có một địa vị ngay trong lịch sử âm nhạc”.\*

Nghệ thuật sân khấu có sức lôi cuốn Diderot mãnh liệt không kém, trước hết là công việc diễn xuất của diễn viên, ông sáng tác kịch bản không nhiều và không thành công. Các vở *Đứa con hoang* và *Người cha trong gia đình* rút cuộc vẫn

không thoát ra được những đề tài đã mòn, dù tác giả tha thiết muốn đưa lại cho sân khấu một cái gì mới mẻ. Điều đáng lưu ý trong mấy vở ấy có lẽ chỉ là những chú thích hết sức tỉ mỉ hướng dẫn cách diễn xuất và bài trí sân khấu, hiếm thấy ở các kịch bản cổ điển. Nhưng ở Diderot, “nhà lý luận ưu tú hơn nhà soạn kịch”\* các lý luận của ông về sân khấu và những ý kiến có liên quan đến nghề nghiệp cụ thể của diễn viên có nhiều khía cạnh sắc sảo. Ông trình bày những điều đó trong phần tiểu luận in kèm theo mỗi vở kịch trên và đặc biệt trong *Ý kiến ngược đời về diễn viên* (Paradoxe sur le comédien, 1770). Trước đó một năm, cuốn *Garrick hay các Diễn viên Anh* (Garrick ou les acteurs anglais) được dịch và lưu hành ở Pháp, một cuốn sách dở nên hầu như người ta chẳng để ý đến tác giả của nó là ai. Một bản lọt vào tay Diderot và đúng như Grimm nói, “những thứ tồi tệ nhất cũng có thể khơi gợi các suy nghĩ tuyệt diệu”, nhiều ý kiến thú vị nảy ra trong đầu óc triết gia. Ông liền viết *Những nhận xét về cuốn sách nhan đề Garrick hay các Diễn viên Anh* (Observations sur la brochure intitulée “Garrick ou les acteurs anglais”) và gửi cho tờ *Thư tín văn học...* đăng liền trong hai số, và ở dạng viết tay như tất cả các số *Thư tín văn học...* khác của Grimm.

Diderot có một người bạn trẻ tên là Naigeon kém ông hai mươi lăm tuổi và quen biết từ 1756. Ông rất tin nhiệm Naigeon tới mức năm 1778, khi đề tặng một tác phẩm của mình cho Naigeon, ông đã viết: “Bạn cứ việc xử lý tác phẩm của tôi thế nào cũng được; bạn có thể tùy ý tán thành, phản

đối, thêm bớt”. Có lẽ vì thế nên sau khi Diderot qua đời, Naigeon đã sửa lại *Những nhận xét...*, chủ yếu là mở rộng thêm bằng cách đưa vào đây những ý kiến, hoặc dẫn chứng mà tác giả đã nêu lên trong các tác phẩm khác. *Những nhận xét...* trở thành *Ý kiến ngược đời về diễn viên*, được in lần đầu năm 1830, căn cứ vào bản thảo của Naigeon. Tất nhiên khi đã có một bàn tay khác tham gia thêm bớt thì tác phẩm không còn thuần nhất nữa, thậm chí có những đoạn, những ý trùng lặp rất dễ phát hiện. Song, Naigeon có ý thức tôn trọng tất cả những luận điểm và trật tự sắp xếp của nhà văn. *Những nhận xét...* được trình bày dưới dạng hai bức thư đăng vào hai số *Thư tín văn học...*, còn *Ý kiến ngược đời về diễn viên* mang hình thức đối thoại giữa hai nhân vật không rõ tên, là hình thức cũng rất phù hợp với phong cách của Diderot như ta thấy trong các tiểu thuyết của ông.

Khi *Những tùy bút về hội họa* lần đầu tiên được xuất bản, có người đã viết bài ca ngợi như sau: "... Người ta thấy Diderot hệt như ông xưa kia: người ta gặp ông ở đây không trau chuốt, không trang điểm, có thể nói là trong bộ đồ ngủ, và đôi khi người ta lại thích gặp các vĩ nhân như thế. Những ai đã từng nghe ông trò chuyện... chỉ cần giở bất kỳ trang nào của quyển sách ấy, họ sẽ tưởng như đang nghe ông nói..."\* Những dòng trên cũng có thể vận dụng đối với *Ý kiến ngược đời về diễn viên*.

Cùng với các sáng tác văn học, những hoạt động của Diderot trong lĩnh vực nghệ thuật là một mảng quan trọng

thể hiện rõ quan điểm mỹ học của ông. Gần ba thế kỷ đã trôi qua, những suy nghĩ trong các tác phẩm kể trên vẫn chưa hoàn toàn thuộc về quá khứ. Mặt khác, giữa Diderot triết gia, Diderot – nhà văn với Diderot – nhà mỹ học, nghiên cứu và phê bình nghệ thuật có mối liên quan với nhau rất khăng khít, thậm chí ta có thể nói đến sự thâm nhập vào nhau của những con người ấy trong Diderot. Những tác phẩm nghiên cứu, phê bình nghệ thuật của ông không khô khan đơn điệu mà giàu sắc thái văn chương. Chính tác giả là người có ý thức hẳn hoi về sự gắn bó chặt chẽ giữa văn học và nghệ thuật: “Người ta thấy lại những nhà thơ trong các họa sĩ, và những họa sĩ trong các nhà thơ – ông viết. Xem tranh của các bậc thầy vĩ đại cũng có ích cho một tác giả như đọc các tác phẩm vĩ đại có ích cho một nghệ sĩ”\*. Niklaus có lý khi nhận xét rằng “mỹ học kịch của ông báo trước phê bình nghệ thuật của ông và mỹ học của các truyện và của *Jacques người theo thuyết định mệnh...* được hiểu rõ ràng hơn dưới ánh sáng của cách diễn tả văn học trong *Các phòng triển lãm*”\*.

Ngòi bút của một nhà văn càng được dịp tung hoành hơn do hoàn cảnh viết nghiên cứu và phê bình. Tác giả như đang trò chuyện với một số bạn đọc hạn chế và có chọn lọc của tờ *Thư tín văn học...* Hình thức “đối thoại”, “trò chuyện” độc đáo quen thuộc với Diderot nhà văn được sử dụng rộng rãi ở trong lĩnh vực này khiến cho văn nghiên cứu và phê bình của ông khi nhẹ nhàng, khi sâu sắc, khi thoải mái, khi trang nghiêm, càng thêm sinh động. Không có gì quá đáng nếu nói

rằng *Các phòng triển lãm, Những tùy bút về hội họa, Ý kiến ngược đời về diễn viên...* cũng là những sáng tác văn học.

Một mảng công việc đồ sộ khác hầu như choán gần hết cuộc đời sáng tạo của Diderot là việc lãnh đạo biên soạn *Bách khoa toàn thư*, một công trình có giá trị khoa học, triết học... tổng kết những tri thức của thời đại dưới ánh sáng của tư tưởng mới lúc bấy giờ. Diderot nhanh chóng tập hợp được một đội ngũ đông đảo các nhà chuyên môn thuộc nhiều lĩnh vực khác nhau và tiến hành công việc hết sức khẩn trương, kể cả trong thời gian ông bị giam ở Vincennes. Năm 1750, bản *Quảng cáo* cho *Bách khoa toàn thư* được lưu hành. Tập 1 và tập 2 phát hành vào các năm 1751 và 1752. Chính quyền ra lệnh cấm bán và tàng trữ. Diderot không nao núng. Từ 1753 đến 1757, các tập 3, 4, 5, 6, 7 lần lượt được xuất bản. Năm 1759, một lần nữa, chính quyền ra lệnh cấm bán *Bách khoa toàn thư*. Diderot tiếp tục cho in bí mật mười tập còn lại, đến cuối 1765 thì xong. Năm 1772, các tập đồ bản (gồm tất cả 11 tập) cũng lần lượt được hoàn thành nốt.

Tiếng tăm của Diderot nhanh chóng vượt ra ngoài biên giới nước Pháp. Vừa khâm phục tài năng, vừa hiểu rõ tình cảnh túng quẫn của ông, Nữ hoàng Nga Ekaterina II giúp đỡ bằng cách mua lại thư viện của ông ở Paris, vẫn để thư viện ở nơi cũ và “giao” cho ông trông coi đến trọn đời với đồng lương rất hậu. Năm 1773, Nữ hoàng còn mời nhà triết học sang thăm nước Nga. Cuối 1774, ông trở về nước.

Những năm cuối đời, Diderot vẫn tiếp tục viết, song các

tác phẩm của ông thời kỳ này không quan trọng lắm: *Trò chuyện của một triết gia với Thống chế phu nhân ...* (Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ..., 1776), *Luận về các triều đại của Claude và Néron* (Essai sur les règnes de Claude et de Néron, 1778)... Ông mất tại Paris.



Diderot không có những công trình mỹ học tập trung, trừ *Luận về cái đẹp* (Traité du beau) xuất hiện lần đầu trong *Bách khoa toàn thư*, sau in thành tập riêng. Tác giả viết trong *Luận về cái đẹp*: “Cái đẹp là một thuật ngữ chúng ta áp dụng vào vô vàn thực thể; song dù giữa các thực thể có sự khác nhau thế nào đi nữa, nhất thiết hoặc là chúng ta áp dụng sai thuật ngữ *cái đẹp*, hoặc là trong các thực thể ấy có một tính chất mà dấu hiệu là thuật ngữ *cái đẹp* (...) Vậy tôi gọi là *đẹp ở ngoài tôi*, tất cả những gì chứa đựng trong bản thân nó cái gọi dậy trong trí tuệ của tôi ý niệm những tương quan; và *đẹp đối với tôi*, tất cả những gì gọi dậy ý niệm ấy.” Toát lên tất cả là mối tương quan gắn bó mật thiết giữa cái thật, cái tốt và cái đẹp.

Quan điểm mỹ học của Diderot xuất hiện rải rác đây đó, nhất là trong bộ phận nghiên cứu và phê bình nghệ thuật. Theo ông, nghệ thuật là một phương thức biểu hiện của con người cũng như ngôn ngữ. Quan điểm ấy đã được trình bày trong *Bức thư về những người điếc và những người câm* (Lettre sur les sourds et les muets, 1751). Theo cách diễn đạt

hiện đại, nghệ thuật cũng là một thứ ngôn ngữ.

Ý niệm những tương quan được tác giả quán triệt khi ông lý luận và phê bình hội họa trong *Những tùy bút về hội họa* cũng như khi ông bàn về diễn xuất của diễn viên trong *Ý kiến ngược đời về diễn viên*.

Trong *Những tùy bút về hội họa*, tác giả viết: “Cái thật, cái tốt và cái đẹp rất khăng khít với nhau”. Vậy là cái đẹp có liên quan với cái thật và cái tốt. Giữa cái thật và cái tốt, yếu tố trước được ông xếp vào vị trí hàng đầu. Thuật ngữ “cái thật” dường như đã ăn sâu vào tiềm thức ông, nó có thể bật ra bất cứ lúc nào, khi bàn đến bất cứ vấn đề gì, về hội họa, về kiến trúc (trong *Những tùy bút về hội họa*), về kịch (*Trò chuyện về Đứa con hoang...*), về diễn xuất của diễn viên (*Ý kiến ngược đời về diễn viên...*), về lĩnh vực phê bình (*Về những tác gia và các nhà phê bình – Des auteurs et des critiques*)... Thuật ngữ ấy xuất hiện hết trang này đến trang khác, ông xem nó là tiêu chuẩn cao nhất để đánh giá các tác phẩm nghệ thuật.

Theo ông, muốn đạt được cái thật, nghệ sĩ không được xa rời tự nhiên, ông kêu gọi họa sĩ vẽ theo tự nhiên, nhà điêu khắc tạc tượng theo tự nhiên, nhà văn sáng tác theo tự nhiên: “Nếu sự quan sát tự nhiên không phải là thị hiếu chủ đạo của nhà văn hoặc của nghệ sĩ, – ông viết – ta đừng trông chờ ở họ tạo nên được cái gì đáng giá” (*Về việc giải thích tự nhiên*). Quan sát tự nhiên chưa đủ mà phải *bắt chước tự nhiên*: “Các sản phẩm của nghệ thuật sẽ tầm thường, không hoàn hảo, ít giá trị chừng nào mà người ta chưa có ý định bắt chước tự

nhiên hết sức chính xác hơn nữa” (*Về việc giải thích tự nhiên*).

Tồn tại khách quan chiếm vị trí hàng đầu trong suy nghĩ triết học của Diderot. Tự nhiên là ngọn nguồn và đối tượng của nhận thức. Chuyển dịch sang lĩnh vực nghệ thuật, ông không thể không ra sức chứng minh tự nhiên là ngọn nguồn và đối tượng của sáng tác.

Trong các công trình nghiên cứu và phê bình nghệ thuật, Diderot phân tích, phê bình tranh của nhiều họa sĩ, có họa sĩ ông rất quý mến như Chardin, Greuze..., có họa sĩ ông biểu lộ lòng căm ghét không che giấu như Boucher. Ông quan tâm đến tác phẩm của các nghệ sĩ có tài, giàu kinh nghiệm và của cả các nghệ sĩ trẻ; ông đề cập đến khá nhiều bộ môn nghệ thuật khác nhau như điêu khắc, kiến trúc...; ông bàn đến nhiều khía cạnh khác nhau về phong cách, màu sắc, thể loại, chủ đề, bố cục, biểu hiện, hình thức, kỹ thuật...; từ vòm mái giáo đường Saint-Pierre ở La Mã đến tượng đài Reims, từ bức họa chân dung Jean-Jacques Rousseau đến các tác phẩm điêu khắc trong nhà thờ Saint-Roch..., bao nhiêu tác phẩm của các nghệ sĩ trong nước và nước ngoài, quá khứ và hiện tại đã đi qua ngòi bút của ông.

Từ những trang sách nhiều hình nhiều vẽ của tác giả nổi lên một số vấn đề lớn có tầm lý luận bao quát cho văn học, nghệ thuật nói chung chứ không chỉ bó hẹp trong phạm vi nghệ thuật tạo hình. Điều làm cho ông băn khoăn nhiều nhất có lẽ là vấn đề “cái thật”. Thuật ngữ “cái thật” trở thành một ám ảnh đối với ông; nó có thể bật ra bất cứ lúc nào, khi bàn

đến bất cứ vấn đề gì.

“Cái thật, cái tốt và cái đẹp rất khăng khít với nhau”, luận điểm cơ bản ấy xuất hiện trong phần VII của *Tùy bút về hội họa*, nhan đề “Một hệ luận nhỏ từ những vấn đề trên”, có giá trị như một lời tổng kết chung đúc tinh thần của toàn tập. Cái thật trở thành sợi chỉ đỏ xuyên suốt sự nghiệp nghiên cứu và phê bình nghệ thuật của ông.

Mối liên quan giữa cái thật và cái đẹp thực ra là một vấn đề có tính chất muôn thuở, nhiều nhà lý luận mỹ học và nghệ sĩ xưa nay đã tìm cách lý giải nó. Diderot trong thế kỷ của ông góp thêm cách nhìn mới, khiến cho đương thời có người khen ông là “một thiên tài độc đáo, coi khinh những lối mòn... và mở ra cho mình những con đường mới khắp nơi.”\*

Theo Diderot, muốn đạt được cái thật, nghệ sĩ không được xa rời tự nhiên: “Nếu sự quan sát tự nhiên không phải là thị hiếu chủ đạo của nhà văn hoặc của nghệ sĩ – ông viết – ta đừng trông chờ họ tạo nên được cái gì đáng giá”\*. Ý kiến ấy trong *Về việc giải thích tự nhiên* đã dẫn trên kia cũng sẽ được lặp lại trong *Suy nghĩ tản mạn...* Dòng đầu tiên trong *Những tùy bút về hội họa* đã nhắc đến tự nhiên: “Tự nhiên chẳng làm cái gì sai quy tắc...” Kết thúc tập tùy bút lại vẫn vang lên tiếng “tự nhiên”: “Người ta chỉ thấy được giá trị của tác phẩm bằng cách quy nó về với tự nhiên”.

Quan sát tự nhiên chưa đủ mà phải mô phỏng tự nhiên. Tính chân thật của tác phẩm và sự mô phỏng tự nhiên gắn bó mật thiết với nhau như hình với bóng trong ý thức cũng như

dưới ngòi bút của tác giả. Ngay từ 1753, khi viết tác phẩm triết học *Về việc giải thích tự nhiên*, ông đã nêu lên một luận điểm quan trọng: “Các sản phẩm của nghệ thuật sẽ tầm thường, không hoàn hảo, ít giá trị, chừng nào người ta chưa có ý định mô phỏng tự nhiên hết sức chính xác hơn nữa”\*.

Khái niệm “mô phỏng tự nhiên” đã được Aristote đề xướng từ thời cổ đại Hy Lạp, sau đó trở thành một trong những nguyên tắc lớn của văn nghệ nhiều thời đại trước khi xuất hiện Diderot. Nhưng chưa bao giờ có nhà lý luận nào dồn nhiều công sức và tâm huyết vào đó như tác giả *Những tùy bút về hội họa* và *Các phòng triển lãm*. Điều này là hệ quả tất yếu quan điểm duy vật. Vai trò của tồn tại khách quan chiếm vị trí hàng đầu trong suy nghĩ của ông. Tự nhiên là ngọn nguồn và đối tượng của nhận thức. Chuyển dịch sang lĩnh vực nghệ thuật, tiếp tục trăn trở với suy nghĩ chủ đạo của mình, ông không thể không ra sức chứng minh tự nhiên là ngọn nguồn và đối tượng của sáng tác. Một bên thông qua cảm giác, một bên qua khâu mô phỏng.

Tác giả không dừng lại ở chỗ lý luận chung chung. Từ góc độ triết gia chuyển sang góc độ một nhà nghiên cứu và phê bình nghệ thuật, ông đã phân tích tỉ mỉ những lý do cụ thể vì sao nghệ sĩ phải bám sát và mô phỏng tự nhiên, hiểu theo nghĩa thế giới khách quan, bao gồm thiên nhiên và con người. Không có con mắt và vốn hiểu biết của một nghệ sĩ thì không thể viết được như vậy. Có lẽ đấy là một trong những nét đặc sắc bộc lộ tài năng độc đáo không đi theo lối mòn mà

Naigeon muốn nói.

Mở đầu *Những tùy bút về hội họa*, Diderot dành cả đoạn dài để trình bày những nhận xét của ông về tự nhiên. Người phụ nữ kia bị mù từ khi còn nhỏ tuổi; hai mắt chị bây giờ chỉ còn là hai hố trũng sâu; mi mắt và lông mày phía trên như bị kéo vào trong hai hốc mắt, co rúm lại; mi mắt phía dưới cũng vậy, khiến cho hai gò má căng ra, hơi rướn lên, ảnh hưởng lan cả đến môi trên; tất cả các bộ phận trên khuôn mặt đều bị biến dạng đi nhiều hay ít, tùy theo vị trí của chúng ở cách hai mắt gần hay xa. Tác giả viết; “Mà ông tưởng rằng sự dị dạng thu hẹp trong khuôn khổ hình trái xoan ư? ông tưởng rằng cái cổ được hoàn toàn bảo đảm ư? cả hai vai, cả bộ ngực nữa? Vâng đúng thế, đối với mắt ông và đối với mắt tôi. Nhưng ông hãy mời tự nhiên đến, ông hãy đưa cho tự nhiên xem cái cổ ấy, đôi vai ấy, bộ ngực ấy, và tự nhiên sẽ bảo: Đây là cái cổ, đây là đôi vai, đây là bộ ngực của một người phụ nữ đã mất đôi mắt từ hồi còn niên thiếu”.\*

Tác giả lại nêu tiếp trường hợp một người đàn ông bị gù vì có bướu ở lưng; thân thể anh bị biến dạng đi do cái bướu ấy; tứ chi cũng ở trong tư thế bất bình thường để giữ cho thân được thẳng bằng; bộ mặt cũng có vẻ nhăn nhó, khó ở. “Ông hãy che cái khuôn mặt ấy đi – Diderot viết – hãy chỉ đưa cho tự nhiên xem cái bàn chân, và tự nhiên sẽ nói, chẳng do dự: Cái bàn chân này là bàn chân của một người gù lưng”...

Diderot gọi đó là “những ý nghĩ kỳ quặc”. Nhưng thật ra, các nhận xét ấy vừa tinh tế, thú vị, lại vừa có ý nghĩa. Ông

nhằm chứng minh: “Tự nhiên chẳng làm cái gì sai quy tắc. Mọi hình dáng, dù đẹp hay xấu, đều có nguyên nhân của nó; và trong các thực thể đang tồn tại, chẳng có thực thể nào là không đúng như nó phải thế”. Vậy tác phẩm muốn đạt được tính chân thật không thể không theo sát tự nhiên, ông lại nhận xét trong tự nhiên, do rất nhiều hoàn cảnh quy định, nên hầu như chỉ thần thánh là có thân hình hoàn toàn cân đối. Cái đẹp xây dựng trên nền tảng của cái thật phải tính đến điều đó. Chẳng lẽ khi vẽ người, ta cứ “bắt các hình phải phụ thuộc vào chiều cao của đầu, và những cái đầu vào chiều dài của mũi?” Diderot nghĩ khác: “Hình vẽ sẽ tuyệt vời, không phải khi tôi nhận thấy ở đó các tỷ lệ cân xứng chính xác, mà hoàn toàn ngược lại, khi tôi thấy một hệ thống những biến dạng ràng buộc chặt chẽ với nhau và hết sức tất yếu”\*.

Theo ông, tính chân thật của tác phẩm bị tổn hại vì nghệ sĩ thiếu hiểu biết tự nhiên đã đành, cố tình nhắm mắt làm trái với tự nhiên lại càng vô lý. Chẳng hạn như bức tượng vua Louis XV của nhà điêu khắc Le Moyne ở học viện quân sự kia. Diderot kể rằng có một lần nhà điêu khắc đến tạc chân dung cho ông. Ông ngồi mẫu. Nhà điêu khắc đứng trước mặt, im phăng phắc, chân phải co lên, bàn tay trái chống nạnh bên trái, ông liền hỏi nghệ sĩ:

- Thưa ông Le Moyne, ông đứng như thế có thoải mái không?
- Rất thoải mái, nhà điêu khắc trả lời.
- Thế tại sao bàn tay ông lại không chống vào nạnh phía

bên chân phải gập lại?

- Vì nếu vậy, tôi sẽ bị ngã mất; chỗ tựa nhất thiết phải ở về phía bên chân chống đỡ toàn bộ thân thể của tôi.

- Theo ông, nếu làm trái lại là phi lý ư?

- Thậm chí phi lý, Le Moyne đáp.

- Vậy tại sao bức tượng vua Louis XV trong học viện quân sự, ông lại để cho đứng theo tư thế ấy?

Le Moyne lúng túng không nói gì, sau đó ông mới trả lời là để đứng theo tư thế ấy đẹp hơn. Diderot định bẻ lại: “Thế ông cho rằng vẻ đẹp có thể dung hòa được với sự phi lý hay sao?”, song vì thương tình không muốn dồn Le Moyne vào chỗ bí nên tác giả thôi không nói nữa\*.

Chuyển sang phân tích về màu sắc và sáng tối trong phần II và III của *Những tùy bút về hội họa*, Diderot vẫn bị cuốn hút bởi luồng suy nghĩ chủ đạo ấy. Trong một bức tranh “chẳng có gì thu hút bằng màu sắc chân thật”, nhưng nhà nghệ sĩ tô màu thật sự lại hiếm, vì phần đông không chịu nhìn tự nhiên. Ở các phần này, còn nổi lên một luận điểm thứ hai nhằm thuyết phục các nghệ sĩ: cái đẹp tồn tại ngay trong tự nhiên, không cần tìm đâu xa mẫu mực tuyệt vời chưa dễ mấy người vươn tới được, bởi vì “con người không phải là Thượng đế, xưởng vẽ của nghệ sĩ không phải là tự nhiên”.

Tác giả dẫn ra trường hợp cái màu sắc đẹp nhất thế gian trên đôi má của người thiếu nữ. Ông viết: “Ai có được ý thức về da thịt là đã tiến một bước dài; mọi cái còn lại so với nó chẳng nghĩa lý gì cả. Ngàn họa sĩ đã chết đi mà chưa cảm

nhận được da thịt; ngàn họa sĩ khác cũng sẽ chết mà chưa cảm nhận được nó”. Đã thế, nghệ sĩ tô màu còn điên đầu vì sự biến hóa của da thịt ấy, nó tươi lên và héo đi trong nháy mắt “tùy theo muôn hình nghìn vẻ đổi thay của cái hơi thở nhẹ nhẹ và linh động mà ta gọi là tâm hồn”. Tác giả phải thốt lên: “Ồ! Ông bạn ơi, hội họa là nghệ thuật gay go biết chừng nào! Tôi nói gọn trong một dòng điều mà họa sĩ để cả tuần chưa chắc đã phác họa xong”.

Còn bóng tối và ánh sáng? Ông khuyên: “Ai chưa từng nghiên cứu và cảm thấy những hiệu quả của ánh sáng và của bóng tối ở chốn thôn quê, ở cuối rừng sâu, trên các ngôi nhà trong xóm, trên các mái nhà ngoài phố, về ban ngày, về ban đêm, thì hãy bỏ bút vẽ đấy; nhất là anh ta đừng có mơ màng trở thành họa sĩ phong cảnh”.

Theo Diderot, tự nhiên đối với nghệ sĩ đóng vai trò quan trọng hơn nhiều so với mọi người. “Đối với tôi, – ông viết – tự nhiên chỉ là một quang cảnh, đối với nghệ sĩ, tự nhiên còn là kiểu mẫu để vẽ”\*. Đó chỉ là một cách nói, vì đối với Diderot nhà phê bình nghệ thuật, vấn đề lại khác. Trong các dòng cuối cùng của *Những tùy bút về hội họa*, tác giả nhấn mạnh rằng “kinh nghiệm và học hỏi, đấy là những điều tiên quyết của cả người làm ra lẫn người bình phẩm”. Trong thực tế, có hiện tượng cùng một tác phẩm mà mỗi người thưởng thức, đánh giá khác nhau, thậm chí hoàn toàn trái ngược. Giá trị của tác phẩm dường như cũng biến đổi tùy theo thời đại. Vậy có tiêu chuẩn gì để đánh giá tác phẩm tương đối xác đáng

không? Hay nên phân biệt hai thứ giá trị, giá trị “cố định” của tác phẩm trong khâu sáng tác và giá trị “biến đổi” của tác phẩm trong khâu thưởng thức? Vấn đề lý luận này đang là mối quan tâm của thời đại chúng ta, mỗi ngày một sáng tỏ thêm, nhưng chưa phải đã được giải quyết. Luận điểm vừa kể trên của Diderot mở ra vấn đề ấy, tuy ông chưa có điều kiện đi sâu xem xét mọi khía cạnh khác nhau. Ông đòi hỏi nhà phê bình không những phải có kinh nghiệm và học hỏi mà còn phải có xúc cảm nữa. Nhưng đó là con dao hai lưỡi. Thiếu nó thì sự phê bình trở nên khô khan, không sức sống. Ngược lại, nó cũng ảnh hưởng đến sự sáng suốt khách quan của nhà phê bình, nhất là khi nó bị đẩy đến chỗ cực đoan.

Diderot quả là có tầm suy nghĩ sâu xa, nêu lên được những vấn đề có ý nghĩa vượt ra khỏi khuôn khổ của thời đại ông. Cách giải quyết của ông đã thỏa đáng chưa? Đối với thời đại của ông? Đối với thời đại chúng ta? Chắc chắn ngày nay chẳng ai hoàn toàn tán thành ông, vì rõ ràng vấn đề phức tạp hơn nhiều, giá trị của tác phẩm không phải chỉ đơn thuần do kết quả của sự phản ánh quy định. Nhưng ý kiến của ông là một tài liệu tham khảo quan trọng cho những ai muốn nghiên cứu và lý giải hiện tượng đó một cách triệt để.

Quan điểm của Diderot về sự gắn bó mật thiết giữa cái đẹp và cái thật ra đời trong hoàn cảnh lịch sử nhất định. Từ thế kỷ XVII sang thế kỷ XVIII, cung đình từng là trung tâm của quốc gia trong một thời gian dài, nay được thay thế bằng thành thị. Paris thay thế cho Versailles. Tình hình ấy cũng diễn ra trong

nghệ thuật. Hội họa thế kỷ trước thu hẹp trong phạm vi triều đình và do triều đình chi phối. Khán giả xem tranh là triều đình. Sang thế kỷ XVIII, thành phần khán giả còn có các nhà quý phái vừa trở nên giàu có và một bộ phận đáng kể của Đẳng cấp Thứ Ba\*. Nghệ thuật dần dần mở rộng cửa vào xã hội, hướng về phía đối tượng mới. Trong thế kỷ của Cách mạng 1789, ở Pháp diễn ra cuộc đấu tranh xã hội gay gắt giữa giai cấp quý tộc suy tàn liên kết với thế lực tôn giáo và giai cấp tư sản đang lên nắm được ngọn cờ của toàn thể Đẳng cấp Thứ Ba bao gồm cả tiểu tư sản, dân nghèo thành thị, thợ thủ công, nông dân... Tình hình ấy cũng diễn ra trong nghệ thuật. Trong giai đoạn chuyển mình của nghệ thuật, không tránh khỏi diễn ra cuộc đấu tranh giữa cái cũ và cái mới như bất cứ trên lĩnh vực nào khác. Thế kỷ cổ điển ở Pháp đã sản sinh ra nhiều họa sĩ danh tiếng như La Tour, Poussin, Lebrun... như nó đã sản sinh ra nhiều nhà văn danh tiếng Corneille, Racine, Molière, La Fontaine... Trong cuộc đấu tranh giữa cái cũ và cái mới, cái cũ luôn luôn cố tình nhắm mắt trước sự thật và tìm cách kéo dài sự tồn tại của mình. Đây chính là đặc điểm của nghệ thuật quý tộc thời kỳ Diderot bước vào con đường nghiên cứu và phê bình nghệ thuật. Nền nghệ thuật đó tìm đủ mảnh lời để che đậy thực tế và chỉ xem mình như một thứ giải trí. Không phải ngẫu nhiên cái thật được Diderot đưa lên thành tiêu chuẩn hàng đầu. Ông đã đứng về phía lực lượng xã hội mới, nền nghệ thuật mới và nói lên tiếng nói của cái mới.

Trên tinh thần ấy, nhà văn đã kịch liệt chống lại xu hướng chạy theo biểu tượng trong tranh. Theo ông, họa sĩ chạy theo biểu tượng thì sẽ không còn đếm xỉa gì đến việc quan sát tự nhiên, ông không ngần ngại nhận định biểu tượng chẳng qua là phương sách của một đầu óc cần cỗi, yếu đuối, tuy ông không phủ nhận tài năng của Rubens hay Pigalle.

Thời bấy giờ, cũng do xu hướng chạy theo các biểu tượng mà nghệ thuật chân dung bị liệt vào thể loại thấp kém, vì không ở đâu cái thật lại đòi hỏi được tôn trọng như ở đây. Lĩnh vực chân dung trở thành trận địa đấu tranh giữa những quan điểm khác nhau. Diderot có mặt tại đây. Ông đã đưa ra nhiều lý lẽ để nâng cao địa vị của nghệ thuật chân dung.

Diderot còn nhìn thấy một chướng ngại nữa, đó là khuynh hướng cầu kỳ, kiểu cách đang ngự trị trong các trường nghệ thuật, nó làm cho người ta ngay từ khi mới bước chân vào lĩnh vực này đã quen xa rời tự nhiên và lảng tránh sự thật. Quanh năm, người ta dạy học sinh vẽ theo mô hình, theo các người thuê tiền ngồi làm mẫu vẽ và theo tranh mẫu của thầy hoặc của người xưa. Tác giả đã phải thốt lên: “Các bạn ơi, các bạn vẽ ở đây bao lâu rồi? Hai năm. Này! Quá đủ rồi đấy. Hãy để cái cửa hiệu bán kiểu cách đó cho tôi...”\*. Và ông khuyên học trò các trường hội họa nên đi vào vẽ trong cuộc sống, tới các giáo đường, các quán rượu, quan sát các nhà cửa, phố xá...; “các bạn sẽ thấy thương hại – ông viết – cho bài học của ông giáo sư vô vị của các bạn và cho việc bắt chước người mẫu vô vị của các bạn” (*Những tùy bút về hội họa*).

Sau khi đã phân tích tất cả những nguyên nhân làm cơ sở cho quan niệm của Diderot về cái thật trong nghệ thuật, ta vẫn có thể nghĩ rằng ông xem xét vấn đề có phần đơn giản khi đòi hỏi nghệ sĩ phải vẽ đúng hệt như tự nhiên. Trong lý luận cũng như trong phê bình, ông luôn tỏ ra yêu thích các tác phẩm thể hiện cuộc sống đúng chi li; ông chê một vài chi tiết ở bức tranh này vẽ không thật hệt, ông khen những chi tiết ở bức tranh khác họa sĩ thể hiện khéo quá, sinh động chẳng thua gì tự nhiên; ông khuyên họa sĩ đừng nên vẽ thần Neptune thò đầu ra khỏi mặt nước, vì trong trường hợp ấy, theo luật khúc xạ, tất phải vẽ cái đầu trật ra khỏi hai vai của thần!

Nhưng bên cạnh hệ thống ý kiến ấy, về mối quan hệ giữa cái thật và cái đẹp, ta lại thấy Diderot còn có một loạt ý kiến khác lắm, nhiều khi khác hẳn và đúng đắn hơn. Hình như ở đây, nhà lý luận của chúng ta có hiện tượng lưỡng hóa. Vấn đề là phải xem xét nguyên nhân và mối liên quan giữa hai mặt.

Đúng thế, cái thật trong tự nhiên và cái thật trong nghệ thuật có đồng nhất không? Rõ ràng có những lúc Diderot thiên về chiều hướng khẳng định như bao ví dụ đã nêu trên kia. Nhưng cũng chính ông, ở phần cuối cùng của *Những tùy bút về hội họa* đã nói rõ rằng cái thật sẽ đẹp nếu ta thêm vào phẩm chất ấy một tình huống hiếm có, chói lọi nào đấy. Trong *Suy nghĩ tản mạn*, nhà mỹ học còn nói rõ hơn: “Cái đẹp chỉ là cái thật được nâng lên bởi những tình huống có thể có,

nhưng hiếm hoi và kỳ diệu”\*. Như vậy, cái đẹp không tách rời cái thật, nhưng chẳng phải bất cứ cái thật nào cũng là đẹp. “Nếu việc giải bài toán ba thực thể chỉ là sự chuyển động của ba điểm cho trước trên một mảnh giấy ông viết – thì chẳng có gì đáng kể, đó là một sự thật thuần túy tư biện. Nhưng nếu một trong ba thực thể ấy là vì tinh tú chiếu sáng chúng ta ban ngày; thực thể kia là vì tinh tú soi tỏ chúng ta ban đêm; và thực thể thứ ba, quả địa cầu chúng ta đang ở: đột nhiên sự thật trở thành lớn lao và đẹp đẽ”\*. Đây là lý do đầu tiên buộc nghệ sĩ phải chú ý đến nguyên tắc lựa chọn, và chỉ cần một điểm đó thôi có lẽ ta cũng đã không nên nói đến một thứ “chủ nghĩa tự nhiên” ở Diderot.

Vậy phải chăng cái đẹp đồng nhất với cái thật đã được lựa chọn và tác phẩm nghệ thuật là bản sao của tự nhiên ấy. Diderot không hoàn toàn nghĩ như vậy. Ông đã thoáng thấy rằng cùng với cặp quan hệ cái thật trong tự nhiên và cái thật trong nghệ thuật, còn phải tính đến cặp quan hệ cái thật và cái giống như thật. Khi phê bình tranh tại Phòng triển lãm năm 1763, ông có nhận xét khá tinh tế cho rằng hội họa khác âm nhạc ở chỗ nhạc sĩ truyền đến cho chúng ta chính bản thân âm thanh, còn cái mà họa sĩ hòa trộn trên bảng pha màu lại không phải là chính da thịt, len dạ, ánh nắng, khí trời, mà là các chất đất, các nhựa cây, các tro xương... Giữa tự nhiên và tác phẩm nghệ thuật có một khoảng cách. Ông đã viết những dòng đầy ý nghĩa về họa sĩ Vernet mà ông rất yêu mến với những tấm tranh như bày ra trước mắt người xem quang

cảnh thực của thiên nhiên: “Ông Vernet hết sức hài hòa kia có lẽ chẳng có lấy một điểm nào trên khắp mặt tranh, nói một cách nghiêm khắc, mà không phải là giả dối”. Một cảnh vẽ trên tranh dù thực đến mấy đi nữa, nhưng vì là cảnh vẽ, nên nó không thể hoàn toàn giống với hiện thực, “Đó chẳng còn là cái cảnh hiện thực và chân thật người ta nhìn thấy, có thể nói đó chỉ là bản dịch của cái cảnh ấy mà thôi”. Như vậy, Diderot đã phân biệt cái thật với cái giống như thật, và “cái thật của tự nhiên là cơ sở của cái giống như thật của nghệ thuật” (*Suy nghĩ tản mạn*).

Chiều hướng suy nghĩ ấy sẽ dẫn ông đi xa hơn nữa. Không ai nói nhiều đến mô phỏng tự nhiên như ông, nhưng cũng chính ông lại phát biểu: “Ai buộc anh phải là người mô phỏng nghiêm ngặt tự nhiên?”\*. Ông chê trách các họa sĩ nào “thu hẹp một cách tệ hại những ranh giới của nghệ thuật (...) theo khuôn sáo làm đầy tớ hèn mọn cho cầu vồng” khi bắt chước màu sắc (*Những tùy bút về hội họa*), và còn cứng rắn hơn: “Bạn hãy làm môn đệ của cầu vồng, nhưng chớ làm nô lệ cho nó”\*. Cặp quan hệ sao chép và mô phỏng dường như đã được phân biệt trong nhận thức của ông. Hai khái niệm này tưởng chừng như đồng nhất, nhưng thực ra theo cách hiểu xưa kể từ Aristote, mô phỏng có nghĩa rộng hơn. Mô phỏng sít sao theo kiểu chụp ảnh là rơi vào sao chép. Diderot hiểu rằng “sự mô phỏng tự nhiên một cách hết sức chính xác sẽ khiến cho nghệ thuật nghèo nàn, nhỏ mọn, ti tiện”.

Mặt khác, một trong những nét cơ bản phân biệt cái thật

trong tự nhiên và cái thật trong nghệ thuật là dấu ấn của nghệ sĩ. Khi xem tranh khắc trưng bày ở Phòng triển lãm năm 1765, Diderot nhận định rằng chẳng khác gì trên đời có bao nhiêu người thì có bấy nhiêu nét chữ, mỗi nghệ sĩ chạm trổ có nét dao riêng của mình không ai giống ai. Mỗi nghệ sĩ có trái tim, khối óc riêng của mình. Đây không phải chỉ là vấn đề kỹ xảo của đôi tay, mà còn có sự tham gia của yếu tố tâm hồn. Trong bài giới thiệu sách *Về nghệ thuật vẽ của Watelet*, ông viết: “Hội họa có thể nói là có mặt trời riêng, nó không phải là mặt trời của vũ trụ”. Bảy năm sau, vẫn ý ấy nhưng đẩy xa hơn về phía cá nhân: “Mặt trời của nghệ thuật không phải cùng một mặt trời của tự nhiên, ánh sáng của họa sĩ không phải cùng một ánh sáng của trời, da thịt của bảng pha màu không phải cùng một da thịt của tôi”. Tác giả đã chú ý đến vai trò của sáng tạo nghệ thuật. Nghệ sĩ không phải chỉ diễn tả thế giới bên ngoài mà còn thể hiện cả thế giới bên trong của mình. Ông lại dùng hình ảnh mặt trời một lần nữa để nhấn mạnh khía cạnh đó và khuyên nghệ sĩ: “Các bạn hãy soi sáng mọi vật theo mặt trời của các bạn, nó không phải là mặt trời của tự nhiên”\*.

Chính nhờ sự có mặt của nghệ sĩ với tư tưởng, tình cảm, tâm hồn, óc thẩm mỹ, cách chọn lựa và tất nhiên cả tài năng nữa mà tác phẩm nghệ thuật có được cái ma lực huyền diệu của nó. Mấy chữ “ma lực nghệ thuật” xuất hiện nhiều lần dưới ngòi bút nhà lý luận phê bình nghệ thuật của chúng ta. Có lần Diderot đứng trước một cảnh sơn thủy hữu tình và trò chuyện

với một tu sĩ cùng đi về bức tranh của họa sĩ Vernet vẽ đúng khung cảnh thiên nhiên ấy. Tu sĩ cho rằng tranh của Vernet không thể so sánh được với tự nhiên, vì dù tuyệt vời đến đâu, con người cũng không phải là Thượng đế. Diderot bênh vực Vernet và nói rằng tranh của họa sĩ đẹp hơn cảnh thật và làm cho hứng thú của chúng ta tăng lên gấp bội.

“– Sao! tu sĩ hỏi, ông thực sự tin rằng Vernet không chỉ dừng lại ở chỗ sao chép hết sức chính xác quang cảnh này ư?

– Tôi tin như thế, Diderot đáp.

– Vậy xin ông cho biết họa sĩ làm thế nào để tô đẹp thêm thiên nhiên?

– Điều đó tôi không biết, Diderot trả lời; nếu biết tôi đã là một nhà thơ vĩ đại hơn, một họa sĩ vĩ đại hơn Vernet”\*.

Các nhà nghiên cứu cho rằng muốn hiểu Diderot nhà phê bình nghệ thuật như thế nào, chỉ việc đọc bài phê bình tranh Vernet trong *Phòng triển lãm 1767* mà tôi vừa dẫn một đoạn.

Đọc Diderot, ta bắt gặp lẫn lộn từ cách nhìn sơ lược nhất đến cách nhìn tương đối mới mẻ. Có những trang tưởng chừng như mâu thuẫn nhau. Hiện tượng ấy trước hết có thể giải thích bằng quá trình phát triển tư tưởng nghệ thuật của tác giả qua thời gian. Song những cách nhìn rất khác nhau nhiều khi lại tồn tại trong cùng một bài viết hoặc các bài viết trong cùng một thời điểm. Thậm chí những từ ngữ “ma lực lớn” của nghệ thuật, “sự lựa chọn” của nghệ sĩ... đã xuất hiện trong những bài phê bình tranh năm 1763, nhưng hai năm sau tác giả lại nói nhiều đến bắt chước tự nhiên nghiêm ngặt

trong khi lý luận.

Diderot là người khi đã suy nghĩ theo hướng nào luôn luôn muốn đẩy những lập luận của mình đến cùng cực, thậm chí cực đoan. Ông chẳng phải là cây bút của “những ý kiến ngược đời”, “những suy nghĩ kỳ quặc” đấy sao? Tuy hiểu rằng mô phỏng tự nhiên một cách hết sức chính xác sẽ gây ra những tác hại nào đấy cho nghệ thuật, nhưng trong thời đại bấy giờ, ông không thể không nhấn mạnh đến nó, chỉ vì mặc dù có những khía cạnh tai hại, nhưng được cái nó “không bao giờ làm cho nghệ thuật trở thành giả dối hoặc kiểu cách”\*.

\*\*\*

Diderot hình dung ra trước mắt cảnh núi rừng hùng vĩ với những mỏm đá lởm chởm, những cây cối rậm rạp, những dòng thác chảy ào ào dồn nước về chiếc cối xay lúa ở xa xa thấp thoáng bên mấy rặng liễu và mái nhà tranh đơn sơ. Không ai nghi ngờ gì cảnh rừng già, hình ảnh của thời khai thiên lập địa kia là đẹp, quả núi sừng sững hình ảnh của sự bất biến trường cửu kia là đẹp, muôn vàn giọt nước lấp lánh như kim cương dưới ánh mặt trời kia là đẹp. Thế còn khu vực cối xay nơi “thứ lương thực phổ biến nhất của con người được nghiền ra và chế biến?” Hình như nó không có sức thu hút đối với con mắt của một số người nào đó. Triết gia nêu vấn đề: “Chẳng lẽ tất cả cái cảnh tượng hữu ích ấy không góp thêm chút nào vào niềm vui thích của tôi hay sao?”. Dưới con mắt của ông, đấy cũng là một quang cảnh đẹp.

Ngược trở lại với quả núi, cánh rừng, dòng thác, triết gia nghĩ ngợi và “nhìn thấy trong cây rừng cái cột buồm mai kia sẽ phải kiêu hãnh đương đầu với phong ba bão táp; trong lòng núi, chất quặng thô mai kia sẽ sôi lên dưới đáy lò rừng rực, và sẽ hình thành, vừa những máy móc làm cho đất đai phì nhiêu, vừa những máy móc triệt hạ cư dân của nó...”\*. Diderot ngắm phong cảnh vừa bằng mắt, vừa bằng óc, vừa với tư cách một nghệ sĩ, vừa với tư cách một triết gia. Ông khám phá trong cái đẹp lay động tâm hồn ông có yếu tố của cái hữu ích.

Ông đã đề cập đến mặt thứ hai trong mối quan hệ giữa cái thật, cái tốt và cái đẹp, tức là quan hệ giữa cái đẹp và cái tốt.

Giống như khi nói về cái thật và cái đẹp, tác giả quan niệm rằng nếu ta thêm vào cái tốt một tình huống hiếm có, chói lọi nào đấy thì cái tốt sẽ đẹp. Mà cái tốt thì lại có liên quan đến cái hữu ích, “cái tốt chỉ là cái hữu ích được nâng lên bởi những tình huống có thể có và kỳ diệu”\*. Như vậy, cũng như đối với cái thật, không phải cái tốt nào cũng có ý nghĩa thẩm mỹ, nhưng tác phẩm nghệ thuật xứng đáng với tên gọi của nó không thể thiếu được phẩm chất này. Vấn đề có liên quan đến tính mục đích của nghệ thuật mà chẳng thời đại nào là không để tâm đến.

Cái hữu ích có khi không nằm trong dự tính của nghệ sĩ, nhưng nó cứ thâm nhập vào tác phẩm nếu quả thực nghệ sĩ đã tạo nên một cái gì đó đẹp. Diderot đưa ra bằng chứng công trình kiến trúc mỹ thuật tuyệt vời của Michel-Ange, đó

là cái vòm mái giáo đường Saint-Pierre ở La Mã hình dáng đẹp nhất xưa nay. Hơn một thế kỷ sau, nhà thiên văn và toán học La Hire qua thăm La Mã sửng sốt vì cái vòm mái kỳ diệu ấy và tò mò lập đồ dạng của nó. La Hire càng sửng sốt hơn thấy đồ dạng là một đường cong có sức chịu đựng lớn nhất.

Cũng có thể nghĩ ngược lại, chính kinh nghiệm hằng ngày của cuộc sống đã gợi ý cho Michel-Ange cái đường cong kia, điều mà môn hình học của Viện Hàn lâm thời bấy giờ chưa chắc đã giải quyết được, và kết quả là một cái vòm mái giáo đường tuyệt mỹ! Dù hiểu thế nào thì đấy cũng là thêm một bằng chứng hùng hồn về sự gắn bó khăng khít giữa cái đẹp và cái tốt. Với cái vòm mái giáo đường Saint-Pierre, Michel-Ange tỏ ra là người có khiếu thẩm mỹ, hiểu theo Diderot đó là “sự nhạy bén thu được bằng kinh nghiệm lặp đi lặp lại trong việc nắm bắt cái thật hoặc cái tốt (ở trường hợp này là cái tốt – PVT), với tình huống khiến nó trở thành đẹp”\*.

Trong quan niệm nghệ thuật của Diderot, cái tốt bao hàm một nghĩa khá rộng. Trước hết, cái tốt là cái đạo đức, đó là một trong hai mối quan tâm suốt đời của triết gia như ta đã biết, vấn đề có ý nghĩa lịch sử. Đã trở thành quy luật, thời buổi suy vong của bất cứ triều đại nào, giai cấp nào cũng đều được quét lên lớp sơn ăn chơi sa đọa. Giai cấp quý tộc Pháp và triều đình nhà vua trong thế kỷ XVIII không tránh khỏi lối mòn sa vào vũng bùn trụy lạc. Một số các nhà tài chính lớn mới phát cũng bị cuốn hút vào con đường ấy. Các tầng lớp xã hội kể trên đòi hỏi nghệ sĩ phải hạ thấp lý tưởng nghệ thuật

xuống ngang tầm những thú vui xác thịt và thỏa mãn thị hiếu đòi trụy của họ. Nghệ thuật quý tộc đòi trụy không thể dung hòa với lý tưởng tiến bộ của giai cấp đang vươn lên đảm nhiệm sứ mệnh của lịch sử. Vấn đề đấu tranh cho đạo đức được đặt ra không phải chỉ riêng trong lĩnh vực hội họa mà trong văn học nghệ thuật nói chung thời bấy giờ. Ý nghĩ về đạo đức không phải ngẫu nhiên luôn luôn thường trực dưới ngòi bút Diderot khi viết truyện, soạn kịch cũng như khi nghiên cứu và phê bình nghệ thuật. Ông viết: “Hội họa có điểm này chung với thơ ca, cả hai đều phải *bene moratae*: chúng cần phải có phong hóa”\* Và cụ thể hơn mà cũng sâu sắc hơn: “Mọi tác phẩm điêu khắc và hội họa phải là biểu hiện của một phương châm lớn, một bài học cho người xem; nếu không nó là câm lạng”\*. Với tinh thần ấy, Diderot phê phán nghiêm khắc họa sĩ Boucher với loại tranh dâm đãng, ông không phủ nhận Boucher có hoa tay vẽ tài, nhưng càng tài bao nhiêu chỉ càng làm cho tranh thêm nguy hại bấy nhiêu. Ông muốn nghệ thuật góp phần “làm cho đức hạnh trở thành đáng yêu, thói xấu trở thành đáng ghét” (*Những tùy bút về hội họa*). Tất nhiên, bức tranh không phải là sân khấu, nhân vật trong tranh không phải là diễn viên, chúng không nói thành lời, nhưng theo ông, chúng làm cho ta tự nói và ta trò chuyện với chính bản thân ta, chúng là môi giới của ta với ta. Chúng gây ấn tượng rất mãnh liệt đối với người xem, bởi vì, – ông dẫn thơ Horace nhà thơ La Mã – “cái gì nghe được bằng tai tác động đến trí óc không mạnh mẽ bằng cái gì nhìn thấy trước mắt (...) và không mạnh mẽ bằng cái gì mà người xem

cảm thấy là kẻ môi giới của chính mình”.

Tuy nhiên, cái tốt mà Diderot nói đến rộng hơn đạo đức hoặc phải hiểu khái niệm đạo đức khác đi như chính tác giả trong một lá thư gửi nhà điêu khắc Falconet năm 1767 đã viết rằng cần phải chỉ bảo cho dân chúng thấy những từ thói hư tật xấu, đức hạnh... mà họ vẫn quen nói như bốn trăm năm về trước ngày nay thực sự mang ý nghĩa gì. Diderot rất quan tâm đến “tư tưởng lớn” khi xem xét các tác phẩm nghệ thuật, ông cho rằng cái thiếu trong phần lớn những sáng tác của thời đại bấy giờ “chính là tư tưởng lớn, và không có tư tưởng lớn, người ta chẳng làm nên được cái gì đáng giá, nhất là trong điêu khắc”\*.

Cái tư tưởng lớn chứa đựng trong tác phẩm làm rung động mọi người chính là cái tốt mà Diderot nêu lên thành một luận điểm mỹ học quan trọng. Cái đạo đức hiểu theo nghĩa nào đấy chẳng phải không có liên quan đến cái tư tưởng lớn trong quan niệm của ông. Ý kiến sau đây của J. Pierre đáng cho ta lưu tâm: “Cái công thức bị chế giễu một cách ngốc nghếch – hai phẩm chất thiết yếu đối với nghệ sĩ: đạo đức và phép phối cảnh (*Suy nghĩ tản mạn*, số 57) – nó có nghĩa gì nếu không phải là ở người nghệ sĩ chân chính cần có sự bắt gặp giữa kiến thức nghề nghiệp cụ thể với một triết lý, một nhân sinh quan?”\* Diderot đã hướng mục đích của nghệ thuật về phía những chân trời xã hội và chính trị rộng lớn hơn.

Diderot đòi hỏi nghệ thuật phải trở thành thứ vũ khí đấu tranh cho tiến bộ xã hội, cho sự thắng lợi của tư tưởng cách

mạng trong thế kỷ Ánh sáng. Theo R. Desné, “một phần quan trọng những bàn luận của Diderot về nội dung các tác phẩm nghệ thuật được soi tỏ, ở ông, dưới ánh sáng của đạo đức lao động”\*. Cái tốt trong nghệ thuật đã được nâng từ bình diện đạo đức thông thường lên bình diện chính trị. Nghệ sĩ phải thực sự trở thành người con của nhân dân, có trách nhiệm với nhân dân, chứ không phải chỉ có trách nhiệm với nhà vua. Nghệ thuật phải hướng về nhân dân, sao cho đông đảo mọi người được hưởng; phòng trưng bày nghệ thuật phải là nơi hướng dẫn và rèn luyện khiếu thẩm mỹ của nhân dân. Nhân dân và những cảnh sinh hoạt của nhân dân phải đi vào tranh, tượng. Muốn thế, nghệ sĩ phải thâm nhập cuộc sống của nhân dân.

Nhà văn Aitmatov viết khi bàn về điện ảnh: “Các nhà khảo cổ xác định niên đại xây dựng những kim tự tháp Ai Cập, các nhà toán học tính toán những thông số của các kim tự tháp đó, các nhà ngôn ngữ học giải mã tên họ các vua chúa được ướp xác trong các căn phòng giát vàng. Tưởng chừng như đã biết được nhiều điều. Có một điều chưa ai biết được: những người đó (những người xây dựng kim tự tháp – PVT) là ai?... Thực chất mang tính xã hội của quy luật của chủ nghĩa hiện thực là ở chỗ tìm ra con người trong con người chăng?”. Có lẽ cũng nói được rằng Diderot đã phần nào nhìn thấy “con người trong con người” và đối tượng của nghệ thuật là những con người ấy.

Đó là những con người lao động bình thường hằng ngày.

Phải biết nhìn thấy và biết khai thác cái đẹp ở họ. Diderot chê Boucher tuy có vẽ các trẻ em đấy, nhưng toàn là những trẻ em để nô giỡn trên mây, chẳng ai tìm được trong tranh của ông một đứa trẻ nào dùng được vào những hoạt động thiết thực của đời sống như học bài, đọc sách, viết lách hay tước vỏ cây gai. Diderot hối hả giục Vemet cầm bút chì ghi ngay lấy cảnh nhóm phụ nữ kia, người thì đang cúi xuống nhúng quần áo vào chậu giặt, người thì ngồi xỏm vắt quần áo cho kiệt nước, người thì đứng với sọt quần áo đội trên đầu mang đi phơi.

Con người trong con người không phải là những kẻ thuộc địa vị cao sang, mà là “những người thuộc địa vị thấp hèn hợp thành nhân dân, bị áp bức, mặc dù chính họ tạo nên sức mạnh của một quốc gia, thương mại, nông nghiệp và dân cư” như Diderot đã viết trong thư gửi người bạn gái Sophie Volland bàn về nhóm tượng đài ở Reims.

Ai là kẻ áp bức, bóc lột người lao động? Bọn phong kiến và một bộ phận tư sản giàu có. Cái tốt, cái hữu ích, cái đạo đức lao động trong tác phẩm nghệ thuật, cơ sở của cái đẹp, còn thể hiện ở chỗ nghệ sĩ có dùng tác phẩm của mình làm vũ khí đấu tranh cho lý tưởng cao đẹp không hay lại quỳ mọp trước thế lực của kim tiền. Diderot nhận thức được vấn đề ấy và ưu điểm đó của ông trong chừng mực nhất định đã đi xa hơn thời đại. Trong một thư khác gửi Sophie Volland, ông viết: “Tất cả các sự bàn luận của chúng ta về thói hư tật xấu, đức hạnh, cái thật, cái tốt, cái đẹp, cái lương thiện đều là rất phù phiếm đối với những kẻ định giá mọi thứ theo trọng lượng

của vàng”. Đây là đối với những kẻ muốn hưởng thụ nghệ thuật một cách ích kỷ. Còn đối với nghệ sĩ? Theo ông, “Lúc nghệ sĩ nghĩ đến tiền bạc, anh ta mất ý thức về cái đẹp”\*; lúc nghệ sĩ sáng tác theo đơn đặt hàng của kẻ giàu có, anh ta chỉ có thể sản sinh ra “một tác phẩm tầm thường và chẳng có giá trị gì hết”\*.

Với suy nghĩ ấy, Diderot đã đưa mỹ học thời đại ông lên một đỉnh khá cao. Ông kêu gọi các họa sĩ vươn tới một nền hội họa hoạt động, vẽ những bức tranh gợi cho khán giả thấy thời điểm đã qua và báo cho khán giả biết thời điểm sẽ đến. Đây chẳng phải là một điều mới mẻ hay sao?

Không thể thấy hết được ý nghĩa mối quan hệ giữa cái tốt và cái đẹp trong quan niệm mỹ học của Diderot nếu bỏ qua sự gắn bó khăng khít giữa cái thật và cái tốt. Tác giả viết: “Trong mọi sự bất chước tự nhiên đều có mặt kỹ thuật và mặt tinh thần” (*Suy nghĩ tản mạn*). Có khi ông diễn đạt dưới dạng “đạo đức và phép phối cảnh” (*Suy nghĩ tản mạn...*) hoặc “cái kỹ thuật và cái lý tưởng” (*Phòng triển lãm năm 1767*).

Nhiều văn nghệ sĩ tiến bộ có khát vọng phản ánh chân thực cuộc sống, nhưng thế nào là chân thực thì mỗi người quan niệm một vẻ. Vấn đề là ở chỗ miêu tả theo nguyên tắc nào và miêu tả cái gì. Căn cứ ý kiến của Diderot trong *Luận về cái đẹp* đã dẫn trên kia: “Tôi gọi là đẹp ở bên ngoài tôi...” thì theo ông, nhận thức về những mối tương quan là nền tảng của cái đẹp. Ông còn viết tiếp: “Chính là nhận thức về những mối tương quan mà người ta đã gọi trong các ngôn ngữ bằng

vô số tên khác nhau, tất cả chỉ biểu thị những loại *đẹp* khác nhau” (*Luận về cái đẹp*).

Xét về phương diện triết học, định nghĩa kể trên cắm một cái móc của mỹ học duy vật, Diderot gắn cái đẹp với những mối tương quan chúng tồn tại trong thế giới hiện thực.

Luận điểm về những mối tương quan sẽ được triển khai trong *Những tùy bút về hội họa* dưới dạng các dẫn chứng cụ thể như trường hợp người phụ nữ bị mù từ khi còn nhỏ tuổi... Nhắc đến bức tượng nổi tiếng *Laocoon* thời cổ đại, ông phân tích: “Laocoon đau đớn, tượng không nhăn nhó, tuy thế nỗi đau dữ dội len lỏi từ mút ngón chân lên đến tận đỉnh đầu”. Ông viết: “Trong thiên nhiên tất cả đều móc nối với nhau... Một người gù lưng thì gù lưng từ đầu đến chân...”. Ảnh hưởng cũng xảy ra giữa người này với người khác. Giả sử có một người đọc sách và một người ngồi nghe. Giữa hai người sẽ hình thành mối quan hệ tương hỗ: “Ông hãy thêm vào cảnh một nhân vật thứ ba – Diderot viết – người ấy sẽ chịu tác động quy luật của hai nhân vật đầu; đó là một hệ thống ba mối quan tâm phối hợp với nhau. Hãy để một trăm, hai trăm, một nghìn người đến thêm, vẫn cái quy luật ấy sẽ chi phối... Trường hợp này cũng giống như lá trên cây: không có lá nào màu xanh giống lá nào, nên chẳng ai có điệu bộ và tư thế giống ai”.

Đây chính là cái nhìn rất mới thời đó đối với hiện thực, một yêu cầu rất mới đối với nghệ thuật khiến ta có thể nói Diderot đã phác họa được ít nhiều nét lý luận cơ bản của

phương pháp sáng tác hiện thực chủ nghĩa. Ông đã cung cấp cho nghệ sĩ một thứ “kỹ thuật” để miêu tả chân thực cuộc sống. Đây là một phát hiện của trí tuệ chứ không phải chỉ là phát hiện của thị giác. Tuy nhiên, bên cái kỹ thuật còn có cái tinh thần, cái lý tưởng. Cái đẹp có cơ sở khách quan nhưng không bỏ qua vai trò nhận thức của chủ thể. Chính vì có sự tác động của nghệ sĩ mà nghệ thuật là sáng tạo.

Tính mục đích của nghệ thuật hướng nghệ sĩ đi vào lựa chọn, từ đơn giản đến phức tạp. Diderot đặc biệt quan tâm đến cái bình thường hằng ngày. Đây là một khám phá có ý nghĩa phương pháp luận. Ông viết: “Các bạn cho rằng những chi tiết... ngày nào người ta cũng thấy nên tầm thường quá ư? Các bạn nhầm rồi, những chi tiết ấy xảy ra hằng ngày nhưng các bạn có bao giờ thấy đâu” (*Tán dương Richardson*).

Vì vậy nghệ sĩ không được xao nhãng những chi tiết hết sức bình thường nhưng thực sự có giá trị thẩm mỹ cao. Thiếu một cái sẹo, một cái nốt ruồi trên khuôn mặt ư? – “Đó là một cái đầu lý tưởng – ông viết – nhưng giá nghệ sĩ làm cho tôi nhận thấy thoáng một chút sẹo nhỏ trên trán người đó, một nốt ruồi ở bên thái dương, một kẽ nứt lờ mờ ở môi dưới, thì từ chỗ là một cái đầu lý tưởng, nó sẽ trở thành một bức chân dung; thêm một vết rỗ hoa ở khóe mắt hay ở bên cạnh sống mũi, khuôn mặt phụ nữ ấy sẽ không còn là khuôn mặt nữ thần Venus mà trở thành chân dung một chị láng giềng nào đó của tôi” (Diderot: *Hai người bạn ở Bourbonne*, 1770).\*

Diderot quan niệm cái bình thường hằng ngày chính là

cuộc sống của người lao động. Việc lựa chọn đề tài góp phần làm cho ta thêm hiểu biết hiện thực đúng đắn. Việc lựa chọn đề xây dựng điển hình, một loại lựa chọn phức tạp hơn, càng làm cho cái thật được biểu hiện sâu sắc. Ông viết: “Tự nhiên thông thường là kiểu mẫu đầu tiên của nghệ thuật. Việc bắt chước thành công một tự nhiên kém thông thường hơn làm cho ta cảm thấy cái lợi thế của sự lựa chọn; và việc lựa chọn gắt gao hơn dẫn đến sự cần thiết phải tô điểm hoặc tập hợp trong một đối tượng duy nhất những vẻ đẹp mà tự nhiên phô bày cho chúng ta thấy rải rác trong một số đông” (*Suy nghĩ tản mạn*). Tác giả chưa biết đến thuật ngữ điển hình, nhưng suy nghĩ trên đây làm ta nhớ đến Balzac, Lỗ Tấn, Gorki ở những thế kỷ sau.

Tất cả những điều đó chứng tỏ lý luận của Diderot đã vượt ra ngoài khuôn khổ *phương hướng* hiện thực chung chung và bắt đầu mang rõ nét của phương pháp sáng tác hiện thực chủ nghĩa. Song Diderot cũng chỉ mới dừng lại ở ngưỡng cửa của chủ nghĩa hiện thực mà thôi. Ông nói nhiều đến những mối liên hệ trong không gian nhưng lại ít chú ý đến quá trình phát triển trong thời gian, tuy chẳng phải là hoàn toàn không nói đến. Ông đưa ra nhiều biểu hiện của quy luật về sự tác động tương hỗ và mối quan hệ nhân quả trong tự nhiên, nhưng lại ít nói đến những biểu hiện trong lĩnh vực xã hội.

Ở một chỗ khác, nhân khi bàn đến nghệ thuật sân khấu, tác giả lại phân biệt “cá nhân” với “tính cách” và “thân phận xã hội”. Theo ông, “cá nhân là người này chứ không phải người

khác”, “tính cách là cái tương ứng với số đông người”. Như vậy là cá nhân và tính cách được xác định ngoài những mối tương quan. Chỉ có các thân phận xã hội (conditions sociales) mới chịu sự chi phối của quy luật này. Ông quan niệm vấn đề còn hẹp.

Trong thời đại chúng ta, ở những nhà nghệ sĩ chân chính, lý luận của Diderot về cái tốt và cái đẹp vẫn tiếp tục được vận dụng và tất nhiên, được nâng lên những trình độ cao hơn. Picasso khi còn sống đã từng phát biểu: “Tôi có thể hãnh diện mà nói điều này; Tôi chẳng bao giờ coi hội họa như là một nghệ thuật đơn thuần để gây thú vị, để giải trí. Tôi muốn dùng nét vẽ và màu sắc, bởi lẽ đấy là vũ khí của tôi, để ngày càng đi sâu hơn vào việc hiểu biết thế giới và con người, để sự hiểu biết đó ngày càng giải phóng thêm cho chúng ta. Phải, tôi có ý thức là bấy lâu tôi vẫn chiến đấu bằng hội họa của tôi như là một người cách mạng thực sự”<sup>\*</sup>.

Song, lý luận về cái thật và cái đẹp của Diderot hình như kém hấp dẫn đối với văn nghệ sĩ thời đại chúng ta. Chưa bao giờ trí tưởng tượng sáng tạo trong văn nghệ được đề cao như ngày nay. Máy ai đã vẽ chính xác, tỉ mỉ theo lời khuyên của Diderot, và những nỗ lực sáng tạo của các nghệ sĩ ấy hoàn toàn đáng khích lệ. Chúng ta không bao giờ đòi hỏi nghệ sĩ tái hiện cuộc sống trong dạng vốn có của nó một cách đơn giản và luôn trân trọng những tìm tòi quý báu của các nghệ sĩ lớn như Picasso, Léger... về các mặt ngôn ngữ nghệ thuật và phong cách biểu hiện, so với thời đại của Diderot, họ đã tiến

một bước rất dài.

Trong khung cảnh ấy, ý nghĩa thời sự của Diderot vẫn còn đó. Viết về tranh đồ họa trưng bày tại Triển lãm mỹ thuật toàn quốc năm 1980, họa sĩ Nguyễn Văn Tý rất ưa cái duyên, cái tình, cái đẹp, cái công phu của một tác giả đồ họa ghi chép sự thật và kiên trì ngồi khắc, say mê vẽ hình, khắc hình như xưa kia ông già Hokusai đã say mê đến ngây ngất vẽ hình tả thực, và Nguyễn Văn Tý viết: “Sở dĩ tôi nhấn mạnh đến điển hình và vẽ thực vì hầu như phong trào vẽ đã lãng quên mất đi ký họa, (...) một hình thức cụ thể của họa sĩ tiếp xúc với tự nhiên, một mặt học tập, nghiên cứu cần thiết để làm gốc rễ cho hư cấu và khái quát hình. Phong trào vẽ có người mẫu hiện nay hình như cũng không có mấy trong các xưởng vẽ, làm cho người ta tưởng vẽ là chỉ có nghĩ ra những hình tượng mới kỳ lạ. Những bậc thầy về hội họa hiện đại đều sáng tác song song hai mặt – thực tế và hư cấu – nhiều khi trong cùng một đề tài. Vẽ thực thì thật đến mức người xem không quen phải bịt mắt lại; lúc hư cấu thì người xem lại ngạc nhiên lạ lùng! Trường hợp Picasso là điển hình về tả thực và hư cấu, điển hình về chân và thảo mà chính họa sĩ đã chủ trương cho đến hơi thở cuối cùng. Con chim hòa bình vẽ kỹ đến từng thớ lông ở chân, ở mỏ cũng xúc động như những con chim bằng một nét âu yếm của ông”\*.

\*\*\*

Tài năng lỗi lạc của nhà triết học, nhà lý luận mỹ học, nhà

văn, nhà phê bình Pháp vừa đa dạng, vừa sâu sắc; nhưng một khía cạnh có lẽ ít được nói tới hơn cả từ trước đến nay ở nước ta: phong cách phê bình của Diderot. Ông nổi tiếng trên lĩnh vực phê bình nghệ thuật, nhưng quan điểm cũng như phong cách phê bình của ông có thể xem như bao quát văn học nghệ thuật nói chung.

Như đã nói ở trên kia, Diderot bắt đầu viết bài phê bình tranh trưng bày trong Phòng triển lãm ở Paris cho tờ *Thư tín văn học, triết học và phê bình* kể từ cuộc triển lãm năm 1759 và liên tục cho tới khi ông sắp qua đời. In kèm theo *Phòng triển lãm năm 1765* là *Những tùy bút về hội họa*, một công trình nghiên cứu quan trọng trong lĩnh vực này, gồm tất cả bảy tùy bút liên kết với nhau thành một hệ thống khá chặt chẽ. Cũng còn phải kể đến *Suy nghĩ tản mạn về hội họa, điêu khắc, kiến trúc và thơ ca* in năm 1787 sau khi tác giả đã qua đời, trong đó rải rác nhiều suy nghĩ liên quan đến phê bình.

Diderot trước hết là một nhà triết học duy vật tiến bộ ở thời đại ông. Nhưng đồng thời, ông cũng tiếp cận văn học, nghệ thuật với lòng say mê thật sự của một tâm hồn nghệ sĩ. Là nhà triết học, ông thấy cần thiết phải xem xét, mở rộng các luận điểm của mình ra các lĩnh vực văn học nghệ thuật. Ngược lại, là nhà văn, nhà nghiên cứu và phê bình nghệ thuật, phần đóng góp mới của ông là đã xem xét các lĩnh vực này dưới ánh sáng của triết học. Nói khác đi, ông đưa đấu tranh triết học vào văn học nghệ thuật.

Diderot không phải là người phê bình nghệ thuật đầu tiên

trong *Thư tín văn học, triết học và phê bình*. Ông đã tiếp thu công việc đó từ F. Grimm, người sáng lập ra tờ tạp chí. Nhưng nếu đối với Grimm, phê bình tranh chỉ là cái cớ để trò chuyện với bạn đọc về những cuộc triển lãm hội họa thì Diderot đưa vào đây ngòi bút chiến đấu. Đứng vững trên quan điểm của mình, ông mạnh dạn khen chê dứt khoát, chứ không chỉ khen một chút, phê một chút cho đủ lệ bộ. Phê bình không thể dung hòa với tâng bốc, khen lấy được, bắt chấp sự thật, chỉ vì đó là tác phẩm của người có quyền thế.

Tình bạn và sự nể nang thường khi cũng làm cho ngòi bút phê bình thiên lệch, không còn hoàn toàn giữ được tính chất khách quan. Nhưng có lẽ ta có thể khẳng định mà không sợ sai lầm rằng Diderot chẳng bao giờ viết ra điều gì trái với ý nghĩ của mình. “Tôi, tôi yêu mến Michel, nhưng tôi còn yêu mến chân lý hơn.” Dòng chữ ấy mở đầu bài phê bình Michel Van Loo trong *Phòng triển lãm năm 1767* chính là nguyên tắc phê bình của tác giả. Mà đấy là triết gia đang phê bình bức chân dung của chính ông do Michel Van Loo vẽ với tất cả tấm lòng quý trọng.

Trong thực tế cuộc sống, ở thời đại nào cũng vậy, người phê bình dám nói lên sự thật đã hiếm, người được phê bình dám nghe sự thật về những thiếu sót trong tác phẩm của mình mà không méch lòng lại càng hiếm hơn. Nhưng thiếu phê bình thì làm sao chân lý được sáng tỏ, văn nghệ được phát triển? Diderot hiểu rõ lắm. Ông khuyên nghệ sĩ: “Dù bạn thành công thế nào đi nữa, bạn hãy trông đợi phê bình. Nếu

bạn tế nhị một chút, bạn sẽ ít mếch lòng vì sự đả kích của kẻ thù hơn sự bênh vực của bè bạn”. Tuy nhiên, cái khó của công việc phê bình không phải chỉ là biết vạch ra các thiếu sót của tác phẩm, mà phải biết khen và khen đúng chỗ. Đây là một mặt của phê bình thường bị xem nhẹ, thậm chí bỏ qua. Khen và chê, mặt nào quan trọng hơn, thật khó nói. Đây không phải là chuyện có khen, có chê, mỗi thứ một chút mà các cây bút phê bình tầm thường vẫn quen làm; khen không làm cho nghệ sĩ phát huy được ưu điểm, mà chê nhiều khi lại có vẻ lên mặt dạy đời, Có thể khen hoặc chê từ đầu đến cuối nếu tác phẩm đáng như vậy. Nhưng nói đến phê bình, hình như trước hết người ta chỉ nghĩ đến chê. Người ta ngửa ngáy muốn cầm bút phê bình khi thấy có thể “phê” tác phẩm chỗ này chỗ nọ. Thuật ngữ “phê bình” phải chịu trách nhiệm một phần trong việc tạo nên tâm lý lệch lạc. Diderot mỉa mai: “Còn gì ngốc nghếch bằng cái công việc luôn luôn ngăn mình không được thích thú hoặc cái công việc của nhà phê bình”. Chưa kể đến những kẻ kèn cựa cố tình nhắm mắt làm ngơ trước những cái tốt, cái hay trong tác phẩm của người khác, nhất là của bạn đồng nghiệp. Diderot chua chát nhận xét là “Có ít, rất ít kẻ thẳng thắn vui mừng trước thành tựu của người theo đuổi cùng nghề nghiệp với mình; đó là một trong những hiện tượng hiếm hoi nhất của tự nhiên”. Lắm kẻ xảo quyệt không vạch ra được những thiếu sót trong tác phẩm của người khác liền chơi trò tiểu nhân tung ra những ý kiến mơ hồ cốt gieo rắc sự phân vân, ngờ vực trong dư luận. “Tôi đặc biệt không ưa những kẻ tung hỏa mù đó – tác giả viết –

chúng giống như cơn gió tấp đầy bụi vào mắt”.

Đâu phải chỉ cứ vạch ra những thiếu sót cho nhiều thì mới là ngòi bút phê bình sắc sảo. Diderot chẳng bao giờ quan niệm một cách ấu trĩ như vậy. Phải biết phát hiện và trân trọng những đốm lửa tài năng:

*Anh ta không ưa tung khói mù từ ánh chớp,  
Mà là từ đám khói làm cho ánh sáng lóa lên.*

Tác giả đã mở đầu lá thư gửi cho Grimm trong *Phòng triển lãm năm 1765* bằng câu thơ đầy ý nghĩa đó của Horace. “Bạn hỡi! – ông viết tiếp – ... các nghệ thuật là lâu dài, gian khổ và khó khăn biết bao! Bạn nên nhớ rằng Chardin đã nói với chúng ta tại phòng triển lãm: – Thưa các ngài, thưa các ngài, xin dễ dãi cho. Trong số tất cả những bức tranh trưng bày ở đây, các ngài hãy tìm lấy bức xấu nhất; và các ngài nên biết rằng hai ngàn kẻ khốn khổ đã cắn nát bút lông, thất vọng chỉ mong vẽ được xấu như thế. Parrocel mà các ngài gọi là một họa sĩ quèn, và đúng thế thật nếu các ngài so sánh ông ta với Vernet – ông Parrocel ấy dẫu sao vẫn cứ là một con người hiếm có, xét tương đối với đám đông những kẻ cùng vào nghề với ông ta nhưng đã bỏ nghề [...] Nếu các ngài vui lòng nghe tôi, chắc các ngài sẽ rộng lượng...”.

Thật hiếm thấy những nhà phê bình biết chắt chiu tài năng của nghệ sĩ đến thế! Ý nghĩa lớn lao không phải ở bình diện đạo đức học với kiểu mẫu các nhà phê bình có tấm lòng vàng biết cảm thông cùng nghệ sĩ, mà ở bình diện phương pháp

luận. Chỉ với nhận thức như vậy, nhà phê bình mới thấy hết cái hay, cái dở của tác phẩm nghệ thuật và có khả năng đánh giá đúng đắn tác phẩm. Trước hết phải đồng nhất mình với nghệ sĩ và hoàn cảnh sáng tác cụ thể, rồi sau đó mới đứng tách ra để xem xét; nhà phê bình thực sự tham gia vào hoạt động sáng tạo bằng con đường ấy.

“Kinh nghiệm và học hỏi, đấy là những điều tiên quyết của cả người làm ra và người bình phẩm”, Diderot đã nhận định như thế trong *Những tùy bút về hội họa*. Ông còn đòi hỏi nhà phê bình phải có xúc cảm nữa. Nhưng như ta biết, theo ông, đây là con dao hai lưỡi, dùng nó phải cẩn thận. “Lý trí đôi khi điều chỉnh sự bình phẩm vội vã của xúc cảm – ông viết – nó chống lại sự bình phẩm ấy. Do đó mà có biết bao tác phẩm vừa được tán thưởng xong đã bị quên lãng ngay; biết bao tác phẩm khác chẳng ai để ý đến hoặc bị chê bai, nhưng trải qua thời gian, cùng với sự tiến bộ của tư tưởng và của nghệ thuật, và sau khi thiên hạ nghiền ngẫm điềm tĩnh hơn, chúng lại được đánh giá công lao xứng đáng”. Có tiêu chuẩn gì để đánh giá tác phẩm xác đáng không? Diderot khẳng định là có và đánh giá rất cao vai trò của các nhà nghiên cứu phê bình: “Người ta chỉ có thể thấy được giá trị của tác phẩm bằng cách trực tiếp quy nó về với tự nhiên. Nhưng ai là người biết truy nguyên đến tận đấy? Một con người thiên tài khác”. Chắc hẳn ngày nay chẳng ai hoàn toàn tán thành ông về điểm này, vì rõ ràng vấn đề phức tạp hơn, giá trị của tác phẩm không phải chỉ đơn thuần do kết quả của sự phản ánh quy định.

Nhưng ý kiến của ông là một tài liệu tham khảo quan trọng, rất bổ ích cho những ai muốn nghiên cứu và lý giải hiện tượng đó một cách triệt để.

Xưa nay mấy ai đã nhớ đến chức năng đãi cát tìm vàng của công việc phê bình, nên Diderot buộc lòng phải nhấn mạnh khía cạnh này, nhấn mạnh tới mức nếu không biết rõ tính chiến đấu đã trở thành nguyên tắc trong sự nghiệp của ông, chúng ta có thể nghĩ rằng ông rơi vào chỗ cực đoan: “Có loại nhà trường mà tôi chắc hẳn sẽ gửi các học trò của tôi tới học – ông viết – đó là loại trường ở đấy người ta dạy cách nhìn cái tốt và nhắm mắt trước cái xấu. Này! Anh chỉ thấy trong Homère đoạn nhà thơ miêu tả những trò trẻ con chán ngấy của chàng Achille thôi ư? Anh khuấy cát của một dòng sông cuốn trôi những vẩy vàng rồi trở về với hai bàn tay đầy cát, còn bỏ lại vẩy vàng”.

Thông thường, nêu lên ít nhiều thiếu sót còn tồn tại trong tác phẩm không khó lắm, nhưng phát hiện cho đích đáng chỗ thành công chẳng phải chuyện dễ làm. Sứ mệnh của nhà phê bình vinh quang đấy, mà cũng thật nặng nề. Diderot hiểu rõ hơn ai hết. Ngay từ năm 1763, khi mới bước vào mùa thứ ba phê bình tranh của phòng triển lãm, trong thư gửi Grimm, ông đã nói lên ước mơ về một ngòi bút phê bình lý tưởng mà chắc ông luôn luôn hướng tới. Theo ông, nhà phê bình phải có đủ mọi loại thị hiếu, phải có một trái tim mẫn cảm với mọi vẻ kiêu diễm, một tâm hồn dễ cảm thụ với vô vàn những niềm hứng khởi khác nhau, phải có sự đa dạng trong phong cách

đáp ứng được với tính chất đa dạng của các nghệ sĩ.

Ông xem tranh bằng con mắt của triết gia đã đành, ông còn tìm cách xem tranh bằng con mắt của nghệ sĩ. Ông trở thành người sành sỏi trong các bộ môn nghệ thuật tạo hình tuy không phải là nghệ sĩ thuộc lĩnh vực ấy. Rất nhiều người tín nhiệm hỏi ý kiến Diderot. Nữ họa sĩ Terborch (nữ họa sĩ Đức thời bấy giờ) nhờ ông góp ý bức tranh *Jupiter biến hóa thành Pan bắt gặp nàng Antiope đang ngủ*. Hoàng thân Galitzin, sứ thần của Ekaterina II ở Paris hỏi ý kiến ông trước khi mua tranh. Cauchin nhờ ông vẽ kiểu xây mộ cho hoàng thái tử vừa qua đời và ông đã gửi cho Cauchin năm đề án để lựa chọn... Tài năng sáng tạo của Diderot về phương diện phê bình là ở đây. Ông tiếc chưa có dịp sang Italia để nghiên cứu thêm về nghệ thuật, tuy đã nhiều lần dự định cùng đi với Grimm và Rousseau. Trong bài *Về những tác gia và các nhà phê bình*, Ariste băn khoăn, đau khổ vì mang danh là nhà triết học mà không trả lời được cái thật, cái tốt và cái đẹp là gì. Rồi sau, Ariste hiểu ra rằng mình còn phải học hỏi nhiều. Ông ấy trở về nhà. Ông ấy ở liền trong đó suốt mười lăm năm. Ông ấy lao vào nghiên cứu lịch sử, triết học, đạo đức học, các khoa học và các nghệ thuật; và đến khi năm mươi lăm tuổi ông ấy trở thành người đức hạnh, người thông thái, người có khiếu thẩm mỹ, tác gia lớn và nhà phê bình xuất sắc.

Diderot thực hiện được khá nhiều điều mong muốn. Có lẽ một phần do chú ý đến tính đa dạng trong phong cách nên những bài phê bình của ông không khô khan đơn điệu mà

giàu sắc thái văn chương như đã nói trên. Những bài phê bình ấy mang đậm dấu ấn của tác giả không những là một triết gia mà còn là một nhà văn.

Trong lĩnh vực sân khấu, tài năng của Diderot không bộc lộ qua các kịch bản. Các vở *Đứa con hoang* và *Người cha trong gia đình* ít lời cuốn được ai nên cũng chẳng đem lại sức mạnh cho thể loại kịch đram mà nhà văn muốn thể nghiệm. Ngày nay chẳng ai nhớ đến chàng thanh niên Dorval “đứa con hoang” và ông Orbesson “người cha trong gia đình”.

Trái lại, phần lý luận của Diderot về nghệ thuật sân khấu, trước hết là nghệ thuật diễn xuất, lại chứa đựng nhiều ý kiến mới mẻ. Cũng phải nói ngay rằng quan điểm mỹ học cái thật, cái tốt, cái đẹp có quan hệ mật thiết với nhau vẫn là sợi chỉ đỏ xuyên suốt trong lĩnh vực này. Trong *Trò chuyện về Đứa con hoang*, thật khó phân biệt đâu là kịch diễn, đâu là cuộc đời. Và ở đây cũng thật khó phân biệt văn phong lý luận với sáng tác nghệ thuật. Mới đọc qua nhan đề “Trò chuyện về Đứa con hoang”, ta tưởng đâu đây thuần túy chỉ là một cuộc trao đổi giữa tác giả với ai đấy về vở kịch của ông. Không phải, ông trò chuyện với nhân vật Dorval trong vở kịch ấy hay người đóng vai Dorval chẳng? Cũng không phải, tuy tác giả cho ta biết rõ hai người chia tay ở chân đồi vào lúc chiều tối, khoảng cách từ nơi đây đến nhà hai người tương đương nhau. Có thể xem *Trò chuyện về Đứa con hoang* là một tác phẩm hư cấu, mang đậm sắc thái văn chương. Đây cũng là đặc điểm của *Ý kiến ngược đời về diễn viên*, nơi những suy nghĩ độc đáo

“ngược đời” của ông được trình bày tập trung nhất.

Trong *Những tùy bút về hội họa*, phần IV, Diderot viết: “Một diễn viên không thành thạo về hội họa là một diễn viên xoàng”. Đây có vẻ lại là một “ý kiến ngược đời” vì hình như giữa nghệ thuật tạo hình và nghề nghiệp diễn viên có một khoảng cách khá xa. Song có điều chắc chắn là tác giả quan tâm đến nghệ thuật sân khấu chẳng kém gì nghệ thuật tạo hình và đứng trên bình diện mỹ học, ông có thể rút ra từ chỗ xem xét công việc của người diễn viên những luận cứ củng cố thêm cho quan điểm của ông khi nghiên cứu tranh, tượng. Và cũng chính trên lĩnh vực này, qua việc lý giải những mối quan hệ giữa diễn viên và xã hội, giữa diễn viên và tác giả kịch bản, giữa diễn viên và nhân vật..., ông nêu lên được một số vấn đề càng mới mẻ hơn, càng gần gũi với chúng ta hơn, những vấn đề có thể khiến chúng ta coi ông như một người đối thoại của thời đại chúng ta mà không phải là quá đáng.

*Ý kiến ngược đời về diễn viên* độc đáo ở ngay cấu trúc hình thức. Tác phẩm được trình bày dưới dạng đối thoại giữa hai nhân vật “Người kể chuyện thứ nhất” và “Người kể chuyện thứ hai” dài khoảng một trăm trang tương đương với một vở kịch trung bình, hay cũng có thể nói là một truyện trung bình. Đến gần cuối tác phẩm bỗng xen vào một đoạn gần bảy trang với lời của người kể chuyện kể ở ngôi thứ ba: “Hai người đang trò chuyện của chúng ta đi đến rạp hát, nhưng không tìm ra chỗ ngồi; họ lui về Tuileries. Họ đi dạo một thời gian trong im lặng. Hình như họ đã quên khuấy là đang cùng đi

với nhau và ai nấy trò chuyện với chính mình như thể chỉ có một mình”. Người kể chuyện gọi “Người trò chuyện thứ nhất” là “con người suy nghĩ ngược đời”, “con người ý kiến ngược đời”. Trong tác phẩm lại có mấy trang đối thoại giữa “Diễn viên” và “Nữ diễn viên” diễn vở *Hòn giận yêu đương* (Le Dépit amoureux, 1656) của Molière mà “Người trò chuyện thứ nhất” thuật lại, tạo dáng dấp kịch trong kịch.

Vậy là hai người vừa đi vừa trò chuyện với nhau: “Người trò chuyện thứ nhất” tức “con người suy nghĩ ngược đời” có phải là hiện thân của Diderot hay không? Hay vai đó thuộc về người kể chuyện? Không có gì để khẳng định dứt khoát cả. Và có đúng là hai người trò chuyện với nhau không, hay từ đầu đến cuối thực ra chỉ là một người “trò chuyện với chính mình”? Phải chăng đây chỉ là nghệ thuật lưỡng hóa của “con người suy nghĩ ngược đời” vừa đi vừa suy tư một mình? Và khi tác phẩm kết thúc bằng lời của “Người trò chuyện thứ nhất”: “Nhưng khuya rồi. Chúng ta đi ăn tối”, thì cũng vẫn chỉ duy nhất “con người suy nghĩ ngược đời” ấy tạm ngừng mạch suy tư để đi ăn tối mà thôi. Dù sao thì cũng cứ tạm coi “con người suy nghĩ ngược đời” là người phát ngôn chính của tác giả.

Ở một thời kỳ mà thiên hạ còn có thành kiến nặng nề với những kẻ “xướng ca vô loài”, Diderot có tình cảm đặc biệt với diễn viên và với nghề nghiệp của họ. Trong *Ý kiến ngược đời về diễn viên*, có nhiều đoạn tác giả nói lên với tất cả tấm lòng triu mến của mình rằng “diễn viên là những con người có tài

năng hiếm hoi và có ích lợi thực sự”, nghề nghiệp của diễn viên là là nghề nghiệp ông “yêu mến”, ông “quý trọng”. Bản thân ông thòi còn trẻ, khi đứng trước sự lựa chọn nghề nghiệp ở ngưỡng cửa của cuộc đời, đã từng do dự giữa Đại học Sorbonne và Kịch viện; ông không chỉ mê xem kịch mà còn ôm mộng trở thành diễn viên. Vào những ngày rét mướt nhất của mùa đông, chàng thanh niên Diderot vẫn thường đi dạo một mình trên những lối đi vắng vẻ ở công viên Luxembourg, vừa đi vừa xướng to những vai kịch của các tác giả cổ điển. Ông mơ ước vinh quang được vỗ tay tán thưởng chẳng? Ông muốn được sống suông sã với các đào hát hiện thân của nhan sắc lúc bấy giờ như cô Gaussin, cô Dangeville chẳng? Có thể lắm. Chính Diderot cũng thừa nhận như vậy. Nhưng chắc chắn trong số các nguyên nhân, quan niệm của ông đối với ngành nghề này cũng có một vai trò nào đấy.

Diderot viết: “Đặc biệt kịch là thứ thuần khiết nhất khi tất cả đều đổi bại. Người công dân khi bước vào cửa rạp bỏ lại tất cả những thói hư tật xấu của mình ở bên ngoài và chỉ lấy lại khi đi ra. Tại đấy, anh ta công bằng, vô tư, là người cha tốt, là người bạn tốt, là bè bạn của đức hạnh; và tôi thường thấy bên cạnh tôi những kẻ độc ác phần nộ ghê gớm với các hành động mà thế nào họ cũng phạm phải, nếu họ ở vào cùng một hoàn cảnh mà nhà thơ bố trí cho nhân vật bị họ ghét đắng ghét cay”\*.

Tác giả có suy nghĩ thật độc đáo. Chúng ta biết rằng cũng khoảng thời gian ấy, Rousseau lại là người kịch liệt lên án

ngành nghệ thuật này đến mức trở thành kẻ thù của sân khấu. Rousseau buộc tội sân khấu là một nghệ thuật nguy hiểm nhất trong số tất cả các nghệ thuật vì chẳng những nó không ngăn chặn mà còn mơn trớn các dục vọng xấu xa. Một trong những nhà hoạt động sân khấu lớn nhất của thế kỷ XX là Brecht cũng có những lời lẽ nặng nề đối với nhà hát truyền thống, ví nó với “quầy bán thuốc mê”, người công nhân ở các nước tư bản quần quật làm việc suốt ngày, bị bóc lột đến tận xương tủy, tối đến mệt mỏi bỏ tiền mua vé vào rạp, hòa mình với câu chuyện trên sân khấu, tìm một chút lãng quên cho cuộc đời đau khổ của mình, để rồi khi ở rạp bước ra, họ lại trở về với cảnh sống tối tăm.

Ba người, ba quan niệm khác nhau, ai cũng có một phần hợp lý, nhưng đều cực đoan. Có thể nói cả ba đều là “những con người của ý kiến ngược đời”! Rousseau công kích sân khấu nói chung. Xuất phát từ lòng căm ghét những thói hư tật xấu của xã hội tư sản đang hình thành, ông đi đến chỗ cực đoan bác bỏ tất cả những cái gì gắn bó với “xã hội văn minh” và muốn lôi kéo con người trở về với bản chất tự nhiên tốt đẹp. Brecht đẩy cái cực đoan của ông theo một hướng khác. Tuy không phủ nhận nghệ thuật sân khấu, nhưng trong cách phát biểu của mình, nhà soạn kịch Đức dường như cố tình không thấy hết những thành tựu của sân khấu truyền thống xưa nay. Xuất phát từ tiền đề triết học và mỹ học đúng đắn cho rằng thế giới này do con người làm ra thì con người cũng có thể cải tạo được nó, và văn học nghệ thuật phải góp phần

vào công việc cải tạo ấy, ông đã có những đóng góp vô giá, tạo nên bước ngoặt to lớn của lịch sử sân khấu và trở thành nhà cách tân sân khấu lỗi lạc nhất của thời kỳ hiện đại. Nhưng đâu phải vì thế mà kịch của nhiều tác giả lớn xưa kia cũng như phong cách biểu diễn truyền thống không phải là món ăn tinh thần bổ ích cho người xem.

Về vấn đề này, tác giả của *Ý kiến ngược đời về diễn viên* có vẻ lại ít “ngược đời” hơn cả. Ông biểu lộ một niềm lạc quan hiếm có đối với sân khấu; ông tin vào tác dụng tích cực của nghệ thuật này và vào bản chất tốt đẹp cũng như lý trí sáng suốt biết phân biệt phải trái của những người bước chân vào rạp. Tất nhiên niềm tin đẹp đẽ ấy có phần nào quá đáng vì rõ ràng trong thực tế có kịch bản tốt, kịch bản xấu và không hiếm những hiện tượng một bộ phận khán giả nào đó bị lôi cuốn bởi những tính cách phản diện.

Một người chỉ khoét sâu mãi vào những cái tai hại mà nội dung kịch bản có thể gây ra cho thiên hạ; một người cố chứng minh lối cấu trúc và dàn dựng kịch theo kiểu truyền thống cần phải thay đổi hoàn toàn; một người lại hướng suy nghĩ cực đoan của mình về khía khán giả. Tuy thế, cả ba bắt gặp nhau ở một điểm cốt lõi: điều thôi thúc suy nghĩ, tìm tòi của họ chính là lòng quan tâm sâu sắc đến sứ mệnh của nghệ thuật. Nghệ thuật sân khấu cũng như các nghệ thuật khác phải có tính chất hữu ích. Với các triết gia Pháp thế kỷ XVIII, nó phải là một trường học đạo đức, hiểu theo nghĩa rộng rãi của từ này; với Brecht, nó phải góp phần mạnh mẽ và trực

tiếp giác ngộ cách mạng cho quần chúng.

Diderot khẳng định vai trò của nghệ thuật sân khấu. Song chúng ta sẽ sai lầm nếu nghĩ rằng ông chấp nhận hiện trạng sân khấu thời đó. Ông hiểu rõ sân khấu chỉ thực sự là một cái gì đó tốt đẹp với những kịch bản giàu tính chân thật, giàu tính chiến đấu. Chỉ trong khung cảnh ấy, diễn viên mới phát huy được vai trò cao quý của mình là “những người gieo tai họa cho cái lối lãng và thói hư tật xấu”, là “những người truyền giảng đạo nghĩa và đức hạnh hùng hồn nhất”, là “cái roi mà con người thiên tài sử dụng để trừng phạt những kẻ độc ác và những sự giả dối”\*. Ta không thể không nhớ đến các lời lẽ hùng hồn của Diderot viết về tác dụng của tranh đối với quân độc ác: “Một kẻ độc ác cứ việc sống trong xã hội, hấn cứ việc giấu kỹ trong lòng một điều ô nhục thầm kín, ở đây hấn thấy mình bị trừng phạt. Những kẻ tốt đặt hấn ngồi vào ghế bị cáo mà không biết. Họ xét xử, họ thẩm vấn chính hấn. Hấn bối rối, tái mét, ấp a ấp úng cũng vô ích; hấn đành phải nhận lấy bản án của chính mình. Hấn mà tình cờ đưa chân đến Phòng triển lãm thì hãy liệu hồn nhìn phải bức tranh nghiêm khắc!”\*. Quả là có sự gắn gũi giữa lý luận của Diderot về nghệ thuật tạo hình và nghệ thuật diễn viên. Thậm chí có người còn nhận xét không sai rằng những vở kịch của ông suy cho cùng chỉ là một thể hội họa di chuyển vào sân khấu.

Suy nghĩ của Diderot trong lĩnh vực này không chỉ xoay quanh các vấn đề lý luận chung nhất của sân khấu mà bị cuốn hút nhiều hơn về phía nghệ thuật cụ thể của diễn viên. Ông

đề cập đến nhiều khía cạnh khác nhau của mối quan hệ giữa diễn viên với nhân vật trong kịch bản mà diễn viên phải sắm vai. Ông là nhà lý luận đang bàn những vấn đề mỹ học cao siêu hay nhà đạo diễn đang làm việc với các diễn viên của mình khi dàn dựng vở mới? Ta có cảm tưởng cả hai vai trò đều song song tồn tại trong tác giả của *Ý kiến ngược đời về diễn viên*.

Nhà đạo diễn đòi hỏi hết sức nghiêm khắc tính chất chân thật, giản dị, tự nhiên trong cử chỉ, điệu bộ, lời ăn tiếng nói, trang phục của diễn viên. Thời bấy giờ, nguồn gốc quý phái của bi kịch cổ điển Pháp đã để lại dấu vết nặng nề không chỉ trong kịch bản mà cả trong nghệ thuật diễn xuất. Các diễn viên đã quá quen với lối kiểu cách, khoa trương kéo dài hàng thế kỷ và khán giả cũng đã quá quen với chuyện đó đến nỗi hình như làm khác đi là một điều không thể chịu đựng nổi.

Đặt vào hoàn cảnh ấy mới thấy hết ý nghĩa cách tân của Diderot cũng như lời khen ngợi sôi nổi của ông đối với cô Clairon: “Một nữ diễn viên dũng cảm vừa vứt bỏ bộ áo xòe\* và chẳng ai thấy thế là dở. Cô sẽ còn tiến xa hơn, tôi cam đoan như vậy. Ôi! Giá như một ngày kia cô dám xuất hiện trên sân khấu với tất cả cách trang phục cao nhã, giản dị mà các vai kịch của cô đòi hỏi!... Tự nhiên, tự nhiên! người ta không cưỡng lại tự nhiên... Clairon hỡi!... Chớ cam tâm để cho lễ thói và thành kiến khuất phục. Hãy dẫn thân theo thị hiếu và thiên tài của cô; hãy cho chúng tôi được thấy tự nhiên và chân lý!”\*.

Sự chân thật trong diễn xuất, theo quan niệm của Diderot, cũng cần được soi sáng bằng lý thuyết về những tương quan. Giọng nói, ngôn ngữ, cử chỉ của diễn viên phải phù hợp với vai kịch của mình trên sân khấu. Ông đòi hỏi sự chân thật trong tương quan ấy chứ không hề đòi hỏi diễn xuất chân thật một cách máy móc, vì ông hiểu rõ sân khấu không phải là cuộc đời, nhân vật trên sân khấu và nhân vật ấy trong cuộc đời không bao giờ cũng trùng khớp, đó là chỗ khác nhau giữa “sự thật ước lệ” và “sự thật tự nhiên”. Một nhân vật trên sân khấu hay đến mấy, hấp dẫn đến mấy đi nữa cũng không thể giữ y nguyên ngôn ngữ, cử chỉ như thế mà bước ra cuộc đời. Thiên hạ sẽ tưởng đâu gặp một con người mất trí! Và ngược lại, diễn viên nhất định sẽ làm cho mọi người thất vọng nếu khi bước lên sân khấu lại nói năng hành động như lúc bình thường. “Ông hãy ngẫm nghĩ một lát – Diderot viết – về cái mà người ta gọi là chân thực ở chốn kịch trường. Có phải là trình bày các sự vật ở đấy như nó tồn tại trong tự nhiên hay không? Tuyệt nhiên không. Cái chân thực theo nghĩa đó chỉ là cái tầm thường...”. Tác giả cho biết lần đầu tiên trông thấy cô Clairon tại nhà cô, ông đã phải thốt lên: “Ồ! thưa cô, tôi cứ tưởng cô phải cao hơn cả một đầu nữa”, vì người diễn viên ở ngoài phố và trên sân khấu là hai nhân vật khác nhau đến nỗi người ta khó mà nhận ra được! Trên sân khấu mọi kích thích đều phải thay đổi, đó là một “thế giới khác”, vì vậy cần có những nhân vật khác. Và tác giả kết luận, như khi ông bàn về hội họa, là không thể bắt chước sự thật,

bắt chước tự nhiên, kể cả tự nhiên đẹp, một cách sít sao quá, mà có những ranh giới ta không nên vượt qua.

Tuy nhiên, trong mối quan hệ giữa diễn viên và nhân vật, Diderot xoáy suy nghĩ xa hơn, sâu hơn vào một hướng khác: giữa kiểu diễn viên diễn theo xúc cảm, sống với nhân vật, bị nhân vật chi phối, với kiểu diễn viên tỉnh táo bắt chước nhân vật, làm chủ được công việc của mình trên sân khấu, nên theo kiểu nào?

Tác giả chủ trương kiểu diễn xuất thứ hai. Nếu diễn viên chỉ diễn theo cảm xúc cá nhân thì làm sao có thể sắm một vai nhiều buổi liên tiếp mà không tránh khỏi nhạt nhẽo dần, vì tất yếu cảm xúc thật sự phải suy giảm qua mỗi lần diễn, trong khi thực tế lại cho ta thấy rằng những buổi diễn sau thường thành công hơn những buổi trước, giống như rượu vang càng để lâu càng ngon? Liệu diễn viên có thể thay đổi từ vai kịch này sang vai kịch kia khác hẳn nhau về tâm hồn cũng như về tính cách? Liệu trong lúc đang diễn có thể xảy ra chuyện chị này nhẹ chân hất vào trong hậu trường một chiếc hoa tai vừa rớt xuống, anh kia đưa mắt lên các lô theo dõi phản ứng của khán giả và bao trò tương tự như thế không hiếm ở nhà hát được Diderot dẫn ra trong tác phẩm của ông?

Ông quan niệm diễn viên lý tưởng là người làm chủ hoàn toàn được mình trên sân khấu, có óc đánh giá tốt, có phương pháp tốt, biết tính toán, cân nhắc, bố trí, phối hợp từng động tác nhỏ nhất, từng vẻ mặt tinh vi nhất, từng âm điệu đơn giản nhất. Diễn viên khóc trên sân khấu ở một cảnh nào đó ư? Đấy

cũng không phải là biểu hiện của sự xúc cảm, vì “nước mắt của diễn viên từ óc chảy xuống; nước mắt của con người xúc cảm từ tim dâng lên”.

Phải thừa nhận rằng các nhận xét rất phong phú của Diderot trong *Ý kiến ngược đời về diễn viên* phần lớn đều tinh tế và đúng đắn. Ở đây, “ý kiến ngược đời” là ở chỗ dường như ông phủ nhận hoàn toàn sự xúc cảm (!). Ông cố tình suy nghĩ cực đoan. Thực ra diễn theo xúc cảm đâu phải đơn giản chỉ là phô bày cái cá nhân mình. Diễn viên nhập vào nhân vật, sống cuộc đời của nhân vật trong một khoảnh khắc nào đấy hay như có người quan niệm ngược lại, chính nhân vật đến với diễn viên, xâm nhập diễn viên và dần dần choán lấy cơ thể diễn viên, đó là một vấn đề phức tạp hơn nhiều.

Tuy nhiên, ở những chỗ khác, Diderot lại có phần nào uốn nắn các “ý kiến ngược đời” của chính bản thân ông cho bớt cực đoan hơn. Chẳng hạn, trong *Những cuộc trò chuyện về Đứa con hoang*, ông viết: “Một nữ diễn viên có óc đánh giá hạn chế, có óc sắc sảo tầm thường, nhưng có sự mẫn cảm lớn lao thì nắm bắt được chẳng khó khăn gì một trạng huống tâm hồn, và tìm ra được, chẳng cần nghĩ ngợi, âm điệu phù hợp với nhiều tình cảm khác nhau hòa lẫn vào nhau”.

Cũng trong cuộc trò chuyện ấy, khi đề cập đến vấn đề ước lệ sân khấu, nhà văn để cho nhân vật Dorval, chẳng phải ai khác mà cũng chính là tác giả trả lời nhân vật “Tôi” như sau: “Vả chẳng, về các ước lệ sân khấu ấy, tôi nghĩ thế này. Nghĩ rằng ai không biết đến lý lẽ sáng tác, cũng là không biết đến

cơ sở của quy tắc, sẽ chẳng thể từ bỏ nó hoặc theo nó một cách đúng lúc được. Người đó hoặc là quá tôn trọng hoặc là quá miệt thị quy tắc, hai tảng đá ngầm trái ngược nhưng đều nguy hiểm ngang nhau. Một phía chẳng coi là gì hết những nhận xét và kinh nghiệm của các thế kỷ đã qua, và đưa nghệ thuật trở về thời kỳ ấu thơ của nó; phía kia chặn đứng nghệ thuật ngay tại chỗ, và ngăn cản nó tiến lên phía trước”.

Giữa tính miễn cảm và óc đánh giá cần có sự hiệp đồng cân đối. Trong thư gửi nữ diễn viên Jodin, tác giả đã phân tích cho cô thấy một diễn viên mà chỉ có tri giác và óc đánh giá thì diễn xuất thường tẻ nhạt; ngược lại, nếu chỉ có nhiệt hứng và sự miễn cảm thì diễn xuất lại lố lửng. Ông còn chỉ ra sự khác nhau một trời một vực giữa cái hùng biện của người đàn ông lương thiện với cái hùng biện của nhà tu từ học miệng thao thao mà lòng không xúc cảm, giữa diễn xuất của người phụ nữ lương thiện với diễn xuất của người phụ nữ hư hỏng mà luôn mồm lái nhai những châm ngôn về đạo đức! Như vậy là nhà lý luận còn muốn lưu ý diễn viên một cái gì sâu xa hơn cả sự xúc cảm, đó là tâm hồn. Cơ sở của thiên tài là ở đấy, chứ không phải chỉ là vấn đề kỹ thuật diễn xuất. Thậm chí, ông viết thư khuyên nữ diễn viên Ricoboni – lại thêm một “ý kiến ngược đời”! – hãy vứt bỏ “kỹ thuật” đi vì đó là chỗ chết của thiên tài!

Chính đấy là chỗ sản sinh ra những phong cách riêng của những diễn viên khác nhau khi cùng thể hiện một vai kịch. Diễn viên có tài bao giờ cũng để lại dấu ấn rất đậm của con

người mình trong vở kịch và thực sự tham gia góp phần vào công việc sáng tạo cùng với tác giả. Diderot có suy nghĩ khá hiện đại về mối quan hệ giữa diễn viên với tác giả kịch bản và diễn đạt bằng ngôn từ cũng hiện đại. Ông nói đến tính chất “ký hiệu” của ngôn ngữ văn học và đặc điểm của loại ký hiệu ấy là mang nghĩa có đường viền không rõ rệt. Không thể có sự hoàn toàn trùng khớp giữa suy nghĩ của nhà văn, những điều nhà văn muốn diễn đạt với những ký hiệu được nhà văn lựa chọn. Trong các ký hiệu ấy lại có một biên độ, một khoảng dao động khá lớn khiến cho mỗi diễn viên có thể hiểu một cách không hoàn toàn giống nhau, thậm chí rất khác nhau. “Làm thế nào mà một vai được diễn cùng một cách bởi hai diễn viên khác nhau, – ông viết – bởi vì đối với nhà văn trong sáng nhất, chính xác nhất, cương quyết nhất, các từ ngữ chỉ là và chỉ có thể là những ký hiệu gần đúng của một tư tưởng, một tình cảm, một ý nghĩ, những ký hiệu mà giá trị được bổ sung thêm nhờ ở động tác, cử chỉ, giọng nói, nét mặt, đôi mắt, cảnh ngộ nhất định?” Những dòng ấy được viết ra rất lâu trước khi xuất hiện Saussure, Peirce và những người đặt nền móng khác cho ký hiệu học.

Nhân đây không thể không dẫn ra một đoạn trong *Những suy nghĩ tản mạn* khá dài của Diderot khi bàn về bức tranh miêu tả phong cảnh của nhà thơ và việc thể hiện cảnh đó thành tranh của họa sĩ: “... nhưng từ ngữ của ông ta chẳng phải màu sắc cụ thể; đó chẳng phải màu xanh lam, chẳng phải màu xanh lá cây, chẳng phải màu xám, chẳng phải màu

vàng; không thể, ông ta sẽ chẳng việc gì phải lựa chọn từ ngữ; không thể, nếu ngôn ngữ phong phú có được tám trăm mười chín từ tương ứng với tám trăm mười chín sắc của bảng pha màu, ông ta sẽ phải sử dụng từ duy nhất diễn tả đúng màu sắc của thực thể, nếu không là sai. Họa sĩ là chính xác; lời lẽ miêu tả bao giờ cũng mơ hồ. Tôi không thể thêm chút gì vào sự mô phỏng của nghệ sĩ; tranh vẽ thế nào, mắt tôi chỉ có thể nhìn thế ấy; nhưng trong bức tranh của nhà văn, dù hoàn hảo đến đâu, tất cả đều phải tiến hành đối với nghệ sĩ nào có ý định chuyển nó từ ngôn từ lên vải vẽ. Dù Homère có chân thực đến đâu ở một trong những đoạn miêu tả của ông, dù Ovide có rành mạch đến đâu ở một trong những biến hóa của ông, cả hai ông đều chẳng cung cấp cho nghệ sĩ một nét bút vẽ duy nhất, ngay cả khi xác định rõ màu sắc. Đọc trong Ovide rằng tóc nàng Atalante đen như mun xõa trên đôi vai trắng như ngà, họa sĩ chẳng hao công vô ích hay sao khi bước vào thể hiện? Nhà thơ chỉ huy họa sĩ, nhưng mệnh lệnh nhà thơ ban ra chỉ có thể thực hiện bằng kinh nghiệm, bằng những năm dài nghiên cứu và bằng thiên tài. Nhà thơ đã nói:

*Quos ego!... sed motos praestat componere fluctus\**

và thế là bức tranh hoàn thành. Còn lại bức tranh Rubens phải thực hiện”.

Vai trò Rubens trước câu thơ của Virgile như thế nào thì vai trò của diễn viên trước kịch bản cũng thế. Diễn viên có tài là người thể hiện được một cách xuất sắc tinh thần của kịch

bản đã nhào nặn trong trí tưởng tượng sáng tạo của mình. Một công việc đòi hỏi công phu và thiên tài. Chính vì vậy mà Diderot phân biệt và so sánh – chẳng phải không có phần quá đáng – ba kiểu mẫu: con người của tự nhiên, con người của nhà thơ và con người của diễn viên; con người của tự nhiên không lớn bằng con người của nhà thơ, con người của nhà thơ lại không lớn bằng con người của diễn viên lớn.

Trở lại với ý kiến ngược đời của Diderot về diễn viên. Trong thời đại chúng ta, về phương diện diễn xuất trên sân khấu, nổi lên hai trường phái Stanislavski và Brecht tưởng chừng như mâu thuẫn nhau; một bên chủ trương nhập thân, diễn viên hòa cảm với nhân vật, một bên chủ trương gián cách, diễn viên không được hòa cảm với nhân vật. Thực ra giữa hai trường phái có những điểm gần gũi với nhau. Tuy chủ trương nhập thân, nhưng Stanislavski đồng thời cũng chỉ ra rằng diễn viên sẽ không thành công nếu chỉ diễn theo những cảm hứng, trực giác, xúc cảm cá nhân, vì đó là những người bạn đường tính khi thất thường, không chắc chắn. Theo ông, nhà đạo diễn phải tiến hành phân tích, chia nhỏ mỗi vai thành từng điều bộ đơn giản, từng “phần việc” bao gồm các lời nói và động tác, và diễn viên phải hoàn thành đầy đủ các phần việc ấy trong khi cố gắng nhập vai. Nhập thân là cũng phải trên cơ sở ấy.

Lý luận của Diderot đòi hỏi diễn viên phải hoàn toàn tỉnh táo, không được nộp mình cho nhân vật, không được có một chút mẫn cảm nào gợi cho ta liên tưởng đến cả Brecht và

Stanislavski. Xét về một mặt nào đấy, lý thuyết của Diderot dường như đưa ông đến gần với Brecht hơn. Thực ra, Diderot lại cũng rất gần với Stanislavski ở chỗ bao nhiêu “ý kiến ngược đời” của ông đều không ngoài mục đích tạo cho sân khấu vẻ giống như thật đến mức cao nhất.

*Ý kiến ngược đời về diễn viên* của Diderot rõ ràng đã vượt qua khuôn khổ thời đại ông và thực sự làm cho ông xứng đáng trở thành người đối thoại của thời đại chúng ta trong lĩnh vực này.

\*\*\*

Diderot bàn về mỹ học và văn học nghệ thuật ở nhiều công trình khác nhau. Chúng tôi lựa chọn giới thiệu trong khuôn khổ cuốn sách này bảy công trình quan trọng của ông:

- *Luận về cái đẹp* (Traité du beau)
- *Về những tác gia và các nhà phê bình* (Des auteurs et des critiques)
- *Những tùy bút về hội họa* (Essais sur la peinture)
- *Châm biếm 1* (Satire I)
- *Tán dương Richardson* (Éloge de Richardson)
- *Trò chuyện với Dorval về Đứa con hoang* (Entretien sur Le Fils naturel)
- *Ý kiến ngược đời về diễn viên* (Paradoxe sur le comédien)

Chúng tôi không sắp xếp theo trật tự thời gian xuất hiện mà theo chủ đề. Công trình thứ nhất thuần túy có tính chất

mỹ học, là mục từ ông biên soạn cho bộ *Bách khoa toàn thư* nổi tiếng do ông là người đề xướng và lãnh đạo; ở công trình này, sau khi duyệt lại những quan niệm trước kia về Cái đẹp, ông nêu lên quan niệm của mình. Công trình thứ hai bàn về phê bình nói chung. Công trình thứ ba đi sâu vào lĩnh vực lý luận và phê bình hội họa. Công trình thứ tư liên quan đến thơ ca. Công trình thứ năm gắn với tiểu thuyết. Hai công trình cuối cùng hướng vào lĩnh vực kịch và nghệ thuật diễn xuất của diễn viên trên sân khấu\*.

Một vài công trình trên đã được chúng tôi dịch và in rải rác nhiều năm trước đây.

Nhan đề *Từ mỹ học đến các loại hình nghệ thuật* là do chúng tôi đặt.

Dịch là một công việc hết sức khó khăn. Dịch những công trình mỹ học và lý luận phê bình nghệ thuật lại càng khó. Vì vậy, cuốn sách này không tránh khỏi những sai sót. Chúng tôi mong nhận được những ý kiến đóng góp quý báu của bạn đọc gần xa.

Hà Nội, tháng Ba 2013

**PHÙNG VĂN TỬU**



# THƯ VIỆN EBOOK **SÁCH MỚI.NET**



HÀNG NGHÌN ĐẦU SÁCH HAY ĐANG CHỜ BẠN  
[WWW.SACHMOI.NET](http://WWW.SACHMOI.NET)



## LUẬN VỀ CÁI ĐẸP [Traité du beau]

**T**rước khi đi vào cuộc truy tìm khó khăn nguồn gốc của *cái đẹp*, thoát tiên, qua tất cả các tác giả đã viết về nó, tôi nhận thấy rằng, dường như là một điều khó tránh khỏi, những gì mà thiên hạ nói đến nhiều nhất lại thường là những điều mà người ta biết ít nhất; và cùng với bao vấn đề khác, vấn đề bản chất của *cái đẹp* là như thế. Tất cả mọi người đều lý luận về *cái đẹp*; người ta ngưỡng mộ nó trong các công trình của tự nhiên; người ta đòi hỏi nó trong các tác phẩm của nghệ thuật; người ta thường xuyên thừa nhận hoặc phủ nhận cái tính chất ấy; thế nhưng nếu ta hỏi những người có khiếu thưởng thức chắc chắn nhất và tinh tế nhất đâu là nguồn gốc của nó, bản chất của nó, khái niệm rõ ràng về nó, ý niệm thật sự về nó, định nghĩa về nó; liệu đó là một cái gì tuyệt đối hay tương đối; liệu có một *cái đẹp* vĩnh cửu, bất biến, quy tắc và kiểu mẫu cho *cái đẹp* thứ cấp không, hay *vẻ đẹp*\* cũng như các thời trang, thì lập tức ta thấy các ý kiến không thống nhất, và số người này thú nhận họ chẳng biết, còn số người khác đâm ra hoài nghi. Sao lại có tình trạng hầu như tất cả mọi người đều đồng ý là có một *cái đẹp*; rất nhiều người trong số họ cảm thấy rõ rệt nó ở đâu, thế mà lại rất ít người biết được nó là cái gì?

Để đi tới giải quyết được, nếu có thể, những khó khăn ấy, chúng tôi sẽ bắt đầu bằng cách trình bày những ý kiến khác nhau của các tác giả đã viết kỹ nhất về *cái đẹp*; sau đó chúng tôi sẽ đề xuất những ý nghĩ của mình về cùng chủ đề ấy, và sẽ kết thúc bài viết này bằng những nhận xét khái quát về nhận thức con người và về những thao tác của nó liên quan đến vấn đề đặt ra.

Platon đã viết hai đối thoại về *cái đẹp* là *Phèdre* và *Grand Hippias*: trong đối thoại sau, ông thiên về giảng giải những gì không phải là *cái đẹp* chứ không phải *cái đẹp* là gì; còn ở đối thoại trước, ông ít nói về *cái đẹp* hơn là lòng yêu thích một cách tự nhiên của con người đối với nó. Trong *Grand Hippias*, vấn đề chỉ là làm cho một tay ngụy biện huênh hoang phải bẽ mặt; còn trong *Phèdre* lại chỉ là vài khoảnh khắc dễ chịu với một ông bạn tại một nơi phong cảnh hữu tình.

Thánh Augustin đã viết một thiên luận văn về *cái đẹp*, nhưng tác phẩm ấy đã mất, và chúng ta chỉ còn lưu giữ được của thánh Augustin về đối tượng quan trọng ấy vài ý kiến rải rác trong các bài viết của ông, qua những ý kiến đó, ta thấy rằng, theo ông, sự tương quan chính xác giữa các bộ phận với nhau của một tổng thể, làm cho tổng thể ấy hợp thành đơn nhất, đấy chính là tính chất đặc trưng của *vẻ đẹp*. Nếu tôi hỏi một kiến trúc sư – vị đại nhân ấy nói – tại sao ông ta sau khi đã dựng một vòm cuốn ở một bên cánh của tòa nhà, lại cũng làm như thế ở cánh bên kia, chắc hẳn ông ta sẽ trả lời tôi rằng *là để cho các bộ phận công trình kiến trúc của ông ta*

*thật đối xứng với nhau.* – Thế nhưng tại sao ông lại cho rằng sự đối xứng ấy là cần thiết? – *Bởi lẽ nó làm hài lòng.* – Nhưng ông là ai để đứng ra phán quyết cái gì làm hài lòng hoặc không làm hài lòng mọi người? Và do đâu mà ông biết sự đối xứng làm hài lòng chúng ta? – *Tôi tin chắc điều đó, bởi vì các vật được bố trí như thế có được vẻ ý nhị, sự đúng đắn và cái duyên dáng; nói tóm lại bởi vì như thế là đẹp.* – Được lắm; nhưng, ông hãy cho tôi biết, cái đó đẹp bởi vì nó làm hài lòng? Hay cái đó làm hài lòng bởi vì nó đẹp? – *Chẳng khó khăn gì cái đó làm hài lòng bởi vì nó đẹp.* – Tôi cũng nghĩ như ông; nhưng tôi lại hỏi ông tại sao cái đó lại đẹp? và nếu câu hỏi của tôi làm ông bối rối, bởi lẽ thực ra các bậc thầy trong ngành nghệ thuật của ông chẳng đi xa mấy đến tận đó, nhưng ít ra ông cũng sẽ thừa nhận chẳng khó khăn rằng sự đồng dạng, sự đều đặn, sự tương hợp giữa các bộ phận tòa nhà của ông, khiến cho tất cả thu về một thứ đơn nhất, làm vừa lòng lý trí. – *Tôi đã định nói như thế.* – Vâng; nhưng ông hãy coi chừng, chẳng làm gì có cái đơn nhất thực sự trong các thực thể, bởi vì tất cả chúng đều được cấu thành bởi vô số những bộ phận, mà mỗi bộ phận lại được cấu thành bởi vô vàn những bộ phận khác. Vậy ông thấy nó ở đâu cái đơn nhất nó chi phối ông trong việc xây dựng bản vẽ của ông; cái đơn nhất mà ông coi như một định luật không thể vi phạm được trong nghệ thuật của ông; cái đơn nhất mà công trình xây dựng của ông phải mô phỏng để thành đẹp, nhưng chẳng có gì trên trái đất có thể mô phỏng một cách hoàn hảo, bởi lẽ chẳng có gì trên trái đất có thể là đơn nhất một cách hoàn

hảo? Và chẳng, từ đó suy ra điều gì? Chẳng lẽ không phải thừa nhận rằng ở bên trên các trí tuệ của chúng ta có một cái đơn nhất nào đó độc đáo, tối thượng, vĩnh hằng, hoàn hảo, nó là quy tắc cơ bản của *cái đẹp*, và ông tìm kiếm trong thực thi nghệ thuật của ông? Do đấy mà thánh Augustin kết luận trong một công trình khác, rằng có thể nói chính sự thống nhất là cái cấu thành hình thức và bản chất của *cái đẹp* trong mọi thể loại. *Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est.*

Ông Wolff nói trong *Tâm lý học* của ông rằng có những thứ làm cho chúng ta hứng thú và có những thứ khác làm cho chúng ta ngán ngẩm, và sự khác nhau ấy là cơ sở tạo thành *cái đẹp* và *cái xấu*; rằng cái làm chúng ta hứng thú gọi là *cái đẹp*, và cái làm chúng ta ngán ngẩm thì là *cái xấu*.

Ông nói thêm rằng *vẻ đẹp* là ở sự hoàn hảo, sao cho nhờ sức mạnh của sự hoàn hảo ấy, thực thể được hoàn hảo có khả năng gây nên ở chúng ta sự hứng thú.

Tiếp đó ông phân biệt hai loại *vẻ đẹp*, vẻ đẹp thật sự và vẻ đẹp bề ngoài: *vẻ đẹp thật sự* là vẻ đẹp nảy sinh từ một sự hoàn hảo thật sự; còn *vẻ đẹp bề ngoài* là vẻ đẹp nảy sinh từ một sự hoàn hảo bề ngoài.

Rõ ràng là thánh Augustin đã tiến xa hơn nhiều trong việc đi tìm *cái đẹp* hơn là triết gia thuộc phái Leibniz: dường như triết gia này trước hết cho rằng một vật là *đẹp*, bởi vì nó là *đẹp*, như Platon và thánh Augustin đã nhận thấy rõ ràng. Đúng là sau đó ông đã đưa sự hoàn hảo vào trong ý niệm về *vẻ đẹp*; nhưng sự hoàn hảo là gì? *Cái hoàn hảo* có rõ ràng

hơn và dễ hiểu hơn *cái đẹp* hay không?

Ông Crouzas nói rằng tất cả những ai không ưa chỉ nói theo thói quen và chẳng suy nghĩ đều muốn đi sâu vào trong bản thân mình và chú ý đến những gì diễn ra nơi ấy, đến cách mình nghĩ, đến những gì mình cảm thấy khi mình thốt lên *cái kia là đẹp*, họ đều nhận thấy là họ bày tỏ bằng mấy từ đó một sự tương quan nào đấy giữa một đối tượng với những cảm tưởng dễ chịu hoặc những ý nghĩ tán thưởng, và đều nhất trí với nhau rằng khi nói *cái kia là đẹp*, tức là nói tôi nhận thấy một cái gì đó mà tôi tán thưởng hoặc nó làm cho tôi hứng thú.

Ta thấy rằng định nghĩa của ông Crouzas không xuất phát từ bản chất của *cái đẹp*, mà chỉ là từ hiệu quả mà người ta cảm thấy khi đứng trước nó; định nghĩa ấy có cùng một thiếu sót như định nghĩa của ông Wolff. Chính ông Crouzas cũng đã cảm thấy điều này, nên liền sau đó, ông quan tâm xác định các tính chất của *cái đẹp*: ông đưa ra năm tính chất, *sự đa dạng, sự thống nhất, sự đều đặn, sự trật tự, sự tương quan*.

Từ đó suy ra hoặc định nghĩa của thánh Augustin là không đầy đủ, hoặc định nghĩa của ông Crouzas là thừa thãi. Nếu ý niệm về *sự thống nhất* không bao hàm các ý niệm về *sự đa dạng, sự đều đặn, sự trật tự* và *sự tương quan*, và nếu những tính chất ấy là thiết yếu cho *cái đẹp*, thánh Augustin lẽ ra không được bỏ sót chúng; nếu ý niệm về *sự thống nhất* đã bao hàm những tính chất kia rồi, ông Crouzas lẽ ra chẳng nên thêm vào làm gì.

Ông Crouzas chẳng hề xác định ông hiểu *sự đa dạng* là gì; hình như ông hiểu *sự thống nhất* là mối liên hệ của tất cả các bộ phận vào một mục đích duy nhất; ông xem *sự đều đặn* là ở vị trí tương tự giữa các bộ phận với nhau; ông gọi là *sự trật tự* là tình trạng thoái biến nào đó của các bộ phận mà ta cần phải tuân thủ khi chuyển từ các bộ phận này sang các bộ phận khác; và ông định nghĩa *sự tương quan* là *sự thống nhất có pha thêm sự đa dạng, sự đều đặn và sự trật tự* trong mỗi bộ phận.

Tôi sẽ chẳng công kích định nghĩa *cái đẹp* bằng những thứ mơ hồ mà nó chứa đựng; ở đây tôi chỉ tạm nhận xét rằng nó là riêng biệt, và nó chỉ có thể vận dụng vào kiến trúc, hoặc nhiều lắm là vào những tác phẩm toàn cục lớn ở các thể loại khác, vào một bài hùng biện, vào một vở kịch, v.v. chứ không thể vận dụng vào *một từ ngữ*, vào *một ý tưởng*, vào *một phân đối tượng*.

Ông Hutcheson giáo sư danh tiếng về triết lý đạo đức ở trường đại học Glasgow, tạo cho mình một hệ thống riêng biệt: ông chỉ tập trung nghĩ rằng chẳng nên băn khoăn *cái đẹp là gì* nhiều hơn là băn khoăn *cái hữu hình là gì*. Người ta hiểu *cái hữu hình* là cái được làm ra để có thể nhận thấy bằng mắt; và ông Hutcheson hiểu *cái đẹp* là cái được làm ra để có thể nắm bắt bằng giác quan bên trong về *cái đẹp*. Giác quan bên trong về *cái đẹp* là một năng lực giúp chúng ta phân biệt các vật đẹp, cũng như thị giác là một năng lực giúp chúng ta thu nhận được khái niệm về các màu sắc và các hình dạng.

Tác giả này và các môn đệ của ông ra sức chứng minh sự có thật và sự cần thiết của *giác quan thứ sáu* ấy, và họ lập luận như sau:

1. Họ bảo rằng tâm hồn chúng ta là bị động trước niềm hứng thú cũng như trước sự ngán ngẩm. Các đối tượng không tác động đến chúng ta đúng như chúng ta mong muốn; các đối tượng này gây cho tâm hồn chúng ta một cảm giác hứng thú cần thiết; các đối tượng khác lại nhất thiết làm cho chúng ta ngán ngẩm; mọi khả năng ý chí của chúng ta chỉ là tìm kiếm loại đối tượng đầu và lảng tránh loại đối tượng sau: chính thể tạng con người chúng ta, đôi khi có tính chất cá nhân, khiến chúng ta thấy những cái này là dễ chịu và những cái khác là khó chịu. (Hãy xem *Nỗi phiền lòng và niềm hứng thú*).

2. Có lẽ chẳng một đối tượng nào có thể tác động đến tâm hồn chúng ta mà không ít nhiều là một nguyên nhân cần thiết gây nên niềm hứng thú hay nỗi ngán ngẩm. Một gương mặt, một tác phẩm kiến trúc hay tác phẩm hội họa, một bản nhạc, một hành động, một tình cảm, một tính cách, một biểu hiện, một lời nói, tất cả những thứ ấy làm chúng ta hứng thú hoặc làm chúng ta ngán ngẩm như thế nào đấy. Chúng ta cảm thấy rằng sự hứng thú hoặc sự ngán ngẩm thế nào cũng nảy sinh khi ngẫm nghĩ về ý niệm lúc đó xuất hiện trong trí óc chúng ta với tất cả các tình huống của nó. Ấn tượng ấy hình thành, mặc dù trong số một vài ý niệm đó chẳng có chút gì mà ta thường gọi là những *nhận thức cảm tính*, và trong những ý

niệm do các giác quan đem lại, niềm hứng thú hoặc nỗi ngán ngẩm kèm theo nảy sinh từ cái trật tự hoặc cái lộn xộn, từ sự đối xứng hoặc chẳng đối xứng, từ sự mô phỏng hoặc vẻ kỳ cục mà người ta nhận thấy ở các đối tượng, chứ không phải từ các ý niệm đơn giản về màu sắc, về âm thanh và về khuôn khổ được xem xét liên đới với nhau.

3. Đặt vấn đề như vậy – ông Hutcheson nói – tôi gọi là các *giác quan nội tại* những quyết định của tâm hồn hứng thú hoặc ngán ngẩm khi xem xét những hình dạng hoặc ý niệm nào đấy; và để phân biệt các *giác quan bên trong* với những năng lực của cơ thể được biết đến dưới tên gọi ấy, tôi gọi năng lực nhận biết được *cái đẹp* trong tính chất đều đặn, trật tự và hài hòa là *giác quan nội tại về cái đẹp*; và gọi năng lực tán thưởng những tình cảm, những hành động, những tính cách của những con người biết lẽ phải trái và đức hạnh là *giác quan nội tại về cái tốt*.

4. Bởi lẽ những quyết định của tâm hồn hứng thú hoặc ngán ngẩm khi xem xét những hình dạng hoặc ý niệm nào đấy ta thấy có ở tất cả mọi người, trừ phi họ gốc ghêch; chưa tìm xem *cái đẹp* là gì, có điều chắc chắn là ở tất cả mọi người đều có một ý thức tự nhiên và đặc thù với đối tượng ấy; rằng họ đều nhất trí với nhau tìm thấy *vẻ đẹp* trong các hình dạng, cũng phổ biến như cảm thấy đau đớn khi đưa tay vào lửa, hoặc cảm thấy hứng thú được ăn khi đang thèm ăn, mặc dù sở thích của họ thì khác nhau vô cùng.

5. Ngay khi chúng ta vừa ra đời, các *giác quan bên ngoài*

của chúng ta bắt đầu tập dượt và truyền cho chúng ta những tri giác về các đối tượng cảm tính; và có lẽ chính vì thế mà chúng ta tin rằng chúng là tự nhiên. Nhưng các đối tượng của cái mà chúng ta gọi là những *giác quan nội tại*, hoặc những *giác quan về cái đẹp và cái tốt*, không hiện diện sớm như thế trong đầu óc chúng ta. Phải trải qua thời gian sau đó các trẻ em mới nhận xét, hay ít ra chúng mới bộc lộ những dấu hiệu nhận xét về các tương quan, các sự giống nhau và các đối xứng, về các tình cảm và các tính cách; muộn hơn, chúng mới biết đến các sự vật gây hứng thú hoặc chán ngán trong lòng; và chính vì thế nên ta tưởng rằng những năng lực mà tôi gọi là *các giác quan nội tại về cái đẹp và cái tốt* chỉ là do học hỏi và giáo dục mà có. Nhưng dù người ta quan niệm *đạo đức* và *vẻ đẹp* là thế nào đi nữa, một đối tượng *đức hạnh* hoặc *tốt* khiến ta tán thưởng và hứng thú, cũng tự nhiên như các món ăn là các đối tượng khiến ta thèm ăn. Và các đối tượng thứ nhất xuất hiện sớm hay muộn thì có hề chi? Nếu như các giác quan trong ta chỉ phát triển dần dần và cái này sau cái kia, chẳng lẽ chúng không hẳn là các giác quan và các năng lực hay sao? Và chẳng lẽ ta đi đến chỗ nhận định rằng trong các đối tượng hữu hình không làm gì có màu sắc và hình thù thật sự, bởi vì ta cần có thời gian và học hỏi để nhận biết được chúng, và rằng trong tất cả thiên hạ chẳng có được hai người nhận biết chúng cùng một cách như nhau?

6. Người ta gọi là *cảm giác* những tri giác hình thành trong tâm hồn chúng ta trước sự hiện diện của các đối tượng bên

ngoài, và do ấn tượng mà chúng in dấu trên các khí quan của chúng ta (Hãy xem *Những cảm giác*). Và khi hai tri giác khác nhau hoàn toàn, và chúng chỉ cùng chung cái tên chủng loại là *cảm giác*, các năng lực nhờ chúng mà ta thu nhận được các tri giác khác nhau kia gọi là các *giác quan khác nhau*. Thị giác và thính giác, chẳng hạn, chỉ những năng lực khác nhau, cái này đem đến cho chúng ta những ý niệm về màu sắc, còn cái kia những ý niệm về âm thanh; nhưng các âm thanh khác nhau thế nào đi nữa và các màu sắc khác nhau thế nào đi nữa, người ta đều quy mọi màu sắc về cùng một giác quan, và mọi âm thanh về cùng một giác quan-kia; và xem ra mỗi giác quan của chúng ta đều có khí quan của nó. Thế mà, nếu các bạn áp dụng nhận xét trên đây vào *cái tốt* và *cái đẹp*, các bạn sẽ thấy chúng hoàn toàn đúng như vậy.

7. Những người bảo vệ *giác quan nội tại* hiểu *cái đẹp* là ý niệm mà một số đối tượng khêu gợi trong tâm hồn chúng ta, và hiểu *giác quan nội tại về cái đẹp* là năng lực chúng ta có để thu nhận ý niệm ấy; và họ nhận xét thấy rằng loài vật có những năng lực tương tự như các giác quan bên ngoài của chúng ta, và đôi khi những năng lực ấy còn ở một mức độ cao hơn chúng ta; nhưng chẳng con vật nào cho ta thấy dấu hiệu của cái mà ở đây ta gọi là *giác quan nội tại*. Họ tiếp tục lý luận rằng một người có thể có đầy đủ cùng một cảm giác bên ngoài như chúng ta cảm thấy, mà chẳng để ý đến những sự giống nhau và những tương quan giữa các đối tượng; thậm chí anh ta có thể nhận biết những sự giống nhau và những

tương quan ấy mà chẳng cảm thấy hứng thú gì lắm; và chẳng chỉ có các ý niệm về diện mạo và các hình dạng, v.v. là những gì đó rõ rệt của niềm hứng thú. Niềm hứng thú có thể có ở nơi mà các tương quan chẳng được quan tâm, cũng chẳng được biết đến; nó có thể thiếu vắng mặc dù người ta hết sức chú ý đến trật tự và các tương quan. Vậy chúng ta sẽ gọi tên là gì cái năng lực ấy nó chi phối trong chúng ta mà chúng ta chẳng biết rõ tại sao? Gọi là *giác quan nội tại*.

8. Cách gọi tên này dựa trên sự so sánh giữa năng lực mà tên gọi đó chỉ định với các năng lực khác. Sự so sánh ấy chủ yếu là ở chỗ niềm hứng thú mà *giác quan nội tại* giúp chúng ta cảm nhận thì khác với sự nhận thức các căn nguyên. Sự nhận thức các căn nguyên có thể làm tăng hoặc giảm niềm hứng thú, nhưng nhận thức ấy không phải là niềm hứng thú cũng chẳng phải là nguyên nhân của nó. Giác quan ấy có những niềm hứng thú tất yếu; bởi vì *vẻ đẹp* và *sự xấu xí* của một đối tượng luôn luôn vẫn y nguyên đối với chúng ta, dù chúng ta có thể vì mục đích nào đó mà cố tình đánh giá khác đi. Một đối tượng khó coi, dù là hữu ích, chẳng vì thế mà ta thấy như nó *đẹp* hơn; một đối tượng đẹp, dù là có hại, chẳng vì thế mà ta thấy như nó *xấu* hơn. Bạn cứ đề nghị thưởng cả thế giới cho chúng tôi để buộc chúng tôi bảo xấu là đẹp và bảo đẹp là xấu; bạn cứ thêm vào cái giá ấy những đe dọa ghê gớm nhất, bạn sẽ vẫn chẳng đem lại một sự thay đổi nào trong cảm nhận của chúng tôi và trong đánh giá của của *giác quan nội tại*; miệng chúng tôi sẽ khen hoặc chê theo ý bạn,

nhưng *giác quan nội tại* vẫn sẽ y nguyên không hề suy suyển.

9. Vẫn các nhà lập luận ấy tiếp tục rằng dường như từ đó có thể suy ra một số đối tượng ngay lập tức và tự bản thân chúng là nguyên nhân của niềm hứng thú do *vẻ đẹp* mang lại, rằng chúng ta có một giác quan phù hợp để thưởng thức nó; rằng niềm hứng thú ấy có tính chất cá nhân và nó chẳng có gì là chung với lợi ích. Thực vậy, chẳng từng xảy ra hàng trăm trường hợp người ta bỏ cái ích lợi để chọn *cái đẹp* đấy sao? Sự ưu ái hào hiệp ấy đôi khi ta chẳng thấy trong những điều kiện bị khinh bỉ nhất đó sao? Một thợ thủ công lương thiện sẽ dốc sức vào niềm khoái trá tạo nên một kiệt tác nó khiến anh ta sạt nghiệp, còn hơn là vào lợi ích làm một tác phẩm dở nó khiến anh trở nên giàu có.

10. Nếu ta không gắn thêm vào việc xem xét cái lợi ích một cảm tinh đặc biệt nào đó, một ấn tượng tinh tế nào đó của một năng lực khác với trí tuệ và ý chí, người ta sẽ chỉ đánh giá một ngôi nhà ở sự hữu ích của nó, một khu vườn ở sự màu mỡ của nó, một bộ quần áo ở sự thuận tiện của nó. Thế nhưng sự đánh giá chật hẹp ấy ngay cả ở trẻ em và dân man di cũng không có. Bạn hãy bỏ mặc cho tự nhiên làm theo ý muốn, và giác quan nội tại vẫn sẽ phát huy quyền lực: có thể nó sẽ lầm lẫn trong đối tượng của nó; thế nhưng cảm giác hứng thú không vì thế mà sẽ kém thiết thực. Một triết lý khắc khổ, thù ghét thói xa hoa, sẽ phá các pho tượng, sẽ lật đổ các cột tháp, sẽ biến các lâu đài của chúng ta thành những túp lều, và các khu vườn của chúng ta thành rừng rú; nhưng

không vì thế mà nó sẽ chẳng cảm thấy vẻ đẹp thực sự của các đối tượng kia; giác quan nội tại sẽ nổi loạn chống lại nó; và nó sẽ đành phải tự hào là mình dũng cảm.

Theo tôi, như vậy là Hutcheson và các môn đệ của ông cố gắng thiết lập tính tất nhiên của *giác quan nội tại về cái đẹp*; nhưng họ chỉ chứng minh được rằng có một cái gì đó mù mờ và khó hiểu trong niềm hứng thú mà *cái đẹp* gây nên cho chúng ta; rằng niềm hứng thú ấy dường như độc lập với nhận thức về các mối liên quan và các tri giác; rằng sự chiêm nghiệm cái hữu ích chẳng có vai trò gì ở đây, và rằng niềm hứng thú ấy tạo nên những kẻ hâm mộ mà chẳng có các phần thưởng hay sự đe dọa nào lung lạc nổi.

Vả lại, các triết gia ấy phân biệt trong các vật hữu hình một *cái đẹp tuyệt đối* và một *cái đẹp tương đối*. Họ không hề hiểu một *cái đẹp tuyệt đối* là một tính chất cố hữu trong đối tượng đến mức nó làm cho đối tượng trở thành *đẹp* tự bản thân nó, chẳng có bất cứ mối liên quan gì với tâm hồn nhìn đối tượng và đánh giá đối tượng. Thuật ngữ *đẹp*, giống như các tên gọi khác của những ý niệm rõ rệt, theo họ, chính là để chỉ sự tri giác một tính chất; cũng như cái lạnh và cái nóng, cái ngọt và cái đắng là những cảm giác của tâm hồn chúng ta, tuy rằng chắc hẳn chẳng có gì là giống với những cảm giác ấy trong các đối tượng khơi gợi nên chúng, mặc dù thiên kiến quần chúng lại đánh giá khác. Người ta không hiểu – họ bảo thế – tại sao các đối tượng lại có thể được gọi là *đẹp* nếu không có một trí năng được phú bẩm *giác quan về vẻ đẹp* để tán dương

chúng. Vậy là họ hiểu *cái đẹp tuyệt đối* là cái đẹp người ta nhận thấy ở một số đối tượng, chẳng so sánh chúng với bất cứ cái gì khác bên ngoài mà các đối tượng ấy là sự mô phỏng và thể hiện. Đó là – họ bảo thế – *vẻ đẹp* mà chúng ta nhận thấy trong các công trình của tự nhiên, trong một số hình dạng nhân tạo, và trong các diện mạo; các hình khối, các bề mặt; và họ hiểu *cái đẹp tương đối* là cái đẹp người ta nhận thấy trong các đối tượng nói chung được xem như những mô phỏng và những hình ảnh của một số cái khác. Vậy là sự phân chia của họ dựa trên cơ sở những nguồn gốc khác nhau của niềm hứng thú do *cái đẹp* mang lại cho chúng ta hơn là từ chính những đối tượng; bởi lẽ chắc chắn là trong *cái đẹp tuyệt đối*, có thể nói, có một *cái đẹp tương đối*, và trong *cái đẹp tương đối* có một *cái đẹp tuyệt đối*.

## VỀ CÁI ĐẸP TUYỆT ĐỐI THEO HUTCHESON VÀ CÁC MÔN ĐỆ CỦA ÔNG

Chúng tôi đã chứng tỏ – họ bảo thế – tất nhiên phải có một *giác quan thích hợp* nó mách bảo chúng ta, bằng niềm hứng thú, sự hiện diện của *cái đẹp*; bây giờ chúng ta xét xem một đối tượng phải có những tính chất gì để lay động giác quan ấy. Đừng nên quên rằng – họ nói thêm – ở đây những tính chất ấy chỉ xét đối với con người; bởi vì chắc chắn có không ít đối tượng con người cho là *đẹp*, nhưng chúng lại khiến cho những con vật khác không ưa. Những con vật này

có các giác quan và các khí quan cấu tạo khác với của chúng ta, nếu chúng đánh giá về *cái đẹp*, chắc sẽ gán cho nó những ý nghĩ và những hình dạng khác hẳn. Con gấu có thể thấy cái hang của nó là tiện lợi, nhưng nó chẳng thấy hang là đẹp hay xấu; nếu nó có *giác quan nội tại về cái đẹp*, có lẽ nó sẽ xem cái hang như một nơi cư trú hết sức thú vị. Nhân tiện các bạn hãy lưu ý rằng một con người thật là bất hạnh, nếu anh ta có *giác quan nội tại về cái đẹp*, và lại chỉ luôn luôn nhận ra *cái đẹp* ở những đối tượng có hại cho mình; Tạo hóa đã xử sự hướng về chúng ta; và một vật thật sự *đẹp* thì thường là một vật tốt.

Để khám phá nguyên nhân tổng quát của những ý niệm về *cái đẹp* ở con người, các môn đệ của Hutcheson xem xét những vật đơn giản nhất, chẳng hạn các hình; và họ thấy rằng trong số các hình, những hình mà chúng ta gọi là *đẹp* phô ra trước các giác quan của chúng ta sự đồng dạng trong sự đa dạng. Họ khẳng định rằng một hình tam giác đều thì không *đẹp* bằng một hình vuông; một hình ngũ giác thì không *đẹp* bằng một hình lục giác, và cứ thế, bởi vì các đối tượng đều đồng dạng thì càng *đẹp* nếu chúng đa dạng hơn; và chúng càng đa dạng hơn nếu chúng có nhiều cạnh so sánh được với nhau hơn. Họ bảo rằng đúng là khi tăng số cạnh lên rất nhiều, người ta không còn nhận ra những mối liên quan giữa các cạnh của chúng với nhau và với bán kính; do đó mà vẻ *đẹp* của các hình kia không luôn luôn tăng lên như số cạnh. Họ tự bắt bẻ như vậy; nhưng họ chẳng hề quan tâm giải đáp

thế nào. Họ chỉ nhận xét rằng không có sự song song giữa các cạnh của một hình bảy góc hoặc của những hình đa giác có số góc lẻ khác làm giảm vẻ đẹp; nhưng họ luôn luôn cho rằng, vẫn là cân nhau, nhưng một hình đa giác đều hai mươi cạnh thì đẹp hơn nhiều một hình chỉ có mười hai cạnh; rằng hình này thì đẹp hơn hình bát giác, và hình bát giác thì đẹp hơn hình vuông. Họ cũng lập luận như thế về các mặt phẳng và về các hình khối. Trong tất cả các hình khối đều, hình khối nào có số mặt lớn nhất theo họ là đẹp nhất, và họ nghĩ rằng vẻ đẹp của các thực thể ấy cứ giảm dần xuống đến hình chóp đều.

Nhưng nếu giữa các đối tượng đồng dạng như nhau, những đối tượng đa dạng nhất là đẹp nhất, theo họ, thì ngược lại, trong số các đối tượng đa dạng như nhau, các đối tượng đẹp nhất sẽ là các đối tượng đồng dạng nhất: vì vậy hình tam giác đều hoặc ngay cả hình tam giác cân thì đẹp hơn là hình không đều cạnh; hình vuông thì đẹp hơn hình bình hành hay hình thoi. Cũng vẫn lập luận như thế với các hình khối đều, và nói chung với tất cả những hình có một sự đồng nhất nào đấy, như các hình trụ, các hình lăng trụ, các hình tháp, v.v.; và phải thừa nhận với họ là các thực thể ấy chắc chắn ưa nhìn hơn là các hình xù xì ở đấy ta chẳng thấy đồng dạng, chẳng thấy đối xứng, chẳng thấy thống nhất.

Để có được những tỷ lệ phối hợp của mối liên quan giữa tính đồng dạng và tính đa dạng, họ so sánh các hình tròn và các hình cầu với các hình bầu dục và các hình cầu dẹt ít lệch

tâm; và họ cho rằng tính đồng dạng hoàn toàn của những hình này thì được bù đắp bởi tính đa dạng của những hình kia, và rằng *vẻ đẹp* của chúng gần ngang nhau.

*Cái đẹp*, trong các công trình của tự nhiên, theo họ cũng có cùng cơ sở như thế. Họ bảo rằng hoặc các bạn quan sát hình dạng các thiên thể, sự xoay vần của chúng, dáng vẻ của chúng; hoặc các bạn từ trên trời xuống dưới đất, xem xét các cây cỏ bao phủ khắp nơi, các màu sắc của những bông hoa, cơ cấu của các con vật, giống loài của chúng, cử động của chúng, sự tương quan giữa các bộ phận của chúng, mối liên quan giữa cơ chế của chúng với sự thoải mái của chúng; hoặc các bạn tung mình lên không trung quan sát chim muông và khí tượng; hoặc các bạn nhào xuống nước và so sánh các loài cá với nhau; đâu đâu các bạn cũng gặp sự đồng dạng trong sự đa dạng; đâu đâu các bạn cũng thấy các tính chất ấy được bù đắp ở các vật *đẹp* ngang nhau, và theo tỷ lệ phối hợp không bằng nhau ở các vật không *đẹp* bằng nhau; nói tóm lại, nếu lại được phép sử dụng ngôn ngữ của các nhà hình học, các bạn sẽ thấy trong lòng đất, dưới đáy biển, trên thượng tầng khí quyển, trong toàn bộ tự nhiên và trong mỗi bộ phận của nó, sự đồng dạng trong sự đa dạng, và *vẻ đẹp* luôn luôn theo tỷ lệ phối hợp của hai tính chất ấy.

Tiếp đó họ bàn về *vẻ đẹp* của các nghệ thuật mà sản phẩm không thể xem như sự mô phỏng thật sự, như kiến trúc, các công nghệ cơ khí và giai điệu tự nhiên; họ ra sức chứng minh các nghệ thuật ấy đều lệ thuộc vào quy luật sự đồng dạng

trong sự đa dạng của họ; và nếu chứng cứ của họ sai sót, thì không phải là do liệt kê chẳng đủ; họ đi từ tòa lâu đài lộng lẫy nhất đến ngôi nhà nhỏ bé nhất, từ công trình quý giá nhất đến những thứ vật vãnh, chỉ rõ bất cứ đâu thiếu sự đồng dạng thì thành phóng túng, mà thiếu sự đa dạng thì thành nhạt nhẽo.

Nhưng có một lớp thực thể khác xa với những thực thể trên, khiến các môn đệ của Hutcheson rất lúng túng; bởi vì người ta nhận thấy có *vẻ đẹp* ở các thực thể ấy, thế nhưng quy tắc sự đồng dạng trong sự đa dạng lại không áp dụng vào được: đó là việc chứng minh các chân lý trừu tượng và phổ quát. Nếu một định lý chứa đựng vô vàn những chân lý riêng biệt, chúng chỉ là sự triển khai của định lý, thì định lý ấy thực ra chỉ là hệ luận của một tiên đề, từ đó mà ra vô vàn những định lý khác; thế nhưng người ta bảo rằng đấy là một *định lý đẹp*, chứ người ta không bảo rằng đấy là một *tiên đề đẹp*.

Lát nữa chúng tôi sẽ giải quyết khó khăn này theo những nguyên tắc khác. Bây giờ chúng ta chuyển sang xem xét *cái đẹp tương đối*, *cái đẹp* mà người ta nhận thấy ở một đối tượng được xem như mô phỏng một bản gốc, theo những nguyên tắc của Hutcheson và các môn đệ của ông.

Phần này trong hệ thống của ông chẳng có gì đặc biệt. Theo tác giả ấy và theo tất cả mọi người, *cái đẹp* ấy chỉ có thể là ở sự giống nhau giữa nguyên mẫu và bản sao.

Theo đó thì đối với *cái đẹp tương đối*, không nhất thiết

phải có bất cứ vẻ đẹp nào ở bản gốc. Rừng rú, núi non, vực sâu, sự lộn xộn, những nếp nhăn của tuổi già, cái xám ngoét của chết chóc, các hậu quả của bệnh tật, đều gây hứng thú trong hội họa; chúng cũng gây hứng thú trong thơ ca; điều mà Aristote gọi là một phẩm cách tâm hồn không phải là tính cách của một người đức hạnh; *fabula bene morata* chỉ có thể hiểu là một sử thi hoặc một kịch thơ trong đó các hành động, các tình cảm và các lời nói phù hợp với những tính cách tốt hoặc tính cách xấu.

Tuy nhiên, người ta không thể phủ nhận rằng tranh vẽ một đối tượng có cái đẹp tuyệt đối nào đấy, thường gây hứng thú nhiều hơn là tranh vẽ một đối tượng không có cái đẹp ấy. Có lẽ chỉ một ngoại lệ duy nhất trái với quy luật này, đó là trường hợp trong đó tranh vẽ phù hợp với tâm trạng của khán giả, họ lấy làm khoái về tất cả những gì người ta tước bỏ từ vẻ đẹp tuyệt đối của nguyên mẫu; tranh lúc đó càng trở nên thú vị hơn; cái thú vị này nảy sinh từ sự không hoàn thiện và do chỗ người ta muốn nhân vật của một sử thi hoặc thơ ca anh hùng chẳng phải là không có thiếu sót.

Phần lớn các vẻ đẹp khác của thơ ca và văn hùng biện đều theo quy luật cái đẹp tương đối. Sự giống với cái thật khiến cho những so sánh, ẩn dụ, tỷ dụ trở thành đẹp, ngay khi chẳng có một chút vẻ đẹp tuyệt đối nào trong các đối tượng mà chúng thể hiện.

Hutcheson nhấn mạnh khuynh hướng muốn so sánh của chúng ta. Theo ông, nguyên nhân của khuynh hướng ấy là thế

này. Những ham muốn hầu như luôn luôn tạo ra các hoạt động như nhau ở loài vật và ở chúng ta; và những vật vô tri của tự nhiên cũng thường có các tư thế giống như bộ dạng của cơ thể con người, và trong một số trạng thái tâm hồn; tác giả mà chúng tôi đang phân tích nói thêm rằng rất dễ hiểu tại sao con sư tử trở thành biểu tượng của sự thịnh nộ; con hổ, biểu tượng của sự độc ác; cây sồi thẳng tắp, ngọn cây kiêu hãnh vươn tới tận trời mây, biểu tượng của sự gan dạ; cảnh biển động thể hiện cơn giận dữ tức tối; còn vẻ ẻo lả của một thân cây anh túc, ngọn cây cong xuống vì mấy giọt mưa, là hình ảnh của người hấp hối.

Đó là hệ thống của Hutcheson, chắc hẳn có vẻ kỳ cục hơn là đúng sự thật. Tuy nhiên chúng tôi vẫn khuyên đọc kỹ công trình của ông, nhất là trong nguyên bản; ta sẽ tìm thấy ở đấy một số lớn nhận xét tinh tế về cách thức làm thế nào để đạt tới sự hoàn thiện trong các ngành mỹ thuật. Bây giờ chúng tôi trình bày các ý kiến của Cha André, giáo sĩ dòng Tên. Công trình *Bàn về cái đẹp* (Essai sur le beau) của ông là một hệ thống liên tục nhất, bao quát nhất và chặt chẽ hơn cả mà tôi được biết. Có lẽ tôi dám quả quyết rằng nó có vai trò trong lĩnh vực này như vai trò của *Luận về các Mỹ thuật thu về chỉ một nguyên tắc* (Traité des Beaux-Arts réduit à un seul principe) trong lĩnh vực mỹ thuật. Đó là hai công trình tốt, chỉ thiếu một chương là thành tuyệt vời; và càng cần phải bực mình với hai tác giả đã bỏ sót chương ấy. Tu sĩ Batteux nhắc đến tất cả những nguyên tắc của các ngành mỹ thuật mô

phông tự nhiên đẹp; nhưng ông lại chẳng hề cho chúng ta biết *tự nhiên đẹp* là gì. Cha André phân bố sắc sảo hơn nhiều và có tính triết lý hơn nhiều *cái đẹp* nói chung thành các loại khác nhau; ông định nghĩa chính xác tất cả các loại ấy; nhưng ta không tìm thấy định nghĩa *cái đẹp* nói chung ở chỗ nào trong cuốn sách của ông, chỉ trừ ông quy nó về tính thống nhất như thánh Augustin. Ông luôn nói về trật tự, tương quan, hài hòa, v.v.; nhưng ông không nói một lời nào về nguồn gốc của những ý niệm ấy.

Cha André phân biệt các khái niệm tổng quát về tinh thần thuần túy đưa chúng ta đến những quy tắc vĩnh cửu về *cái đẹp*; những đánh giá tự nhiên của tâm hồn trong đó ý thức hòa lẫn với những ý niệm thuần túy tinh thần, nhưng không phá hủy các ý niệm ấy; và những thành kiến của giáo dục và của tập quán, hai thứ đó dường như đôi khi đánh đổ nhau. Ông phân chia công trình của ông thành bốn chương. Chương đầu bàn về *cái đẹp hữu hình*; chương thứ hai, *cái đẹp trong các phong tục*; chương thứ ba, *cái đẹp trong các công trình của trí tuệ*; và chương thứ tư, *cái đẹp âm nhạc*.

Ông nêu lên ba vấn đề ở từng đối tượng ấy: ông cho rằng người ta phát hiện ra ở đó một *cái đẹp bản chất* (beau essentiel), tuyệt đối, độc lập với mọi thiết chế, kể cả thiết chế thần linh; một *cái đẹp tự nhiên* (beau naturel) phụ thuộc vào thiết chế của tạo hóa, nhưng độc lập với các ý kiến và thị hiếu của chúng ta; một *cái đẹp nhân tạo* (beau artificiel) và có thể nói là võ đoán, nhưng ít nhiều phụ thuộc vào các quy luật

vĩnh hằng.

Ông cho *cái đẹp bản chất* là ở sự đều đặn, sự trật tự, sự cân đối, sự đối xứng nói chung; *cái đẹp tự nhiên* là ở sự đều đặn, sự trật tự, các tương quan, sự đối xứng được tuân thủ trong các thực thể của tự nhiên; *cái đẹp nhân tạo* là ở sự đều đặn, sự trật tự, sự đối xứng, các tương quan được tuân thủ trong các sản phẩm công nghệ, các đồ trang sức, các tòa nhà, các khu vườn của chúng ta. Ông nhận xét rằng *cái đẹp* cuối cùng ấy pha trộn cả võ đoán và tuyệt đối. Trong kiến trúc chẳng hạn, ông nhận thấy hai loại quy tắc, loại các quy tắc thứ nhất bắt nguồn từ khái niệm độc lập với chúng ta, khái niệm *cái đẹp căn nguyên và bản chất*, và nó nhất thiết đòi hỏi các cột phải thẳng đứng, các tầng phải song song, các chi phải đối xứng, hình vẽ phải phóng khoáng và thanh nhã, và sự thống nhất trong toàn cục. Loại các quy tắc thứ hai được thiết lập trên những nhận xét riêng biệt của các bậc thầy ở những thời điểm khác nhau, theo đó họ quy định những tương quan của các bộ phận thành năm thứ bậc kiến trúc: chính vì dựa vào những quy tắc ấy mà chiều cao của cột trong kiến trúc toscan gấp bảy lần đường kính của đáy, trong kiến trúc dorique gấp tám lần, trong kiến trúc ionique gấp chín lần, trong kiến trúc corinthien gấp mười lần, và trong kiến trúc hỗn hợp cũng thế; mà các cột phình ra từ chân cột cho đến một phần ba chiều cao; độ phình giảm dần thót vào ở đầu cột; mà khoảng cách giữa hai cột nhiều nhất là tám tiêu chuẩn tỷ lệ kiến trúc (module), và ít nhất là ba; mà chiều cao

của các trụ lang (portique), các cửa tò vò, các cửa ra vào và cửa sổ gấp đôi chiều rộng. Các quy tắc ấy vì chỉ dựa trên sự quan sát bằng mắt và những kiểu mẫu không rõ ràng nên thường có phần không chắc chắn và không hoàn toàn nhất thiết. Vì vậy đôi khi ta thấy có những kiến trúc sư lớn đứng vượt lên trên các quy tắc ấy, tăng giảm, và nghĩ ra các quy tắc mới tùy theo hoàn cảnh.

Vậy là trong các sản phẩm của nghệ thuật có một *cái đẹp bản chất*, một *cái đẹp do con người sáng tạo*, và một *cái đẹp theo hệ thống*: một *cái đẹp bản chất*, ở sự trật tự; một *cái đẹp do con người sáng tạo*, ở sự vận dụng tự do và tùy thuộc vào nghệ sĩ các quy luật của trật tự, hoặc, nói cho rõ ràng hơn, ở sự lựa chọn trật tự nào đấy; và một *cái đẹp theo hệ thống*, nảy sinh từ những quan sát, và tạo nên các đa dạng ngay giữa những nhà nghệ sĩ uyên bác nhất; nhưng không bao giờ làm ảnh hưởng đến *cái đẹp bản chất*, đó là một rào chắn mà người ta không bao giờ được vượt qua. *Hic murus aeneus esto*. Nếu đôi khi có những bậc thầy lớn do thiên tài mà bằng mình vượt qua các rào cản ấy, thì đó là những cơ hội hiếm hoi họ dự đoán sự phá cách của họ sẽ làm cho *vẻ đẹp* tăng thêm chứ không mất đi; nhưng dù sao họ vẫn đã phạm một sai lầm mà người ta có thể trách cứ họ.

*Cái đẹp võ đoán* lại chia nhỏ ra, vẫn theo tác giả ấy, thành một *cái đẹp thiên tài*, một *cái đẹp thị hiếu* và một *cái đẹp thuần túy thất thường*: một *cái đẹp thiên tài*, dựa trên cơ sở hiểu biết cái đẹp bản chất, đưa ra những quy tắc không thể vì

phạm; một *cái đẹp thị hiếu*, dựa trên cơ sở hiểu biết những công trình của tự nhiên và những tác phẩm của các bậc danh sư, chi phối việc áp dụng và sử dụng *cái đẹp bản chất*; một *cái đẹp thất thường*, chẳng dựa trên cơ sở nào hết, không thể được chấp nhận ở bất cứ đâu.

Hệ thống của Lucrece và của phái Pyrrhon ra sao, trong hệ thống của Cha André? còn cái gì bỏ lại cho kẻ võ đoán? Hầu như chẳng còn gì hết; vì vậy, để trả lời sự bác bỏ của những kẻ cho rằng *vẻ đẹp* là do giáo dục và do định kiến, ông chỉ phát triển nguồn gốc cái sai lầm của họ. Ông bảo rằng họ lập luận như thế này: họ đã tìm trong những tác phẩm ưu tú các ví dụ về *cái đẹp thất thường*, và họ tìm ra chẳng khó khăn gì, và cũng chẳng khó khăn gì chứng minh *cái đẹp* người ta nhận ra ở đấy là thất thường; họ có những ví dụ về *cái đẹp thị hiếu*, và họ đã chứng minh rõ ràng là cũng có sự võ đoán trong *cái đẹp* ấy; và không đi xa hơn nữa, mà cũng chẳng nhận thấy sự liệt kê của mình là không đầy đủ, họ đã kết luận rằng tất cả những gì người ta gọi là *cái đẹp* đều võ đoán và thất thường; nhưng người ta dễ dàng hiểu ra rằng kết luận của họ chỉ đúng so với nhánh thứ ba của *cái đẹp nhân tạo*, và lập luận của họ chẳng đánh vào hai nhánh kia của *cái đẹp* ấy, mà cũng chẳng đánh vào *cái đẹp tự nhiên* và *cái đẹp bản chất*.

Sau đó Cha André chuyển sang vận dụng những nguyên tắc của ông vào các phong tục, các công trình trí tuệ và vào âm nhạc; và ông chứng minh rằng trong cả ba đối tượng ấy của *cái đẹp* có một *cái đẹp bản chất*, tuyệt đối và độc lập với

mọi thiết chế, kể cả thiết chế thần linh, nó làm cho một sự vật là đơn nhất; một *cái đẹp tự nhiên* phụ thuộc vào thiết chế của tạo hóa, nhưng độc lập đối với chúng ta; một *cái đẹp vô đoán*, phụ thuộc vào chúng ta, nhưng không gây tổn hại cho *cái đẹp bản chất*.

Một *cái đẹp bản chất* trong các phong tục, trong các công trình trí tuệ và trong âm nhạc, dựa trên sự sắp xếp, sự đều đặn, sự cân đối, sự đúng đắn, sự thanh nhã, sự nhịp nhàng, những cái đó thể hiện ở một *hành động đẹp*, một *vở kịch đẹp*, một *hòa tấu đẹp*, và khiến cho các sản phẩm luân lý, trí tuệ và hòa âm trở thành thuần nhất.

Một *cái đẹp tự nhiên*, trong phong tục chẳng phải cái gì khác mà chỉ là sự tuân thủ *cái đẹp bản chất* trong hành vi của chúng ta liên quan giữa chúng ta với các thực thể của tự nhiên; trong những công trình trí tuệ, chỉ là sự mô phỏng và diễn tả trung thành các tác phẩm của tự nhiên đủ mọi loại; trong hòa âm, chỉ là sự phục tùng các quy luật mà tự nhiên đã đưa vào các thực thể phát ra âm thanh, sự cộng hưởng của chúng và cấu tạo của đôi tai.

Một *cái đẹp nhân tạo*, trong các phong tục là làm theo các tập quán của xứ sở mình, đặc tính của những người đồng bang và luật lệ của họ; trong các công trình trí tuệ, là tôn trọng các quy tắc của lời nói, hiểu biết ngôn ngữ và theo thị hiếu nổi trội; trong âm nhạc, là đưa vào đúng lúc những âm không hài hòa, là sáng tác nhạc phù hợp với những biến chuyển và âm hình thu nhận được.

Như vậy là, theo Cha André, *cái đẹp bản chất* và chân lý chẳng phô bày ra ở nơi nào phong phú như trong vũ trụ; *cái đẹp đạo đức*, như trong triết gia Cơ-đốc giáo; và *cái đẹp trí tuệ*, như trong một vở bi kịch có kèm theo âm nhạc và bài trí.

Tác giả của công trình *Bàn luận về tài năng và đạo đức* (Essai sur le mérite et la vertu) bác bỏ tất cả những sự phân biệt *cái đẹp* như trên, và cùng với rất nhiều người khác cho rằng chỉ có một *cái đẹp*, mà nền tảng là cái hữu ích: theo đó tất cả những gì được tổ chức sao cho có thể sản sinh ra một cách hoàn hảo nhất hiệu quả mà người ta đặt ra cho mình là *đẹp* một cách tuyệt đỉnh. Nếu các bạn hỏi ông ta thế nào là một *con người đẹp*, ông sẽ trả lời các bạn đó là một con người mà tứ chi rất cân đối góp phần vào việc hoàn thành các chức năng sinh vật của con người một cách có lợi nhất. Ông ta sẽ nói tiếp rằng đàn ông, đàn bà, con ngựa và các con vật khác có một vị trí trong tự nhiên: vả chăng, trong tự nhiên, vị trí ấy quy định các nhiệm vụ phải hoàn thành; các nhiệm vụ này quy định cấu tạo, và cấu tạo hoàn thiện hoặc *đẹp* ít hay nhiều là tùy theo cấu tạo của nó giúp cho nó thực hiện các chức năng của mình dễ dàng ít hay nhiều. Nhưng sự dễ dàng ấy không phải là võ đoán, và do vậy các hình dạng góp phần vào sự dễ dàng cũng không phải là võ đoán, và *vẻ đẹp* phụ thuộc vào các hình dạng ấy cũng thế. Rồi từ đó xuống tới các đối tượng tầm thường nhất, những cái ghế, cái bàn, cái cửa, v.v. Ông ta sẽ cố gắng chứng tỏ với các bạn rằng hình dạng của những đồ vật ấy chỉ gây hứng thú cho chúng ta khi nó

phù hợp hơn cả với chức năng sử dụng người ta quy định cho chúng; và nếu chúng ta luôn thay đổi một, nghĩa là chúng ta ít kiên trì trong thị hiếu đối với những hình dạng ta tạo cho chúng, ông ta sẽ bảo đó chính là vì cái cấu tạo ấy, cấu tạo hoàn hảo nhất cho việc sử dụng, thì rất khó gặp; đó chính là vì ở đây có một loại *tối đa* nó thoát ra khỏi mọi sự sắc sảo của hình học tự nhiên và nhân tạo, và chúng ta luôn luôn quay xung quanh nó; chúng ta nhận thấy hết sức rõ rệt khi chúng ta lại gần nó và khi chúng ta đã đi qua nó, nhưng chúng ta chẳng bao giờ tin chắc là đã đạt tới nó. Do vậy mà các dạng thức biến đổi thường xuyên: hoặc chúng ta bỏ chúng để đến với những cái khác, hoặc chúng ta tranh luận mãi không thôi về những dạng thức mà chúng ta gìn giữ. Và chẳng cái điểm ấy không phải đâu đâu cũng ở nguyên một nơi; *cái tối đa* ấy có những giới hạn rộng hơn hoặc hẹp hơn trong cả ngàn trường hợp: vài ví dụ sẽ đủ làm sáng tỏ tư tưởng của ông. Mọi người – ông ta sẽ nói thêm – không phải ai ai cũng có thể chú ý như nhau, và không có cùng một năng lực trí tuệ; họ đều kiên nhẫn nhiều hay ít, hiểu biết nhiều hay ít, v.v. Sự đa dạng ấy sẽ gây nên điều gì? Một cử tọa gồm các viện sĩ hàn lâm sẽ thấy cốt truyện *Héraclius\** là tuyệt diệu, còn quần chúng sẽ cho là rối rắm; những người này sẽ rút ngắn một vở hài kịch xuống còn ba hồi, còn những người khác sẽ cho rằng có thể kéo dài ra bảy hồi; và cứ như thế. Tuy hệ thống ấy được trình bày xem ra có vẻ chân thực, nhưng tôi không thể chấp nhận được.

Tôi đồng ý với tác giả là trong mọi đánh giá của chúng ta luôn xen lẫn một cái nhìn tế nhị vào bản thân mình, một sự ngoạn lại không nhận thấy được về chính chúng ta, và có cả ngàn cơ hội chúng ta tưởng rằng chỉ bị quyến rũ bởi các dạng thức đẹp, và các dạng thức ấy thực sự là nguyên nhân chủ yếu, chứ không phải là duy nhất, khiến chúng ta ngưỡng mộ; tôi đồng ý rằng lòng ngưỡng mộ ấy không phải bao giờ cũng thuần khiết như chúng ta hình dung: nhưng vì chỉ cần một sự việc để lật nhào cả một hệ thống, chúng tôi buộc lòng phải từ bỏ hệ thống của tác giả mà chúng tôi vừa dẫn ra, mặc dù trước kia chúng tôi đã hâm mộ các ý tưởng của ông; và đây là những lý lẽ của chúng tôi:

Chưa ai cảm thấy rằng sự chú ý của chúng ta chủ yếu hướng về sự giống nhau của các bộ phận, ngay trong các đồ vật mà sự giống nhau ấy chẳng hề góp phần vào sự hữu ích; miễn rằng các chân của một chiếc ghế tựa đều nhau và chắc chắn, các chân ghế không có cùng hình dạng thì có can hệ gì? Chúng có thể khác nhau về điểm ấy song chẳng vì thế mà kém hữu ích. Một chân có thể thẳng, chân khác có thể như chân hươu; chân này ưỡn ra ngoài, chân kia cong vào trong. Nếu ta làm một cái cửa thành dạng quan tài, hình dạng ấy xem ra có lẽ sẽ tương xứng với thân hình người hơn bất cứ hình dạng nào khác mà người ta theo. Trong kiến trúc, những sự mô phỏng tự nhiên và các sản phẩm của tự nhiên thì có ích lợi gì? Nhằm mục đích gì mà lại đặt một cột trụ và những dây hoa lá trang trí vào chỗ lẽ ra chỉ cần một cái cọc gỗ hoặc

một khối đá? Những cột trụ hình người kia có ích lợi gì? Một cái cột có phải để làm chức năng một con người không, hoặc một con người có bao giờ sinh ra để làm công việc của cái cột trong góc một tiền sảnh? Tại sao người ta lại mô phỏng các thực thể tự nhiên trên các đầu cột đầu tường? Trong sự mô phỏng ấy, các tỷ lệ được tuân thủ đúng hay sai thì có can hệ gì? Nếu sự hữu ích là cơ sở duy nhất của *vẻ đẹp*, thì các hình chạm nổi, các đường xoi, các hình loe ở đầu cột, và tất cả các vật trang trí nói chung đều trở nên lỗ bịch và thừa.

Nhưng thị hiếu mô phỏng ta cảm thấy ở các sự vật mà mục đích duy nhất chỉ là gây hứng thú, và chúng ta thường chiêm ngưỡng các hình dạng mà không hề nghĩ tới khái niệm hữu ích. Ông chủ sở hữu một con ngựa có lẽ chỉ thấy nó *đẹp* khi so sánh hình dạng của nó với công việc mà ông ta định khai thác ở nó, còn người qua đường không phải chủ của con ngựa thì nghĩ khác. Và ngày nào người ta cũng phân biệt *vẻ đẹp* của các loài hoa lá và hàng ngàn tác phẩm của tự nhiên mà có biết chúng sử dụng làm gì đâu.

Tôi biết rằng chẳng có lời bác bẻ nào chúng tôi vừa đưa ra để chống lại cái hệ thống ấy mà người ta không thể giải đáp: nhưng tôi nghĩ rằng các lời giải đáp ấy sẽ tinh tế hơn là vững chãi.

Do những điều trên đây mà Platon vốn là người ít có ý định giảng dạy chân lý cho các môn đệ hơn là vạch ra cho những người đồng bang thấy rõ những sai lầm của các nhà ngụỵ biện, đã cung cấp cho chúng ta ở từng dòng trong các tác

phẩm của ông những ví dụ về *cái đẹp*, chỉ rõ cho chúng ta thấy thế nào là không *đẹp*, nhưng chẳng hề nói với chúng ta thế nào là *đẹp*.

Mà thánh Augustin đã thu mọi *vẻ đẹp* về sự đơn nhất hoặc về tỷ lệ chính xác giữa các bộ phận với nhau của một cái toàn thể, và về tỷ lệ chính xác giữa các bộ phận của một bộ phận được xem như cái toàn thể và cứ thế mãi mãi; theo tôi hình như đây là nói về bản chất của cái hoàn hảo hơn là của *cái đẹp*.

Mà ông Wolff đã lẫn lộn *cái đẹp* với sự hứng thú do nó gây ra, và với cái hoàn thiện, tuy rằng có những cái gây hứng thú mà chẳng *đẹp*, có những cái khác *đẹp* nhưng lại không gây hứng thú; tuy rằng cái gì cũng có thể đạt đến mức hết sức hoàn hảo, nhưng trong số đó có những cái chẳng mấy may có chút *vẻ đẹp* nào: đấy là tất cả những đối tượng của khứu giác và của vị giác xem xét trong mối liên quan đến các giác quan ấy.

Mà ông Crouzas, chất đầy định nghĩa của ông về *cái đẹp*, đã không nhận ra rằng càng nêu lên rất nhiều tính chất của *cái đẹp*, ông càng làm cho nó trở nên cá biệt; và tuy định bàn về *cái đẹp* nói chung, nhưng ông lại bắt đầu bằng cách cho nó một khái niệm chỉ có thể áp dụng được vào một vài loại *đẹp* riêng biệt.

Mà Hutcheson đặt ra hai mục tiêu, thứ nhất là giải thích ngọn nguồn niềm hứng thú chúng ta cảm thấy trước sự hiện diện của *cái đẹp*; và thứ hai là tìm những tính chất một thực

thể phải có để gây nên trong chúng ta niềm hứng thú cá nhân ấy, và do vậy mà chúng ta cảm thấy nó *đẹp*, ông đã chứng tỏ *sự có thật của giác quan thứ sáu* ít hơn là làm cho chúng ta cảm thấy rằng thiếu sự trợ giúp ấy thì khó phát triển nguồn hứng thú mà *cái đẹp* đem đến cho chúng ta; và nguyên tắc của ông về *sự đồng dạng trong sự đa dạng* không bao quát; ông đã áp dụng nguyên tắc ấy một cách tinh tế hơn là đúng sự thật vào các hình hình học, và cái nguyên tắc đó chẳng thể áp dụng được chút nào vào một loại *cái đẹp* khác, *cái đẹp* trong việc chứng minh các chân lý trừu tượng và phổ quát.

Mà hệ thống đề xuất trong *Bàn luận về tài năng và đạo đức*, theo đó chỉ cái hữu ích mới được xem là cơ sở duy nhất của *cái đẹp*, còn thiếu sót hơn bất cứ hệ thống nào trên kia.

Mà cuối cùng Cha André, tu sĩ dòng Tên, hay tác giả *Luận bàn về cái đẹp*, là người cho đến nay đã nghiên cứu sâu nhất, đã biết rõ nhất vấn đề ấy mênh mông và khó khăn ra sao, ông đã nêu lên những nguyên tắc đúng đắn nhất và chắc chắn nhất và đáng được đọc hơn cả.

Điều duy nhất mà có lẽ người ta còn muốn trông chờ hơn nữa trong công trình của ông, đó là khai triển nguồn gốc các khái niệm tương quan, trật tự, đối xứng có trong chúng ta; bởi vì ông nói đến các khái niệm ấy bằng một giọng cao siêu, nên ta không rõ theo ông đó là các khái niệm được thu nhận do kinh nghiệm và tự tạo hay các khái niệm ấy là do bẩm sinh; nhưng cần phải nói thêm có lợi cho ông là tác phẩm của ông theo phong cách hùng biện hơn là triết lý, nên ông không

bị lôi kéo vào cuộc tranh luận mà chúng tôi sắp bắt đầu đây.



Chúng ta sinh ra với năng lực cảm giác và tư duy; bước đầu tiên của năng lực tư duy là xem xét các tri giác, kết nối chúng lại, so sánh chúng, phối hợp chúng, nhận ra giữa chúng những mối quan hệ tương hợp và tương khắc, v.v. Chúng ta sinh ra với những nhu cầu thôi thúc chúng ta phải nhờ đến các phương sách khác nhau, trong số đó, căn cứ vào hiệu quả ta mong đợi ở chúng và hiệu quả chúng đem lại cho ta, chúng ta thường tin chắc là có những phương sách tốt, xấu, nhanh, chậm, hoàn mỹ, không hoàn mỹ. Phần lớn các phương sách ấy là một công cụ, một cái máy, hoặc một phát minh nào đó đại loại như vậy; nhưng mọi máy móc đều là có sự phối hợp, sắp xếp các bộ phận nhằm hướng tới cùng một mục đích, v.v. Đây là những nhu cầu của chúng ta, và sự vận hành ngay tức khắc các năng lực của chúng ta, tất cả nhằm đem đến cho chúng ta, ngay khi chúng ta mới ra đời, các ý niệm về trật tự, sắp xếp, đối xứng, cơ chế, cân đối, thống nhất; tất cả những ý niệm ấy đến từ các giác quan và là tự tạo; và chúng ta đã đi từ khái niệm về vô số các thực thể nhân tạo và tự nhiên, được sắp xếp, cân đối, phối hợp, đối xứng đến khái niệm trừu tượng và ngược lại về mất cân đối, lộn xộn và hỗn loạn.

Các khái niệm ấy đều do thực nghiệm như tất cả mọi khái niệm khác; chúng cũng đến với chúng ta từ các giác quan;

nếu như chẳng có Thượng đế thì chúng ta vẫn có các khái niệm ấy như thường; trong chúng ta, các khái niệm ấy có trước rất lâu khái niệm về sự tồn tại của Thượng đế; chúng cũng hiển nhiên, cũng phân minh, cũng rõ rệt, cũng có thật như các khái niệm về chiều dài, chiều rộng, chiều sâu, khối lượng, số lượng; vì chúng có nguồn gốc từ các nhu cầu của chúng ta và sự vận hành các năng lực của chúng ta, nên dù trên mặt trái đất này có dân tộc nào đấy mà trong ngôn ngữ, các ý niệm ấy không có tên gọi, thì chúng vẫn cứ tồn tại như thường trong các đầu óc một cách rộng hay hẹp, nông hay sâu, trên cơ sở ít hoặc nhiều kinh nghiệm, được áp dụng vào ít hoặc nhiều thực thể; bởi lẽ đấy là tất cả sự khác nhau có thể có giữa một dân tộc này với một dân tộc khác, giữa một người này với một người khác trong cùng một dân tộc; và dù người ta sử dụng các thuật ngữ cao siêu như thế nào để chỉ các khái niệm trừu tượng trật tự, cân đối, tỷ lệ, hài hòa, nếu muốn người ta có thể gọi chúng là *vĩnh hằng, nguyên sơ, tối thượng, những quy tắc căn bản của cái đẹp*, chúng đều đi qua các giác quan của chúng ta để vào trong nhận thức của chúng ta, cũng như các khái niệm hèn mọn nhất, và đó chỉ là những điều trừu tượng của trí tuệ chúng ta.

Nhưng việc vận hành những năng lực trí tuệ của chúng ta và sự cần thiết cung cấp các phát minh, các máy móc, v.v. cho những nhu cầu của chúng ta vừa phác ra trong trí óc chúng ta những khái niệm trật tự, tương quan, cân đối. Liên kết, sắp xếp, đối xứng, là lập tức chúng ta thấy bao quanh mình

những thực thể trong đó vẫn những khái niệm ấy, có thể nói, được lặp lại đến vô cùng tận; chúng ta chẳng thể đi một bước trong thế gian mà không gặp một sản phẩm nào đó làm thức dậy những khái niệm ấy; chúng đi vào tâm hồn chúng ta bất cứ lúc nào và từ mọi phía; tất cả những gì diễn ra trong ta, tất cả những gì tồn tại ngoài ta, tất cả những gì còn lại từ các thế kỷ đã trôi qua, tất cả những gì mà kỹ xảo, sự suy nghĩ, các phát kiến của những người đương thời với ta sản sinh ra dưới mắt ta, tiếp tục khắc sâu vào ta những khái niệm trật tự, tương quan, sắp xếp, đối xứng, tương hợp, tương khắc, v.v. và chẳng có một khái niệm nào, có lẽ chỉ trừ khái niệm sự tồn tại, lại đã có thể trở thành quen thuộc với mọi người như khái niệm ta đang bàn.

Nếu như trong khái niệm *cái đẹp* hoặc *tuyệt đối*, hoặc *tương đối*, hoặc *bao quát*, hoặc *riêng biệt* chỉ thấy có các khái niệm trật tự, tương quan, cân đối, sắp xếp, đối xứng, tương hợp, tương khắc; những khái niệm ấy không sinh ra từ một nguồn nào khác các khái niệm sự tồn tại, số lượng, chiều dài, chiều rộng, chiều sâu và vô số những khái niệm nữa mà người ta không thể bác bỏ được, thì theo tôi, ta có thể sử dụng những khái niệm đầu trong một định nghĩa về *cái đẹp*, mà không bị buộc tội là thay một thuật ngữ này vào chỗ một thuật ngữ khác, và loanh quanh trong một cái vòng luẩn quẩn.

*Cái đẹp* là một thuật ngữ chúng ta áp dụng vào vô vàn thực thể; song dù giữa các thực thể có sự khác nhau thế nào

đi nữa, nhất thiết hoặc là chúng ta áp dụng sai thuật ngữ *cái đẹp*, hoặc là trong các thực thể ấy có một tính chất mà dấu hiệu là thuật ngữ *cái đẹp*.

Tính chất ấy không thể nằm trong số những tính chất quy định sự khác biệt đặc thù của chúng; vì như vậy hoặc sẽ chỉ có một thực thể là *đẹp*, hoặc nhiều lắm cũng chỉ là một loại các thực thể *đẹp* mà thôi.

Nhưng giữa những tính chất chung cho mọi thực thể mà chúng ta gọi là *đẹp*, chúng ta sẽ chọn tính chất nào cho cái mà dấu hiệu của nó là thuật ngữ *cái đẹp* tính chất nào? Theo tôi rõ ràng đó chỉ có thể là thuật ngữ mà sự hiện diện của nó khiến cho tất cả các thực thể kia trở thành *đẹp*; tính chất ấy xuất hiện với tần số nhiều hay ít, nếu có thể nói như vậy, sẽ khiến cho các thực thể *đẹp* nhiều hay ít; tính chất ấy mà thiếu vắng thì chúng cũng thôi chẳng còn *đẹp* nữa; nó không thể thay đổi đặc tính mà không làm thay đổi *cái đẹp* chủng loại, và tính chất ngược lại sẽ làm cho những cái *đẹp* nhất trở thành khó chịu và xấu xí; tóm lại đó là tính chất nhờ nó mà *vẻ đẹp* bắt đầu, gia tăng, thay đổi vô cùng tận, giảm đi và biến mất. Thế mà chỉ có khái niệm những *tương quan* là có thể có được những hiệu quả ấy.

Vậy tôi gọi là *đẹp* ở ngoài tôi, tất cả những gì chứa đựng trong bản thân nó cái gọi là *dây* trong trí tuệ của tôi ý niệm những *tương quan*; và *đẹp* đối với tôi, tất cả những gì gọi là *dây* ý niệm ấy.

Dẫu sao, khi tôi nói tất cả, tôi loại trừ những tính chất liên

quan đến vị giác và khứu giác; tuy rằng những tính chất ấy có thể gợi dậy trong chúng ta ý niệm những tương quan, người ta không gọi là *đẹp* những đối tượng trong đó có những tương quan, khi người ta chỉ xem xét chúng về phương diện những tính chất kia. Người ta nói *một món ăn ngon* (un mets excellent), *một mùi thơm* (une odeur délicieuse), chứ không nói *một món ăn đẹp* (un beau mets), *một mùi đẹp* (une belle odeur). Vậy khi người ta nói, *kia một con cá thồn bơn đẹp*, *kia một bông hồng đẹp*, người ta xem xét những tính chất khác trong bông hồng và trong con cá thồn bơn chứ không phải là những tính chất liên quan đến vị giác và khứu giác.

Khi tôi nói *tất cả những gì chứa đựng trong bản thân nó cái gợi dậy trong trí tuệ của tôi ý niệm những tương quan*, hoặc *tất cả những gì gợi dậy ý niệm ấy*, thì cần phải phân biệt rõ các hình dạng có trong những đối tượng ấy với khái niệm mà tôi có về chúng. Trí tuệ của tôi không đưa gì vào trong các sự vật mà cũng chẳng tước của chúng cái gì. Tôi có suy nghĩ hay không suy nghĩ gì hết về mặt tiền của Louvre, thì các bộ phận tạo nên mặt tiền ấy vẫn có y nguyên hình dạng này hình dạng nọ, và được bố trí thế này thế nọ giữa chúng với nhau; dù ở đấy có nhiều người hay chẳng có ai, cái mặt tiền ấy không vì thế mà kém *đẹp*, nhưng chỉ đối với những ai có cơ cấu thể chất và tình thần như chúng ta; bởi lẽ, đối với những người khác, cái mặt tiền ấy có thể chẳng *đẹp* mà cũng chẳng *xấu*, hoặc thậm chí là *xấu*. Từ đó suy ra, tuy chẳng có *cái đẹp tuyệt đối*, nhưng có hai loại *đẹp* đối với chúng ta, một *cái đẹp*

*thực tế* (beau reel) và một cái *đẹp được nhận thấy* (beau apercu).

Khi tôi bảo, *tất cả những gì gợi dậy trong chúng ta ý niệm những tương quan*, tôi không muốn nói rằng, để gọi một thực thể là *đẹp*, cần phải đánh giá ở thực thể ấy có loại những tương quan nào; tôi không đòi hỏi người đang xem một công trình kiến trúc phải có khả năng biết chắc chắn điều mà ngay kiến trúc sư có thể không biết, là bộ phận này so với bộ phận kia là bao nhiêu trên bao nhiêu, hoặc người nghe một bản nhạc đôi khi phải biết rõ hơn chính nhạc sĩ, âm thanh này tương quan với âm thanh kia là hai trên bốn hay bốn trên năm. Chỉ cần người ấy nhận ra và cảm thấy rằng các bộ phận của công trình kiến trúc ấy, và các âm thanh của bản nhạc ấy có những tương quan, hoặc giữa chúng với nhau, hoặc với các đối tượng khác. Chính là do sự không xác định của những tương quan kia, do sự dễ dàng nắm bắt chúng và niềm hứng thú khi tiếp nhận chúng, mà người ta tưởng rằng *cái đẹp* là chuyện của tình cảm hơn là của lý trí. Tôi dám quả quyết rằng mỗi khi chúng ta biết được một nguyên tắc ngay từ tuổi ấu thơ, và chúng ta quen áp dụng một cách dễ dàng và đột nhiên vào các đối tượng ở bên ngoài chúng ta, chúng ta sẽ tưởng là mình đánh giá bằng tình cảm; nhưng chúng ta sẽ buộc phải thú nhận là mình lằm trong tất cả những trường hợp khi các tương quan phức tạp và đối tượng mới mẻ khiến việc áp dụng nguyên tắc không thực hiện được: khi đó niềm hứng thú sẽ phải chờ đợi trí tuệ phát biểu đối tượng là *đẹp* mới

cảm thấy được. Hơn nữa, trong trường hợp như thế, hầu như bao giờ cũng là đánh giá về *cái đẹp tương đối* (beau relatif), chứ không phải *cái đẹp thực tế* (beau réel).

Nếu xem xét những tương quan trong các phong tục, ta sẽ có *cái đẹp đạo đức*, nếu xem xét chúng trong các tác phẩm văn chương, ta sẽ có *cái đẹp văn chương*; nếu xem xét chúng trong các bản nhạc, ta sẽ có *cái đẹp âm nhạc*; nếu xem xét chúng trong các công trình của tự nhiên, ta sẽ có *cái đẹp thiên nhiên*; nếu xem xét chúng trong các tác phẩm cơ khí của con người, ta sẽ có *cái đẹp nhân tạo*; nếu xem xét chúng trong việc thể hiện các tác phẩm của nghệ thuật hay của tự nhiên, ta sẽ có *cái đẹp mô phỏng*: trong một đối tượng nào đó, và về phương diện nào đó mà chúng ta xem xét những tương quan trong cùng một đối tượng, *cái đẹp* sẽ mang những tên gọi khác nhau.

Nhưng cùng một đối tượng, dù là đối tượng gì, có thể được xem xét riêng rẽ và trong bản thân nó, hoặc liên quan đến những đối tượng khác. Khi tôi phát biểu về một bông hoa là nó *đẹp*, hoặc về một con cá là nó *đẹp*, tôi muốn nói gì? Nếu tôi xem xét bông hoa kia hoặc con cá kia một cách riêng rẽ, tôi không muốn nói điều gì khác ngoài trừ tôi nhận thấy các bộ phận mà chúng được cấu thành, có sự trật tự, sự sắp xếp, sự đối xứng, các tương quan (bởi tất cả các từ ngữ ấy chỉ biểu thị các phương thức xem xét khác nhau chính những tương quan): theo nghĩa ấy, mọi bông hoa đều *đẹp*, mọi con cá đều *đẹp*; nhưng là *cái đẹp* nào? *cái đẹp* mà tôi gọi là *cái*

*đẹp thực tế.*

Nếu tôi xem xét bông hoa và con cá liên quan với các bông hoa khác và những con cá khác; khi tôi bảo rằng chúng *đẹp*, điều đó có nghĩa giữa các thực thể cùng loại với chúng, giữa các bông hoa thì bông hoa này, giữa các con cá thì con cá này, gợi dậy trong tôi nhiều nhất những ý niệm về các tương quan, và rõ nhất một số tương quan nào đấy; bởi vì tôi sẽ nhanh chóng chỉ ra rằng tất cả những tương quan không phải có cùng tính chất như nhau, nên chúng góp phần vào vẻ *đẹp* cũng nhiều ít khác nhau. Song tôi có thể quả quyết rằng, với cách thức mới xem xét các thực thể ấy, có *đẹp* và *xấu*) nhưng *cái đẹp* nào, *cái xấu* nào? cái mà người ta gọi là *tương đối*.

Nếu thay vì một bông hoa hoặc một con cá, người ta khái quát lên, và người ta lấy một cái cây hoặc một con vật; nếu người ta loại biệt ra, và người ta lấy một bông hồng và một con cá thồn bơn, người ta sẽ luôn luôn thấy có sự phân biệt giữa *cái đẹp tương đối* và *cái đẹp thực tế*.

Do đó, người ta thấy rằng có nhiều *cái đẹp tương đối*, và một bông hoa tuy-líp có thể là *đẹp* hay *xấu* trong số các hoa tuy-líp, *đẹp* hay *xấu* trong số các loài hoa, *đẹp* hay *xấu* trong số các loài cây, *đẹp* hay *xấu* trong số trong số các sản phẩm của tự nhiên.

Song người ta hiểu rằng cần phải nhìn thấy nhiều bông hồng và nhiều con cá thồn bơn, mới có thể phát biểu được rằng những bông hồng này, những con cá thồn bơn này là

*đẹp* hay *xấu* trong số những bông hồng và những con cá thồn bơn; nhìn thấy nhiều cái cây và nhiều con cá, mới có thể phát biểu hoa hồng và cá thồn bơn là *đẹp* hay *xấu* trong số các loài cây và các loài cá, và cần phải có sự hiểu biết rộng lớn về tự nhiên, mới có thể phát biểu được rằng chúng là *đẹp* hay *xấu* trong số các sản phẩm của tự nhiên.

Vậy người ta muốn nói gì khi bảo một nghệ sĩ: *Bạn hãy mô phỏng tự nhiên đẹp?* Hoặc người ta chẳng biết mình ra lệnh cái gì, hoặc người ta bảo nghệ sĩ: Nếu bạn phải vẽ một bông hoa, và tùy bạn muốn vẽ bông hoa nào cũng được, bạn hãy chọn bông hoa *đẹp* nhất trong các bông hoa; nếu bạn phải vẽ một cái cây, và đề tài chẳng đòi hỏi đó phải là một cây sồi hay cây du khô đét, già cỗi, kiệt lực, tàn tạ, bạn hãy chọn cái cây *đẹp* nhất trong các loài cây; nếu bạn phải vẽ một đối tượng của tự nhiên, và tùy bạn muốn chọn gì cũng được, bạn hãy chọn đối tượng *đẹp* nhất.

Từ đó suy ra:

1/ Nguyên tắc mô phỏng tự nhiên đẹp đòi hỏi phải nghiên cứu sâu và rộng các sản vật đủ mọi loại;

2/ Khi người ta coi như có được sự hiểu biết hoàn hảo tự nhiên, và những giới hạn mà tự nhiên quy định cho mình khi sản sinh ra từng thực thể, thì rõ ràng số những trường hợp cái *đẹp* nhất có thể được sử dụng trong các nghệ thuật mô phỏng, mà đem so với số những trường hợp đành phải lựa chọn cái kém *đẹp* hơn, thì cũng như đem so sánh một với vô tận;

3/ Mặc dù vẻ đẹp có mức tối đa, thực vậy, ở mỗi công trình của tự nhiên, được xem xét trong bản thân nó; hoặc, tôi lấy một ví dụ, mặc dù bông hồng đẹp nhất mà thiên nhiên sản sinh ra chẳng bao giờ cao to như một cây sồi, thế nhưng chẳng có gì là đẹp, cũng chẳng có gì là xấu ở các sản phẩm của nó, xem xét về phương diện người ta có thể khai thác trong các nghệ thuật mô phỏng.

Tùy theo tính chất của một thực thể, tùy theo thực thể ấy kêu gọi trong chúng ta nhận thức về nhiều tương quan hơn, và tùy theo tính chất của những tương quan nó kêu gọi lên mà thực thể ấy là *xinh, đẹp, đẹp hơn, rất đẹp* hoặc *xấu; tầm thường, nhỏ bé, lớn lao, cao siêu, trác tuyệt, thái quá, hài hước* hoặc *kỳ khôi*; và đi vào tất cả những chi tiết ấy sẽ là soạn một công trình rất lớn chứ không phải là viết một mục từ của từ điển: chúng tôi chỉ cần nêu lên những nguyên tắc; chúng tôi nhường lại cho bạn đọc các suy luận và áp dụng. Nhưng chúng tôi có thể quả quyết với bạn đọc rằng dù bạn lấy các ví dụ trong tự nhiên hay mượn các ví dụ của hội họa, đạo đức, kiến trúc, âm nhạc, bao giờ bạn cũng sẽ thấy bạn gọi tên là *cái đẹp thực tế* tất cả những gì chứa đựng trong bản thân nó cái khơi gợi ý niệm tương quan; và gọi tên là *cái đẹp tương đối* tất cả những gì khơi gợi dậy những tương quan thích hợp với các thứ cần phải đem so sánh.

Tôi chỉ xin nêu lên một ví dụ lấy trong văn chương. Ai cũng biết lời nói tuyệt diệu trong vở bi kịch *Horace*: Thì hẳn phải chết. Tôi hỏi một người không hề biết vở kịch của

Corneille và chẳng có ý niệm gì về lời đáp của ông già Horace, rằng anh ta nghĩ gì về mấy tiếng bật lên ấy: *Thì hẳn phải chết*. Tất nhiên người mà tôi hỏi, do chẳng biết mấy tiếng *Thì hẳn phải chết* ấy nói lên điều gì, do không đoán nổi đấy là một câu hoàn chỉnh hay một mẩu câu, và do chỉ nhận thức sơ sơ mối tương quan ngữ pháp giữa mấy tiếng ấy, nên sẽ trả lời tôi rằng anh ta thấy mấy tiếng đó chẳng *đẹp* cũng chẳng *xấu*. Nhưng nếu tôi bảo anh ta rằng đó là lời đáp của một người được hỏi ý kiến về việc một người khác phải làm trong chiến đấu, anh ta bắt đầu nhận thấy ở người đáp một thứ dũng cảm không cho phép ông ta nghĩ rằng bao giờ sống cũng vẫn hơn là chết; và mấy tiếng: *Thì hẳn phải chết* bắt đầu khiến anh ta quan tâm. Nếu tôi nói thêm rằng đấy là cuộc chiến đấu vì danh dự của tổ quốc; rằng người chiến đấu là con trai của người được hỏi; rằng đó là người con trai duy nhất còn lại của lão; rằng chàng phải chiến đấu chống lại ba kẻ địch đã sát hại hai anh hai của chàng; rằng đấy là ông lão trả lời con gái; rằng lão là một người La Mã: thế là lời đáp: *Thì hẳn phải chết* lúc này chẳng *đẹp* chẳng *xấu*, đẹp dần lên khi tôi triển khai những mối tương quan với các hoàn cảnh, và cuối cùng trở thành tuyệt vời.

Các bạn hãy thay đổi những hoàn cảnh và các tương quan đi, và chuyển mấy tiếng *Thì hẳn phải chết* từ kịch Pháp sang sân khấu Italia, và từ miệng ông già Horace sang miệng Scapin, mấy tiếng *Thì hẳn phải chết* trở thành hài hước.

Các bạn lại thay đổi các hoàn cảnh nữa, và giả dụ Scapin là

đầy tớ của một ông chủ khắc nghiệt, keo kiệt và cáu kỉnh, và hai chủ tớ bị ba bốn tên cướp tấn công trên một con đường cái quan, Scapin bỏ chạy; chủ của y chống lại bọn cướp, nhưng trước số đông, ông ta cũng phải bỏ chạy nốt; và có người đến báo cho Scapin biết rằng ông chủ của y đã chạy thoát. Scapin, không ngờ sự việc diễn ra ngoài mong đợi của y, sẽ nói: *Sao, lão ta mà bỏ chạy à? Rõ là đồ hèn!* Người ta sẽ trả lời y: *Một chọi với ba, cậu muốn ông ta làm thế nào cơ chứ?* Y sẽ đáp: *Thì hẳn phải chết;* và mấy tiếng *Thì hẳn phải chết* trở nên kỳ khôi. Vậy là bao giờ cũng thế, vẻ đẹp bắt đầu, gia tăng, thay đổi, giảm đi và biến mất cùng với các tương quan, như chúng tôi đã nói trên kia.

Nhưng ông hiểu một *tương quan* là thế nào? – có người sẽ hỏi tôi – gán tên là *đẹp* cho cái mà người ta chưa bao giờ thay nó như thế, chẳng phải là thay đổi nghĩa của các thuật ngữ hay sao? Hình như trong ngôn ngữ của chúng ta ý niệm *đẹp* luôn gắn với ý niệm lớn lao, và chẳng phải là định nghĩa *cái đẹp* khi đặt sự khác biệt đặc thù của nó trong một tính chất phù hợp với vô số thực thể chẳng lớn lao cũng chẳng trác tuyệt, ông Crouzas đã phạm sai lầm khi chất chứa vào định nghĩa *cái đẹp* rất nhiều đặc tính khiến cho định nghĩa bị bó hẹp vào một số rất ít thực thể; nhưng phải chăng là rơi vào thiếu sót ngược lại, khi làm cho định nghĩa trở thành chung chung đến nỗi dường như nó bao quát tất cả các thực thể, kể cả một đồng đá chẳng có hình thù gì ném bừa bãi bên bờ một mỏ đá? Tất cả các đối tượng – người ta sẽ nói thêm –

đều có thể có những tương quan giữa chúng với nhau, giữa các bộ phận của chúng với nhau, và với các thực thể khác; chẳng có cái gì ở đây là không thể được sắp xếp, chỉnh đốn, bố trí đối xứng. Sự hoàn hảo là một tính chất có thể phù hợp với tất cả; nhưng *vẻ đẹp* thì không như thế; nó chỉ có ở một số ít đối tượng mà thôi.

Theo tôi, nếu đây không phải là điều duy nhất thì ít ra cũng là điều gay go nhất người ta có thể bác bỏ tôi, và tôi sẽ cố gắng trả lời.

Sự tương quan nói chung là một thao tác của trí tuệ xem xét một thực thể hoặc một tính chất coi như giả định có một thực thể khác hoặc một tính chất khác bên thực thể hoặc tính chất ấy. Ví dụ: Khi tôi bảo rằng Pierre là một *người cha tốt*, tôi xem xét ở ông ta một tính chất và giả định là có một tính chất khác, tính chất của người con; và cũng thế đối với các tương quan khác có thể có. Do vậy, mặc dù sự tương quan chỉ có trong đầu óc của tôi, nhưng về mặt tri giác, nó vẫn cứ có cơ sở trong các sự vật; và tôi sẽ nói rằng một sự vật chứa đựng trong nó những tương quan thực tế, bất cứ khi nào nó được khoác lên những tính chất mà một người được cấu tạo có cơ thể và tinh thần như tôi không thể xem xét mà không giả định là có hoặc những thực thể khác, hoặc những tính chất khác, ở ngay trong sự vật ấy, hoặc ở bên ngoài nó; và tôi sẽ phân chia những tương quan thành *các tương quan thực tế* (rapports réels) và *các tương quan được nhận thấy* (rapports aperçus). Nhưng còn có một loại tương quan thứ ba; đó là

những *tương quan có tính trí tuệ* (rapports intellectuels) hoặc do hư cấu (fictifs); những tương quan hình như do trí tuệ con người đưa vào các sự vật. Một nhà nặn tượng đưa mắt nhìn một khối đá hoa cương; trí tưởng tượng của ông ta nhanh hơn lưỡi dao tạc tượng, bóc đi những phần dư thừa, và nhận ra ở đấy một gương mặt, nhưng gương mặt ấy chỉ thuần túy có tính chất tưởng tượng và hư cấu; ông ta sẽ có thể thực hiện được, trên một khoảng không gian tận cùng bằng những đường trí tuệ, điều ông vừa tưởng tượng ở một khối đá hoa cương chẳng ra hình thù gì. Một triết gia đưa mắt nhìn một đồng đá chất bừa bãi; ông dùng tư duy tước bỏ đi tất cả những bộ phận đầu thừa đuôi thẹo của đồng đá, và ông đã lấy ra được một hình cầu, một hình lập phương, một khối đa diện đều. Cái đó nói lên điều gì? Nói lên rằng, mặc dù bàn tay nghệ sĩ chỉ có thể vạch một hình vẽ trên những bề mặt cứng, nhưng ông ta có thể chuyển dịch hình ảnh bằng tư duy lên mọi thực thể, tôi muốn nói, lên mọi thực thể trong không gian và khoảng trống rỗng. Hình ảnh hoặc được chuyển dịch bằng tư duy lên không trung, hoặc được rút ra bằng trí tưởng tượng từ những thực thể méo mó nhất, có thể là *đẹp* hoặc *xấu*, chứ không phải tấm vải vẽ tưởng tượng người ta gắn hình ảnh ấy lên hay cái vật thể méo mó từ đấy người ta rút ra cái hình ảnh.

Vậy là khi tôi bảo rằng một thực thể là *đẹp* bởi những tương quan người ta nhận thấy ở đó, tôi không hề muốn nói những tương quan có tính trí tuệ hoặc do hư cấu mà trí

tưởng tượng của chúng ta đem đến, mà là những tương quan thực tế ở ngay trong thực thể ấy, và trí tuệ của chúng ta nhận ra ở đó nhờ sự trợ giúp của các giác quan.

Ngược lại, tôi cho rằng, dù là những tương quan nào, chính chúng sẽ tạo nên *vẻ đẹp*, không phải theo nghĩa hẹp trong đó *cái xinh* là đối lập với *cái đẹp*, mà theo một nghĩa, tôi dám nói, có tính triết lý hơn và phù hợp với khái niệm *cái đẹp* nói chung, và với tính chất các ngôn ngữ và các sự vật.

Nếu có ai kiên trì tập hợp tất cả những thực thể mà chúng ta bảo là *đẹp*, người đó sẽ nhận thấy ngay rằng trong đám ấy có vô số những cái người ta chẳng hề quan tâm đến kích thước bé nhỏ hay to lớn; nhỏ bé hay to lớn chẳng hề được tính đến bất cứ khi nào thực thể là đơn chiếc, hoặc tuy là cá thể của một chủng loại đông đúc, nhưng người ta xem xét nó một cách riêng lẻ. Trước kia khi người ta tuyên bố về chiếc đồng hồ treo tường đầu tiên hoặc chiếc đồng hồ quả quít đầu tiên là nó *đẹp*, người ta có chú ý đến gì khác ngoài máy móc của nó, hoặc sự tương quan giữa các bộ phận của nó với nhau hay không? Ngày nay khi người ta tuyên bố là chiếc đồng hồ *đẹp*, người ta có chú ý đến gì khác ngoài công dụng của nó và bộ máy của nó hay không? Vậy nếu định nghĩa chung về *cái đẹp* phải phù hợp với tất cả các thực thể được gán cho định ngữ ấy, thì ý niệm to lớn bị loại trừ. Tôi cố tình gạt khái niệm to lớn ra khỏi khái niệm *cái đẹp*, bởi vì tôi thấy hình như người ta rất hay gán khái niệm to lớn vào đấy. Trong toán học, người ta hiểu một *bài toán đẹp* (beau

problème) là một bài toán khó giải; một *lời giải đẹp* (belle solution) là lời giải đơn giản và dễ dàng một bài toán khó và phức tạp. Khái niệm to lớn, trác việt, cao siêu không hề liên quan đến những hường hợp ấy, tuy người ta vẫn dùng tên gọi là *cái đẹp*. Ta cứ duyệt qua theo cách ấy tất cả các thực thể mà ta gọi là *đẹp*: người này sẽ loại bỏ sự to lớn, người khác sẽ loại bỏ sự công dụng; người thứ ba, sự đối xứng; một vài người loại bỏ cả cái bề ngoài có vẻ trật tự và đối xứng: đó là trường hợp bức họa một cơn dông, một trận bão, một sự lộn xộn; và người ta sẽ buộc phải thừa nhận với nhau rằng chỉ có một tính chất chung mà tất cả các thực thể kia đều phù hợp, đó là khái niệm những tương quan.

Nhưng khi người ta hỏi rằng khái niệm *đẹp* chung chung, phù hợp với tất cả các thực thể người ta bảo là *đẹp*, là người ta chỉ nói về ngôn ngữ của mình hay về tất cả các ngôn ngữ? Phải chăng cái định nghĩa ấy chỉ cần phù hợp với những thực thể mà chúng ta gọi là *đẹp* bằng tiếng Pháp, hay phải phù hợp với tất cả những thực thể mà người ta gọi là *đẹp* bằng tiếng Hêbrơ, tiếng Xyri, tiếng Arap, tiếng Candê, tiếng Hy Lạp, tiếng La Tinh, tiếng Anh, tiếng Italia, và trong tất cả các ngôn ngữ đã, đang hoặc sẽ tồn tại? Và để chứng minh rằng khái niệm những tương quan là khái niệm duy nhất còn lại sau khi sử dụng một quy tắc loại trừ rộng khắp đến thế, triết gia sẽ phải học tất cả các ngôn ngữ ấy chẳng? Phải chăng triết gia chỉ cần xem xét thấy rằng nghĩa của thuật ngữ *đẹp* biến đổi trong tất cả các ngôn ngữ; rằng ta thấy thuật ngữ đó được áp

dụng ở kia cho một loại thực thể, mà lại chẳng hề được áp dụng ở đây cho loại thực thể đó, nhưng dù nói theo thổ ngữ nào thì nó vẫn giả định nhận thức về những tương quan? Người Anh gọi một mùi hương đẹp (*belle odeur*), một phụ nữ đẹp là *a fine flavour, a fine woman*. Một triết gia Anh sẽ xử lý ra sao khi phải luận bàn về *cái đẹp*, ông ta muốn tính đến điều kỳ cục ấy của ngôn ngữ nước mình? Dân chúng tạo ra ngôn ngữ, còn khám phá nguồn gốc các sự vật là thuộc về triết gia; và sẽ là điều khá lạ lùng nếu các nguyên tắc của triết gia lại không thường mâu thuẫn với những cách sử dụng của dân chúng. Nhưng nguyên tắc nhận thức các tương quan, áp dụng vào tính chất của *cái đẹp*, ở đây không vấp ngay cả điều bất lợi ấy; và nguyên tắc đó bao quát đến nỗi khó có cái gì lọt ra ngoài được.

Trong tất cả các dân tộc, ở tất cả mọi nơi trên trái đất và ở mọi thời đại, người ta có một cái tên để gọi *màu* nói chung, và có những cái tên khác để gọi *các màu* riêng biệt, và để gọi các sắc thái của chúng. Một triết gia sẽ phải làm gì khi người ta đề nghị ông giải thích thế nào là một *màu đẹp*, nếu chẳng phải là chỉ ra nguồn gốc việc áp dụng thuật ngữ *đẹp* cho một màu nói chung, dù là bất cứ màu nào, rồi sau đó chỉ ra những nguyên nhân khiến người ta có thể ưa sắc thái này hơn sắc thái kia? Cũng vậy chính cảm nhận về những tương quan đã dẫn đến chỗ bày đặt ra thuật ngữ *đẹp*; và tùy theo những tương quan và trí óc con người biến đổi mà người ta đã tạo ra các từ *xinh, đẹp, diễm lệ, lớn lao, trác việt, tuyệt diệu* và vô

số các từ khác, liên quan đến thể chất và cả tính thần. Đó là những sắc thái của *cái đẹp*; nhưng tôi mở rộng suy nghĩ ấy và tôi nói:

Khi người ta đòi hỏi khái niệm *đẹp* nói chung phải phù hợp với tất cả các thực thể *đẹp*, người ta chỉ nói đến những gì mang định ngữ ấy ở đây và hôm nay, hay những gì người ta gọi là *đẹp* từ thuở hồng hoang, người ta coi là *đẹp* từ năm ngàn năm về trước, ở cách xa đây ba ngàn dặm, và người ta sẽ vẫn còn gọi như thế trong các thế kỷ mai sau; những gì chúng ta đã thấy là *đẹp* hồi thơ ấu, lúc trưởng thành và khi tuổi già; những gì các dân tộc văn minh ngưỡng mộ và những gì dân dã man say mê? Chân lý của định nghĩa ấy sẽ có tính chất địa phương, riêng biệt và nhất thời? hay nó sẽ mở rộng ra mọi thực thể, mọi thời đại, mọi con người và mọi nơi chốn? Nếu người ta chọn lối hiểu sau thì người ta sẽ càng gần lắm với nguyên tắc của tôi, và người ta hầu như chẳng tìm được cách nào khác để dung hòa những đánh giá của đứa trẻ và của người lớn: đứa trẻ chỉ cần một chút dấu vết đối xứng và mô phỏng là say mê và thích thú, người lớn lại cần những lâu đài cung điện và những công trình quy mô đồ sộ mới gây được sự ngạc nhiên; những đánh giá của con người dã man và của của con người văn minh: con người dã man khoái trá khi nhìn thấy chiếc hoa tai bằng thủy tinh, chiếc nhẫn bằng đồng thau hoặc chiếc vòng đeo tay bằng bằng kim loại, con người văn minh lại chỉ chú ý đến những công trình hoàn thiện nhất; những đánh giá của người thời xưa hết lời ca ngợi

những túp lều, những nhà tranh, những vựa lúa là *đẹp*, là *mỹ lệ*, v.v.; và những đánh giá của người thời nay khoanh hẹp các lời khen như thế vào những nỗ lực mới nhất của khả năng con người.

Các bạn hãy đặt *vẻ đẹp* vào sự cảm nhận những tương quan và các bạn sẽ có được lịch sử diễn tiến của nó từ thuở khai sinh lập địa cho đến tận ngày nay; các bạn hãy chọn bất cứ tính chất nào khác tùy thích làm đặc điểm phân biệt của *cái đẹp* nói chung, và các bạn bỗng sẽ thấy khái niệm của các bạn tập trung vào một điểm trong không gian và thời gian.

Vậy cảm nhận về những tương quan là cơ sở của *cái đẹp*; vậy chính là cảm nhận về những tương quan mà người ta chỉ định trong các ngôn ngữ bằng vô số những từ khác nhau, tất cả đều chỉ rõ những loại *đẹp* khác nhau.

Nhưng trong ngôn ngữ của chúng ta, và trong hầu hết các ngôn ngữ khác, thuật ngữ *đẹp* thường hiểu theo nghĩa đối lập với *xinh*; và dưới góc độ mới này, dường như vấn đề *cái đẹp* chỉ còn là chuyện ngữ pháp, và công việc chỉ còn là minh định chính xác các ý niệm mà người ta gán cho thuật ngữ này.

Sau khi đã cố gắng trình bày nguồn gốc của *cái đẹp* là gì, chúng tôi chỉ còn phải nghiên cứu nguồn gốc những ý kiến khác nhau của mọi người về *vẻ đẹp*: việc nghiên cứu này sẽ hoàn tất đem lại tính xác thực cho các nguyên tắc của chúng tôi; bởi lẽ chúng tôi sẽ chứng minh rằng mọi sự khác biệt ấy đều do sự khác nhau của những tương quan được nhận thấy hoặc được đưa vào các sản phẩm của tự nhiên cũng như các

sản phẩm của nghệ thuật.

*Cái đẹp* do cảm nhận chỉ một tương quan mà có thì thường là kém hơn *cái đẹp* bắt nguồn từ cảm nhận nhiều tương quan. Nhìn một khuôn mặt *đẹp* hoặc một bức tranh *đẹp* làm xúc động hơn là nhìn chỉ một màu sắc; một bầu trời đầy sao hơn là một tấm rèm màu thanh thiên; một phong cảnh hơn là một cánh đồng trống trải; một tòa lâu đài hơn là một mảnh đất bằng phẳng; một bản nhạc hơn là một âm thanh. Tuy nhiên không nên tăng mãi đến vô tận con số các tương quan; và *vẻ đẹp* không theo lên cùng với sự tăng tiến ấy: chúng ta chỉ chấp nhận những tương quan trong các sự vật *đẹp* ở chừng mực một đầu óc tốt có thể nắm bắt rõ rệt và dễ dàng. Nhưng một đầu óc tốt là thế nào? đâu là cái điểm trong các tác phẩm, ở phía bên này cái điểm ấy, vì thiếu các tương quan, tác phẩm trở thành quá sơ sài, và ở phía bên kia cái điểm ấy, tác phẩm thành rườm rà bởi chất chứa quá nhiều tương quan? Đây là căn nguyên đầu tiên khiến các đánh giá hết sức khác nhau.

Ở đây bắt đầu những tranh cãi. Tất cả đều thừa nhận là có một *cái đẹp*, và nó là kết quả của những tương quan được nhận thấy: nhưng tùy theo người ta có nhiều hay ít nhận thức, kinh nghiệm, thói quen đánh giá, suy ngẫm, xem xét, và tầm vóc trí tuệ tự nhiên ban cho, mà người ta bảo một đối tượng là nghèo nàn hay phong phú, mù mờ hay đầy đặn, bủn xỉn hay đôn nén.

Nhưng có bao nhiêu tác phẩm trong đó nghệ sĩ buộc phải

sử dụng quá nhiều tương quan mà số đông không nắm bắt được, và chỉ có những ai cùng nghệ thuật với anh ta, nghĩa là những ai ít muốn khen anh ta nhất, là hiểu biết được giá trị của tác phẩm. Lúc đó *cái đẹp* sẽ ra sao? Hoặc nó được phô bày ra trước một đám ngu dốt không có khả năng cảm nhận được nó, hoặc nó được cảm nhận bởi một số kẻ đố kỵ im lặng chẳng nói gì; tất cả hiệu quả của một tác phẩm âm nhạc vĩ đại thường là thế đấy. Ông d'Alembert đã viết trong “*Dẫn luận*” *Từ điển bách khoa* (Dictionnaire encyclopédique)\*, bài dẫn luận đáng được nhắc đến trong mục từ này, rằng sau khi đã học soạn nhạc, có lẽ người ta phải học nghe nhạc; và tôi nói thêm rằng sau khi đã học làm thơ và học vẽ, người ta không thể nào học đọc thơ và xem tranh; và rằng trong các đánh giá một số tác phẩm, sẽ vẫn có tình trạng xem ra đơn điệu, nó luôn làm cho nghệ sĩ phiền lòng, tuy thực ra không gây bực bội như có kẻ khen người chê.

Giữa các tương quan, người ta có thể phân biệt vô số loại: có những loại mạnh lên, yếu đi và tiết chế lẫn nhau. Khác nhau biết bao khi người ta nghĩ về *vẻ đẹp* của một đối tượng nếu người ta nắm được tất cả những tương quan ấy, hoặc nếu người ta chỉ nắm được một phần! Đây là căn nguyên thứ hai khiến các đánh giá hết sức khác nhau.

Có những tương quan không xác định và những tương quan xác định: chúng ta sẵn sàng chấp nhận loại tương quan trước và gọi là *đẹp* khi đấy không phải là đối tượng chỉ duy có khoa học hoặc nghệ thuật mới trực tiếp xác định những

tương quan. Nhưng nếu sự xác định ấy là đối tượng trực tiếp và duy nhất của một khoa học hoặc một nghệ thuật, chúng ta đòi hỏi không chỉ những tương quan, mà còn giá trị của chúng nữa; đấy là lý do vì sao chúng ta nói một *định lý đẹp* (beau théorème) mà chúng ta không nói một *tiên đề đẹp* (bel axiome); mặc dù ta không thể phủ nhận rằng tiên đề mà thể hiện một tương quan thì cũng có *vẻ đẹp thật sự* của nó. Trong toán học, khi tôi nói rằng cái toàn thể lớn hơn một phần của nó, thì chắc chắn là tôi đã phát biểu vô số những mệnh đề riêng biệt về một đại lượng được phân chia: nhưng tôi không hề xác định chính xác cái toàn thể thì lớn hơn mỗi phần của nó bao nhiêu; cũng đại khái như tôi nói: “Hình trụ thì lớn hơn hình cầu nội tiếp, và hình cầu thì lớn hơn hình nón nội tiếp”. Nhưng đối tượng riêng biệt và trực tiếp của toán học là xác định mỗi vật thể ấy lớn hơn hoặc nhỏ hơn vật thể kia bao nhiêu; và ai sẽ chứng minh rằng chúng luôn luôn giữ tỷ lệ như các số 3, 2, 1, thì người đó sẽ nêu lên được một định lý tuyệt vời. *Vẻ đẹp* luôn luôn là ở các tương quan, trong trường hợp này nó sẽ tùy thuộc vào số những tương quan nhiều hay ít và việc nhận ra được chúng khó hay dễ; và định lý phát biểu rằng mọi đường thẳng từ đỉnh một tam giác cân đến chính giữa của đáy, chia góc ở đỉnh ra thành hai góc bằng nhau, sẽ chẳng có gì kỳ diệu; nhưng định lý phát biểu rằng các đường tiệm cận của một đường cong xích lại gần mãi đường cong mà chẳng bao giờ gặp nó, và rằng các khoảng tạo thành bởi một phần của trục, một phần của đường cong, đường tiệm cận và đường tung kéo dài tỷ lệ với

nhau là bao nhiêu bao nhiêu đấy, sẽ là một định lý *đẹp*. Một tình huống có liên quan đến *vẻ đẹp*, trong trường hợp này và trong nhiều trường hợp khác, đó chính là tác động phối hợp của sự bất ngờ và của các tương quan xảy ra mỗi khi cái định lý người ta đã chứng minh tính đúng đắn, thế mà trước kia lại bị xem là một đề xuất sai lầm.

Có những tương quan mà chúng ta gần như cho là căn bản; đó là tương quan về độ cao lớn đối với đàn ông, đối với đàn bà và đối với trẻ em; chúng ta bảo rằng một đứa trẻ là *đẹp*, mặc dù nó nhỏ bé; một người đàn ông *đẹp* thì nhất thiết là phải cao lớn; chúng ta đòi hỏi tinh chất ấy ít hơn ở người phụ nữ; và ta dễ chấp nhận một người phụ nữ *đẹp* thấp bé hơn là một người đàn ông *đẹp* thấp bé. Dường như lúc đó chúng ta xét các thực thể không chỉ ở bản thân chúng, mà còn liên quan đến những chỗ đứng của chúng trong tự nhiên, trong cái đại toàn cục; và tùy theo cái đại toàn cục được biết đến đâu mà người ta ấn định quy mô to lớn của các thực thể đến đấy: nhưng chúng ta chẳng bao giờ biết được khi nào quy mô ấy là đúng đắn. Đây là căn nguyên thứ ba khiến cho các thị hiếu và các đánh giá hết sức khác nhau trong các nghệ thuật mô phỏng.

Các nghệ sĩ bậc thầy thích rằng quy mô của họ quá lớn một chút hơn là quá nhỏ: nhưng không ai trong số họ có quy mô như nhau, có lẽ khác cả quy mô của tự nhiên.

Lợi ích, các dự vọng, sự dốt nát, các thành kiến, các thói quen, các phong tục, các khí hậu, các tập quán, các chính thể,

các tôn giáo, các biến cố ngăn cản hoặc tạo điều kiện cho những thực thể bao quanh chúng ta làm thức dậy hoặc không làm thức dậy trong chúng ta nhiều ý nghĩ, thủ tiêu những tương quan hết sức tự nhiên ở các thực thể ấy và thiết lập ở đó những tương quan thất thường và ngẫu nhiên. Đây là căn nguyên thứ tư khiến cho các đánh giá hết sức khác nhau.

Người ta quy tất cả về nghệ thuật của mình và về những hiểu biết của mình: chúng ta ai cũng đều ít nhiều giống như gã phê bình tranh Apelle\* và tuy chúng ta chỉ biết đến giấy, chúng ta vẫn đánh giá cả chân cẳng; hoặc tuy chỉ biết chân cẳng, chúng ta vẫn đánh giá xuống cả giấy: nhưng chúng ta không chỉ đem cái táo bạo hoặc phô trương tởm mắt ấy vào việc đánh giá các tác phẩm nghệ thuật; các sản phẩm của tự nhiên đâu có được miễn trừ. Giữa các bông hoa tuy-líp trong vườn, bông hoa đẹp nhất đối với một kẻ hiếu kỳ sẽ là bông hoa anh ta nhận thấy có sự bất thường về độ lớn, về màu sắc, về cánh hoa, về giống hoa: nhưng họa sĩ quan tâm đến các hiệu quả của ánh sáng, sắc thái, sáng tối, hình dáng liên quan đến nghệ thuật của mình, sẽ phớt lờ tất cả những đặc tính mà người trồng hoa ngưỡng mộ, và sẽ lấy làm mẫu ngay bông hoa mà kẻ hiếu kỳ coi khinh. Sự khác nhau về tài năng và về hiểu biết là căn nguyên thứ năm khiến cho các đánh giá hết sức khác nhau.

Tâm hồn có năng lực liên kết lại với nhau các ý niệm thu nhận được riêng rẽ, so sánh các đối tượng nhờ những ý niệm đã có về chúng, quan sát những tương quan giữa các ý niệm

với nhau, tùy thích mở rộng hoặc thu hẹp các ý niệm của mình, xem xét riêng rẽ từng ý niệm khi các ý niệm đơn giản ấy có thể đã tập hợp lại với nhau trong cảm giác mà tâm hồn thu nhận được. Cái thao tác sau cùng này của tâm hồn gọi là *sự trừu tượng hóa* (abstraction). Các ý niệm về những thể chất (substances corporelles) thì gồm nhiều ý niệm đơn giản khác nhau, chúng cùng tác động khi các thể chất đến với những giác quan của chúng ta; chỉ bằng cách định rõ một cách chi tiết các ý niệm cảm thấy được ấy, chúng ta mới có thể xác định các thể chất. Các loại xác định này có thể khơi gợi một ý niệm khá rõ về một thể chất ở một người chưa từng bao giờ trực tiếp nhận thấy thể chất ấy, miễn rằng người đó trước kia nhờ các giác quan đã từng thu nhận riêng rẽ tất cả những ý niệm đơn giản hợp thành ý niệm phức tạp của thể chất được xác định: nhưng nếu người đó không có khái niệm về một trong những ý niệm đơn giản nào đó có trong thành phần của thể chất ấy, và nếu anh ta không có giác quan cần thiết để nhận biết chúng, hoặc nếu giác quan ấy bị hỏng hắc, thì không có một xác định nào có thể khơi gợi ở anh ta ý niệm mà trước đó anh ta chưa bao giờ cảm nhận cụ thể. Đây là căn nguyên thứ sáu khiến cho các đánh giá của mọi người hết sức khác nhau về *vẻ đẹp* của cái gì đấy; bởi lẽ giữa chúng có biết bao nhiêu khái niệm sai lạc, biết bao nhiêu khái niệm chưa định hình về cùng một đối tượng!

Nhưng họ không cần phải nhất trí với nhau hơn về các thực thể tinh thần: chúng đều được thể hiện bằng các ký

hiệu; và hầu như chẳng có một ký hiệu nào trong số ấy được ấn định khá chính xác để người này người kia khỏi hiểu nghĩa rộng hơn hoặc hẹp hơn. Lô gích học và siêu hình học sẽ tiếp cận với sự hoàn thiện, nếu Từ điển ngôn ngữ được soạn thảo tốt; nhưng đấy còn là một công trình mong đợi; và vì các từ ngữ là những màu sắc mà thơ ca và thuật hùng biện sử dụng, liệu người ta có thể chờ đợi được sự nhất trí nào trong các đánh giá bức tranh khi chẳng phải người ta chỉ không biết rõ về các màu sắc và các sắc thái? Đấy là căn nguyên thứ bảy khiến các đánh giá hết sức khác nhau.

Dù thực thể chúng ta đánh giá là gì, những cảm giác thích thú hoặc ngán ngẩm do học vấn, do giáo dục, do định kiến hoặc do một trật tự giả tạo nào đấy trong ý niệm của chúng ta kêu gọi nên, chúng đều được đặt nền tảng trên ý kiến có sẵn của chúng ta là những đối tượng ấy ít nhiều hoàn hảo hoặc khiếm khuyết về các tính chất mà chúng ta có những giác quan hoặc những năng lực phù hợp để nhận biết. Đấy là căn nguyên thứ tám khiến các đánh giá hết sức khác nhau.

Người ta có thể khẳng định rằng những ý niệm đơn giản mà cùng một đối tượng gọi nên ở những người khác nhau thì cũng khác nhau như những cảm giác thích thú hoặc ngán ngẩm mà người ta nhận thấy ở họ. Đó chính là một sự thật cảm tính; và chẳng lạ gì nếu nhiều người có những ý niệm đơn giản khác nhau trong cùng một thời điểm, thì cùng một người lại có những ý niệm đơn giản khác nhau vào các thời điểm khác nhau. Các giác quan của chúng ta ở trong tình

trạng thay đổi liên miên: hôm nay người ta nhìn không thấy, hôm khác người ta nghe không rõ; và ngày này qua ngày khác, người ta nhìn, người ta ngửi, người ta nghe khác nhau. Đây là căn nguyên thứ chín khiến các đánh giá hết sức khác nhau của những người cùng một lứa tuổi, và của cùng một người ở những độ tuổi khác nhau.

Do ngẫu nhiên mà những ý niệm khó chịu nhất lại gắn với một đối tượng *đẹp* nhất: nếu người ta thích rượu vang Tây Ban Nha thì chỉ cần uống cùng với thuốc nôn mửa là đâm ghét nó ngay; không phụ thuộc ở chúng ta buồn nôn hay không buồn nôn khi nhìn thấy nó: rượu vang Tây Ban Nha bao giờ cũng ngon, nhưng tình huống của chúng ta liên quan đến rượu lại không phải bao giờ vẫn thế. Cũng vậy, khoảng tiền sảnh này lúc nào cũng nguy nga, nhưng bạn tôi đã chết nơi đây. Rạp hát kia vẫn đẹp như thường từ ngày tôi bị thiên hạ huýt sáo ở đấy: nhưng tôi cứ nhìn thấy nó là những tiếng huýt sáo lại đập vào tai tôi. Tôi chỉ còn nhìn thấy bạn tôi hấp hối nơi tiền sảnh kia; tôi không cảm thấy *vẻ đẹp* của nó nữa. Đây là căn nguyên thứ mười khiến các đánh giá hết sức khác nhau do cả dãy ý niệm ngẫu nhiên kia xui nên mà chúng ta muốn gạt ra khỏi ý niệm chính cũng không được.

*Post equitem sedet atra cura.\**

Trong trường hợp những đối tượng hỗn hợp, chúng đồng thời vừa mang những hình dạng tự nhiên và những hình dạng nhân tạo như trong kiến trúc, công viên, trang sức, v.v. thì

hiếu của chúng ta căn cứ vào một sự liên tưởng khác vừa thích đáng, vừa thất thường: sự hao hao tương tự nào đấy với điệu bộ, tiếng kêu la, hình dạng, màu sắc của một đối tượng hiếm ác, dư luận của xứ sở chúng ta, các tập tục của đồng bào chúng ta, v.v. tất cả đều dồn vào những đánh giá của chúng ta. Những nguyên nhân ấy có xu thế khiến chúng ta nhìn các màu sắc chói chang và rực rỡ như một dấu hiệu của tính khoe khoang hoặc trạng thái tư tưởng, tình cảm nào khác ư? một số hình dạng mà các dân quê, hoặc những kẻ mà nghề nghiệp, công việc, tính cách theo chúng ta là khả ố hoặc đáng khinh quen dùng ư? những ý niệm phụ trợ ấy sẽ lại kéo đến bất chấp chúng ta, cùng với những ý niệm về màu sắc và hình dạng, và chúng ta sẽ phản ứng lại màu sắc kia và các hình dạng kia, tuy rằng bản thân chúng chẳng có gì gây khó chịu. Đây là căn nguyên thứ mười một khiến các đánh giá hết sức khác nhau...

Vậy đối tượng nào trong tự nhiên mà mọi người sẽ hoàn toàn nhất trí với nhau về *vẻ đẹp*? Cơ cấu của các thực vật chẳng? cơ chế của các động vật chẳng? thế giới chẳng? song những người nhận thức rõ nhất các tương quan, sự sắp đặt đâu ra đấy, các đối xứng, các liên kết chi phối những bộ phận của cái đại toàn thể, và chẳng biết gì về mục đích mà đấng Hóa công nhằm tới khi tạo ra cái đại toàn thể ấy, chẳng phải họ có xu hướng tuyên bố rằng thế giới là hoàn toàn *đẹp*, bởi những ý niệm họ có về thần linh hay sao? Và chẳng phải họ nhìn công trình ấy như một kiệt tác, chủ yếu là vì tác giả đã

không thiếu cả quyền lực lẫn ý chí để tạo ra nó như thế? Nhưng có biết bao trường hợp chúng ta không thể chỉ căn cứ vào tên tuổi người thợ để suy luận là công trình hoàn hảo, và chúng ta vẫn cứ chiêm ngưỡng? Bức tranh này là của Raphaël, thế là đủ. Đây là căn nguyên thứ mười hai, nếu không khiến cho các đánh giá hết sức khác nhau, thì ít ra cũng khiến cho đánh giá sai lầm.

Hình như ai nấy dễ thống nhất ý kiến với nhau hơn khi đánh giá *vẻ đẹp* của các thực thể thuần túy có tính chất tượng tượng, như thần đầu người mình sư tử, đầu người mình cá, thần điện dã, thần đầu bò mình người, con người lý tưởng, v.v. và điều đó chẳng có gì lạ: những thực thể tượng tượng ấy thực ra là được tạo nên theo những tương quan mà chúng ta thấy là được tuân thủ ở những thực thể có thật; nhưng cái mẫu mực mà chúng phải được mô phỏng cho giống kia, ở rải rác trong khắp các sản phẩm của tự nhiên, nên đúng là có ở khắp nơi và chẳng có ở nơi nào.

Dù tất cả những nguyên nhân dẫn đến các đánh giá hết sức khác nhau của chúng ta là thế nào đi nữa, thì đây hoàn toàn không phải là một lý lẽ để nghĩ rằng *cái đẹp* thực tế, *cái đẹp ở chỗ* cảm nhận những tương quan, là một điều hão huyền; việc áp dụng nguyên tắc ấy có thể biến hóa vô tận, và các thay đổi bất ngờ có thể gây ra những bình luận và những cuộc chiến văn chương: nhưng nguyên tắc ấy không vì thế mà kém bền vững. Trên thế gian này có lẽ chẳng có hai người nào nhận thấy một cách chính xác như nhau những tương

quan trọng cùng một đối tượng, và đánh giá đối tượng ấy *đẹp* ở cùng một mức độ: nhưng nếu một kẻ nào đấy không hề cảm thấy những tương quan trong bất cứ loại nào, thì đó sẽ là một kẻ hoàn toàn ngu độn; và nếu hẳn ta chỉ không cảm thấy trong một số loại mà thôi, thì hiện tượng ấy chứng tỏ tổ chức cơ thể của hẳn có khiếm khuyết; song chúng ta sẽ chẳng bao giờ rơi vào chủ nghĩa hoài nghi, bởi lẽ trừ hẳn ra, loài người chẳng ai như thế cả.

*Cái đẹp* không phải bao giờ cũng là công trình của một căn nguyên tinh thần: sự vận động thường thiết lập nên, hoặc trong một thực thể xem xét riêng biệt, hoặc giữa nhiều thực thể so sánh với nhau, vô vàn những tương quan kỳ lạ. Các phòng triển lãm tự nhiên học cung cấp một số lớn minh chứng. Các tương quan lúc đó là kết quả của những sự phối hợp ngẫu nhiên, ít ra là đối với chúng ta. Tự nhiên trong cả trăm trường hợp, chơi trò mô phỏng các tác phẩm của nghệ thuật: và người ta có thể hỏi, tôi không muốn nói là chẳng biết nhà triết học kia bị bão đánh giạt lên bờ một hoang đảo có lý hay không khi nhìn thấy vài hình hình học, đã thốt lên: *Dững cảm lên nào, các bạn ơi, đây là những bước chân người*; mà là liệu phải ghi nhận bao nhiêu tương quan trong một thực thể để có thể tin chắc hoàn toàn đó là công trình của một nghệ sĩ; liệu trong trường hợp nào chỉ một thiếu sót về đối xứng có lẽ chứng tỏ nhiều hơn là nêu ra toàn bộ tổng số những tương quan; mối quan hệ như thế nào giữa thời gian tác động của nguyên nhân ngẫu nhiên và những tương

quan nhận xét thấy ở các hiệu quả sinh ra; và ngoại trừ những công hình của Tạo hóa, liệu có bao giờ gặp các trường hợp mà số lượng các tương quan có thể được bù trừ bằng số lượng các phóng tác.\*

## **VỀ NHỮNG TÁC GIẢ VÀ CÁC NHÀ PHÊ BÌNH**

### **[Des auteurs et des critiques]**

**C**ác khách du lịch nói đến một loại người hoang dã thổi vào kẻ qua đường những lá kim\* tắm thuốc độc. Đó là hình ảnh những nhà phê bình của chúng ta.

Sự so sánh ấy ông cảm thấy là quá đáng ư? Ít ra ông phải thừa nhận rằng họ gần gần giống như một người sống cô độc tận đáy một thung lũng khắp mọi nơi là những quả đồi vây quanh. Khoảng không gian hạn hẹp ấy là vũ trụ của hắn ta. Quay vòng trên một bàn chân và lướt mắt nhìn chân trời chật hẹp của mình, hắn thốt lên: “Tớ biết hết; tớ đã thấy hết”. Nhưng một hôm muốn bước chân đi, và đến gần vài vật khuất tầm mắt, hắn ta trèo lên đỉnh một trong những quả đồi kia. Hắn mới ngạc nhiên làm sao khi nhìn thấy một không gian mênh mông trải ra trên đầu hắn và trước mặt hắn? Lúc đó, đổi giọng, hắn nói: “Tớ chẳng biết gì cả; tớ đã chẳng biết gì cả”.

Tôi đã bảo rằng các nhà phê bình của chúng ta giống anh chàng đó; tôi đã lầm, họ vẫn ru rú trong xó lều của họ, và chẳng bao giờ cho mình là sai.

Vai trò của tác gia là một vai trò khá hảo huyền; đó là vai trò của một người tưởng mình có thể dạy cho công chúng những bài học. Còn vai trò của nhà phê bình thì sao? Nó còn hảo huyền hơn nữa; đó là vai trò của một người tưởng mình

có thể dạy những bài học cho kẻ tưởng mình có thể dạy những bài học cho công chúng.

Tác gia nói: “Các ngài ơi, hãy lắng nghe tôi; bởi vì tôi là bậc thầy của các ngài”. Thế còn nhà phê bình! “Các ngài ơi, tôi mới là người các ngài cần phải lắng nghe; bởi vì tôi là bậc thầy những bậc thầy của các bạn”.

Công chúng thì có quyết định của mình. Nếu tác phẩm của tác gia dở òm, công chúng chế giễu, cũng như chế giễu những nhận xét của nhà phê bình, nếu những nhận xét ấy là sai.

Nhà phê bình sau đó thốt lên: “Ôi thời đại! Ôi phong hóa! Khiếu thẩm mỹ\* hỏng rồi!” và thế là anh ta được an ủi.

Tác gia, về phía mình, buộc tội các khán giả, các diễn viên và bọn mưu mô hãm hại. Anh ta nhớ đến các bạn bè; anh ta đã đọc cho họ nghe vở kịch của mình trước khi đưa lên sân khấu: vở kịch được tung hô đến tận mây xanh. Nhưng các bạn bè của anh mù quáng hoặc nhát gan chẳng dám nói với anh là vở kịch chẳng có mạch lạc, chẳng có gì đặc sắc và chẳng có phong cách riêng; và anh cứ tin ở tôi, công chúng không nhầm mấy đâu. Vở kịch của anh bị đổ, bởi vì nó dở.

“Nhưng vở *Anh ghét đời\** chẳng đã lao đao đấy ư?”

Đúng thế. Ôi dễ chịu làm sao, sau nỗi bất hạnh, đã tìm được cho mình ví dụ ấy! Nếu có bao giờ tôi ra mắt trên sân khấu, và tôi bị huýt sáo đuổi xuống, chắc tôi cũng nhớ đến nó.

Phê bình đối xử rất khác nhau với những người đang còn

sống và những người đã qua đời. Một tác gia đã chết rồi ư? Phê bình tìm cách nâng cao những ưu điểm của anh ta lên, và che đậy các thiếu sót của anh ta đi. Tác giả đang còn sống ư? Trái ngược lại; các thiếu sót của anh ta được thổi phồng lên, còn các ưu điểm của anh ta thì phê bình quên đi. Mà điều đó xem ra cũng có lý phần nào; người ta có thể sửa chữa những ai còn sống; chứ những người đã chết rồi thì vô phương cứu chữa.

Thế nhưng, người phê phán nghiêm khắc nhất một tác phẩm, lại chính là tác gia. Anh ta lao tâm khổ tứ biết bao nhiêu cho riêng anh ta thôi! Chính anh ta là người biết rõ chỗ sai sót sâu kín; và hầu như chẳng bao giờ nhà phê bình chỉ ngón tay vào đấy. Điều đó thường nhắc tôi nhớ đến lời của một triết gia: “Họ nói về cái xấu của tôi ư? Trời! giá mà họ đã hiểu biết tôi như tôi hiểu biết tôi!...”

Các tác gia và những nhà phê bình cổ đại bắt đầu bằng học hỏi; họ chỉ bước vào nghiệp văn chương sau khi đã tốt nghiệp ở các trường triết học. Tác gia đã giữ tác phẩm của mình bao nhiêu thời gian trước khi trình ra công chúng? Sự chỉnh sửa do vậy chỉ có thể là kết quả của những quyết định đã cân nhắc kỹ càng, của sự gọt giũa và của thời gian.

Chúng ta xuất bản quá vội vàng; và có lẽ chúng ta đã cầm bút khi chưa đủ sáng suốt, cũng chưa là người đức hạnh chín chắn.

Nếu hệ đạo đức hư hỏng, thì không tránh khỏi khiếu thẩm mỹ sai lạc.

Sự thật và đức hạnh là những cô bạn của các ngành mỹ thuật. Bạn muốn là tác gia ư? Bạn muốn là nhà phê bình ư? Trước hết bạn hãy là người có đức hạnh. Có thể chờ đợi gì ở kẻ không thể say mê sâu sắc? và liệu tôi say mê sâu sắc cái gì, nếu chẳng phải là sự thật và đức hạnh, hai thứ mãnh liệt nhất của tự nhiên?

Nếu người ta khăng định với tôi kẻ nào đó là keo kiệt, tôi sẽ khó lòng tin rằng y làm ra được cái gì đấy lớn lao. Thói xấu ấy làm cho đầu óc hẹp đi và trái tim co lại. Những nỗi bất hạnh của người đời chẳng là gì đối với gã keo kiệt. Đôi khi hắn ta còn lấy làm thích thú. Hắn ta khắc nghiệt. Làm sao mà hắn ta sẽ vươn lên được cái gì đấy cao cả? Hắn không ngừng còng lưng xuống một cái két bạc. Hắn chẳng biết đến thời gian trôi nhanh và cuộc đời ngắn ngủi. Tập trung hết vào bản thân mình, hắn xa lạ với lòng từ thiện. Hạnh phúc của người đồng loại chẳng là gì dưới mắt hắn, so với một mảnh kim loại màu vàng con con. Hắn chẳng bao giờ biết đến niềm vui thích được giúp đỡ kẻ đang thiếu thốn, được an ủi kẻ đang đau khổ, và được khóc than với kẻ đang khóc than. Hắn là người cha tồi, người con tồi, người bạn tồi, người đồng bào tồi. Vì cần thiết không xem đấy là thói xấu của bản thân mình, hắn theo một phương sách là hy sinh mọi nghĩa vụ cho dục vọng của hắn. Vậy nếu hắn định miêu tả lòng trắc ẩn, tính hào phóng, lòng hiếu khách, tình yêu tổ quốc, tình yêu nhân loại, hắn sẽ tìm đâu ra được các sắc thái ấy? Hắn đã nghĩ trong thâm tâm rằng những phẩm chất kia chỉ là những điều kỳ cục

và những cái điên rồ.

Sau gã keo kiệt mà mọi phương tiện đều đê hèn và nhỏ nhen, và thậm chí chẳng dám phạm một tội ác lớn để có tiền, kẻ thiên tài hẹp hòi nhất và có khả năng làm những điều xấu xa nhất, kẻ ít xúc động trước cái thật, cái tốt và cái đẹp nhất, đó là kẻ mê tín.

Sau kẻ mê tín, đó là tay đạo đức giả. Kẻ mê tín có con mắt nhìn mù mờ; còn tay đạo đức giả có trái tim dối trá.

Nếu bạn là người thuộc dòng dõi cao sang, nếu tự nhiên đã ban cho bạn một đầu óc ngay thẳng và một trái tim nhạy cảm, bạn hãy trốn tránh giao du với mọi người một thời gian; bạn hãy nghiền ngẫm bản thân mình. Làm sao nhạc cụ thể hiện được một hòa âm đúng đắn nếu nó bị lỗi điệu? Bạn hãy hình thành cho mình những khái niệm chính xác về các sự vật; bạn hãy so sánh cách xử sự của bạn với các nhiệm vụ của bạn; bạn hãy làm cho mình trở thành người có đức hạnh, và bạn đừng tưởng rằng công việc ấy và thời gian ấy được sử dụng rất tốt đối với con người như thế lại là phí phạm đối với tác gia. Nhờ sự hoàn thiện về đạo đức bạn xây dựng được trong tính cách và trong phong hóa của bạn như thế, từ đó sẽ nảy sinh sắc thái lớn lao và chính đáng lan tỏa trong tất cả những gì bạn sẽ viết ra. Nếu bạn miêu tả thói hư tật xấu, bạn phải biết ngay rằng nó hoàn toàn trái với trật tự tổng quát và trái với hạnh phúc của mọi người cũng như của từng cá nhân; và bạn sẽ miêu tả nó một cách đậm nét. Nếu là đức hạnh, làm sao bạn sẽ nói về nó một cách khiến cho mọi người khác yêu

mến nó, nếu bạn không thấy rung cảm? Trở về giao tiếp với mọi người, bạn hãy lắng nghe nhiều những ai nói đúng; và bạn hãy thường xuyên tự nói với bản thân mình.

Ông bạn ơi\*, ông biết Ariste\*; tôi sẽ kể cho ông câu chuyện này mà Ariste cho tôi biết. Hồi đó ông ấy bốn mươi tuổi, ông ấy đặc biệt say mê nghiên cứu triết học. Người ta mệnh danh ông ấy là triết gia, bởi vì ông ấy vốn chẳng có tham vọng, vì ông ấy có tâm hồn lương thiện, và vì lòng đố kỵ chẳng bao giờ làm cho tâm hồn dịu dàng và thanh thản ấy đổi khác đi. Thêm nữa, tư thế trang trọng, phẩm cách nghiêm khắc, nói năng khô khan và giản dị, hầu như ông ấy chỉ thiếu tấm áo khoác của một triết gia cổ đại; bởi lẽ ông ấy nghèo và bằng lòng với cảnh nghèo khổ của mình.

Một hôm ông ấy định trò chuyện vài tiếng đồng hồ về văn chương và về đạo đức với mấy người bạn, vì ông không thích nói về những việc công cộng, họ đều đi vắng, và ông ấy quyết định đi dạo chơi một mình.

Ông ấy ít lui tới những chốn tụ tập đông người. Ông ưa các nơi hẻo lánh hơn. Ông vừa đi vừa mơ mộng và đây là những điều ông tự nói với mình:

Ta bốn mươi tuổi. Ta đã nghiên cứu nhiều; thiên hạ gọi ta là nhà triết học. Thế nhưng nếu có ai đến đây nói với ta: “ông Ariste ơi, cái thật, cái tốt và cái đẹp là gì nhỉ?” liệu ta có sẵn câu trả lời không? Không. “Thế nào, ông Ariste ơi, ông không biết cái thật, cái tốt và cái đẹp là gì; thế mà ông chịu để cho thiên hạ gọi ông là nhà triết học!”

Sau chốc lát suy nghĩ về sự hão huyền của những lời người ta ca ngợi vu vơ hết lời và người ta chấp nhận mà chẳng ngượng ngùng, ông ấy liền truy tìm nguồn gốc những ý niệm cơ bản kia từ thái độ và những phán đoán của chúng ta; và ông ấy tiếp tục biện luận với chính mình như thế này.

Có lẽ trong toàn thể loài người chẳng có hai cá nhân nào lại giống hệt nhau. Cơ cấu tổng thể, các giác quan, diện mạo bên ngoài, lục phủ ngũ tạng đều muôn hình nghìn vẻ. Các thớ thịt, các cơ bắp, các thể rắn, các thể lỏng đều muôn hình nghìn vẻ. Đầu óc, trí tưởng tượng, trí nhớ, các tư tưởng, các chân lý, các thành kiến, các dưỡng chất, các rèn luyện, các nhận thức, các tình trạng, sự giáo dục, các thị hiếu, cơ nghiệp, các tài năng đều muôn hình nghìn vẻ. Các đối tượng, các vùng miền, các phong hóa, các luật lệ, các tập quán, các lễ thói, các chính thể, các tôn giáo đều muôn hình nghìn vẻ. Vậy làm sao mà hai người lại có được hệt như nhau cùng một thị hiếu, hoặc cùng những khái niệm về cái thật, cái tốt và cái đẹp? Có lẽ chỉ có sự khác biệt của cuộc sống và tính chất muôn hình nghìn vẻ của các sự kiện là đủ để xem xét các phán đoán mà thôi.

Thế chưa phải là hết. Trong cùng một con người, tất cả đều đổi thay không dứt, dù là xem xét người đó về mặt thể chất, dù là xem xét người đó về mặt tinh thần; nổi bực dọc tiếp theo niềm vui thích, niềm vui thích tiếp theo nổi bực dọc; sức khỏe tiếp theo bệnh tật, bệnh tật tiếp theo sức khỏe. Chỉ qua ký ức, chúng ta mới là cùng một cá nhân đối với mọi

người và đối với bản thân chúng ta. Ở vào tuổi hiện nay của ta, có lẽ ta chẳng còn lại một phân tử nào trong cơ thể của ta lúc ta ra đời. Ta chẳng biết số phận cho ta sống đến bao giờ; nhưng tới lúc cơ thể này sẽ trả về cho đất, có lẽ nó sẽ chẳng còn lại một phân tử nào nó có hiện nay. Tâm hồn trong mỗi thời kỳ khác nhau của cuộc đời cũng chẳng giống nhau gì hơn. Ta ấp úng ở tuổi ấu thơ; ta tưởng mình giờ đây đang lập luận; nhưng ngay trong khi lập luận, thời gian trôi qua và ta quay trở về với ấp a ấp úng. Đó là tình trạng của ta và tình trạng của tất cả mọi người. Vậy làm sao có thể có được một ai đó trong chúng ta suốt cuộc đời của mình vẫn duy trì cùng một khiếu thẩm mỹ và vẫn giữ nguyên những phán đoán về cái thật, cái tốt và cái đẹp? Có lẽ chỉ những biến chuyển do nỗi buồn phiền và sự độc ác của con người gây nên cũng đủ để làm thay đổi các phán đoán của người ấy.

Vậy con người nhất thiết không thể đồng ý với mọi người khác và với chính bản thân mình, chỉ riêng với các đối tượng mà anh ta cần nhận thức, là chân lý, điều thiện, vẻ đẹp hay sao? Phải chăng đấy là những thứ có tính chất cục bộ, nhất thời và tùy tiện, những từ ngữ chẳng mang nội hàm gì? Chẳng có cái gì là thế hay sao? Một sự vật có đúng là thật, tốt và đẹp khi tôi thấy nó như vậy? Và mọi sự tranh cãi của chúng ta về khiếu thẩm mỹ phải chẳng rút cuộc thu về mệnh đề này: anh và tôi, chúng ta là hai con người khác nhau; còn tôi đây, tôi chẳng bao giờ là tôi trong lúc này giống như trong lúc khác?

Đến đây, Ariste dừng lại, rồi ông ấy nói tiếp:

Cuộc tranh cãi của chúng ta chắc chắn sẽ chẳng bao giờ chấm dứt, chừng nào ai cũng lấy mình làm chuẩn mực và làm người phán xét. Có bao nhiêu người thì có bấy nhiêu khuôn nhíp, và cùng một con người trong cuộc đời của mình có bao nhiêu giai đoạn khác nhau cảm thấy được thì cũng có từng ấy giọng điệu khác nhau.

Theo ta dường như thế là đủ để ta cảm thấy cần thiết phải tìm một khuôn nhíp, một giọng điệu ở bên ngoài ta. Chừng nào chưa tìm ra, thì phần lớn những phán đoán của ta sẽ sai lầm và tất cả sẽ không chắc chắn.

Nhưng lấy ở đâu ra cái khuôn nhíp bất biến ta tìm kiếm và ta không có?... Ở một con người lý tưởng ta sẽ hình thành nên, ta sẽ đưa ra cho người ấy các sự vật, người ấy sẽ bày tỏ ý kiến, và ta sẽ chỉ là tiếng vang trung thành của người đó hay sao?... Nhưng người đó sẽ là tác phẩm của ta... Chẳng sao, nếu được ta tạo nên căn cứ theo các yếu tố vững bền... Và các yếu tố vững bền ấy, chúng ở đâu?... Trong tự nhiên ư?... Được rồi, nhưng làm thế nào tập hợp chúng lại?... Việc khó đấy, nhưng bất khả thi ư?... Khi ta không hy vọng hình thành cho mình được một mẫu mực hoàn chỉnh, ta sẽ chẳng nên cứ thử xem sao ư?... Không... Vậy thì chúng ta hãy thử... Nhưng nếu mẫu mực về vẻ đẹp mà tất cả những tác phẩm của các nhà điêu khắc cổ đại sau đó đều noi theo, họ tốn bao quan sát, bao nghiên cứu, bao công sức mới tìm ra được, ta dấn thân vào đó ư?... Dù sao vẫn cần phải thế, hoặc luôn luôn

nghe thiên hạ gọi Ariste nhà triết học, và đỏ mặt ngượng ngùng.

Đến đoạn ấy, Ariste ngừng lại lần thứ hai một lát lâu hơn lần đầu, sau đó ông ấy tiếp tục:

Mới thoáng nhìn, ta thấy rằng con người lý tưởng mà ta kiếm tìm, cũng là một phức hợp như ta, các nhà điêu khắc cổ đại, khi xác định những tỷ lệ họ cho là đẹp nhất, họ đã tiến hành một phần mẫu mực của ta... Đúng vậy. Chúng ta hãy lấy pho tượng kia, và thổi sinh khí vào đấy... Chúng ta hãy cho pho tượng những bộ phận cơ thể hoàn hảo nhất mà con người có thể có được. Chúng ta hãy phú cho tượng tất cả những phẩm chất người đời có được, và mẫu mực lý tưởng của chúng ta thế là xong... Tất nhiên... Nhưng bao nhiêu nghiên cứu! bao nhiêu công phu! Phải nắm bắt được bao nhiêu hiểu biết về thể chất, tự nhiên và tinh thần! Ta không biết có khoa học nào, nghệ thuật nào mà ta cần phải thông thạo đến thế... Như vậy ta có thể có được mẫu mực lý tưởng của mọi sự thật, của mọi đức hạnh và của mọi vẻ đẹp... Nhưng không thể nào hình thành được cái mẫu mực lý tưởng tổng quát ấy, trừ phi các thần thánh ban cho ta trí tuệ của họ và hứa hẹn cho ta được vĩnh cửu như họ: thế là ta lại rơi vào hoang mang, và dự định thoát ra.

Ariste, buồn rầu và tư lự, đến đây lại dừng.

Nhưng tại sao, ông ấy nói tiếp sau một lát im lặng, ta lại không bắt chước các nhà điêu khắc nhỉ? Họ đã tự đưa ra một người mẫu phù hợp với nghề nghiệp của họ; và ta có người

mẫu của riêng ta... Văn sĩ hãy tự đưa ra một người mẫu lý tưởng hoàn thiện nhất của văn sĩ, và qua miệng của người mẫu ấy mà anh ta đánh giá các sản phẩm của những người khác và của chính mình. Triết gia cũng cứ theo kế hoạch đó... Tất cả những gì có vẻ là tốt và đẹp đối với người mẫu thì sẽ là tốt và đẹp. Tất cả những gì mà người ấy cho là sai trái, xấu xa và méo mó, thì sẽ là sai trái, xấu xa và méo mó... Đây là cốt lõi những quyết định của anh ta... Người ta càng mở rộng những nhận thức của mình thì người mẫu lý tưởng càng lớn lao và nghiêm khắc. Chẳng có người nào, và không thể có người nào đánh giá đúng đắn như nhau về toàn bộ cái thật, cái tốt và cái đẹp. Không; và nếu cho rằng người có khiếu thẩm mỹ là người mang trong bản thân mình mẫu lý tưởng chung của mọi sự hoàn thiện, thì đó chỉ là ảo tưởng.

Nhưng từ người mẫu lý tưởng ấy phù hợp với chức nghiệp triết gia của ta, bởi lẽ thiên hạ muốn gọi ta như thế, ta sẽ sử dụng thế nào khi ta có người mẫu ấy? Sử dụng như các họa sĩ và các nhà điêu khắc đã làm từ những người mẫu của họ. Ta sẽ sửa đổi nó đi tùy theo các hoàn cảnh. Đây là công việc nghiên cứu thứ hai mà ta sẽ cần phải tiến hành.

Nghiên cứu làm cho văn sĩ còng lưng. Luyện tập làm cho người lính ngẩng cao đầu và dáng đi vững chắc. Thói quen mang vác nặng làm trĩu vùng thắt lưng các phu khuân vác. Người đàn bà chữa ngựa đầu ra phía sau. Người gù cử động tay chân khác với người bình thường. Đây là những nhận xét, tăng lên đến vô tận, đào tạo ra nhà tạc tượng, và chỉ bảo cho

anh ta chỉnh sửa, tăng cường thêm, giảm nhẹ đi, làm biến dạng và thay đổi người mẫu lý tưởng của anh, từ trạng thái tự nhiên sang trạng thái khác tùy theo ý thích.

Chính là việc nghiên cứu các dực vọng, các phong tục, các tính cách, các thói quen sẽ chỉ bảo cho họa sĩ vẽ người chỉnh sửa người mẫu của mình, và thay đổi từ trạng thái người sang trạng thái người tử tế hay độc ác, bình tĩnh hay nóng giận.

Thế là từ một thần tượng duy nhất, anh ta sẽ phát tán thành vô vàn những thể hiện khác nhau trên phong cảnh và trong tranh vẽ. Đây là một thi sĩ ư? Đây là một thi sĩ đang sáng tác ư? Thi sĩ đang làm một bài thơ châm biếm hay một bài tụng ca? Nếu là một bài thơ châm biếm, thi sĩ sẽ có cái nhìn dữ tợn, đầu lún sâu giữa đôi vai, miệng ngậm lại, hai hàm răng khít vào nhau, ngực thở khó khăn và nghèn nghẹt: đây là một người hung dữ. Nếu là một bài tụng ca ư? Thi sĩ sẽ ngẩng cao đầu, khuôn miệng hé mở, đôi mắt ngược lên trời, dáng vẻ say sưa ngây ngất, ngực thở hỗn hển: đây là một con người nhiệt thành. Và niềm vui của hai thi sĩ ấy, sau khi thành công, sẽ không có những tính chất khác nhau ư?

Sau cuộc trò chuyện với chính mình như vậy, Ariste hiểu ra rằng mình còn phải học hỏi nhiều. Ông ấy trở về nhà. Ông ấy ở liền trong đó suốt mười lăm năm. Ông ấy lao vào nghiên cứu lịch sử, triết học, đạo đức học, các khoa học và các nghệ thuật; và đến khi năm mươi lăm tuổi, ông ấy trở thành người đức hạnh, người thông thái, người có khiếu thẩm mỹ, tác gia lớn và nhà phê bình xuất sắc\*.

**NHỮNG TÙY BÚT VỀ HỘI HỌA**  
**[Essais sur la peinture]**

# I

## **NHỮNG Ý NGHĨ KỲ QUẶC CỦA TÔI VỀ HỘI HỌA\***

Tự nhiên chẳng làm cái gì sai quy tắc. Mọi hình dáng, dù đẹp hay xấu, đều có nguyên nhân của nó; và trong tất cả các thực thể đang tồn tại, chẳng có một thực thể nào là không đúng như nó phải thế.

Ông hãy nhìn người phụ nữ đã mất đôi mắt từ hồi còn niên thiếu kia mà xem. Độ phồng tăng dần của nhãn cầu không còn làm cho các mi mắt của chị giãn ra nữa; chúng thụt vào trong cái hốc hoắm sâu khi mắt mất đi; chúng co rúm lại. Các mi mắt trên kéo theo lông mày; các mi mắt dưới làm cho má hơi rướn, môi trên chịu ảnh hưởng của biến động ấy và vồng lên; sự biến dị đã tác động đến mọi bộ phận trên mặt, tùy theo chúng ở xa hơn hay ở gần hơn nơi chủ yếu xảy ra biến cố. Mà ông tưởng rằng sự dị dạng thu hẹp trong khuôn khổ hình trái xoan ư? Ông tưởng rằng cái cổ được hoàn toàn bảo đảm ư? Cả hai vai và cả bộ ngực nữa? Vâng đúng thế, đối với mắt ông và đối với mắt tôi. Nhưng ông hãy mời tự nhiên đến, ông hãy đưa cho tự nhiên xem cái cổ ấy, đôi vai ấy, bộ ngực ấy, và tự nhiên sẽ bảo: “Đây là cái cổ, đây là hai vai, đây là bộ ngực của một người phụ nữ đã mất đôi mắt từ hồi còn niên thiếu”.

Ông hãy quay nhìn người đàn ông kia có lưng với ngực đều lồi ra. Trong lúc các xương sụn phía trước ở cổ giãn dài thì đầu ngả ra, các bàn tay dơ lên ở khớp xương cổ tay, các

khuyết tay đưa về phía sau, cả tứ chi đều tìm cái trọng tâm chung nào thích hợp nhất với hệ thống dị dạng đó; bộ mặt cũng do đấy mà có vẻ gượng ép và khó chịu. Ông hãy che cái khuôn mặt ấy đi, hãy chỉ dựa cho tự nhiên xem các bàn chân, và tự nhiên sẽ nói, chẳng do dự: “Các bàn chân này là bàn chân của một người gù lưng”.

Nếu các nguyên nhân và kết quả là hiển nhiên đối với chúng ta, chúng ta sẽ chẳng có gì tốt hơn phải làm là biểu hiện các thực thể như chúng tồn tại. Sự mô phỏng càng hoàn hảo và tương tự với các nguyên nhân, chúng ta càng hài lòng.

Mặc dù chẳng hiểu biết gì các kết quả và nguyên nhân với những quy tắc ước lệ do đấy mà ra, tôi khó có thể hoài nghi được rằng một nghệ sĩ nào đó dám lơ là những quy tắc ấy để gò mình vào sự mô phỏng nghiêm ngặt tự nhiên, thường được chứng tỏ là đúng đắn khi vẽ những bàn chân quá to, những cẳng chân ngắn cũn, những đầu gối sưng phù, những cái đầu nặng nề và lặc lè, nhờ sự tinh ý mà chúng ta có được khi quan sát liên tục các hiện tượng, và nó khiến cho chúng ta cảm thấy một mối liên quan thâm kín, một sự ràng buộc tất yếu giữa các dị dạng kia.

Một cái mũi vẹo bẩm sinh không hề chướng, bởi vì tất cả đều khớp; người ta được dẫn dắt đến chỗ dị dạng ấy bằng các biến dị nhỏ đưa dần tới dị dạng và cứu vãn nó. ông hãy vặn mũi của *Antinoüs\**, còn những chỗ khác để nguyên như cũ, cái mũi ấy sẽ xấu xí. Tại sao? Chính vì *Antinoüs* sẽ không có cái mũi vẹo, mà là gãy.

Chúng ta nói về một người đi ngang qua ngoài phố rằng hẳn ta hình thù kỳ quái. Đúng, theo những quy tắc tội nghiệp của chúng ta; nhưng theo tự nhiên lại là chuyện khác. Chúng ta nói về một pho tượng rằng tượng có các tỷ lệ cân đối tuyệt mỹ. Đúng, theo những quy tắc tội nghiệp của chúng ta, nhưng còn theo tự nhiên?

Cứ cho phép tôi được chuyển tấm khăn choàng của anh gù sang nàng Venus của Medicis\* và chỉ để hở ra đầu ngón chân của nàng. Nếu tự nhiên lại được vờ đến lần nữa để từ đầu ngón chân ấy mà hoàn thành pho tượng, có lẽ ông sẽ sửng sốt vì chỉ thấy xuất hiện dưới các nét bút của tự nhiên một con người nào đấy xấu như quỷ và dị dạng. Nhưng nếu có điều gì làm cho chính tôi sửng sốt, thì đó là khi sự việc diễn ra khác hẳn.

Hình người là một hệ thống rất phức tạp, nên chỉ một khinh suất nhỏ không cảm thấy được cũng đủ dẫn sản phẩm của nghệ thuật hoàn hảo nhất đi chệch xa ngàn dặm so với công trình của tự nhiên.,

Nếu tôi được truyền thụ những bí quyết của nghệ thuật, có lẽ tôi cũng biết nhà nghệ sĩ phải phục tùng đến đâu những tỷ lệ thu nhận được, và tôi sẽ nói ra để ông rõ. Nhưng điều tôi biết, đó là chúng không hề cố chấp trước sự độc đoán của tự nhiên, và tuổi tác với cảnh ngộ kéo theo sự bãi bỏ những tỷ lệ ấy bằng trăm cách khác nhau. Tôi chưa bao giờ nghe ai phê phán một hình người là vẽ hỏng, khi hình người ấy, về phương diện cấu tạo bên ngoài, bộc lộ rõ ràng tuổi tác và thói

quen hoặc khả năng làm tròn một cách dễ dàng những chức năng hằng ngày của mình. Chính các chức năng ấy xác định nào là độ lớn của toàn bộ hình người, nào là tỷ lệ đúng đắn của mỗi chân tay, nào là sự tổng hợp của chúng; chính từ đó mà tôi thấy hiện ra nào là đứa trẻ, nào là người đã trưởng thành, nào là ông lão, nào là con người dã man, nào là con người văn minh, nào là quan tòa, nào là quân nhân, nào là phu khuân vác. Nếu như có một hình người nào khó tìm, thì đó là hình một con người hai mươi lăm tuổi đột nhiên từ đất mùn sinh ra\*, và chưa làm gì cả; nhưng con người ấy là một sự hão huyền.

Tuổi thơ hầu như là một bức phác họa; tôi cũng nói như thế về tuổi già. Đứa trẻ là một khối chưa định hình và lỏng, đang tìm cách phát triển; ông lão, một khối khác, chưa định hình và khô, đang teo lại và hướng tới chỗ tiêu tan hết sạch. Chỉ trong khoảng giữa hai lứa tuổi ấy, từ lúc bắt đầu thời thanh niên viên mãn cho đến khi ra khỏi tuổi tráng niên, nhà nghệ sĩ mới phục tùng sự thanh thoát, sự chính xác nghiêm ngặt của đường nét, và *poco più* hay *poco meno*\* đường nét lệch vào trong hay lệch ra ngoài đủ làm nên cái hồng hoặc cái đẹp.

Ông sẽ bảo tôi: Dù tuổi tác nào và chức năng nào, chúng không phá hủy lục phủ ngũ tạng trong khi làm biến đổi các hình dạng. Đồng ý... Cũng phải thừa nhận những điều đó... Tôi tán thành. Người ta vin vào lý do ấy để nghiên cứu mô hình trong suốt\* đấy.

Việc nghiên cứu mô hình trong suốt chắc chắn có những cái lợi; nhưng chẳng đáng ngại hay sao là cái mô hình trong suốt ấy lưu lại vĩnh viễn trong trí tưởng tượng; là nhà nghệ sĩ trở nên cố chấp huênh hoang tỏ ra ta đây uyên bác; là con mắt hư hỏng của anh ta không thể nào dừng lại ở mặt ngoài được nữa; là mặc dù bị da che mỡ bọc, anh ta vẫn luôn luôn hé nhìn thấy bắp thịt với gốc gác của nó, dây chằng của nó và cách lắp ghép của nó; là anh ta làm nổi rõ tất cả lên một cách quá đáng; là anh ta thành ra cứng đờ và khô khan; và tôi gặp lại cái mô hình trong suốt đáng nguyên rủa ấy, ngay cả trong các hình vẽ phụ nữ của anh ta? Bởi vì chỉ có cái bề ngoài là tôi phải thể hiện mà thôi, nên mặc dù người ta đã làm cho tôi quen với việc xem kỹ lưỡng mô hình trong suốt, và người ta đã tránh cho tôi một sự hiểu biết lệch lạc, tôi vẫn thấy cần phải quên đi là hơn.

Theo như người ta nói thì nghiên cứu mô hình trong suốt chỉ là để học cách nhìn tự nhiên; nhưng kinh nghiệm cho thấy rằng sau việc nghiên cứu ấy, người ta gặp rất nhiều khó khăn để nhìn tự nhiên khác với như nó tồn tại.

Ông bạn của tôi ơi, chẳng có ai ngoài ông sẽ đọc những trang giấy này; vì vậy, tôi có thể viết ra tất cả những gì tôi muốn viết. Và bảy năm học vẽ theo người mẫu tại học viện kia, ông tưởng rằng chúng được sử dụng tốt ư; và ông có muốn biết tôi nghĩ gì về chuyện đó không? Đó là tại nơi ấy cùng với bảy năm trời vất vả và tai ác kia, người ta chuốc lấy cái kiểu cách trong hình họa. Tất cả những tu thế kinh viện,

gượng gạo, được chuẩn bị, được sắp xếp kia; tất cả những động tác kia được thể hiện một cách lạnh lùng và vụng về bởi một anh chàng tội nghiệp, và trước sau vẫn anh chàng tội nghiệp ấy, người ta thuê mỗi tuần ba lần đến cởi quần áo ra và ngồi chờ như phỗng theo ý của một vị giáo sư, chúng có gì là chung với các tư thế và các động tác của tự nhiên? Có gì là chung giữa người kéo nước ở giếng sân nhà ông, với người không có xô nước nặng như thế để kéo, mà làm giả một cách vụng về động tác ấy, với hai cánh tay giơ cao, trên bục trường học? Có gì là chung giữa người giả vờ chết ở kia với người tắt thở trên giường của mình, hoặc bị đánh chết ngoài phố? Có gì là chung giữa tay đấu vật đứng mẫu kia với tay đấu vật ở đầu phố tôi? Người đàn ông kia hoặc van xin, hoặc cầu nguyện, hoặc ngủ, hoặc nghĩ ngợi, hoặc ngắt đi tùy theo ý ta, hẳn có gì là chung với bác nông dân mệt nhọc ngã mình trên mặt đất, với nhà triết học trầm tư bên góc lò sưởi, với người ngạt thở ngắt đi trong đám đông? Không một chút nào cả, ông bạn của tôi ơi, không một chút nào cả.

Có lẽ tôi cũng không kém phần mong muốn rằng sau khi ở đấy đi ra, để cho sự phi lý được trọn vẹn, các học trò được gửi đến học vẽ chuyên dáng tại nhà Marcel hoặc Dupré\*, hoặc bất cứ một thầy dạy múa nào tùy thích. Khi ấy, sự thật tự nhiên bị quên đi, trí tưởng tượng chất đầy những động tác, những tư thế và những hình dạng giả dối, mất tự nhiên, lối bịch và lạnh lùng. Chúng được chứa trong đó; và chúng sẽ từ đó đi ra để bám vào vải vẽ. Lần nào cũng thế, nhà nghệ sĩ cứ

cầm lấy bút chì hay bút vẽ là những bóng ma cau có ấy sẽ thức dậy, sẽ xuất hiện trước mắt anh; anh sẽ không thể nào lãng quên chúng đi được; và sẽ là một điều kỳ diệu nếu anh yểm được chúng, để xua chúng ra khỏi đầu anh. Tôi quen biết một chàng thanh niên có óc thẩm mỹ tinh tế, chàng ta trước khi hạ bút vẽ tranh là quỳ xuống và khẩn: “Lạy Chúa, hãy giải thoát cho con khỏi người mẫu”. Nếu như ngày nay rất hiếm khi được xem tranh vẽ một số hình người mà không thấy rải rác chỗ này chỗ kia vài ba khuôn mặt, tư thế, động tác, dáng điệu kinh viện làm cho người có óc thẩm mỹ ngán chết đi được, và chỉ có thể lừa phỉnh những kẻ xa lạ với sự thật, ông hãy quy tội cho việc nghiên cứu dai dẳng mãi người mẫu trong nhà trường.

Người ta có học được trong nhà hường về sự hiệp đồng chung của các cử động đầu; một sự hiệp đồng toát lên, lộ ra, tỏa lan, len lỏi từ đầu đến chân. Một người phụ nữ mà cúi gục đầu xuống\*, tất cả tay chân của nàng đều bị chi phối bởi cái sức nặng ấy; nếu nàng ngẩng thẳng đầu lên, vẫn có sự chi phối ấy đối với các bộ phận còn lại của cơ thể.

Vâng, thật thế, bố trí người mẫu, đó là một nghệ thuật, và là một nghệ thuật lớn; cần phải thấy ông giáo sư tự hào về chuyện đó như thế nào. Và đừng lo ông ta nảy ra ý định bảo anh chàng tội nghiệp được thuê mượn: “Này cậu, cứ tự mình ngồi mẫu đi, cậu muốn làm gì cứ việc”, ông ta muốn anh chàng phải gò theo dáng điệu đặc biệt nào đấy hơn là để mặc anh với một dáng điệu giản dị và tự nhiên; song đành phải

chịu đựng như thế thôi.

Đã hàng trăm lần tôi toan nói với các học sinh trẻ tuổi tôi gặp trên đường tới Louvre, tay cắp cặp sách:

“Các bạn trẻ ơi, các bạn vẽ ở đây bao lâu rồi? Hai năm. Này! quá đủ rồi đấy. Hãy để cái cửa hiệu bán kiểu cách ấy cho tôi. Hãy đến Chartreux đi; và ở đây các bạn sẽ thấy dáng điệu thành tín và ăn năn đau khổ thực sự. Hiện đang là hôm trước của ngày lễ lớn; hãy tới giáo đường đi, hãy đi lượn xung quanh các phòng xưng tội, và các bạn sẽ thấy ở đây dáng điệu trầm mặc và hối hận thực sự. Ngày mai, các bạn hãy tới quán rượu, và các bạn sẽ thấy động tác thật sự của kẻ phần nộ. Hãy tìm kiếm những cảnh công cộng; hãy làm người quan sát trong các phố xá, tại các vườn tược, ở các chợ búa, các khu nhà ở, và tại đây các bạn sẽ có được những ý niệm đúng đắn về động tác thật sự trong các hoạt động của đời sống. Kìa, hãy nhìn hai đứa bạn của các bạn đang cãi nhau, đừng như chính sự cãi cọ bố trí tư thế tay chân của chúng mà chúng không biết. Hãy quan sát chúng cho kỹ, và các bạn sẽ thấy thương hại cho bài học của ông giáo sư vô vị và cho việc mô phỏng người mẫu vô vị của các bạn. Tôi thật ái ngại cho các bạn, các bạn ạ, nếu một ngày kia các bạn phải đem cái giản dị và cái chân thật của Le Sueur thay thế cho tất cả những cái giả dối mà các bạn đã học được! Và sẽ cần như thế lắm nếu các bạn muốn là một cái gì đó.

“Bộ dạng là một chuyện, động tác lại là chuyện khác. Mọi bộ dạng đều giả dối và tầm thường; mọi động tác đều đẹp đẽ

và chân thật.”

“Sự tương phản bị hiểu sai lệch đi là một trong những nguyên nhân tai hại của cái kiểu cách. Chỉ có sự tương phản nảy sinh từ đáy sâu của động tác, hay từ tính chất đa dạng của lục phủ ngũ tạng, hoặc của hứng thú, mới là sự tương phản thực sự mà thôi. Các bạn hãy xem Raphaël, Le Sueur; đôi khi các ông bố trí ba, bốn, năm hình người đứng bên cạnh nhau, và hiệu quả thật là tuyệt vời. Trong lễ mi-xa hoặc lễ đọc kinh chiều ở Chartreux, người ta thấy ngòi thành hai dãy dài song song từ bốn chục đến năm chục giáo sĩ, ghé gối như nhau, công việc như nhau, quần áo như nhau, thế nhưng không có lấy hai giáo sĩ nào giống nhau; các bạn đừng tìm sự tương phản nào khác ngoài sự tương phản phân biệt họ với nhau. Đó là cái chân thật; mọi cái tương phản khác đều nhỏ nhặt và giả dối”.

Nếu các học sinh ấy hơi có ý muốn nghe theo những lời khuyên của tôi, tôi sẽ còn bảo họ: “Chẳng phải đã khá lâu rồi các bạn chỉ nhìn thấy một phần của đối tượng mà các bạn sao chép thôi hay sao? Các bạn ơi, các bạn hãy cố gắng hình dung toàn bộ hình người trong suốt và đặt con mắt của các bạn vào trung tâm; từ đấy, các bạn sẽ quan sát toàn bộ sự chuyển vận bên ngoài của cơ chế; các bạn sẽ thấy một số bộ phận giãn ra trong khi một số khác co lại như thế nào; một số kia xếp xuống trong khi một số này phồng lên ra sao, và luôn luôn bản khoản đến một cái tổng thể và một cái toàn bộ, các bạn sẽ có thể phô bày ra được, trong một phần của đối tượng mà

bức vẽ của các bạn nêu lên, toàn bộ mối tương quan thích ứng với phần mà người ta không trông thấy; và tuy chỉ phô ra cho tôi một mặt, các bạn vẫn sẽ buộc trí tưởng tượng của tôi còn phải nhìn thấy mặt đối diện nữa; và thế là lúc đó tôi sẽ thốt lên rằng bạn là một nhà hình họa kỳ lạ”.

Nhưng dựng lên được tốt cái tổng thể chưa đủ, vấn đề còn phải đưa vào đó các chi tiết mà không phá hủy toàn khối; đó là công việc của nhiệt hứng, của thiên tài, của ý thức và của tình cảm tao nhã.

Tôi ước ao một trường dạy vẽ được điều khiển như thế này. Khi học trò biết vẽ một cách thông thạo theo mẫu in hoặc mẫu chạm trổ, tôi cho hắn tập trung hai năm trước người đàn ông và người đàn bà ngồi làm mẫu chuyên nghiệp\*. Rồi tôi đưa ra cho hắn những trẻ em, những kẻ hưởng thành, các người lớn, các ông già, những con người thuộc mọi lứa tuổi, mọi giới tính, lấy từ tất cả các cảnh ngộ trong xã hội\*, nói tóm lại là mọi loại người; họ sẽ kéo đến lũ lượt trước cổng trường dạy vẽ của tôi, nếu tôi trả công hậu cho họ; nếu tôi ở trong một xứ sở của nô lệ, tôi sẽ làm cho họ đến đấy. Trong các người mẫu khác nhau đó, giáo sư sẽ chú trọng làm cho hắn lưu ý tới những biến cố mà công việc hằng ngày, cách sống, cảnh ngộ và tuổi tác đã gây ra trong các hình dạng. Cậu học trò của tôi sẽ chỉ gặp lại người mẫu chuyên nghiệp nửa tháng một lần; và giáo sư để mặc người mẫu tùy ý ngồi thế nào cũng được. Sau buổi vẽ, một nhà giải phẫu học tài giỏi sẽ giải thích mô hình trong suốt cho học trò

của tôi và hướng dẫn hấn áp dụng trên người thật, thân thể sống động; và hấn sẽ chỉ vẽ theo mô hình trong suốt nhiều nhất là mười hai lần trong một năm. Thế là đủ để cho hấn cảm thấy được rằng da thịt có xương bên trong và da thịt chẳng tựa vào đâu cả không thể vẽ cùng một cách như nhau; một bên đường nét tròn trĩnh, còn một bên như có góc có cạnh; và nếu hấn coi thường những sự tinh tế ấy, toàn bộ sẽ có vẻ như một cái bong bóng thổi căng phồng, hoặc như một kiện bông.

Sẽ không có kiểu cách, cả trong hình vẽ, cả trong màu sắc, nếu người ta mô phỏng tự nhiên một cách nghiêm ngặt. Kiểu cách bắt nguồn từ ông thầy, từ hình nghiên cứu khóa thân, từ trường học và cả từ tác phẩm cổ nữa.

## II NHỮNG Ý NGHĨ VẬT CỦA TÔI VỀ MÀU SẮC

Chính hình vẽ tạo hình dạng cho con người; chính màu sắc tạo sự sống cho họ. Đó là hơi thở thần tiên truyền cho họ sinh khí.

Chỉ có các bậc thầy trong nghệ thuật mới là những người bình phẩm hình vẽ thành thạo; tất cả mọi người đều có thể bình phẩm màu sắc.

Thiên hạ không thiếu những người vẽ giỏi; các nhà tô màu vĩ đại chẳng có bao nhiêu. Trong văn học cũng như vậy: một trăm tay lý luận nhạt nhẽo mới có một diễn giả lớn; mười diễn giả lớn mới có một nhà thơ tuyệt vời. Một lợi ích lớn làm nảy nở bất thần một người có tài hùng biện; mặc cho Helvétius\* nói gì thì nói, người ta có lẽ vẫn không làm nổi mười câu thơ hay, dù nếu không thì bị tử hình.

Ông bạn ơi, ông hãy quá bộ vào trong một xưởng vẽ; ông hãy nhìn nghệ sĩ làm việc. Nếu ông thấy anh ta sắp xếp rất cân xứng các màu đậm nhạt khắp xung quanh bảng pha màu của mình, hoặc làm việc một khắc đồng hồ rồi mà không làm rối tung tất cả cái trật tự ấy, ông cứ việc tuyên bố mạnh dạn rằng nghệ sĩ đó nhạt nhẽo, và anh ta sẽ chẳng tạo được cái gì đáng giá. Nào có khác chi nhà thông thái nặng nề và chậm chạp kia cần đến một đoạn văn, liền trèo lên thang, cầm một quyển sách và mở ra, quay xuống bàn giấy, sao chép cái dòng cần thiết, lại trèo lên thang và để trả quyển sách lại chỗ cũ.

Đó không phải là bộ dạng của thiên tài.

Người có ý thức mãnh liệt về màu sắc thì mắt nhìn đắm đắm vào tranh đang vẽ; miệng anh hé mở; anh hốt hển; bảng pha màu của anh là hình ảnh của sự hỗn mang. Chính là anh tẩm ngọn bút vẽ của mình vào trong cái hỗn mang ấy; và anh rút từ đó ra tác phẩm của sáng tạo, nào là chim muông với các sắc màu tô trên bộ cánh, nào là những đóa hoa với vẻ mịn màng, nào là cây cối với những tán lá xanh khác nhau, nào bầu trời xanh lam, nào hơi nước làm cho sông hồ xỉn lại, nào là các súc vật với những sợi lông dài, với các vệt vằn trên da, với tia sáng long lanh trong mắt. Anh đứng dậy, anh lùi ra xa, anh đưa mắt nhìn tác phẩm của mình; anh lại ngồi xuống; và ông sắp thấy xuất hiện thịt da, hung, dạ, gấm, the, lượt, vải gai, vải day, vải thô; ông sẽ thấy quả lê chín vàng từ trên cây rụng xuống, và trái nho xanh bám chặt lấy cành.

Nhưng tại sao lại có rất ít nghệ sĩ biết thể hiện cái điều mà mọi người đều hiểu rõ đến thế? Tại sao lại có nhiều loại nghệ sĩ tô màu khác nhau trong khi màu sắc chỉ là một ở ngoài tự nhiên? Thể chất của con người chắc là có vai trò ở đây. Con mắt dịu dàng và yếu ớt sẽ chẳng ưa nhìn những màu sắc chói lọi và sặc sỡ. Kẻ cầm bút vẽ sẽ rất kỵ đưa vào trong tranh của y những hiệu quả làm cho y khó chịu trong tự nhiên. Y sẽ không thích các mảng đỏ chói cũng như các mảng trắng xóa. Giống như loại thảm y sẽ dùng để phủ tường trong phòng của mình, tranh của y sẽ tô một màu nhạt, dịu và êm; và nói chung, từ chối ông cái rực rỡ, y sẽ bù đắp lại cho ông bằng

cái hài hòa. Mà tại sao tính cách, và cả tính khí của con người lại không ảnh hưởng đến cách tô màu của anh ta? Nếu tư tưởng của anh thường là buồn bã, ủ ê và đen tối; nếu màn đêm luôn luôn tỏa bóng trong đầu óc âu sầu của anh và trong xưởng vẽ rùng rợn của anh; nếu anh trực xuất ánh dương ra khỏi căn phòng của anh; nếu anh tìm sự cô đơn và bóng tối, thì ông sẽ trông chờ ở anh một cảnh tượng có thể mãnh liệt, nhưng tối tăm, mờ nhạt và ủ ê lại không phải là có lý hay sao? Nếu anh ta mắc chứng hoàng đản và nhìn tất cả đều ra màu vàng, làm sao anh sẽ ngăn nổi mình đừng trù lên tác phẩm chính cái tấm khăn màu vàng mà giác quan hư hỏng của anh trù lên các thực thể tự nhiên, và nó làm cho anh phiền não khi anh đem so sánh cái cây xanh trong trí tưởng tượng của mình với cái cây vàng trước mắt?

Ông cứ yên trí rằng một họa sĩ lộ ra trong tác phẩm của mình chẳng kém, mà còn hơn một nhà văn trong tác phẩm của nhà văn. Thế nào cũng sẽ xảy đến một lần anh ta thoát ra khỏi tình cảnh của mình, thắng được thể chất và chiều hướng giác quan của mình. Cũng giống như người lằm li và câm một lần cất lên tiếng nói; thốt ra rồi, y lại rơi vào trạng thái tự nhiên của y là sự im lặng. Người nghệ sĩ buồn bã, hoặc sinh ra với một cơ thể yếu ớt, sẽ một lần sáng tác nên bức tranh màu sắc khỏe khoắn; nhưng chẳng bao lâu anh ta sẽ quay về với cách tô màu tự nhiên của mình.

Thêm nữa, nếu cơ thể bất bình thường, dù là bất bình thường ra sao, nó sẽ bao phủ trên mọi vật, sẽ xen vào giữa

mọi vật với nó một làn hơi khiến cho tự nhiên và sự mô phỏng tự nhiên bị tàn úa.

Nhà nghệ sĩ khi lấy màu ở bảng pha màu thường thường không biết nó sẽ tạo ra cái gì trên tranh. Thực thế, anh ta so sánh màu ấy, sắc ấy trên bảng pha màu của anh với cái gì? Với những màu biệt lập, với những nguyên sắc. Anh ta còn làm hơn nữa; anh nhìn màu ở chỗ anh chuẩn bị màu, và bằng trí tưởng tượng, anh chuyển nó đến cái nơi mà nó phải được to lên. Nhưng liệu được bao nhiêu lần anh không xảy ra lầm lẫn trong việc đánh giá ấy! Trong khi chuyển từ bảng pha màu sang toàn cảnh của tác phẩm, màu sắc bị cải biến nhạt đi, đậm lên và hoàn toàn thay đổi hiệu quả. Lúc đó, nghệ sĩ liền mò mẫm, sửa đi, sửa lại, chà sát màu. Trong công việc ấy, màu sắc của anh trở thành một hỗn hợp của nhiều chất khác nhau ít nhiều phản ứng chất này với chất khác, và sớm muộn thế nào cũng lũng củng với nhau.

Vậy nói chung, sự hài hòa của một tác phẩm sẽ càng bền vững nếu họa sĩ tin chắc hơn vào hiệu quả ngọn bút vẽ của mình; đưa bút đi một cách mạnh dạn hơn, thoải mái hơn; ít sửa đi sửa lại, ít chà sát màu sắc của mình hơn; sử dụng màu giản dị hơn, chân chất hơn.

Người ta thấy những bức tranh hiện đại chỉ sau một thời gian rất ngắn là sự điều hợp của chúng mất đi; người ta thấy những bức tranh cổ vẫn giữ được vẻ tươi tắn, hài hòa, gân guốc bất chấp khoảng cách thời gian. Tôi cho rằng cái thành công ấy là phần thưởng của cách làm hơn là hiệu quả của

phẩm chất các màu sắc.

Trong một bức tranh, chẳng có cái gì thu hút bằng màu sắc chân thật; nó tác động đến kẻ dốt nát cũng như đến người thông thái. Một người không sành sỏi mấy sẽ đi ngang qua, mà không dừng lại trước một kiệt tác về hình họa, về biểu hiện, về bố cục; con mắt chưa bao giờ bỏ qua nhà nghệ sĩ tô màu.

Nhưng nhà nghệ sĩ tô màu thật sự lại hiếm có, chính là do nguyên nhân học đòi theo thầy. Trong một thời gian vô hạn, học trò sao chép những bức tranh của ông thầy ấy, và không nhìn tự nhiên; nghĩa là hấn quen nhìn bằng đôi mắt của người khác và mất khả năng sử dụng đôi mắt của mình. Dần dần hình thành một kỹ năng nó trói buộc hấn và hấn không thể nào thoát khỏi hoặc tránh xa được; đó là xiềng xích hấn cột vào mắt, như kẻ nô lệ cột vào chân. Nguồn gốc của bao nhiêu màu sắc giả dối là thế đấy; ai sao chép theo La Grenée sẽ sao chép màu sắc rực rỡ và bền chặt; ai sao chép theo Le Prince sẽ có màu đỏ nhạt và màu gạch; ai sao chép theo Greuze sẽ có màu xám và màu tím nhạt; ai nghiên cứu Chardin sẽ chân thực. Do đó mà có lắm cách đánh giá về hình họa và về màu sắc, ngay giữa các nghệ sĩ với nhau. Kẻ này sẽ bảo với ông rằng Poussin khô khan; kẻ kia rằng Rubens thái quá; còn tôi, tôi là dân Lilliput\* vỗ vai chúng và bảo cho chúng biết là chúng nói ngu lắm.

Người ta từng nói rằng màu sắc đẹp nhất thế gian là cái màu đỏ dễ thương mà vẽ ngây thơ, trẻ trung, khỏe mạnh,

nhu mì và bẽn lẽn nhuộm trên đôi má một thiếu nữ; và người ta đã nói một điều không những tinh vi, cảm động và tế nhị mà còn chân thực nữa; bởi vì chính da thịt là cái khó thể hiện nhất; chính cái màu trắng ấy, trắng đều không tái nhợt cũng không xỉn; chính cái hỗn hợp màu đỏ và xanh lam ấy nó chỉ hơi ánh lên phơn phớt; chính là máu, là sự sống chúng làm cho nhà nghệ sĩ tô màu tuyệt vọng. Ai có được ý thức về da thịt là đã tiến một bước dài; mọi cái còn lại so với nó chẳng nghĩa lý gì cả. Ngàn họa sĩ đã chết đi mà chưa cảm nhận được da thịt; ngàn họa sĩ khác cũng sẽ chết đi mà chưa cảm nhận được nó.

Vải vóc và màn trướng của chúng ta có nhiều loại khác nhau cũng góp phần không ít vào việc hoàn thiện nghệ thuật tô màu. Có một uy lực mà ta khó tránh không bị ảnh hưởng, đó là uy lực của một nhà nghệ sĩ điều hòa vĩ đại. Tôi không biết làm sao để trình bày ý kiến của tôi với ông cho được rõ ràng. Trong tranh kia là một người phụ nữ mặc đồ xa tanh trắng; ông hãy che phần còn lại của tranh đi mà chỉ nhìn quần áo; có lẽ ông sẽ thấy hình như xa tanh ấy bản, xỉn, không thật mấy; nhưng ông hãy trả lại người phụ nữ ấy vào giữa các đồ đạc vây quanh nàng, thế là lập tức xa tanh và màu sắc của nó khôi phục hiệu quả. Đó là vì màu sắc tất cả đều quá nhạt; nhưng mỗi đồ vật đều sút giảm đi theo tỷ lệ tương xứng, nên ông không để ý thấy cái thiếu sót của từng thứ; nó được cứu vãn bằng sự hài hòa. Đó là tự nhiên được nhìn vào lúc chiều tà.

Mức độ nói chung của màu sắc có thể nhạt mà không sai, có thể nhạt mà sự hài hòa không bị phá hủy; trái lại, chính màu đậm mới khó dung hợp với sự hài hòa.

Vẽ trắng và vẽ sáng là hai chuyện hết sức khác nhau. Thậm chí nếu tất cả đều như nhau giữa hai bức tranh thì bức nào sáng hơn chắc chắn sẽ làm vừa lòng ông hơn; đó là sự khác nhau giữa ngày và đêm.

Vậy theo tôi, thế nào là nhà nghệ sĩ tô màu thật sự và vĩ đại? Đó là người đã nắm bắt sắc thái của tự nhiên và của các đồ vật được chiếu sáng tốt, và đã biết điều hòa tranh của mình.

Có những hoạt họa về màu sắc cũng như về hình họa; và đã là hoạt họa thì đều kém thẩm mỹ. Người ta bảo rằng có những màu sắc bạn bè và các màu sắc thù địch; và nói thế là có lý nếu người ta quan niệm rằng có những màu sắc kết hợp với nhau hết sức khó khăn, và đối chọi nhau ghê gớm khi màu nọ cạnh màu kia, đến nỗi không khí và ánh sáng, hai nghệ sĩ điều hòa phổ biến ấy, cũng khó lòng làm cho chúng chịu đựng nổi khi đặt chúng sát liền nhau. Tôi không hề có ý muốn đảo lộn trong nghệ thuật cái trật tự của cầu vồng, cầu vồng trong hội họa cũng giống như giọng trầm cơ bản trong âm nhạc; và tôi không tin có họa sĩ nào hiểu chuyện này rõ hơn một người phụ nữ đôi chút đỏng dắn hoặc một cô hàng hoa lành nghề, Nhưng tôi chỉ e có các họa sĩ nhát gan lại xuất phát từ đấy để thu hẹp một cách tệ hại những ranh giới của nghệ thuật, và tạo cho mình một thứ tiểu xảo dễ dãi và hạn

chế mà giữa chúng ta với nhau gọi là sự khuôn sáo\*. Thực thế, trong hội họa có kẻ theo khuôn sáo làm đầy tớ hèn mọn cho cầu vòng đến mức hầu như luôn luôn người ta có thể đoán trước được hẳn. Nếu hẳn đã tô màu này hay màu nọ lên một đồ vật, ta có thể yên chí rằng đồ vật bên cạnh sẽ là màu nọ hay màu kia. Như vậy, biết được màu sắc của một góc tranh, người ta sẽ biết được toàn bộ chỗ còn lại. Suốt đời họ, họ chỉ làm mỗi một việc chuyển dịch cái góc ấy. Đó là một điểm di động, nó đi chu du trên một bề mặt, nó dừng lại và đóng đô ở đâu tùy thích, nhưng bao giờ cũng vẫn với đoàn tùy tùng ấy; hẳn giống một bậc đại quyền quý chỉ có một bộ áo với lũ đầy tớ bao giờ cũng vẫn một kiểu hiệu phục. Vernet và Chardin đâu có xử sự như thế, ngọn bút vẽ táo bạo của các ông thích pha trộn mọi màu sắc của tự nhiên với mọi sắc thái của chúng một cách mạnh bạo nhất, thiên biến vạn hóa nhất và hài hòa tuyệt diệu nhất. Dầu sao, các ông cũng có một kỹ xảo riêng biệt và hạn chế, tôi không hề nghi ngờ điều đó; và tôi sẽ phát hiện ra được nếu tôi muốn bỏ công sức vào đấy; chính vì con người không phải là Thượng đế; chính vì xưởng vẽ của nghệ sĩ không phải là tự nhiên.

Ông có thể nghĩ rằng để vận dụng màu sắc được chắc tay hơn, nghiên cứu chút ít về chim và hoa sẽ chẳng hại gì. Không, ông bạn ạ, sự mô phỏng ấy sẽ chẳng bao giờ cho ta ý thức về da thịt. Ông hãy xem Bachelier nay ra sao khi không còn bông hồng, bông trường thọ, bông cẩm chương của mình ở trước mắt. Ông hãy đề nghị bà Vien vẽ một bức chân

dung, và rồi hãy đưa bức chân dung ấy cho La Tour. Mà đừng, chớ đưa nó cho ông ta; con người xảo trá đâu có tôn trọng bạn đồng nghiệp nào của mình đến mức đủ để nói cho bạn biết sự thật. Tốt nhất là hãy đề nghị chính bản thân ông ta, là người biết thể hiện da thịt, vẽ một khoảng trời, một bông cẩm chướng, một quả mận mờ mờ hơi nước, một trái đào mơn mớn lông măng, và ông sẽ thấy ông ta xoay sở tài tình như thế nào. Còn ông Chardin kia, tại sao người ta lại coi những tranh mô phỏng các tĩnh vật của ông ấy như chính tự nhiên. Đó là vì ông ấy muốn vẽ da thịt lúc nào cũng được.

Nhưng cái thực sự làm điên đầu nhà nghệ sĩ tô màu vĩ đại, đó là sự biến hóa của da thịt ấy; nó tươi lên và héo đi chỉ trong nháy mắt; đó là, khi mắt nghệ sĩ chăm chú vào bức tranh đang vẽ, và ngọn bút lông của anh lo việc thể hiện tôi thì tôi đi khỏi; và khi quay đầu lại, anh không còn thấy tôi đâu nữa. Nếu lúc đó tu sĩ Le Blanc hiện ra trong ý nghĩ của tôi, tôi ngáp ngáp dài. Nếu là tu sĩ Trublet xuất hiện, tôi có vẻ mĩa mai. Nếu nhìn thấy ông bạn Grimm hoặc nàng Sophie của tôi, tim tôi đập rộn ràng, tình thân ái và vẻ thanh thản tỏa lan trên mặt tôi; niềm vui của tôi toát ra từ các lỗ chân lông; trái tim nở ra, các nang nhỏ chứa máu lay động, và cái màu không cảm thấy được của chất dịch từ đó thoát ra để truyền đi khắp các phía sắc hồng tươi và sự sống. Các trái cây, các bông hoa đổi thay trước cái nhìn chăm chú của La Tour và Bachelier. Vậy họ khốn đốn biết bao trước khuôn mặt người đó, đó là tấm màn phập phồng, lay động, căng ra, chùng lại,

tươi lên, xỉn di tùy theo muôn hình nghìn vẻ đổi thay của cái hơi thở nhẹ nhẹ và linh động mà ta gọi là tâm hồn!

Nhưng suýt nữa tôi quên nói với ông về màu sắc của đục vọng; tuy vậy tôi cũng đã đi sát đến vấn đề đó rồi. Mỗi đục vọng chẳng có màu sắc của nó hay sao? Màu sắc ấy trước sau vẫn thế trong tất cả các khoảnh khắc của một đục vọng hay sao? Màu sắc có những sắc thái của nó trong cơn giận dữ. Nếu giận dữ làm cho mặt nóng bừng bừng, đôi mắt sẽ đỏ rực; nếu giận dữ lên đến cùng cực khiến cho trái tim thắt lại chứ không giãn ra, đôi mắt sẽ dại đi, màu xanh tái lan ra trên vầng trán và đôi má, đôi mắt trở nên run rẩy và trắng bệch. Người phụ nữ giữ nguyên một màu sắc lúc chờ đợi khoái lạc, lúc ở trong vòng tay của khoái lạc và lúc vòng tay ấy đã buông ra hay sao? O! ông bạn ơi, hội họa là nghệ thuật gay go biết chừng nào! Tôi nói gọn trong một dòng điều mà họa sĩ để cả tuần chưa chắc đã phác xong; và nỗi bất hạnh của anh là ở chỗ anh biết, thấy và cảm xúc như tôi, nhưng anh không thể nào diễn tả ra và làm cho mình hài lòng được; ở chỗ cái ý thức thôi thúc anh lên phía trước đã lừa phỉnh anh về năng lực của anh, và khiến cho anh đánh hỏng một kiệt tác; anh không ngờ là mình đã ở vào giới hạn cuối cùng của nghệ thuật.

### III

## TẤT CẢ NHỮNG GÌ TÔI ĐÃ HIỂU TRONG ĐỜI TÔI VỀ SÁNG TỐI

Vẽ sáng tối là phân bố chính xác các bóng tối và ánh sáng, vấn đề đơn giản và dễ dàng khi chỉ có một đồ vật đều đặn hoặc chỉ có một điểm sáng; nhưng vấn đề càng khó khăn khi hình dạng của đồ vật càng biến đổi, khi cảnh càng mở rộng, khi các thực thể trong đó càng tăng lên nhiều, khi ánh sáng từ càng lấm nơi rọi đến, và khi các ánh sáng càng khác nhau. Chà! ông bạn ơi. Có biết bao nhiêu bóng tối và ánh sáng sai lạc trong một bố cục hơi phức tạp đôi chút! Có biết bao nhiêu sự tùy tiện đã diễn ra! Ở biết bao nhiêu chỗ sự thật bị hy sinh cho hiệu quả!

Người ta gọi là hiệu quả ánh sáng, trong hội họa, điều mà ông đã thấy trong bức tranh *Coréus\**, một hỗn hợp các bóng tối và ánh sáng, chân thật, mạnh mẽ và vui tươi: khoảnh khắc nên thơ khiến ông phải dừng lại và xao xuyến. Việc đó khó, cố nhiên, nhưng có lẽ không khó bằng một sự phân bố theo từng nấc, nó sẽ soi sáng cảnh tượng một cách phân tán và rộng khắp, và mỗi điểm trên tranh sẽ nhận được một lượng ánh sáng tùy thuộc ở chỗ nó thật sự lộ ra đến đâu và ở khoảng cách thật sự của nó đến vật sáng; cái lượng ấy bị các đồ vật vây quanh làm cho biến đổi đi hàng trăm cách khác nhau, cảm thấy được hoặc ít hoặc nhiều tùy theo những sự tăng giảm do chúng gây nên.

Chẳng có gì hiếm hoi hơn là ánh sáng thống nhất trong

một bức tranh, nhất là ở các họa sĩ phong cảnh. Nơi đây là mặt trời; nơi kia, mặt trăng; chỗ khác, một ngọn đèn, một bó đuốc, hoặc một vật cháy sáng khác nào đó. Khuyết điểm thông thường, nhưng khó phân biệt.

Cũng có các hoạt họa về bóng tối và ánh sáng, và đã là hoạt họa thì đều kém thẩm mỹ.

Trong một bức tranh, nếu ánh sáng chân thực liên kết với màu sắc chân thực thì mọi chuyện được dung thứ hết, ít nhất là lúc đầu. Vẽ sai quy tắc, biểu hiện dở, tính cách nghèo nàn, bố cục thiếu sót, người ta quên tất; người ta ngây ngất, ngạc nhiên, đắm đuối, say mê.

Nếu chúng ta có dịp đi dạo chơi ở Tuileries, trong rừng Boulogne, hay một nơi hẻo lánh nào đó tại Champs-Élysées, dưới vài cây cổ thụ trong số còn sót lại sau khi bao cây khác đã bị người ta hy sinh đi cho vườn hoa và cho quang cảnh lâu đài Pompadour\* vào buổi xế tà của một ngày đẹp, lúc mặt trời rọi những tia nắng xiên khoai qua lùm cây cối rậm rạp ấy, những tia nắng bị cành cây chằng chịt chặn ngang, hắt lại, bẻ gãy, đập vụn, vung vãi trên các thân cây, trên mặt đất, giữa các khe lá, và gây nên quanh ta những bóng sẫm, những bóng ít sẫm hơn, những mảng tối, ít tối hơn, sáng, sáng hơn, hoàn toàn sáng chói, vô vàn loại khác nhau; lúc bấy giờ, từ tối mịt đến sẫm bóng, từ sẫm bóng đến ánh sáng, từ ánh sáng đến sáng rực, những sự chuyển biến ấy êm dịu, cảm động, kỳ thú đến nỗi dáng dấp một cái cành, một phiến lá cũng thu hút mắt ta và khiến cho cuộc trò chuyện ngay giữa lúc hào hứng

nhất cũng phải sửng lại. Chân ta dừng bước lúc nào không hay; cái nhìn của ta lướt trên bức tranh huyền diệu, và chúng ta thốt lên: “Bức tranh tuyệt vời biết bao! ôi! đẹp quá!” Tưởng chừng chúng ta coi tự nhiên như kết quả của nghệ thuật; và ngược lại, nếu có họa sĩ tái hiện cho chúng ta vẫn cái điều kỳ diệu ấy vào trong tranh, chúng ta sẽ tưởng chừng xem hiệu quả của nghệ thuật như hiệu quả của tự nhiên. Chẳng phải Phòng triển lãm mà chính đáy rừng sâu, giữa chốn núi non, mới là nơi mặt trời tạo bóng và soi sáng, mới là nơi Lutherburg và Vernet vĩ đại.

Bầu trời rải một lớp màu chung lên các thực thể. Lớp khí quyển nhận rõ được ở xa; gần chúng ta, hiệu quả của nó khó cảm thấy hơn; xung quanh tôi, các thực thể giữ nguyên vẹn cường độ và tính chất đa dạng các màu sắc của chúng; chúng chịu ảnh hưởng màu sắc của khí quyển và của bầu trời ít hơn; ở xa, chúng nhòa đi, chúng lụi dần; mọi màu sắc của chúng nhòe lẫn vào nhau; và do khoảng cách gây nên sự hỗn hợp ấy, tính chất đơn điệu ấy, nên chúng hiện ra xám xịt, xám xám, một màu trắng đục hoặc trắng sáng ít nhiều, tùy theo địa điểm của ánh sáng và hiệu quả của mặt trời; hiệu quả ấy cũng giống như hiệu quả tốc độ quay của một quả cầu lổm đổm những vật màu sắc khác nhau, khi tốc độ ấy khá lớn để nối các vật ấy lại và biến những cảm giác riêng biệt của chúng ta về màu đỏ, màu trắng, màu đen, màu xanh, màu xanh lá cây thành một cảm giác duy nhất và đồng hiện.

Ai chưa từng nghiên cứu và cảm thấy những hiệu quả của

ánh sáng và của bóng tối ở chốn thôn quê, ở cuối rừng sâu, trên các ngôi nhà trong xóm, trên các mái nhà ngoài phố, về ban ngày, về ban đêm, thì hãy bỏ bút vẽ đấy; nhất là anh ta đừng có mơ màng trở thành họa sĩ phong cảnh. Ánh trăng không phải chỉ đẹp trong thiên nhiên mà thôi, nó còn đẹp trên những cây cối, đẹp trên các sông hồ của Vernet, đẹp trên những quả đồi của Lutherburg.

Một phong cảnh tất nhiên có thể là thú vị. Chắc chắn những ngọn núi cao, những cánh rừng, những di tích mênh mông gây ấn tượng mạnh mẽ. Những ý tưởng linh tinh mà chúng gợi lên rất lớn lao. Tôi muốn làm cho Moise\* hoặc Numa từ đấy hiện xuống lúc nào nên lúc bấy giờ. Quang cảnh một dòng thác đổ xuống ào ào qua những tảng đá lởm chởm bọt trùn trắng xóa sẽ làm cho tôi rùng mình. Nếu tôi không nhìn thấy thác mà chỉ nghe tiếng ầm ầm ở xa xa, “những tai họa hết sức lừng lẫy trong lịch sử, tôi sẽ tự nhủ, đã qua đi như vậy đấy; thế gian vẫn đó, và tất cả những chiến tích của chúng chỉ còn là một tiếng động xa xăm, mơ hồ, mua vui cho mình”. Nếu tôi nhìn thấy một cánh đồng cỏ xanh, cỏ non và mềm, một dòng suối tưới tắm cho nó, một xó rừng hẻo lánh hứa hẹn ban cho tôi tĩnh mịch, mát mẻ và kín đáo, tâm hồn tôi sẽ nôn nao, tôi nhớ đến người yêu của tôi: “Nàng ở đâu? tôi sẽ thốt lên, tại sao tôi một thân một mình nơi đây?” Nhưng chính sự phân bố các bóng tối và các ánh sáng trăm hình nghìn vẻ sẽ tước đi mất hoặc sẽ đem lại cho toàn bộ cảnh vật vẻ diễm lệ tổng quát của nó. Chỉ cần một làn hơi bốc lên

khiến cho bầu trời ảm đạm và phủ lên muôn vật một màu xám xịt và đơn điệu, tất cả sẽ trở nên câm lặng, chẳng có gì gợi cảm cho tôi nữa, chẳng có gì thu hút tôi nữa; và tôi thờ thẩn bước về nhà.

Tôi được xem một bức chân dung do Le Sueur vẽ; có lẽ ông sẽ quả quyết rằng bàn tay phải thò ra ngoài tranh và đặt trên mép viền. Người ta đặc biệt tán dương điều kỳ diệu ấy ở cẳng chân và bàn chân Thánh Jean-Baptiste của Raphael treo ở Hoàng Cung. Những ngón nghệ thuật ấy ở thời đại nào và ở dân tộc nào cũng đã xảy ra luôn. Tôi đã được xem một Arlequin hoặc một Scaramouche của Gillot với chiếc đèn lồng cách xa người đến nửa bộ. Có cái đầu nào của La TOUR mà con mắt không quay nhìn khắp bốn xung quanh? Đâu là tác phẩm của Chardin, hoặc kể cả của Roland de La Porte mà không khí chẳng lưu thông giữa các chai, cốc và trái cây? Cánh tay của *Jupiter giáng sấm sét* (Jupiter foudroyant) của Apelle nhô ra ngoài tranh, đe dọa kẻ vô đạo, kẻ ngoại tình, vươn về phía đầu hấn. Có lẽ chỉ một bậc thầy đại tài mới có thể xé lớp mây mù bao bọc Énée, cho tôi được thấy hấn như hấn đã hiện ra với vị nữ hoàng cả tin và dễ tính của Carthage:

*Circumfusa repente*

*Scindit se nubes, et in oethera purgat apertum\**

Tất cả những cái đó vẫn chưa phải là phần việc chính, phần việc khó khăn của vẽ sáng tối. Nó là thế này:

Ông hãy hình dung, như trong hình học những cái không

phân chia được (géométrie des indivisibles) của Cavalieri\* toàn bộ bề sâu của bức tranh được cắt ra, theo bất cứ chiều nào, thành vô vàn những mặt phẳng vô cùng nhỏ. Cái khó là phân bố chính xác ánh sáng và các bóng tối, vừa trên mặt phẳng, vừa trên mỗi lát vô cùng nhỏ của các thực thể choán những mặt phẳng này; đó là các hồi quang, những tia phản chiếu của tất cả các ánh sáng ấy, ánh nọ chồng lên ánh kia. Khi hiệu quả đó đã được tạo ra (nhưng nó được tạo ra ở đâu và lúc nào?), mắt ta bị thu hút, nó dừng lại. Chỗ nào nó cũng hài lòng nên chỗ nào nó cũng dừng lại; nó nhích dần, nó ngấm kỹ, nó trở đi trở lại. Tất cả đều được liên kết, tất cả đều khớp với nhau. Nghệ thuật và nghệ sĩ bị quên bằng đi. Trước mắt ta không phải là một bức tranh nữa, mà đó là tự nhiên, đó là một mảnh của vũ trụ.

Bước đầu tiên dẫn đến chỗ hiểu được cách vẽ sáng tối, đó là nghiên cứu những quy tắc phối cảnh. Phép phối cảnh đưa các bộ phận của thực thể gần lại hoặc xa ra chỉ bằng cách giảm dần độ lớn của chúng, chỉ bằng cách phóng chiếu các bộ phận của chúng, được nhìn qua một mặt phẳng xen vào giữa mắt và thực thể, và được gắn lên chính ngay mặt phẳng ấy, hoặc lên một mặt phẳng giả thiết ở phía bên kia của thực thể.

Hỡi các họa sĩ, hãy dành chút ít thời giờ nghiên cứu phép phối cảnh, các bạn sẽ được đền bù xứng đáng vì trong thực tiễn nghệ thuật, các bạn sẽ thấy mình vẽ dễ dàng và chắc tay. Hãy ngấm nghĩ một chút mà xem, các bạn sẽ hiểu ra rằng

thân thể của nhà tiên tri bao bọc trong cả một đồng vải choàng sù sụ, bộ râu rậm rịt của lão, và mớ tóc lão lờm chờm trên trán, và vành khăn trắng lệ đem lại cho cái đầu của lão một tính cách thần tiên, từng điểm từng điểm một đều phải phục tùng chính những nguyên tắc của một khối đa diện. Lâu dần, nguyên tắc này cũng sẽ chẳng làm cho các bạn lúng túng gì hơn nguyên tắc kia. Càng tăng gấp bội con số lý tưởng các mặt phẳng lên bao nhiêu, các bạn sẽ càng vẽ đúng đắn và chân thật bấy nhiêu; và các bạn đừng ngại sẽ trở nên nhạt nhẽo vì một điều kiện thêm vào hay bớt đi trong kỹ thuật của mình.

Cũng như màu sắc tổng quát của một bức tranh, ánh sáng tổng quát có sắc độ của nó. Nó càng mạnh và chói thì các bóng tối càng hạn chế, xác định và sẫm. Hãy để lui đèn ra xa dần một thực thể, ông sẽ làm cho ánh sáng và bóng tối của nó yếu dần đi. Hãy để lui đèn ra xa nữa, ông sẽ thấy màu của thực thể mang sắc độ nhờ nhờ, và bóng tối của nó có thể nói là mỏng đi đến mức ông sẽ không phân biệt được đâu là ranh giới, ông hãy đưa đèn gần lại, thực thể sẽ sáng ra và bóng tối của nó sẽ kết thúc. Vào lúc hoàng hôn, hầu như không còn hiệu quả ánh sáng nào cảm thấy được, hầu như không còn bóng tối đặc biệt nào nhận rõ được, ông hãy so sánh một cảnh thiên nhiên trong làn ánh sáng và dưới vầng mặt trời chói lọi với cùng cảnh ấy dưới bầu trời âm u. Một bên, các chỗ sáng và các chỗ tối sẽ rõ rệt; một bên, tất cả sẽ lờ mờ và màu xám. Nhưng ông đã từng thấy hàng trăm lần hai cảnh ấy

kế tiếp nhau trong nháy mắt, khi ở giữa cánh đồng mênh mông có một đám mây dày nào đó được gió ngự trị ở bộ phận khí quyển bên trên đưa đi trong lúc bộ phận bao quanh ông vẫn bất động và lặng lẽ, nên đã xen vào giữa vầng dương với trái đất mà ông có biết đâu. Tất cả đột nhiên mất đi vẻ rực rỡ. Một lớp màu, một tấm màn buồn bã, u ám và nhờ nhờ nhanh chóng trùm lên cảnh vật. Ngay đến chim chóc cũng sửng sốt, ngừng hót. Mây bay đi rồi, tất cả lại rực rỡ và chim chóc lại bắt đầu líu lo.

Sắc độ chung của ánh sáng đậm hay nhạt, buồn bã hay tươi vui là tùy thuộc ở lúc nào trong ngày, ở thời tiết, ở khí hậu, ở phong cảnh, ở tình trạng của bầu trời, ở địa điểm của ánh sáng. Ai tắt ánh sáng đi là chuốc lấy sự cần thiết phải tạo cơ thể cho ngay cả không khí, và phải tập cho mắt tôi biết ước lượng khoảng trống bằng những đồ vật đặt xen vào giữa và mờ nhạt dần dần. Kẻ nào bất cần đến tác nhân lớn, và không có sự viện trợ của y vẫn tạo ra được một hiệu quả lớn thì thật là tài ba!

Hãy khinh bỉ những vật vẽ làm nền vụng về kia\* được xếp đặt một cách hết sức thô kệch, hết sức ngốc nghếch đến nỗi không thể không nhận ra ý đồ. Người ta đã nói rằng trong kiến trúc những bộ phận chính cần phải chuyển thành các phần trang trí; vậy trong hội họa, những đối tượng chủ yếu cần phải chuyển thành các vật vẽ làm nền. Trong một bố cục, các hình vẽ cần phải liên kết với nhau, nhô ra, lui vào, không cần đến những vật hung gian giả tạo ấy mà tôi gọi là những

hình đốm hoặc các hình lấp lổ trống. Teniers từng có một ảo thuật khác.

Ông bạn ơi, các bóng tối cũng có màu sắc của chúng. Ông hãy nhìn chăm chú vào những chỗ ranh giới và vào ngay cả mảng bóng tối của một thực thể trắng, và ông sẽ phân biệt được ở đấy vô vàn những điểm đen và trắng xen kẽ nhau. Bóng tối của một thực thể đỏ nhuộm màu đỏ; dường như ánh sáng khi đập vào lớp màu đỏ thắm đã bóc những phân tử của nó ra và mang đi theo. Bóng tối của một cơ thể với thịt và máu của da tạo nên một sắc vàng vàng nhàn nhạt. Bóng tối của một thực thể xanh có vẻ xanh xanh; và các bóng tối với các thực thể phản chiếu lẫn lên nhau. Chính các ánh phản chiếu vô cùng tận của những bóng tối và những thực thể ấy sinh ra sự hài hòa trên bàn giấy của ông là nơi lao động và tài năng đã quẳng quyển vở\* bên cạnh quyển sách, quyển sách bên cạnh bình mực, bình mực ở giữa năm chục đồ vật linh tinh khác nhau về tính chất, về hình dạng và về màu sắc. Ai là người quan sát? ai là người nhận biết? ai là người thể hiện? ai là người hỗn hợp tất cả những hiệu quả ấy lại với nhau? ai là người biết được kết quả tất yếu sẽ ra sao? Thế nhưng quy tắc lại đơn giản lắm; và bất cứ bác thợ nhuộm nào được ông đưa cho mẫu vải màu cũng ném luôn mảnh vải trắng vào chảo, và biết cách vớt nó lên với màu sắc đúng như ông đã mong muốn. Nhưng bản thân họa sĩ cũng quan sát quy tắc ấy trên bảng pha màu của mình, lúc anh ta hòa các màu sắc. Không có một quy tắc cho các màu sắc, một quy tắc cho ánh sáng,

một quy tắc cho các bóng tối; ở đâu cũng vẫn quy tắc ấy thôi.

Và vô phúc cho các họa sĩ nếu lúc nào đó có ai đi xem phòng triển lãm lại mang những nguyên tắc ấy đến theo! Sung sướng thay cái thời đại sau này khi chúng trở nên thông thường! Chính ánh sáng tổng quát của quốc gia ngăn không cho bậc đế vương, vị thượng thư và nhà nghệ sĩ làm những chuyện ngu ngốc. *O sacra reverentia plebis!*\*. Chẳng có một kẻ nào trong bọn họ không muốn la lên rằng “Ồ súc sinh! tao vất vả biết bao để có được một dấu hiệu tán thưởng của mày!”

Chẳng có một nghệ sĩ nào không nói với ông là hẳn biết tất cả những điều ấy rõ hơn tôi. Ông hãy trả lời hộ tôi rằng tất cả những hình vẽ của hẳn thét bảo hẳn là hẳn đã nói láo.

Có những thực thể được bóng tối làm tôn giá trị lên, có những thực thể khác trở nên ý vị hơn trong ánh sáng. Đầu các phụ nữ tóc nâu đẹp thêm ra trong bóng tối mờ mờ, còn đầu các phụ nữ tóc vàng thì dưới ánh sáng.

Có một nghệ thuật vẽ nền, nhất là ở các bức chân dung. Một quy tắc khá phổ biến, đó là đừng có một màu sắc nào ở nền, so với một màu sắc khác của đề tài, lại sẫm đến mức lấn át đề tài hoặc thu hút mắt ta.

## KIỂM TRA VỀ VẼ SÁNG TỐI

Một hình vẽ ở trong bóng tối là sẫm quá hoặc nhạt quá, nếu khi đem so sánh nó với những hình vẽ sáng hơn, và hình

dung đưa nó tiến ra vị trí của chúng, nó không gọi cho chúng ta dự cảm rõ rệt và chắc chắn là nó sẽ sáng bằng những hình kia. Vì như hai người từ dưới hầm rượu trèo lên, một người cầm đèn, người kia đi theo; nếu người sau có một lượng ánh sáng hoặc bóng tối thích hợp, ông sẽ cảm thấy rằng khi đem đặt y trên cùng một bậc thang với người trước, cả hai sẽ cùng sáng như nhau.

Phương pháp kỹ thuật để xác định xem các hình vẽ có được tô bóng tối trên tranh đúng như trong tự nhiên hay không, đó là vạch trên một mặt phẳng\* bố cục bức tranh của mình, xếp đặt các thực thể vào đấy, hoặc theo đúng khoảng cách như các thực thể trong tranh, hoặc theo các khoảng cách tương ứng, và so sánh những ánh sáng của các thực thể trên mặt phẳng với những ánh sáng của các thực thể trên tranh. Chúng hoặc phải như nhau ở cả hai bên, hoặc trong những tương quan như nhau.

Cảnh trí của một họa sĩ có thể muốn rộng bao nhiêu cũng được; tuy nhiên, họa sĩ không được bố trí các thực thể khắp mọi nơi; có những chốn xa xăm mà hình dạng các thực thể ấy không nhận rõ được nữa, ném chúng vào đấy thì thật là nực cười, bởi vì người ta đưa một thực thể lên tranh chỉ là để cho thiên hạ nhận thấy và phân biệt được đúng nó. Vì vậy, khi khoảng cách đến một mức độ mà ở khoảng cách ấy không còn phân biệt được những tính chất xác định các thực thể và người ta lầm tưởng, chẳng hạn, con sói là con chó, hoặc con chó là con sói, thì chẳng nên đặt thêm gì vào đấy. Có lẽ đấy là

một trường hợp không nên vẽ tự nhiên nữa.

Không phải tất cả những gì có khả năng xảy ra đều đưa vào được trong hội họa ưu tú, cũng như không đưa vào được trong văn học ưu tú; bởi vì có những sự việc người ta không thể phủ nhận là chúng có khả năng cùng xảy ra, nhưng đem phối hợp chúng với nhau lại khiến người ta thấy rằng có lẽ chúng chưa từng bao giờ xảy ra, và có lẽ chúng sẽ không bao giờ xảy ra được. Những cái có khả năng xảy ra mà người ta có thể sử dụng, đó là những cái có khả năng xảy ra giống như thật, và những cái có khả năng xảy ra giống như thật, đó là những cái có khả năng xảy ra mà người ta dám cuộc rằng chúng đã chuyển từ khả năng thành hiện thực trong một thời gian nào đấy giới hạn bởi thời gian của sự việc. Ví dụ: có thể có chuyện một người đàn bà đột ngột lên cơn đau đẻ giữa quãng đồng không mông quạnh\* có thể có chuyện nàng thấy ở đấy một chiếc máng cỏ; có thể là chiếc máng cỏ ấy tựa vào những tàn tích của một tòa lâu đài cổ; nhưng khả năng gặp tòa lâu đài cổ ấy so với việc gặp nó thật sự, thì cũng giống như toàn bộ khoảng không gian ở đấy có thể có những máng cỏ so với cái phần của khoảng không gian ấy là nơi dựng lên các tòa lâu đài cổ. Và chẳng, tỉ số ấy vô cùng nhỏ bé, nên chẳng đáng lưu tâm đến chút nào; và hoàn cảnh ấy là phi lý, trừ phi nó được lịch sử cung cấp, cũng như những hoàn cảnh khác của hành động. Sự thể không như vậy đối với những kẻ mục đồng, những con chó, các xóm thôn, các đàn súc vật, những khách qua đường, những cây cối, suối lạch, núi non và

tất cả những thực thể khác rải rác trong các vùng thôn quê và hợp thành các vùng thôn quê. Tại sao người ta có thể đưa chúng vào bức họa nói trên, và vào cánh đồng trong tranh? Bởi vì chúng thường có mặt nhiều hơn là không có mặt trong cái cảnh thiên nhiên mà người ta dự định mô phỏng, ở kề bên cạnh hoặc gặp một tòa lâu đài cổ thì cũng nực cười như có một vị hoàng đế đi ngang qua lúc sự việc đang diễn ra. Khả năng hoàng đế đi qua có thể xảy ra, nhưng là một khả năng rất hiếm nên không sử dụng được. Khả năng một khách đi đường bình thường đi qua cũng có thể xảy ra, nhưng là một khả năng hết sức phổ biến đến nỗi việc sử dụng là hoàn toàn tự nhiên. Việc hoàng đế đi qua hoặc sự hiện hữu của cây cột trụ cần phải do lịch sử cung cấp.

Hai loại hội họa: một loại bằng cách cố hết sức kể mắt gần tranh nhưng vẫn phải để mắt nhìn được rõ ràng, thể hiện các thực thể trong mọi chi tiết mà mắt nhận thấy được ở khoảng cách ấy, và thể hiện các chi tiết đó cũng tỉ mỉ như đối với những hình dạng chủ yếu; sao cho người xem càng lùi xa dần tranh thì càng mất dần đi những chi tiết ấy, cuối cùng đến một khoảng cách mà tất cả đều biến mất; sao cho khi tiến gần lại từ cái khoảng cách mà tất cả đều nhòa đi kia, người xem bắt đầu dần dần phân biệt được các hình dạng, và lần lượt khôi phục được các chi tiết, cho đến lúc mắt đặt lại vào cái khoảng cách ban đầu và ngắn nhất thì anh ta sẽ nhìn thấy được ở các thực thể trong tranh những khác biệt mỏng manh nhất và tỉ mỉ nhất. Đó là hội họa đẹp, đó là sự mô phỏng tự

nhiên một cách thật sự. Mối tương quan của tôi với bức tranh ấy chính là mối tương quan của tôi với tự nhiên mà họa sĩ đã lấy làm kiểu mẫu. Tôi nhìn tự nhiên rõ thêm khi mắt tôi tiến lại gần; tôi nhìn nó kém đi khi mắt tôi lùi xa dần.

Nhưng có một loại hội họa khác chẳng kém phần theo tự nhiên, nhưng nó chỉ mô phỏng hoàn toàn tự nhiên ở một khoảng cách nào đấy; có thể nói nó chỉ là mô phỏng trong một điểm; đó là hội họa mà họa sĩ chỉ thể hiện sắc nét và mạnh mẽ những chi tiết nào của các thực thể mà anh ta nhận thấy được từ một điểm lựa chọn trước; ở phía ngoài điểm ấy, người ta không nhìn thấy gì nữa; ở phía trong, lại còn tệ hơn. Bức họa của anh không phải là một quang cảnh\*; từ tranh cho đến chỗ anh đặt mắt nhìn, người ta không biết đó là cái gì. Tuy nhiên, không nên chê trách loại hội họa này. Đó là loại hội họa của Rembrandt danh tiếng; chỉ riêng tên tuổi ấy cũng đủ là lời khen ngợi rồi.

Từ đó người ta thấy rằng quy tắc vẽ thật tỉ mỉ cũng có giới hạn nào đấy. Nó được tuyệt đối tuân thủ trong loại hội họa thứ nhất mà tôi đã nói đến ở mục trước; nó không thiết yếu đến như vậy trong loại thứ hai; ở đây họa sĩ bỏ qua tất cả những gì trong các thực thể chỉ có thể nhận thấy được từ những điểm gần tranh hơn các điểm mà anh đã lấy làm điểm nhìn của mình.

Ví dụ về một ý tưởng tuyệt vời của Rembrandt: Rembrandt đã vẽ bức *Sự hồi sinh của Lazare* (Resurrection de Lazare); vị Cơ-đốc của ông có vẻ như một *tristo*\*: người quỳ trên miệng

huyết; người cầu nguyện, và ta thấy hai cánh tay từ đáy huyết giờ lên.

Ví dụ về một loại khác: có lẽ chẳng có gì nực cười bằng tranh vẽ một kẻ mặc áo mới lúc ở hiệu thợ may đi ra, dù đó là người thợ may khéo nhất thời đại mình. Áo mặc càng bó khít lấy thân thể, bộ dạng càng ra bộ dạng của một người gố. Không kể cái mất mát của họa sĩ về phương diện các dáng dấp và ánh sáng trăm hình nghìn vẻ do những đường nhăn và nếp nhàu sinh ra ở quần áo cũ, còn có một lý do tác động trong chúng ta, mà chúng ta không biết: đó là một chiếc áo chỉ mới trong vòng vài ngày, và nó cũ trong thời gian lâu, và cần phải nắm bắt các sự vật ở trạng thái bền vững nhất của chúng. Vả lại, trong một chiếc áo cũ có vô vàn những sự cố nhỏ nhỏ hay hay, nào là bụi phấn\*, nào đứt khuy, và tất cả những gì liên quan đến việc dùng áo đã lâu ngày; bao nhiêu sự cố ấy được thể hiện sẽ gợi lên chừng đó ý nghĩ và dùng để liên kết các bộ phận khác nhau của trang phục: cần phải có bột phấn để liên kết bộ tóc giả với chiếc áo.

Một chàng thanh niên được gia đình hỏi ý kiến xem nên cho vẽ cha chàng theo cách nào, cha chàng là một người thợ sắt. “Hãy vẽ ông, chàng nói, với bộ áo lao động, chiếc mũ thợ rèn, chiếc tạp dề của ông; hãy để cho tôi nhìn thấy ông bên chiếc bàn thợ, tay cầm một con dao nhỏ\*, hoặc một đồ vật gì khác mà ông đang thử hoặc liếc đi liếc lại, và nhất là đừng quên để ông giương cặp kính lên sống mũi”. Dự định ấy không được làm theo. Người ta đưa đến cho chàng một bức

chân dung đẹp của cha chàng, chân dung toàn thân, với một bộ tóc giả đẹp, một bộ áo đẹp, đôi tất đẹp, tay cầm một hộp thuốc lá đẹp. Chàng thanh niên, vốn là người có óc thẩm mỹ và tính cách chân thực, liền cảm ơn, nói với gia đình: “Cả các người, cả họa sĩ, chẳng ai làm được cái gì đáng giá; tôi đã yêu cầu các người chân dung cha tôi của tất cả mọi ngày, nhưng các người lại chỉ đưa đến chân dung cha tôi của những ngày chủ nhật...”

Cũng vì lý do ấy mà ông De La Tour, tuy rất chân thật, rất tuyệt vời, nhưng cũng chỉ vẽ bức chân dung của ông Rousseau thành một tác phẩm đẹp, chứ không phải thành một kiệt tác như lẽ ra ông có thể làm được. Tôi tìm trong đó người phán xét văn chương, Caton và Brutus của thời đại chúng ta; tôi cứ tưởng được thấy Epictète ăn mặc xuề xòa, tóc giả rối bù, vẻ mặt nghiêm khắc làm cho các văn gia, các kẻ quyền thế và các khách hào hoa phải ghê sợ; nhưng tôi chỉ thấy trong đó tác giả của *Thầy bói nông thôn*, ăn mặc lịch sự, đầu tóc chải chuốt, rắc phấn cẩn thận và ngồi bành chọe trên một chiếc ghế độn rơm; và phải thừa nhận rằng câu thơ của Marmontel\* chỉ ra rất rõ ông Rousseau là thế nào, và điều gì lẽ ra ta phải thấy, nhưng không tài nào tìm thấy được trong bức tranh của ông De La Tour. Người ta đã trưng bày năm nay trong Phòng triển lãm bức tranh *Cái chết của Socrate* có tất cả cái lối bịch mà một tác phẩm thuộc loại ấy có thể có; người ta vẽ nhà triết học khắc khổ nhất và nghèo túng nhất của Hy Lạp chết trên một chiếc giường trưng

diện. Họa sĩ không quan niệm được cảnh tượng đạo đức và sự vô tội sẵn sàng trút hơi thở cuối cùng trong ngục sâu, trên chiếc ổ rơm, trên chiếc chõng ọp ẹp là một cảnh tượng bi tráng và trác tuyệt biết chừng nào.

**IV**  
**ĐIỀU MỌI NGƯỜI BIẾT VỀ BIỂU HIỆN**  
**VÀ KHÓA CẠNH MỌI NGƯỜI KHÔNG BIẾT**

*Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalia*  
*pectora tangunt\**

Biểu hiện nói chung là hình ảnh của một tình cảm.

Một diễn viên không thành thạo về hội họa là một diễn viên xoàng; một họa sĩ không phải người xem tướng giỏi là một họa sĩ xoàng.

Trong mỗi phần của thế giới, có từng miền; trong cùng một miền, có từng tỉnh; trong một tỉnh, có từng thành phố; trong một thành phố, có từng gia đình; trong một gia đình, có từng cá nhân; trong một cá nhân, từng khoảnh khắc có diện mạo của nó, biểu hiện của nó.

Con người nổi giận, y chăm chú, y tò mò, y yêu, y ghét, y khinh bỉ, y thờ ơ, y ngưỡng mộ; và mỗi xao động của tâm hồn y đều hiện lên trên mặt thành những nét rõ ràng, minh bạch ta chẳng bao giờ lầm lẫn.

Trên mặt y! Tôi bảo sao? trên miệng y, trên má y, trong mắt y, ở từng bộ phận của mặt y. Mắt sáng lên, tắt di, đờ đẫn, ngơ ngác, chăm chăm; và óc tưởng tượng phong phú của họa sĩ là một sưu tập đồ sộ về tất cả những biểu hiện ấy. Mỗi người chúng ta đều có cái phần dự trữ nho nhỏ đó của mình;

và đây là cơ sở để chúng ta đánh giá về cái xấu và cái đẹp. Hãy để ý đến điều đó mà xem, ông bạn ạ; hãy tự hỏi mình khi thấy một người đàn ông hoặc một người đàn bà, và ông sẽ nhận ra rằng bao giờ cũng thế, chính hình ảnh của một tính tốt hoặc dấu ấn ít nhiều đậm nét của một tính xấu là cái lôi cuốn ông hoặc làm cho ông ngán ngẩm.

Ông hãy giả dụ trước mắt ông là bức tượng *Antinous*. Các đường nét của tượng đẹp đẽ và cân đối. Hai má tượng to rộng và đầy đặn biểu thị sức khỏe. Chúng ta yêu thích sức khỏe; đó là hòn đá tảng của hạnh phúc. Tượng trầm lặng; chúng ta yêu thích sự yên tĩnh. Tượng có vẻ nghĩ ngợi và thông thái; chúng ta yêu thích sự nghĩ ngợi và sự thông thái. Tôi để mặc các phần còn lại của tượng, và tôi chỉ quan tâm đến cái đầu tượng mà thôi.

Ông hãy giữ y nguyên tất cả mọi nét của khuôn mặt đẹp đẽ ấy; hãy chỉ nâng một bên mép lên thôi, vẻ mặt\* trở nên mỉa mai, và khuôn mặt sẽ làm ông bất ưng ý. Hãy trả lại cái miệng về hàng thái ban đầu và nâng đôi mi mắt lên, tính cách trở nên kiêu kỳ, và nó sẽ làm ông bất ưng ý. Hãy nâng hai bên mép cùng một lúc, và giữ sao cho hai mắt mở to, ông sẽ được một diện mạo đều đặn, và ông sẽ lo sợ cho con gái ông nếu ông làm cha. Lại buông hai bên mép xuống, và hạ thấp đôi mi mắt để chúng che lấp nửa lòng đen và chia đôi con ngươi, ông sẽ tạo nên một con người giả dối, bùng bít, thâm hiểm mà ông sẽ lánh xa.

Tuổi nào cũng có những sở thích của nó. Đôi môi thắm

gọn gàng, một cái miệng hé mở và tươi cười, hàm răng trắng đẹp, dáng điệu phóng khoáng, mắt nhìn bạo dạn, một bộ ngực để hở, đôi má to rộng xinh đẹp, một cái mũi hếch, làm cho tôi phi như ngựa ở tuổi mười tám. Ngày nay sự phóng đãng không còn hợp với tôi nữa, và tôi cũng không còn hợp với sự phóng đãng nữa, thì một cô gái vẻ đoan trang và nhã nhặn, dáng điệu đứng đắn, mắt nhìn e lệ và lặng lẽ đi bên cạnh mẹ, làm cho tôi chú ý và say mê.

Ai là người có khiếu thẩm mỹ tốt? Phải chăng là tôi năm mười tám tuổi? Phải chăng là tôi năm năm mươi? Vấn đề sẽ được quyết định ngay tức khắc. Giả sử người ta hỏi tôi năm mười tám tuổi: “Cháu ơi, hình ảnh của sự phóng đãng hay hình ảnh của đạo đức, cái nào đẹp hơn? – Câu hỏi lạ quá! chắc hẳn tôi đã trả lời: đó là hình ảnh của đạo đức”.

Muốn moi được sự thật ở con người, bất luận lúc nào cũng cần phải lừa gạt dục vọng bằng cách vay mượn những từ ngữ khái quát và trừu tượng. Đó là vì năm mười tám tuổi, đâu phải hình ảnh của cái đẹp, mà là diện mạo của khoái lạc làm cho tôi chạy lông lên.

Biểu hiện là yếu ớt hoặc giả dối nếu nó cho ta biết về tình cảm một cách không chắc chắn.

Dù tính cách của một người là thế nào đi nữa, nếu diện mạo quen thuộc của y trùng hợp với ý nghĩ của ông về một đức tính, y sẽ hấp dẫn ông; nếu diện mạo quen thuộc của y trùng hợp với ý nghĩ của ông về một tật xấu, y sẽ khiến cho ông xa lánh.

Đôi khi người ta tự mình tạo ra diện mạo cho mình. Bộ mặt nào quen mang dấu ấn của dự vọng mạnh nhất, đều giữ lại cái dấu ấn ấy. Đôi khi người ta cũng nhận được diện mạo từ tự nhiên; và nhận được nó như thế nào thì đành phải giữ lại như thế. Tự nhiên thích sinh ra chúng ta là người tốt và ban cho chúng ta bộ mặt của kẻ ác; hoặc sinh ra chúng ta là kẻ ác và ban cho chúng ta bộ mặt của lòng tốt.

Ở tận cuối vùng ngoại ô Saint-Marceau\* là nơi tôi đã trú ngụ lâu ngày, tôi từng thấy những đứa trẻ mặt mũi dễ thương, Vào giai đoạn từ mười hai đến mười ba tuổi, những con mắt chứa chan vẻ dịu dàng kia trở nên táo tợn và hừng hực; cái miệng xinh xắn đáng yêu kia méo xệch đi một cách kỳ lạ; cái cổ hết sức tròn trĩnh kia nổi gân nổi bắp; những đôi má đầy đặn và mịn màng kia rải rác các mụn rộp cứng. Chúng đã mang diện mạo của hàng quán và của chợ búa. Do cứ gây gổ nhau, chửi bới nhau, đánh nhau, la hét, vò đầu bứt tóc nhau mãi vì một đồng xu nhỏ nên chúng đã nhiễm phải suốt đời cái dáng dấp của lợi ích bản tiện, của thói trơ trẽn và của sự giận dữ.

Nếu một người được tâm hồn của y hoặc tự nhiên ban cho vẻ mặt của lòng nhân hậu, đức công bằng và ý chí tự do, ông sẽ cảm thấy được, bởi vì ông mang trong chính bản thân ông các hình ảnh của những đức tính ấy, và ông sẽ niềm nở với bộ mặt nào cho ông thấy rõ dấu ấn của chúng. Bộ mặt ấy là một thư giới thiệu viết bằng một ngôn ngữ chung cho tất cả mọi người.

Mỗi hoàn cảnh sống có đặc tính riêng và biểu hiện riêng của nó.

Người dã mạn có những nét rắn rỏi, tráng kiện và dứt khoát, mớ tóc lỏm chớm, bộ râu rậm, tay chân hết sức cân đối; chức năng nào đã có thể làm cho hắn biến đổi đi? Hắn đã săn bắn, hắn đã chạy, hắn đã đánh nhau với thú dữ, hắn đã tập luyện; hắn đã tự duy trì, hắn đã sản sinh ra đồng loại, hai mối quan tâm bẩm sinh duy nhất. Hắn chẳng có gì tỏ ra trơ tráo hoặc hổ thẹn. Một vẻ kiêu hãnh pha lẫn dữ tợn. Đầu hắn thẳng và ngẩng cao; mắt hắn nhìn chăm chăm. Hắn là chúa tể trong khu rừng của hắn. Tôi càng ngắm nghía hắn, hắn càng gọi lên trong tôi vẻ quạnh hiu và khoáng đạt của nơi hắn trú ngụ. Nếu hắn nói, cử chỉ của hắn cương quyết, lời lẽ của hắn dứt khoát và ngắn gọn. Hắn chẳng có luật lệ và chẳng có thành kiến gì. Tâm hồn hắn rất dễ nổi nóng. Hắn ở trong tình trạng chiến đấu liên miên. Hắn mềm mại, hắn nhanh nhẹn; song hắn khỏe.

Những nét của vợ hắn, cái nhìn của chị, điệu bộ của chị chẳng phải là của người phụ nữ văn minh. Chị trần trụi mà không hề để ý. Chị đã theo chồng ra đồng, lên núi, vào rừng sâu; chị đã cùng luyện tập với chồng; chị đã bồng con trên tay. Chẳng có áo yếm gì đỡ lấy đôi vú của chị. Mái tóc dài của chị rối tung. Người chị cân đối lắm. Tiếng nói của chồng chị vang như sấm, tiếng nói của chị mạnh mẽ. Mắt chị nhìn ít tập trung hơn; chị dễ bị nổi sợ hãi xâm chiếm hơn. Chị nhanh nhẹn.

Trong xã hội, mỗi tầng lớp công dân có đặc tính và biểu hiện riêng: thợ thủ công, quý tộc, binh dân, nhà văn, giáo sĩ, quan tòa, lính tráng.

Trong số thợ thủ công, có các thần sắc của phường hội, các diện mạo của công trường và của xưởng thợ.

Xã hội nào cũng có chính thể của nó, và chính thể nào cũng có tính chất chủ yếu, hoặc thật sự, hoặc giả định, nó là linh hồn, là chỗ dựa và động lực của chính thể ấy.

Chính thể cộng hòa là một chính thể bình đẳng. Mọi người xem mình như một ông vua con. Người dân nước cộng hòa sẽ có vẻ mặt cao nhã, cứng cỏi và hiến ngang.

Trong chính thể quân chủ là nơi người ta ra lệnh và người ta phục tùng, đặc tính vẻ mặt sẽ là vẻ mặt của nhã nhặn, của duyên dáng, của dịu dàng, của danh vọng, của lịch thiệp.

Dưới chính thể chuyên chế, cái đẹp sẽ là cái đẹp của kẻ nô lệ. Ông hãy cho tôi xem những bộ mặt hiền lành, cam chịu, nhút nhát, thận trọng, năn nỉ và nhún nhường. Kẻ nô lệ cúi đầu trong lúc bước đi; hình như lúc nào y cũng giơ đầu ra cho lưỡi kiếm sẵn sàng phập xuống.

Và thiện cảm là cái gì? Tôi hiểu đó là sự thôi thúc mau lẹ, đột ngột, vô tâm nó siết chặt và gắn bó hai người với nhau khi mới thấy nhau lần đầu, ngay trong giây phút đầu, khi mới gặp nhau lần đầu; bởi vì thiện cảm, ngay cả với ý nghĩa ấy, cũng chẳng phải là một điều hảo huyền. Đó là sự hấp dẫn nhất thời và tương hỗ của một đức tính nào đấy. Từ sắc đẹp nảy sinh ra ngưỡng mộ; từ ngưỡng mộ nảy sinh ra quý

chuộng, ước muốn chiếm đoạt và tình yêu.

Các tính cách và những diện mạo khác nhau của chúng như vậy đấy, nhưng chưa phải là tất cả; còn cần phải thêm vào nhận thức ấy việc lịch lãm sâu sắc các cảnh đời. Tôi xin nói rõ, cần phải kinh qua việc nghiên cứu nỗi sợ hãi khổ của con người về mọi mặt: trận mạc, nạn đói, bệnh dịch, lụt lội, giông tố, bão táp; tự nhiên hữu hình, tự nhiên vô tri, trong cơn biến động, cần phải lật giở các sử gia, ngốn ngấu các nhà thơ, dừng lại trên những hình ảnh của họ. Khi nhà thơ nói: *Vera incessu patuit dea\**, cần phải tìm ở mình hình tượng ấy. Khi ông ta nói: *Summa placidum caput extulit unda\**, cần phải khuôn lấy cái đầu ấy; cảm thấy trong đó cái gì cần giữ lại, cái gì cần bỏ đi; nhận biết các dự vọng êm dịu và mãnh liệt, và thể hiện chúng không gượng gạo. Tượng *Laocoon\**, đau đớn, tượng không nhăn nhó; tuy thế nỗi đau dữ dội len lõi từ mút ngón chân lên đến tận đỉnh đầu. Nỗi đau tác động sâu sắc mà không gây khủng khiếp, ông hãy làm sao cho tôi không thể trở mắt mà cũng không thể rời mắt khỏi tranh của ông.

Ông đừng lẫn lộn những vẻ nũng nịu, nét mặt làm duyên, những cái nhếch mép, những cái bĩu môi, và ngàn trò kiểu cách con nít khác, với cái duyên dáng và nhất là với biểu hiện.

Cái đầu của ông trước hết phải có tính chất đẹp. Các dự vọng biểu lộ dễ dàng hơn trên một khuôn mặt đẹp. Khi chúng thái quá, chúng càng trở nên ghê gớm hơn trong điều kiện ấy. Các mục *Euménide\** của Cổ nhân đều xinh đẹp, nên càng dễ sợ hơn. Khi người ta đồng thời bị kéo và bị đẩy dữ dội,

người ta cảm thấy khó chịu nhất; và đó sẽ là hiệu quả của một mục Euménide vẫn được người ta dành cho những nét lớn của nhan sắc.

Khuôn mặt bầu dục, tròn trặn ở đàn bà, ở trẻ em, đặc tính trẻ trung, nguyên tắc của duyên dáng.

Một nét vẽ lệch đi bằng chiều dày sợi tóc làm đẹp ra hoặc làm xấu đi.

Vậy ông nên hiểu thế nào là vẻ duyên dáng, hay sự phù hợp nghiêm ngặt và chuẩn xác của chân tay với tính chất của động tác. Nhất là ông đừng lầm nó với vẻ duyên dáng của diễn viên hoặc của ông thầy dạy khiêu vũ. Vẻ duyên dáng của động tác và vẻ duyên dáng của Marcel hoàn toàn tương phản nhau. Nếu Marcel gặp một người ở tư thế như Antinous, ông ta sẽ đặt một bàn tay dưới cằm và bàn tay kia lên vai người ấy mà bảo: “Này, anh chàng dở hơi, ai lại đứng như thế này ư?”. Rồi dùng đầu gối mình hích vào đầu gối y, và xoắn nách y lên, ông ta sẽ nói thêm: “Người anh cứ như bằng sáp, và sắp sửa chảy ra. Này, anh chàng đần ơi, duỗi cái khuỷu chân này ra hộ tôi; ngẩng cái mặt này lên cho tôi; cái mũi này hếch lên một tí”. Và khi đã biến y thành anh chàng cắc lắc vô duyên nhất, ông ta bắt đầu mỉm cười với y và tự tán dương công trình của mình.

Nếu ông không ý thức được sự khác nhau giữa người có liên quan đến hành động và người đi cùng, giữa người ngồi một mình với người có kẻ khác đang nhìn, thì ông hãy quang bút vẽ của ông vào lò lửa. Ông sẽ kiểu cách hóa, ông sẽ uốn

nắn, ông sẽ biến thành bộ điệu tất cả các hình vẽ của ông.

Ông có muốn cảm thấy sự khác nhau ấy không, ông bạn ơi? Ông đang ở nhà một mình. Ông đợi các giấy tờ của tôi\* mà chúng không đến. Ông nghĩ rằng các bậc đế vương muốn được người ta dọn cho mình ăn đúng lúc. Ông đang ngả người trên chiếc ghế tựa nhồi rơm của ông, hai tay đặt trên đầu gối; chiếc mũ vải dùng ban đêm sụp xuống mắt, hoặc mái tóc rối tung được vén lên đại khái dưới một chiếc lược cài; tấm áo chùng mặc nhà của ông hé mở và từng nếp dài rủ xuống hai bên: ông thật mỹ lệ và đẹp. Người ta báo cho ông biết có ngài hầu tước De Castries đến chơi; và thế là chiếc mũ vải hất lên, chiếc áo chùng mặc nhà khép lại; ông bạn của tôi đứng thẳng tắp, cả tay lẫn chân đều trang nghiêm rất mực, làm bộ kiểu cách, làm bộ Marcel, trở nên rất dễ thương đối với vị khách đến thăm, rất ngán ngẩm đối với nghệ sĩ. Lúc này ông là người của chàng, bây giờ ông không còn là thế nữa.

Khi xem xét một số hình vẽ, một số đặc tính đầu người của Raphael, của dòng họ Carraches và của những người khác, ta băn khoăn không biết họ đã lấy những hình ấy ở đâu. Trong trí tưởng tượng mãnh liệt, trong các tác giả, trên những đám mây, trong ngọn lửa nhảy múa, trong những di tích, trong đất nước ở đó họ đã lượm lặt những nét đầu tiên, sau lại được thơ ca thêm dệt thêm.

Những con người hiếm hoi ấy có sự mẫn cảm, có tính độc đáo, có tính khí. Họ đọc, nhất là các nhà thơ. Nhà thơ là một người có *trí tưởng tượng* mãnh liệt, xúc động, sợ hãi chính

những bóng ma do mình tạo ra.

Có lẽ tôi không sao đừng được, ông bạn ơi, bây giờ thế nào tôi cũng phải nói với ông về tác động và về phản ứng của nhà thơ đối với nhà tạc tượng hoặc họa sĩ; của nhà tạc tượng đối với nhà thơ và của cả người này lẫn người kia đối với các vật hữu sinh cũng như vô tri của tự nhiên. Tôi trở lại hai nghìn năm để trình bày với ông, trong thời xa xưa, các nghệ sĩ ấy đã ảnh hưởng lẫn nhau như thế nào; họ đã ảnh hưởng đến ngay cả tự nhiên và ban cho tự nhiên một dấu ấn thần linh như thế nào. Homère từng nói rằng Jupiter làm rung chuyển cả Olympe chỉ bằng một động tác nheo đôi lông mày đen. Đó là nhà thần học phát ngôn; và bức tượng hoa cương bày trong đền thờ phải phô ra cho kẻ sùng bái đang quỳ lạy thấy cái đầu ấy. Trí não của nhà điêu khắc hùng hực lên; và anh ta chỉ cầm đến đất mềm và dao tạc tượng khi đã nhận thức được hình ảnh chính thống. Nhà thơ đã phê chuẩn những bàn chân đẹp của Thétis và những bàn chân ấy thuộc về đức tin; bộ ngực mê hồn của Vénus, và bộ ngực ấy thuộc về đức tin; đôi vai diễm lệ của Apollon, và đôi vai ấy thuộc về đức tin; đôi mông mập mạp của Ganymède\* và đôi mông ấy thuộc về đức tin. Dân chúng mong muốn thấy lại trên ban thờ những thánh thần và tiên nữ với các vẻ đẹp đặc biệt trong sách giáo lý của họ. Nhà thần học và nhà thơ đã chỉ rõ chúng và nhà tạc tượng không hề có ý định lờ đi. Chắc hẳn người ta sẽ giễu cợt một thần Neptune mà không có bộ ngực, một thần Hercule mà không có tấm lưng của Kinh thánh ngoại đạo, và khối đá hoa

cương tà giáo ấy chắc chắn sẽ phải nằm lại trong xưởng tạc tượng.

Từ đó điều gì xảy ra, – bởi vì, rút cuộc, nhà thơ chẳng phát giác mà cũng chẳng thuyết phục điều gì; họa sĩ và nhà điêu khắc chỉ thể hiện những tính chất vay mượn của tự nhiên thôi ư? Đó là, khi ở trong đền đi ra, tình cờ bắt gặp những tính chất ấy ở một vài cá nhân nào đó, dân chúng xúc động khác hẳn. Người đàn bà đã cung cấp những bàn chân mình cho Thétis, bộ ngực mình cho Vénus; nữ thần trả lại cho nàng những thứ đó, nhưng trả lại cho nàng những thứ đó đã được phê chuẩn, đã được thần linh hóa. Người đàn ông đã cung cấp cho Apollon đôi vai của mình, bộ ngực của mình cho Neptune, những mạn sườn tráng kiện của mình cho Mars, cái đầu tuyệt diệu của mình cho Jupiter, đôi móng của mình cho Ganymède; nhưng Apollon, Neptune, Mars, Jupiter và Ganymède trả lại cho chàng những thứ đó đã được phê chuẩn, đã được thần linh hóa.

Khi một tình huống thường xuyên, đôi lúc ngay cả nhất thời, đã liên kết một số ý tưởng trong đầu óc các dân tộc, chúng không rời nhau ra trong đó nữa; và nếu có một tay phóng đảng nhận ra nhân tình của y trên bàn thờ Vénus, bởi lẽ chính là ả thật, thì kẻ mộ đạo cũng không vì thế mà kém sùng kính đôi vai vị thần của mình trên tấm lưng một người trần mắt thịt, dù người đó là ai. Vì thế tôi không thể nén lòng đừng nghĩ rằng, khi dân chúng tụ tập thích thú ngắm nhìn những người đàn ông trần trụi đang tắm, đang luyện tập thể

dục, đang thì đầu, lòng ngưỡng mộ cái đẹp ở họ nhuộm một sắc thái lẫn lộn vừa thiêng liêng vừa trần tục mà họ chẳng ngờ đến, một thứ hỗn hợp kỳ lạ gì đó vừa cái vô đạo, vừa cái sùng đạo, tôi chẳng biết nữa. Một anh chàng ham khoái lạc ôm tình nương trong tay, gọi nàng là nữ hoàng của anh, bà chúa của anh, tiên nữ của anh; và những lời lẽ ấy, nhạt phèo nếu ở miệng chúng ta thốt ra, rõ ràng có một ý nghĩa khác trong miệng hắn. Đó là vì chúng chân thật; đó là vì quả tình hắn đang ở trên mây, bên các thần thánh; đó là vì hắn thực sự vui hưởng đối tượng ngưỡng mộ của hắn và của cả nước.

Thế tại sao các sự việc lại dường như diễn ra trong tâm trí nhân dân khác với trong đầu óc các nhà thơ và các nhà thần học? Những tác phẩm của họ mà chúng ta có, những điều miêu tả mà họ để lại cho chúng ta về các đối tượng yêu đương, đều đầy rẫy những so sánh, những ám chỉ đến các đối tượng tín ngưỡng của họ. Nào là nụ cười của các nàng Nhan sắc; nào là vẻ thanh xuân của Hébé; nào là những ngón tay của Bình minh; nào là bộ ngực, nào là cánh tay, nào là cái vai, nào là cặp đùi, nào là đôi mắt của Vénus. “Hãy đi tới Delphes và anh sẽ thấy Bathylle của tôi. Hãy lấy cô gái này làm mẫu, và hãy mang tranh của anh đến Paphos”\*. Chỉ có điều họ chẳng thường xuyên cho biết người ta thấy ở đâu vị thần, hoặc nàng tiên kia mà họ từng được vuốt ve người mẫu sống; nhưng các dân tộc đọc tác phẩm của họ thì chẳng lạ gì.

Không có những thần tượng ấy tồn tại, sự tán tỉnh của họ chắc vô duyên và nhạt nhẽo lắm. Tôi xin viện đến ông, ông

bạn của tôi; và ông, ông Suard sắc sảo, tế nhị; ông, ông Arnaud nhiệt tình và sôi nổi; ông, ông Galiani độc đáo, uyên bác, sâu sắc và vui tính. Hãy nói cho tôi biết, phải chăng các ông không nghĩ rằng đó là nguồn gốc tất cả những lời tán tụng người trần vay mượn từ các đặc tính của thần linh, và tất cả những định ngữ gắn liền không thể tách ra được với các anh hùng và các thần linh? Đó toàn là những tín điều, toàn là những chương, tiết của kinh bốn ngoại đạo\* được thơ ca, hội họa và điêu khắc phê chuẩn. Khi ta thấy các định ngữ ấy trở đi trở lại mãi, nếu chúng làm cho ta mệt và ngán, thì đó là vì chẳng còn tồn tại một pho tượng nào, một ngôi đền nào, một kiểu mẫu nào mà chúng có thể gợi ta liên tưởng đến. Dân ngoại đạo, trái lại, mỗi lần gặp chúng ở một nhà thơ, là tưởng như trở lại một ngôi đền, xem lại bức tranh, nhớ lại pho tượng đã cung cấp chúng cho mình.

Khoan đã, ông bạn ơi! có thể điều sau đây sẽ đem lại ít nhiều vẻ xác thực cho những ý tưởng từ trước đến nay chỉ mơ trốn ông như một giấc mơ dễ chịu, như một thứ kỹ xảo. Nếu tôn giáo của chúng ta không phải là một môn siêu hình học buồn tẻ và vô vị; nếu các họa sĩ và các nhà tạc tượng của chúng ta là những người sánh ngang với các họa sĩ và các nhà tạc tượng cổ đại (tôi muốn nói những người có tài, bởi vì xem ra họ cũng có những kẻ dở, và dở hơn chúng ta, như Italia là nơi người ta làm ra nhiều nhất cả nhạc hay lẫn nhạc dở); nếu các giáo sĩ của chúng ta không phải là những kẻ mê đạo dần độn; nếu cái đạo Cơ-đốc đáng ghét ấy không được

thiết lập nên bằng giết chóc và bằng máu; nếu những niềm vui trong chốn thiên đường của chúng ta không rút lại chỉ còn là cái hạnh phúc trớ trêu được nhìn thấy sự hiển hiện gì gì đó chẳng biết mà người ta không hiểu mô tê ra sao; nếu địa ngục của chúng ta phô bày cái khác chứ không phải là những vực lửa, những quỷ sứ gớm ghiếc và có tính chất gô-tích, những tiếng la hú và nghiêng răng kèn kẹt; nếu các bức tranh của chúng ta có thể là cái gì khác chứ không phải những cảnh tàn bạo, người bị lột da, người bị treo cổ, người bị nướng, người bị thiêu, cảnh chém giết ghê tởm; nếu tất cả các ông thánh và bà thánh của chúng ta không che mạng đến tận chỏm mũi; nếu những ý tứ thẹn thùng và e dè của chúng ta đã không cấm nhìn những cánh tay, những bắp đùi, những đôi vú, đôi vai, sự trần truồng; nếu tinh thần khổ hạnh đã không làm cho những cái vú ấy héo hắt, những bắp đùi ấy mềm nhẽo, những cánh tay ấy gầy rộc, đôi vai ấy xây xát; nếu các nghệ sĩ của chúng ta không bị trói buộc và các nhà thơ của chúng ta không bị ngăn chặn bởi những từ bóng bở, phạm thánh dễ sợ; nếu Đức Mẹ đồng trinh Marie vốn là bà mẹ của khoái lạc, hoặc là bà mẹ của Chúa, nếu chính là đôi mắt đẹp của bà, đôi vú đẹp của bà, đôi hông đẹp của bà đã lôi cuốn Đức Thánh Linh đến với bà, và điều đó được ghi trong cuốn sách kể sự tích của bà; nếu trong đó thiên thần Gabriel được tán dương về đôi vai đẹp; nếu nàng Madeleme đã có chuyện trăng hoa gì đó với chúa Cơ-đốc; và nếu trong đám cưới Cana, chúa Cơ-đốc ngà ngà say, hơi lả lơi, đã lướt qua bộ ngực của cô phù dâu và đôi hông của thánh Jean, lưỡng

Lạ chẳng biết mình sẽ còn trung thành hay không với vị tông đồ dưới cảm phủ nhẹ một lớp lông tơ; ông sẽ thấy điều gì xảy đến với các họa sĩ, các nhà thơ và các nhà tạc tượng của chúng ta; chúng ta sẽ nói với âm điệu nào về những vẻ quyến rũ nó đóng một vai trò lớn lao đến thế và kỳ diệu đến thế trong sự tích tôn giáo và Chúa của chúng ta; chúng ta sẽ nhìn bằng con mắt nào cái nhan sắc nhờ nó chúng ta mới có sự ra đời, sự hóa thân của đấng Cứu thế và cái ân sủng của sự chuộc tội.

Tuy chúng ta vẫn còn dùng các lối nói nhan sắc thần tiên, vẻ đẹp thần tiên, nhưng nếu không còn sót lại chút ít đa thần giáo được duy trì trong những khối óc nên thơ của chúng ta do việc năng tiếp xúc với các nhà thơ cổ thì điều đó chắc sẽ nhạt nhẽo và rỗng tuếch. Trăm người đàn bà dáng dấp khác nhau, có thể nhận cùng một lời tán tụng; nhưng đối với người Hy Lạp trước kia thì đâu phải thế. Đã có sẵn một người mẫu bằng đá cẩm thạch hoặc trên tranh; và kẻ nào bị tình yêu làm cho mù quáng, tính chuyện so sánh một dung mạo tầm thường với thần Venus ở Gnide\* hay ở Paphos, thì cũng lố bịch như nếu có ai đó trong chúng ta dám đặt một cái mũi hếch bé tẹo của ả thị dân bên cạnh nữ bá tước De Brionne; thiên hạ sẽ nhún vai và thiên hạ sẽ cười vào mặt hắn.

Tuy nhiên, chúng ta cũng có một vài tính cách huyền thống, một vài khuôn mặt định sẵn do hội họa và điêu khắc cung cấp. Chẳng ai lầm lẫn về chúa Cơ-đốc, về thánh Pierre, về Đức mẹ Đồng trinh, về phần lớn các tông đồ; và ông có tin

rằng lúc một tín đồ ngoan đạo nhận ra vài bộ mặt nào trong số đó ở ngoài phố, y chẳng cảm thấy một ý thức tôn kính lờ mờ hay không? Sự thể sẽ ra sao nếu những khuôn mặt ấy chẳng bao giờ xuất hiện trước mắt mà không gợi dậy một lo ý nghĩ êm ái, ngây ngất, thích thú làm nôn nao các giác quan và các dục vọng?

Nhờ có Raphael, Guide, Baroche, Titians và vài họa sĩ Italia khác, khi chúng ta bắt gặp ở một người đàn bà nào đấy cái tính cách thanh nhã, cao quý, hồn nhiên và giản dị mà họ đã ban cho các nàng trinh nữ của họ, ông thử xem lúc đó, cái gì diễn ra trong tâm hồn; phải chăng cái tình cảm làm chúng ta xao xuyến không có chút ít hương vị tiểu thuyết bắt nguồn từ sự ngưỡng mộ, tình thương yêu và lòng kính trọng; và phải chăng lòng kính trọng ấy không tồn tại nữa, dù cho chúng ta biết chắc chắn mười mười thân phận nàng trinh nữ kia là dành cho việc thờ phụng thần Venus công cộng tối nào cũng diễn ra ở khu vực xung quanh Hoàng Cung? Hình như ở đấy người ta đề nghị ông vào ngủ với bà mẹ đức chúa của ông. Cũng phải thừa nhận rằng các cô nàng uể oải, xinh đẹp và cao lớn kia chẳng hứa hẹn nhiều khoái lạc, và có lẽ người ta thích các cô nàng ấy vẽ thành tranh để treo ở đầu giường hơn là bằng xương bằng thịt và sống thật trong giường của mình.

Còn biết bao nhiêu điều tinh vi hơn nữa về biểu hiện. Ông có biết rằng đôi khi nó quyết định màu sắc không? Chẳng phải là đối với những trạng thái nhất định, những dục vọng nhất định, dùng màu này đúng hơn dùng màu kia hay sao?

Màu tái nhợt và xanh xao không thích hợp với các nhà thơ, các nhạc sĩ, các nhà nặn tượng, các họa sĩ; những con người đó thông thường có nhiều mặt đấng; ông hãy làm ơn pha vào cái màu xanh xao ấy một màu vàng nhạt. Mái tóc đen làm cho nước da thêm trắng và mắt nhìn càng long lanh. Mái tóc vàng nâu phù hợp hơn với vẻ uể oải, vẻ lười nhác, vẻ thần thờ, những làn da trong suốt và mịn màng, những con mắt ươn ướt, dịu dàng và xanh lơ.

Biểu hiện được tô đậm một cách tuyệt diệu nhờ những chi tiết phụ vật vĩnh ấy, chúng còn tạo thuận lợi cho sự hài hòa. Nếu ông vẽ cho tôi một mái nhà tranh, và nếu ông đặt một cái cây ở lối vào, tôi muốn rằng cái cây ấy phải già cỗi, kiệt lực, nứt nẻ, suy mòn; phải có những tai biến, những rủi ro và nỗi khốn khổ tương xứng giữa nó với kẻ bất hạnh được nó cho mượn bóng râm trong những buổi hội hè.

Các họa sĩ thể hiện những nét tương tự thô sơ ấy chẳng khó khăn gì; nhưng nếu họ biết được rành rọt lý do vì sao, họ sẽ tiến xa hơn ngay lập tức. Tôi muốn nói những người có được cái năng khiếu của Greuze; còn những kẻ khác sẽ không sa vào những cái rời rạc đáng thương hại nếu không phải là nực cười.

Nhưng tôi sắp trình bày với ông bây giờ đây, bằng một hai ví dụ, sợi chỉ kín đáo và mỏng manh đã dắt dẫn họ trong việc lựa chọn các chi tiết phụ một cách tinh tế. Hầu hết các họa sĩ vẽ cảnh điêu tàn, sẽ cho ông thấy xung quanh những đình tạ quạnh hiu, những cung điện, đô thị, cổ tháp hay các kiến trúc

khác bị đổ nát của họ một trận cuồng phong đang thổi; một lữ khách mang gói nhỏ hành lý trên lưng và đang đi qua; một phụ nữ bồng đứa con trĩu nặng quần trong manh áo rách và đang đi qua; những người cưỡi ngựa chuyện trò, áo khoác kéo lên đến mũi, và đang đi qua. Ai là người đã gợi ý các chi tiết phụ ấy? Sự liên tưởng. Tất cả đi qua; con người và chỗ ở của con người, ông hãy thay đổi loại kiến trúc đổ nát đi; hãy giả dụ thế chỗ cho cảnh đổ nát của một đô thị là một ngôi mộ lớn nào đấy, ông sẽ thấy sự liên tưởng tác động đến nghệ sĩ hết như thế, và kéo theo những chi tiết phụ ngược lại hoàn toàn với các chi tiết phụ trước. Lúc này, lữ khách mỗi một sẽ đặt gói hành lý xuống chân mình, và bác với con chó của bác sẽ ngồi xuống và sẽ nghỉ ngơi trên các bậc của ngôi mộ; chị phụ nữ dừng lại và ngồi xuống, sẽ cho con bú; những người đàn ông sẽ xuống ngựa, và để cho các con vật nằm dài trên mặt đất gặm cỏ thành thơi, họ sẽ tiếp tục trò chuyện, hoặc sẽ giải trí bằng cách đọc các chữ khắc trên mộ. Bởi vì cảnh đổ nát là một nơi nguy hiểm, còn những ngôi mộ là một thứ chốn nương thân; bởi vì đời là một cuộc hành trình, còn ngôi mộ là chỗ nghỉ ngơi; bởi vì con người ngồi xuống nơi hài cốt của con người yên nghỉ.

Nếu để người lữ khách đi qua bên ngôi mộ và dừng lại giữa cảnh điêu tàn thì chắc là vô nghĩa. Nếu ngôi mộ chấp nhận được vài ba sinh vật chuyển động ở xung quanh, thì đó là những con chim bay lượn tít trên cao hoặc những con chim khác sải cánh vút ngang qua, hoặc những người lao động

đang hát ở đằng xa, công việc mệt nhọc ngăn không cho họ nghĩ đến cái chết, ở đây tôi chỉ nói về các họa sĩ vẽ cảnh điêu tàn. Các họa sĩ lịch sử, các họa sĩ phong cảnh biến hóa đi, tương phản đi, thay đổi đi các chi tiết phụ, cũng như những ý nghĩ đổi khác đi, hợp nhất lại, vững chắc thêm, đối lập nhau, tương phản nhau trong trí tuệ của họ.

Đôi khi tôi tự hỏi tại sao những đền đài trống trải và biệt lập của các cổ nhân đẹp đến thế và gây ấn tượng lớn lao đến thế. Đó là vì người ta trang trí cả bốn mặt mà không phương hại gì đến vẻ giản dị; đó là vì vào đền theo hướng nào cũng được: hình ảnh của sự yên ổn; ngay các vua chúa cũng phải đóng kín cung điện bằng các cổng, tính cách oai nghiêm không đủ bảo đảm cho họ khỏi sự độc ác của người đời. Đó là vì đền được bố trí ở những nơi hẻo lánh, và vẻ ghê rợn của cánh rừng bao quanh, kết hợp với cái tối tăm của những ý nghĩ mê tín, làm cho tâm hồn xao xuyến một xúc cảm đặc biệt. Đó là vì Thần linh không lên tiếng trong cái huyền não của các đô thị; thần ứng sự tĩnh mịch và sự hiu quạnh. Đó là vì người ta dâng lễ ở đây được kín đáo hơn và tự do hơn. Người ta không tụ họp tại đền vào những ngày nhất định; hoặc nếu có, thì cảnh tụ tập và cái huyền não làm cho những ngày ấy kém trang nghiêm đi, bởi vì sự tĩnh mịch và vẻ hiu quạnh không còn nữa.

Nếu tôi phải thiết kế quảng trường Louis XV\* vào đúng địa điểm của nó bây giờ, chắc không khi nào tôi lại phá rừng. Hẳn là tôi đã muốn người ta nhìn thấy rừng sâu thẳm tối tăm

giữa những chiếc cột của hàng trụ lớn. Các kiến trúc sư của chúng ta không có tài năng; họ chẳng biết thế nào là những ý nghĩ phụ do địa điểm và các thực thể lân cận làm thức dậy cũng giống như các thi sĩ soạn kịch của chúng ta chưa bao giờ biết lợi dụng địa điểm của kịch chút nào cả.

Có lẽ bây giờ là lúc luận bàn về việc lựa chọn tự nhiên đẹp. Song chỉ cần biết rằng mọi cơ thể và mọi dáng dấp của cơ thể không đẹp như nhau, đấy là nói về các hình dạng. Rằng không phải tất cả các bộ mặt đều có khả năng thể hiện mạnh mẽ như nhau cùng một dự vọng; có những cái bĩu môi duyên dáng và những nụ cười vô duyên; đấy là nói về tính cách. Rằng không phải mọi cá nhân đều bộc lộ tuổi tác, thân phận rõ như nhau, và chẳng bao giờ người ta lại sai lầm khi xác lập sự tương ứng khít khao nhất giữa cái tự nhiên do người ta lựa chọn, với cái đề tài mà người ta bàn đến.

Nhưng điều mà tôi nhân tiện phác qua ở đây có lẽ sẽ được trình bày cặn kẽ hơn một chút trong chương tiếp theo nói về bố cục. Ai biết được các ý tưởng nối tiếp nhau sẽ dẫn tôi đến đâu? thú thật! không phải là tôi.

**V**  
**ĐOẠN VỀ BỐ CỤC Ở ĐẤY**  
**TÔI HY VỌNG LÀ TÔI SẼ NÓI ĐẾN NÓ**

Chúng ta chỉ minh mẫn đến một mức độ nào đấy. Chúng ta chỉ có khả năng chú ý trong một khoảng thời gian nào đấy. Khi sáng tác một bài thơ, một bức tranh, một hài kịch, một truyện, một tiểu thuyết, một bi kịch, một tác phẩm cho dân chúng, không nên bắt chước các tác giả đã viết những chuyên luận về giáo dục. Trong số hai nghìn trẻ em, may ra được hai cháu người ta có thể nuôi dạy theo những nguyên tắc của họ. Nếu ngẫm nghĩ, chắc họ đã nhận thức được rằng con chim ưng không phải là kiểu mẫu chung của một nền giáo dục phổ thông. Một bố cục phải trưng bày ra trước mắt đám đông đủ loại khán giả sẽ là một bố cục hỏng, nếu nó khó hiểu đối với một người có lương tri đơn thuần.

Nó phải đơn giản và rõ ràng. Vì thế không được có hình nào vô ích, không được có chi tiết phụ nào thừa. Chủ đề của nó phải thống nhất. Poussin đã trình bày trong cùng một bức tranh, ở phía trước, Jupiter quyến rũ Callisto; và ở phía sau, Junon lôi nàng tiên bị quyến rũ đi. Đó là lỗi lầm không xứng đáng đối với một nghệ sĩ thận trọng như vậy.

Họa sĩ chỉ có một khoảnh khắc; và anh ta không được phép bao quát hai khoảnh khắc cũng như hai hành động. Chỉ có vài tình huống trong đó anh ta gợi lại khoảnh khắc đã trôi qua hoặc cho biết về khoảnh khắc sắp tới, mà không trái với

sự thật, cũng chẳng trái với hứng thú. Một tai họa bất thần ập đến giữa lúc một người đang làm việc; y bị tai họa; và y còn đang làm việc.

Một ca sĩ lúng túng khi hát một điệu *di bravura\**, một cây đàn vĩ cầm chơi vấp vả và chật vật làm cho tôi phiền lòng và bực bội. Tôi đòi hỏi ca sĩ phải hết sức lưu loát và thoải mái, tôi muốn người chơi đàn phải lướt những ngón tay trên dây đàn hết sức dễ dàng, hết sức nhẹ nhàng, đến mức tôi không ngờ được là công việc khó khăn. Tôi cần có niềm thích thú thuần túy và không mệt nhọc; và tôi quay lưng lại với họa sĩ nào đưa ra một biểu tượng, một điều bí ẩn bắt tôi phải đoán giải.

Nếu cảnh thống nhất, rõ ràng, đơn giản và mạch lạc, tôi sẽ đưa mắt là nắm được toàn bộ; nhưng thế vẫn chưa đủ. Nó còn cần phải đa dạng; và nó sẽ đa dạng, nếu nghệ sĩ là người quan sát tự nhiên nghiêm túc.

Một người đọc cái gì hay hay cho một người khác nghe. Cả người này lẫn người kia đều không chủ tâm, nhưng người đọc sẽ ngồi theo tư thế thoải mái nhất, mà người nghe cũng sẽ làm như thế. Nếu là Robbé\* đọc, ông ta sẽ có vẻ như một người bị ma ám; ông ta sẽ không nhìn vào giấy, mà đôi mắt sẽ lơ đãng trong không trung. Nếu tôi là người nghe, tôi sẽ có vẻ nghiêm nghị. Bàn tay phải của tôi sẽ lần tìm cái cầm và đỡ lấy đầu tôi đang trĩu xuống; còn bàn tay trái của tôi sẽ lần tìm khuỷu tay bên phải, và đỡ lấy sức nặng của đầu và của cánh tay ấy. Nếu là nghe Voltaire đọc thì tôi không như thế.

Ông hãy thêm vào cảnh một nhân vật thứ ba, người ấy sẽ chịu tác động quy luật của hai nhân vật đầu; đó là một hệ thống ba mối quan tâm phối hợp với nhau. Hãy để một trăm, hai trăm, một nghìn người đến thêm; vẫn cái quy luật ấy sẽ chi phối. Chắc chắn sẽ có một lúc xôn xao, động đậy, âm ỉ, la hét, trào lên, lắng xuống, ba động; đấy là lúc ai cũng chỉ nghĩ đến mình và tìm cách hy sinh toàn thể mọi người cho bản thân. Nhưng chẳng bao lâu người ta sẽ cảm thấy ngay ước vọng của mình là phi lý và các nỗ lực của mình là uổng công. Dần dà mỗi người sẽ quyết định từ bỏ một phần mối quan tâm riêng; và đám đông sẽ điều hòa với nhau.

Ông hãy đưa mắt nhìn cái đám đông ấy trong lúc náo nhiệt; khí lực của mỗi cá nhân toát ra với tất cả sự mãnh liệt của nó và vì chẳng ai có mức độ khí lực giống ai, trường hợp này cũng giống như lá trên cây, không có lá nào màu xanh giống lá nào, nên chẳng ai có điệu bộ và tư thế giống ai.

Tiếp theo đó, ông hãy nhìn đám đông trong khi trầm lắng, lúc mỗi người đã hy sinh phần lợi ích nhỏ nhất có thể có được của mình; và vì mức độ hy sinh ở mỗi người một khác nên điệu bộ và tư thế cũng mỗi người một khác. Và lúc náo nhiệt với lúc trầm lắng có một nét chung là mỗi người đều bộc lộ ra đấy cá nhân mình.

Nghệ sĩ hãy giữ vững quy luật về các khí lực và các mối quan tâm ấy; thì dù tranh rộng đến đâu, bố cục của tranh lúc nào cũng sẽ chân thật. Sự tương phản duy nhất mà óc thẩm mỹ có thể thừa nhận là sự tương phản nảy sinh từ tính đa

dạng của các khí lực và các mối quan tâm, ta sẽ thấy trong đó; và không cần có sự tương phản nào khác.

Sự tương phản có tính chất nghiên cứu, kinh viện, nhà trường, kỹ thuật kia là giả dối. Đó không phải là một hành động xảy ra trong tự nhiên nữa, đó là một hành động được bố trí, được tính toán, diễn ra trên tranh. Bức tranh không phải là một đường phố, một quảng trường, một ngôi đền nữa; đó là một sân khấu.

Người ta chưa bao giờ và sẽ không bao giờ vẽ theo cảnh sân khấu mà ra một cái tranh coi được; và theo tôi, hình như đó là một trong những lời châm biếm cay độc nhất đối với các diễn viên, các cách bài trí, và có lẽ cả các nhà thơ của chúng ta.

Một điều khác cũng không kém phần khó chịu, đó là những thói tục vụn vặt của các dân tộc văn minh. Phép lịch sự là đức tính dễ thương đến thế, dịu dàng đến thế, đáng quý đến thế trong thế gian, thì lại đáng ghét trong các nghệ thuật tả thực. Một người đàn bà chỉ có thể nhún hai gối, một người đàn ông chỉ có thể vung cánh tay nhắc mũ trên đầu và kéo lui một bàn chân về phía sau ở trên một tấm thảm. Tôi biết là người ta sẽ biện bác bằng tranh của Watteau\*; nhưng tôi chẳng đếm xỉa, và vẫn kiên trì ý kiến của mình.

Ông hãy tước bỏ của Watteau phong cảnh, màu sắc, vẻ duyên dáng của các thân hình, của trang phục; hãy chỉ nhìn cảnh tượng, và hãy đánh giá. Các nghệ thuật tả thực cần phải có cái gì đó hoang dã, thô sơ, sắc nét và lớn lao. Tôi sẵn sàng

cho phép một người Ba Tư giơ bàn tay lên trán và cúi đầu, nhưng ông hãy xem tính cách của anh chàng đầu cúi kia; hãy xem vẻ cung kính, vẻ sùng bái của gã; hãy xem vẻ trịnh trọng trong cách ăn mặc, trong điệu bộ của gã. Ai là người xứng đáng sự tôn kính rất mực đến thế? chúa của gã chẳng? cha của gã chẳng?

Ông hãy đem cái vô vị của quần áo chúng ta thêm vào cái vô vị của vẻ cung kính: cánh tay áo vén lên, quần chần, vạt áo vuông và xếp nếp, nịt tất phía dưới đầu gối, khóa móc kiểu “hồ yêu đương”, giày mũi nhọn. Tôi thách ngay cả thiên tài hội họa và điêu khắc làm nên được trò trống gì với hệ thống bần tiện đó. Còn hay hóm nổi gì, dù là tượng đá hay tượng đồng, một người Pháp mặc áo nịt ngang hông, cài khuy, đeo gươm và đội mũ!

Nhưng chúng ta hãy trở lại với việc bố trí, với toàn thể các nhân vật. Người ta có thể, người ta phải hy sinh nó đi một chút cho kỹ thuật. Đến mức độ nào? Tôi chẳng biết. Nhưng tôi không muốn nó tác hại mảy may đến sự biểu hiện, đến hiệu quả của đề tài. Trước hết hãy khiến tôi xúc động đi, hãy khiến tôi xao xuyến đi, hãy khiến tôi náo lòng đi! hãy làm cho tôi rùng mình, khóc lóc, run sợ, tức giận; rồi nếu có thể, anh sẽ làm khoái mắt tôi sau.

Mỗi hành động có nhiều khoảnh khắc; nhưng tôi đã nói, và tôi nhắc lại, nghệ sĩ chỉ có một khoảnh khắc với thời gian kéo dài trong nháy mắt. Tuy nhiên, cũng như trên bộ mặt vốn dĩ đau khổ mà người ta đã làm lóe lên niềm vui, tôi sẽ tìm ra

được nổi niêm hiện tại lẫn lộn giữa những vết tích của nỗi niềm đã qua đi; ở cái thời điểm mà họa sĩ đã lựa chọn, cũng có thể còn lưu lại, hoặc trong dáng điệu, hoặc trong tính cách, hoặc trong hành động, những dấu vết tồn tại của thời điểm trước đây.

Một hệ thống các nhân vật hơi phức tạp một chút không thay đổi tất cả cùng một lúc; ai là người hiểu biết tự nhiên và có ý thức về cái chân thật chẳng lạ gì điều ấy; nhưng người đó cũng còn cảm thấy rằng với các hình tượng phân vân, các nhân vật do dự chỉ đóng góp nửa chừng vào hiệu quả chung như thế, đạt được về mặt da dạng thì lại mất mát về mặt mối quan tâm. Cái gì lôi cuốn trí tưởng tượng của tôi? Đó là sự đua tranh của đông đảo mọi người. Có bao kẻ mời mọc tôi mà tôi không sao khước từ được. Mắt tôi, tay tôi, tâm hồn tôi miễn cưỡng hướng về chỗ tôi nhìn thấy những con mắt, những cánh tay và tâm hồn triu mến của họ. Tôi chỉ muốn, nếu có thể được, lùi thời điểm hành động lại, để có thể cương quyết và tống khứ bọn lười biếng đi. Đối với bọn vô công rồi nghề, tôi chẳng thiết, trừ phi chúng tạo nên sự tương phản tuyệt vời, trường hợp đó hiếm lắm. Hơn nữa, khi sự tương phản ấy là tuyệt vời thì cảnh thay đổi; và kẻ vô công rồi nghề trở thành chủ đề chính.

Tôi không sao chịu đựng được sự hỗn hợp các hình biểu tượng và hiện thực, trừ phi đó là trong một cảnh phong thần, hoặc một chủ đề cao hứng nào khác. Tôi nhìn thấy từ chốn này tất cả những người hâm mộ Rubens giận run lên; nhưng

có hề chi, miễn rằng óc thẩm mỹ và chân lý mỉm cười với tôi là được rồi.

Sự hỗn hợp các hình biểu tượng và hiện thực làm cho câu chuyện có dáng dấp một truyện cổ tích; và thảng thẩn mà nói, thiếu sót ấy làm méo mó hầu hết các tác phẩm của Rubens đối với tôi. Tôi không hiểu chúng. Cái hình vẽ một tổ chim, một thần Mercure, chiếc cầu vồng, vòng hoàng đạo, cung nhân má trong phòng và quanh giường của một sản phụ kia là cái chi vậy? Có lẽ phải ghi ngoài cửa miệng từng nhân vật ấy một lời chú thích nói lên chúng muốn điều gì như người ta thấy ở những tấm thảm cổ trong các lâu đài.

Tôi đã phát biểu với ông về tượng đài ở Reims\* do Pigalle tạc, và nhân đây tôi trở lại vấn đề ấy. Bên cạnh anh phu khuân vác ngả mình trên những kiện hàng, người đàn bà nắm bồm dắt một con sư tử kia có ý nghĩa gì? Người đàn bà và con vật đi về phía anh phu khuân vác đang ngủ; và tôi tin chắc rằng một em bé có lẽ sẽ kêu lên: “Mẹ ơi, bà ấy sắp đẻ cho cái ông tội nghiệp đang ngủ kia bị con vật của bà ăn thịt bây giờ”. Tôi không biết có phải đó là ý định của ông ấy không; nhưng điều ấy sẽ xảy ra nếu người đàn ông kia không thức dậy và nếu người đàn bà kia tiến thêm một bước nữa. Pigalle, ông bạn của tôi ơi, bạn hãy cầm lấy búa và phá hộ tôi cái nhóm kết hợp các hình tượng kỳ dị ấy đi. Bạn muốn thể hiện một đức vua bảo trợ; thì đó phải là đức vua bảo trợ nông nghiệp, thương mại và dân cư. Anh phu khuân vác của bạn nằm ngủ trên các kiện hàng, đó đúng là Thương mại. Bạn hãy hạ sát, ở

phía bên kia của bệ, một con bò mộng; hãy bố trí một bác nông phu lực lưỡng nghỉ ngơi giữa đôi sừng của con vật; thế là bạn sẽ có Nông nghiệp. Khoảng giữa hai người đó, bạn hãy đặt một chị nông dân mập mạp, hiền lành đang cho con bú; và tôi sẽ nhận ra là Dân cư. Một con bò mộng bị hạ sát chẳng phải là một cái gì đẹp hay sao? một bác nông phu cưỡi trâu đang nghỉ ngơi chẳng phải là một cái gì đẹp hay sao? một chị nông dân với nét mặt thô và đôi vú lớn chẳng phải là một cái gì đẹp hay sao? bố cục ấy sẽ không cung cấp cho lưỡi dao khắc của bạn đủ mọi loại tự nhiên hay sao? cái đó sẽ không làm tôi xúc động, sẽ không làm tôi hứng thú hơn các hình tượng trưng của bạn hay sao? Bạn sẽ cho tôi thấy được đấng quân vương bảo trợ các thân phận thấp hèn, đúng như ngài phải thế; bởi vì chính họ tạo nên nhân quần và quốc gia.

Nghĩa là, cần phải ngẫm nghĩ sâu sắc chủ đề của mình. vấn đề đúng là ở chỗ bày biện các hình trong tranh! Phải làm sao cho các hình ấy tự chúng sắp xếp lấy nơi chốn như trong tự nhiên. Phải làm sao cho chúng đều tất tả hướng về hiệu quả chung một cách mạnh mẽ, giản dị và rõ ràng; nếu không, tôi sẽ bảo như Fontenelle bảo khúc xô-nát: “Hình kia, mi muốn gì ta?”

Hội họa có điểm này chung với thơ ca, và hình như người ta chưa nghĩ ra, cả hai đều phải *hene moratae*, chúng cần phải có phong hóa. Boucher đâu có ngờ đến điều đó; ông ta luôn luôn phóng dăng, và chẳng bao giờ gây được hứng thú. Greuze thì luôn luôn đứng đắn; và quần chúng chen chúc

nhau xung quanh tranh của ông. Tôi có thể dám nói với Boucher: “Nếu ông trước sau chỉ biết hướng về một anh chàng phóng đảng mười tám tuổi, ông có lý, ông bạn của tôi ạ, ông cứ tiếp tục vẽ mộng vẽ vú nữa đi, nhưng đối với những người tử tế và tôi, người ta uống công bày ra chỗ sáng trưng của Phòng triển lãm, chúng tôi vẫn sẽ bỏ mặc ông đấy để vào xó tối tìm xem chú bé Nga xinh xắn của Le Prince, và người mẹ đỡ đầu trẻ trung, hiền hậu, hồn nhiên đứng bên cạnh chú\*.” Ông bạn chớ có lầm: cái hình vẽ kia sẽ khiến tôi phạm một tội buổi sáng hơn tất cả những con đĩ của ông. Tôi không biết ông moi họ ở đâu ra; nhưng khi người ta quan tâm đôi chút đến sức khỏe của mình thì không thể dừng lại đấy”.

Chẳng phải là tôi quá khắt khe. Đôi khi tôi đọc Petrone\*. Bài thơ trào phúng *Ambubaiarum* của Horace ít ra cũng làm tôi thích thú bằng những bài khác. Các mẫu thơ tình tục tĩu của Catulle tôi thuộc lòng đến ba phần tư. Khi tôi dự bữa chén tổ chức ngoài trời với các bè bạn và rượu vang trắng đã làm cho đầu vầng vất hơi men, tôi đọc một bài thơ châm biếm của Ferrand mà không xấu hổ. Tôi lượng thứ cho nhà thơ, họa sĩ, nhà điêu khắc, và cho cả triết gia nữa có lúc nào đó cao hứng và nhảm nhí; nhưng tôi không muốn người ta dầm mãi bút vẽ của mình vào đấy, và không muốn người ta làm biến chất mục đích của các nghệ thuật đi.

Một trong những câu thơ hay nhất của Virgile, và một trong các nguyên tắc đẹp nhất của nghệ thuật mô phỏng là

thế này:

*Sunt lacrymae rerum, et mentem mortalia tangunt*

Có lẽ nên viết câu ấy lên trên cửa xưởng vẽ của mình: ở đây những kẻ bất hạnh tìm các con mắt khóc thương họ.

Làm cho đức hạnh trở thành đáng yêu, thói xấu trở thành đáng ghét, cái lỗi lằng lồ lộ ra, đó là ý đồ của bất cứ người lương thiện nào cầm bút, bút vẽ hay dao khắc. Một kẻ độc ác cứ việc sống trong xã hội, hấn cứ việc giấu kỹ trong lòng một điều ô nhục thầm kín, ở đây, hấn thấy mình bị trừng phạt. Những người tốt đặt hấn ngồi vào ghế bị cáo mà không biết. Họ xét xử, họ thẩm vấn chính hấn. Hấn bối rối, tái mét, ấp a ấp úng cũng vô ích; hấn đành phải nhận lấy bản án của chính mình. Hấn mà tình cờ đưa chân đến Phòng triển lãm, thì hãy liệu hồn nhìn phải bức tranh nghiêm khắc! Bạn cũng có phận sự tán dương, lưu truyền các hành động cao cả và đẹp đẽ, tôn sùng đức hạnh khốn khổ và bị bêu giếu; bêu giếu tội ác sung sướng và được tôn sùng, làm hoảng sợ các bạo chúa. Hãy cho tôi thấy Commode bị bỏ mặc cho thú vật, cho tôi xem, trong tranh của bạn, hấn bị nanh vuốt xé xác. Hãy làm cho tôi nghe thấy những tiếng kêu giận dữ và vui mừng lẫn lộn xung quanh thi thể của hấn. Hãy trả thù quân độc ác, các thánh thần và số mệnh cho người lương thiện. Hãy báo hước, nếu bạn dám, những lời phán quyết của hậu thế; hoặc nếu không có can đảm làm việc ấy, thì ít nhất bạn cũng miêu tả cho tôi lời phán quyết mà nó đã tuyên bố. Hãy trút lên đầu các dân

cuồng tín sự ô nhục mà chúng toan dùng để phủ lên những người đã giáo hóa chúng và bảo cho chúng biết sự thật. Hãy phơi bày ra cho tôi những cảnh đẫm máu của sự cuồng tín. Hãy bảo cho các vua chúa và các dân tộc biết họ trông chờ được gì ở những kẻ truyền giảng thiêng liêng cho sự dối trá ấy. Tại sao bạn lại không muốn cùng ngồi với những ông thầy của nhân loại, những người an ủi các nỗi đau khổ ở đời, những người phạt tội, những người thưởng công? Chẳng lẽ bạn không biết rằng:

*Segnius irritant animos demissa per aurem,  
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae  
Ipse sibi tradit spectator.\**

Đành rằng các nhân vật của bạn cảm lặng; nhưng chúng khiến tôi tự nói, và khiến tôi trò chuyện với chính bản thân tôi.

Người ta phân biệt thành bố cục đẹp mắt và bố cục biểu hiện. Tôi rất lo ngại nghệ sĩ đã bố trí các hình vẽ của mình với những hiệu quả ánh sáng nổi bật nhất, nếu cái toàn cảnh không nói lên điều gì với tâm hồn tôi; nếu các nhân vật ấy có mặt trong tranh như những cá nhân chẳng được ai biết đến trong một cuộc dạo chơi chung, hoặc như những súc vật dưới chân núi của họa sĩ phong cảnh.

Mọi bố cục biểu hiện đều có thể đồng thời là đẹp mắt; và khi đã đạt được hết mọi khả năng biểu hiện của mình, nó cũng đủ đẹp mắt rồi; và tôi ngợi khen nghệ sĩ đã không hy

sinh ý thức thông thường cho sự khoái cảm của giác quan. Nếu anh ta làm khác đi, có lẽ tôi đã thốt lên như thể được nghe một tay ăn nói thao thao nhưng chẳng đâu vào đâu; “Cậu nói khá lắm, nhưng cậu có biết là cậu nói cái gì đâu”.

Chắc chắn là có những đề tài bất lợi; nhưng chúng nhạt nhẽo là đối với nghệ sĩ tầm thường. Đối với một đầu óc cần cỗi thì cái gì cũng bất lợi. Theo ý ông, một thầy tu đọc cho thư ký chép các bài giảng kinh là một đề tài thú vị lắm hay sao? Thế mà ông cứ xem Carle Van Loo giải quyết thế nào. Không nghi ngờ gì đó là đề tài đơn giản nhất, và là bức phác thảo đẹp nhất của ông ấy.

Người ta đã cho rằng bố cục không thể tách rời với biểu hiện. Tôi thiết tưởng có thể có bố cục mà không có biểu hiện, và như thế thì không có gì nhạt nhẽo bằng. Còn biểu hiện mà không có bố cục thì theo tôi hiếm hơn, nhất là khi tôi quan niệm rằng một chi tiết phụ bé nhỏ nhất mà vô dụng cũng có hại cho sự biểu hiện, dù đó chỉ là một con chó, một con ngựa, một đầu cột, hay một cái lọ.

Sự biểu hiện đòi hỏi một trí tưởng tượng mãnh liệt, một niềm hào hứng cháy bỏng, nghệ thuật gợi ra những bóng ma, đem lại sinh khí cho chúng, khuếch đại chúng lên; sự sắp đặt, trong thơ ca cũng như trong hội họa, yêu cầu một liều lượng nhất định óc đánh giá và niềm hào hứng, nhiệt tình và khôn ngoan, say sưa và bình tĩnh mà các mẫu mực không thường thấy trong tự nhiên. Thiếu sự cân đối khe khắt ấy, tùy theo hào hứng hay lý trí chiếm ưu thắng, nghệ sĩ sẽ nông cuồng

hoặc là nguội lạnh.

Cái ý chính, được nhận thức rõ ràng, phải chi phối khắc nghiệt tất cả các ý khác. Đó là động lực của cỗ máy tác động theo tỷ lệ nghịch với khoảng cách, giống như cái động lực giữ cho các thiên thể ở trong quỹ đạo của chúng và kéo chúng đi.

Nghệ sĩ muốn biết có còn sót lại điểm gì mơ hồ và chẳng rõ rệt trong bức tranh của mình không, thì hãy nhờ hai người có học thức giải thích riêng rẽ và chi tiết toàn bộ bố cục. Hầu như tôi không thấy có bố cục hiện đại nào chống chọi được với sự thử thách ấy. Trong số từ năm đến sáu hình vẽ, may ra còn được hai hay ba hình là không phải đưa bút sửa lại. Bạn đã muốn người này làm việc này, kẻ kia làm chuyện kia, như thế chưa đủ; bạn còn phải có ý tưởng đúng đắn và nhất quán, và phải thể hiện được nó ra một cách rõ ràng đến mức tôi không nhầm lẫn, cả tôi, cả những người khác, cả những người đang sống hiện nay, cả những người mai sau sẽ đến.

Hầu hết các bức tranh của chúng ta đều yếu ớt về quan niệm, nghèo nàn về ý tưởng nên không thể gây nên một rung động mãnh liệt, một cảm xúc sâu sắc. Người ta nhìn, người ta quay đầu đi, và người ta chẳng nhớ tí gì những điều đã thấy. Chẳng có bóng ma nào ám ảnh ông và theo đuổi ông. Tôi dám đề nghị với nhà nghệ sĩ táo bạo nhất của chúng ta hãy bằng bút vẽ mà làm được cho chúng ta khiếp sợ ngang với câu chuyện đơn thuần của ông chủ báo kể về đám người Anh kia ngắc ngoải, ngạt thở trong ngục tối quá chật hẹp do mệnh lệnh của một viên na-bap\*. Và bạn trộn màu, bạn cầm bút vẽ,

bạn khai thác triệt để mọi phương sách trong nghệ thuật của bạn để làm gì nếu bạn gây xúc động cho tôi thua một tờ báo? Là vì những con người đó đều không trí tưởng tượng, không hào hứng; là vì họ không thể đạt tới một ý tưởng mạnh mẽ và lớn lao nào.

Bố cục càng rộng càng đòi hỏi phải nghiên cứu nhiều theo tự nhiên. Vậy thì ai là người trong bọn họ sẽ kiên trì làm cho xong? Ai là kẻ sẽ trả giá khi nó được hoàn thành? ông hãy lướt qua các tác phẩm của những bậc đại danh mà xem, ông sẽ nhận thấy ở hàng trăm chỗ sự nghèo nàn của nghệ sĩ bên cạnh tài năng của ông ta, trong đám vài ba sự thật của tự nhiên có vô số điều vẽ theo khuôn sáo. Những điều này càng làm ta khó chịu vì chúng ở bên cạnh những điều kia; đó là cái giả dối do sự có mặt của chân lý mà thêm chướng tai gai mắt. Chà! giá như một sự hy sinh, một trận chiến đấu, một cuộc khải hoàn, một cảnh tượng công cộng mà có thể diễn tả chân thật trong mọi chi tiết như một cảnh sinh hoạt gia đình của Greuze hay Chardin thì hay biết bao!

Chủ yếu là dưới góc độ ấy mà công việc của họa sĩ lịch sử vô cùng khó khăn hơn công việc của họa sĩ phong tục. Có vô số tranh phong tục thách thức sự phê bình của chúng ta. Bức tranh chiến trận nào có thể chịu đựng được cái nhìn của vua Phổ? Họa sĩ phong tục luôn luôn có cảnh tượng của mình bày ra trước mắt; họa sĩ lịch sử, hoặc chưa bao giờ nhìn thấy, hoặc chỉ nhìn thấy trong khoảnh khắc cái cảnh của mình. Hơn nữa, một người thuần túy và đơn giản là kẻ mô phỏng, kẻ sao

chép một tự nhiên thông thường; người kia, có thể nói là kẻ sáng tạo ra một tự nhiên lý tưởng và nên thơ. Anh ta đi trên một tuyến đường khó giữ cho khỏi lệch. Chệch sang bên này đường, anh ta sa vào cái tửn tửn; chệch sang bên kia, anh ta rơi vào cái thái quá. Người ta có thể nói về trường hợp sau: *Multa ex industria, pauca ex animo*; về trường hợp trước, thì ngược lại: *Pauca ex industria, plurima ex animo*\*

Tính chất bao la của công việc làm cho họa sĩ lịch sử lơ là trong các chi tiết. Những họa sĩ của chúng ta, ai là người để tâm vẽ các bàn chân, bàn tay? Anh ta nhằm vào hiệu quả chung, anh ta bảo thế; và những cái vật vãnh ấy chẳng có tác dụng gì. Không phải Paul Veronese đã có ý kiến như vậy; nhưng đó là ý kiến của anh ta. Hầu hết các bố cục lớn đều chỉ vẽ phác. Song, bàn chân và bàn tay của anh lính chơi bài trong doanh trại cũng vẫn là bàn chân bàn tay anh ta dùng để đi ra trận, dùng để đâm chém trong lúc hỗn chiến.

Ông muốn tôi nói gì với ông về trang phục? Bất chấp nó đến một mức độ nào đấy có lẽ cũng chướng; lệ thuộc vào nó một cách ngặt nghèo thì xem chừng là hủ bại và thiếu thẩm mỹ. Những hình khỏa thân, trong một thế kỷ, ở một dân tộc, giữa một khung cảnh mà tập quán là mặc áo quần, vẫn không làm cho chúng ta khó chịu. Chính vì da thịt đẹp hơn gấm vóc đẹp dễ nhất; chính vì thân thể của người đàn ông, ngực anh, tay anh, vai anh; chính vì bàn chân, bàn tay, bộ ngực của một người đàn bà đẹp dễ hơn mọi thứ vải vóc quý giá mà người ta phủ lên chúng; chính vì thể hiện nó còn tài tình hơn và khó

khăn hơn; chính vì *major a longinquo reverentia\**, và bằng cách vẽ khóa thân, người ta đưa cảnh lùi ra xa, người ta nhắc nhở đến một thời đại hồn nhiên hơn và giản dị hơn, những phong tục dã man hơn, tương tự hơn với các nghệ thuật tả thực; chính vì người ta bất mãn với thời hiện tại và việc quay về với những thời kỳ xa xưa như thế chẳng làm chúng ta ngán ngẩm; chính vì tuy các dân tộc dã man nhích dần trên con đường văn minh hóa, nhưng đối với các cá nhân thì sự thể không hoàn toàn như vậy, người ta thấy rõ ràng có những kẻ trút bỏ quần áo và làm người dã man, nhưng hiếm có những kẻ dã man đóng bộ vào và trở thành văn minh; chính vì các hình khóa thân của chúng, trong một bố cục, thì cũng giống như rừng cây và đồng ruộng chuyển dịch đến quanh nhà chúng ta.

*Graeca res est nihil velare\**. Đây là tập tục của những người Hy Lạp, bậc thầy của chúng ta trong tất cả các ngành mỹ thuật. Chúng ta cho phép nghệ sĩ trút bỏ áo quần của các nhân vật, nhưng chúng ta đừng có cái dã man bắt anh ta lệ thuộc vào một bộ trang phục lối lãng và cổ lỗ sĩ. Những con mắt nghệ sĩ không phải là những con mắt của các học sinh nội trú Viện Hàn lâm Khảo cổ\*. Bouchardon đã để cho Louis XV ăn mặc theo kiểu La Mã, và ông ấy làm thế là đúng. Tuy nhiên, ta đừng lấy ngoại lệ làm quy tắc.

*Licentia sumpta pudenter\**

Vì bọn này dốt nát, và chúng không biết giữ mức độ, nên

nếu ông có quàng dây cương lên cổ chúng, rồi chúng vẫn cầm chùy xông lên đầu một anh lính La Mã cho mà xem.

Tôi không hiểu biết mấy những nguyên tắc về cách xếp nếp quần áo của các hình vẽ; đó là việc làm hoàn toàn phóng khoáng về mặt sáng tạo, hoàn toàn nghiêm ngặt về mặt thể hiện. Đừng có những nếp lăn tăn chổng chéo lên nhau. Người nào vắt mảnh vải lên cánh tay của ai đó giơ ra, chỉ cần cầm cánh tay xoay xoay, thấy các bắp thịt phồng lên, xẹp xuống, và lớp vải hằn rõ các chuyển động ấy, sẽ tóm lấy người gỗ của mình và sẽ quăng nó vào lửa. Tôi không sao chịu nổi phải xem cái mô hình trong suốt dưới da, nhưng cho tôi thấy làn da thịt trần dưới lớp vải vóc thì thế nào cũng là không đủ.

Người ta khen cũng nhiều mà chê cũng lắm cách xếp nếp quần áo của cổ nhân. Ý kiến của tôi về điểm này không có gì quan trọng, đó là nó khuếch trương ánh sáng của những phần rộng bằng sự đối lập các mảng tối và các mảng sáng của những phần nhỏ, dài và hẹp. Một cách xếp nếp khác, nhất là trong điêu khắc, đem đối lập những mảng sáng rộng với những mảng sáng rộng, và phá hủy hiệu quả của những mảng này bằng những mảng kia.

Theo tôi, hình như có bao nhiêu thể loại thơ ca thì cũng có bấy nhiêu thể loại hội họa; nhưng đó là một sự phân chia vô ích. Hội họa chân dung và nghệ thuật tượng bán thân phải được tôn trọng tại một xứ sở cộng hòa, ở đấy nên làm cho các công dân luôn luôn chú mục vào những người bảo vệ quyền lợi và tự do của họ. Trong một quốc gia quân chủ lại là

chuyện khác; chỉ có Thượng đế và vua.

Tuy nhiên, nếu quả như nghệ thuật chỉ được duy trì bởi cái nguồn gốc đầu tiên đã sinh ra nó, y thuật bởi kinh nghiệm, hội họa bởi chân dung, điêu khắc bởi tượng bán thân, thì sự khinh thường chân dung và tượng bán thân báo hiệu sự suy đồi của hai nghệ thuật. Chẳng có họa sĩ lớn nào là không biết vẽ chân dung: chứng cứ Raphael, Rubens, Le Sueur, Van Dyck. Chẳng có nhà điêu khắc lớn nào là không biết tạc tượng bán thân. Người học trò nào cũng bắt đầu như nghệ thuật đã bắt đầu. Một hôm Pierre nói: “Các bạn có biết tại sao các họa sĩ lịch sử chúng tôi chẳng vẽ chân dung không? đó là vì quá khó”.

Các họa sĩ phong tục và các họa sĩ lịch sử không nói trắng ra là họ khinh thường nhau, nhưng người ta đoán biết được. Loại sau xem loại trước như những đầu óc hẹp hòi, không tư tưởng, không chất thơ, không vĩ đại, không thanh cao, không thiên tài, lết theo tự nhiên một cách câu nệ, chẳng dám rời mắt ra một lúc nào. Những kẻ sao chép tội nghiệp mà họ sẵn sàng so sánh với anh thợ thủ công xưởng Gobelins lựa chọn từng mẫu len hết mẫu này đến mẫu khác để chắp thành bức tranh đúng sắc thái của con người trác việt phía sau lưng anh ta. Cứ nghe họ, thì đó là những kẻ vẽ các đề tài tũn mủn, vụn vặt, các cảnh gia đình vụn vặt chộp được ở góc phố, những kẻ không có tài cán chi khác ngoài kỹ xảo nghề nghiệp, và chẳng là gì cả, nếu không nâng cái tài cán ấy lên đến tột đỉnh. Họa sĩ phong tục, về phía mình, lại xem hội họa lịch sử như

một thể loại huyền hoặc, ở đó chẳng có sự giống như thật mà cũng chẳng có sự thật, ở đó tất cả đều phóng đại thái quá, chẳng có gì là chung với tự nhiên, ở đó cái giả dối bộc lộ ra cả trong những tính cách thái quá không đâu có hết; cả trong những sự cố tất tất đều do trí tưởng tượng bịa đặt; cả trong toàn bộ đề tài mà nghệ sĩ chưa bao giờ nhìn thấy ở bên ngoài cái đầu óc trống rỗng của mình; cả trong những chi tiết chẳng biết anh ta lấy ở đâu ra; cả trong cái kiểu cách người ta gọi là cao cả và trác tuyệt, nhưng không hề có trong tự nhiên; cả trong những hành động và động tác của các nhân vật, rất xa với các hành động và động tác thật sự. Ông bạn ơi, ông thấy rõ ràng đó là cuộc tranh cãi giữa văn xuôi và thơ ca, giữa lịch sử và sử thi, giữa bi kịch anh hùng và bi kịch tư sản, giữa bi kịch tư sản và hài kịch vui vẻ.

Theo tôi, thì sự phân chia hội họa thành hội họa phong tục và hội họa lịch sử là có lý; nhưng giá như người ta đã xem xét kỹ hơn một chút bản chất các sự việc trong sự phân chia ấy thì hay biết bao. Người ta gọi là họa sĩ phong tục, một cách không phân biệt, vừa các họa sĩ chỉ quan tâm đến hoa, quả, súc vật, cây cối, rừng rú, núi non, vừa các họa sĩ vay mượn các cảnh của họ từ đời sống thông thường và có tính chất gia đình; Teniers, Wouwermans, Greuze, Chardin, Louthembourg, cả Vernet nữa, đều là các họa sĩ phong tục. Nhưng tôi quả quyết rằng *Người cha đọc sách cho gia đình, Đứa con bất hiếu* và *Lễ ăn hỏi* của Greuze; rằng *Các cảnh biển* của Vernet, tác phẩm đã trình bày với tôi đủ loại sự cố và cảnh tượng, đối

với tôi đều là những bức tranh lịch sử chẳng khác gì *Bảy lễ thánh* của Poussin, *Gia đình Darius* của Le Brun hoặc *Nàng Suzanne* của Van Loo.

Vấn đề là thế này. Tự nhiên đã tách bạch các thực thể ra thành thực thể lạnh lẽo, bất động, không sống, không cảm, không nghĩ, và thực thể có sống, có cảm, có nghĩ. Đường ranh giới ấy đã được vạch ra từ vạn cổ; đáng lẽ cần phải gọi là họa sĩ phong tục những người bắt chước cái tự nhiên thô sơ và chết; còn họa sĩ lịch sử, những người bắt chước cái tự nhiên có tri giác và sống; và cuộc tranh cãi đã chấm dứt rồi.

Nhưng cứ theo những khái niệm đã được chấp nhận của các từ ngữ, tôi thấy rằng hội họa phong tục có hầu hết tất cả những khó khăn của hội họa lịch sử, nó đòi hỏi chẳng kém trí tuệ, trí tưởng tượng, cả thi hứng nữa, vốn kiến thức ngang nhau về vẽ, phép phối cảnh, màu sắc, bóng tối, ánh sáng, tính cách, dực vọng, biểu hiện, trang phục, bố cục; sự mô phỏng tự nhiên một cách chặt chẽ hơn, những chi tiết trau chuốt hơn; và vì phô bày với chúng ta những sự vật quen thuộc hơn và gần gũi hơn, nên nó có nhiều người bình phẩm và nhiều người bình phẩm ưu tú hơn.

Khi cho ếch nhái dàn trận đánh nhau bên bờ đầm, phải chẳng Homère là nhà thơ kém vĩ đại hơn khi ông làm cho sóng nước của Simois và Xante\* đổ ngẫu những máu, và lòng hai con sông ấy nghẽn những thân người? Duy có điều ở đây các thực thể to lớn hơn, các cảnh tượng khủng khiếp hơn. Ai là người không nhận ra mình trong Molière? Và nếu người ta

làm sống lại những nhân vật trong các bi kịch của chúng ta, chắc chúng sẽ khó lòng nhận ra mình trên sân khấu; và đứng trước các bức tranh lịch sử của chúng ta, Brutus, Catilina, César, Auguste, Caton nhất định sẽ hỏi những người kia là ai. Điều đó có ý nghĩa gì, nếu không phải là hội họa lịch sử có lẽ đòi hỏi nhiều chất nâng cao hơn, nhiều trí tưởng tượng hơn, một thi hứng khác lạ hơn? hội họa phong tục nhiều sự thật hơn? và thứ hội họa này, dù chỉ thu về chỗ vẽ lọ hoa và giỏ hoa, chắc cũng sẽ không thực hiện được mà không có tất cả những thủ pháp của nghệ thuật với một đốm lửa thiên tài nào đấy, nếu những kẻ được nó trang trí nhà cửa có nhiều khiếu thẩm mỹ như có nhiều tiền?

Tại sao lại bày trên cái tủ ly kia những đồ gia dụng xấu xí của chúng ta? Phải chăng những bông hoa kia cắm trong chiếc lọ sản xuất ở Nevers thì sẽ lộng lẫy hơn là trong chiếc bình có hình dáng đẹp hơn? Và tại sao tôi lại không có thể thấy, quanh cái bình đó, một điệu múa trẻ em, những niềm vui ngày mùa hái nho, một cuộc hội hè đình đám? Nếu cái bình ấy có quai, tại sao quai lại không làm thành hình hai con rắn quấn vào nhau? tại sao đuôi những con rắn ấy lại không cuộn vài khúc ở phía dưới? và tại sao đầu chúng cúi vào miệng bình lại không có vẻ như đang tìm nước uống? Nhưng như thế thì phải biết làm sống dậy những thực thể chết; và con số những kẻ biết duy trì sự sống cho các thực thể đã có sự sống rồi cũng dễ đếm lắm.

Thêm vài lời nữa, trước khi kết thúc, về các họa sĩ chân

dung và về các nhà điêu khắc.

Một chân dung có thể ra vẻ buồn bã, ủ ê, sầu muộn, thanh thản, bởi vì các trạng thái ấy tồn tại lâu; nhưng một chân dung mà cười thì không nhã nhặn, thiếu tư cách, thường không thật, và vì thế nên dở òm. Cười là nhất thời. Ta cười do tình cờ; nhưng ta không phải là người cười do thể trạng.

Tôi chẳng thể bỏ qua không nghĩ rằng trong điêu khắc, một hình tượng làm tốt việc nó làm cũng là không làm tốt việc nó làm, và vì thế nó không đẹp ở tất cả mọi phía. Muốn rằng phía nào nó cũng đẹp như nhau là ngu ngốc. Tìm tòi những sự đối lập thuần túy kỹ thuật giữa các chân tay của nó mà không đếm xỉa đến vẻ y hệt như thật của hành động, đó là nguồn gốc của phong cách tương phản và tầm thường. Cảnh tượng nào cũng có một mặt, một góc độ lý thú hơn bất cứ phía nào khác; phải nhìn nó từ phía ấy. Ông hãy hy sinh cho mặt ấy, cho góc độ ấy, tất cả những mặt hay góc độ phụ; thế là tốt hơn cả.

Có nhóm tượng nào đơn giản hơn, đẹp hơn nhóm tượng *Laocoon và các con*? Có nhóm tượng nào xấu xí hơn nếu ta nhìn nó từ phía bên trái, chỗ mà đầu người cha chỉ thấy được thấp thoáng, và đứa con này che lấp đứa con kia? Thế mà *Laocoon* cho đến nay vẫn là tác phẩm điêu khắc đẹp nhất được biết đến\*.

## VI VÀI LỜI CỦA TÔI VỀ KIẾN TRÚC

Vấn đề ở đây không phải là xem xét tính cách các kiểu kiến trúc khác nhau, ông bạn ạ; càng không phải là cân nhắc những lợi thế của kiến trúc Hy Lạp và La Mã với những cái lợi thế của kiến trúc gô-tích; hay trình bày với ông kiểu kiến trúc này mở rộng khoảng không gian bên trong bằng những vòm cao và những chiếc cột mảnh; phá hủy vẻ oai nghiêm của toàn khối bên ngoài bằng những hình trang trí vừa nhiều vừa dở; hay làm nổi bật sự tương tự giữa cái tối tăm của những cửa kính màu với bản chất khó hiểu của đáng được tôn thờ, và với những ý nghĩ u ám của kẻ tôn thờ; mà để thuyết phục ông rằng không có kiến trúc thì chẳng có cả hội họa lẫn điêu khắc; và chính nhờ ở cái nghệ thuật chẳng có kiểu mẫu tồn tại dưới vòm trời mà hai thứ nghệ thuật mô phỏng tự nhiên mới phát sinh và phát triển.

Ông hãy đến với Hy Lạp, vào thời mà một chiếc xà bằng gỗ to sụ được đỡ trên hai thân cây đẽo vuông cạnh, tạo thành lối ra vào nguy nga, tráng lệ cho lều trại của Agamemnon\*; hoặc nếu không ngược thời gian quá xa đến thế, ông hãy đặt mình giữa vùng bảy ngọn đồi\* khi chúng còn phủ kín những nhà tranh, nơi ở của bọn kẻ cướp, tổ tiên của những ông chủ xa hoa của thế giới.

Ông có nghĩ rằng trong tất cả những nhà tranh ấy có thể thấy được chỉ một bức họa con con dù đẹp dù xấu hay

không? Chắc chắn ông không nghĩ như thế.

Và vì các vị thần, có lẽ được tôn kính hơn khi xuất hiện dưới lưỡi dao khắc của các bậc thầy vĩ đại nhất, ông thấy ở đó các vị ra sao? Chắc chắn là thua xa, đẽo gọt dở hơn rất nhiều so với những khúc gỗ méo mó mà bác thợ mộc đã hao hao làm thành cái mũi, đôi mắt, cái miệng, những bàn chân bàn tay để cho dân làng chúng ta khấn khứa.

Này, ông bạn ạ, ông cứ tin rằng các đền đài, nhà tranh và các vị thần sẽ giữ nguyên tình trạng tồi tàn ấy, cho đến khi xảy ra một tai họa lớn nào đó cho mọi người, một cuộc chiến tranh, một nạn đói, một bệnh dịch, một lễ tạ ơn của dân chúng, nhân đó ông mới thấy dựng lên một khái hoàn môn để mừng người thắng trận, một kiến trúc lớn bằng đá để tế thần.

Mới đầu khái hoàn môn và ngôi đền sẽ chỉ làm cho người ta chú ý đến bởi cái tổng thể, và tôi không tin rằng pho tượng người ta sẽ đặt trong đó có ưu điểm gì khác so với pho tượng cũ ngoài khía cạnh là to hơn. Về to hơn thì nhất định là nó sẽ to hơn rồi; bởi vì cần phải cân đối kích thước của chủ nhân với chỗ ở mới của nó.

Thời nào cũng thế, các bậc đế vương thích ganh đua với thần thánh. Khi thần có nhà cửa to tát hơn, vua chúa sẽ tôn cao nhà của mình lên; các quan lại ganh đua với vua chúa, cũng sẽ tôn cao nhà cửa của họ; các thị dân đầu tiên, ganh đua với quan lại, cũng sẽ làm như thế; và trong khoảng chưa đầy một thế kỷ, sẽ cần phải đi ra ngoài khu vực bảy quả đồi

mới tìm thấy một túp nhà tranh.

Song những bức tường của các đền đài, các cung điện vua chúa, các dinh thự quan lại, các nhà cửa của những thị dân giàu có sẽ phô ra khắp nơi những khoảng trống trải cần phải che phủ đi.

Các tượng thần gầy còm bầy trong nhà sẽ không tương xứng với khoảng không gian người ta dành cho chúng nữa; cần tạc những bức tượng khác.

Người ta sẽ tạc chúng với hết khả năng của mình; người ta sẽ phủ lên tường những bức tranh ít nhiều nguệch ngoạc\*.

Nhưng vì thị hiếu tăng lên cùng với sự giàu có và sự xa hoa, chẳng bao lâu cách kiến trúc của các đền đài, cung điện, dinh thự, nhà cửa sẽ trở nên tốt hơn, và điêu khắc với hội họa sẽ theo gót các sự tiến bộ ấy.

Bây giờ tôi xét những ý nghĩ đó qua thực tiễn.

Ông hãy cho tôi biết một dân tộc nào có tượng có tranh, có các họa sĩ và những nhà điêu khắc, mà cung điện chẳng có, đền đài cũng không, hoặc có đền đài nhưng tính chất của tín ngưỡng không cho phép trong đền có tranh có tượng.

Nhưng nếu như kiến trúc đã sản sinh ra hội họa và điêu khắc, thì ngược lại chính là nhờ hai nghệ thuật ấy mà kiến trúc được hoàn thiện, và tôi khuyên ông nên nghi ngờ tài năng của kiến trúc sư nào không phải là người vẽ giỏi. Người đó luyện con mắt cho mình ở đâu? người đó lấy đâu ra nhận thức nhạy bén về các tỷ lệ cân đối? người đó rút từ đâu ra những ý niệm về cái vĩ đại, cái giản dị, cái thanh nhã, cái nặng

nề, cái nhẹ nhõm, cái thon cao, cái trang trọng, cái lịch sự, cái uy nghi? Michel-Ange là người vẽ giỏi khi ông thai nghén đồ án mặt chính và vòm mái giáo đường Saint-Pierre ở La Mã, và ông Perrault của chúng ta vẽ rất tài tình khi ông tưởng tượng ra hàng cột ở Louvre.

Tôi sẽ kết thúc chương nói về kiến trúc ở đây. Mọi nghệ thuật đều quy về ba từ này: chắc chắn hoặc an toàn, tương xứng và cân đối.

Từ đó người ta phải kết luận rằng hệ thống đo đạc chi li theo kiểu Vitruve dường như được phát kiến ra chỉ là để dẫn đến đơn điệu và bóp nghẹt thiên tài.

Tuy nhiên, tôi sẽ không kết thúc đoạn này mà không nêu lên với ông một vấn đề nhỏ để giải quyết.

Người ta nói về giáo đường Saint-Pierre ở La Mã rằng các sự cân đối được tính toán hết sức chính xác đến nỗi mới thoạt nhìn không thấy được là tòa nhà to rộng; tưởng chừng người ta có thể nói về nó; *Magnus esse, sentiri parvus*\*.

Liền đó người ta lý luận như thế này. Các sự cân đối tuyệt diệu ấy được tích sự gì? Làm cho một vật lớn lao trở thành bé nhỏ và tầm thường đi ư? Đáng lẽ nên gạt nó đi thì hơn và đáng lẽ gây hiệu quả ngược lại, làm cho một vật bình dị, tầm thường trở nên lớn lao thì hay hơn biết mấy.

Người ta trả lời rằng: thực ra nếu hy sinh các sự cân đối một cách khéo léo, tòa nhà mới thoạt nhìn sẽ tưởng chừng như lớn lao hơn; nhưng người ta hỏi, gây nên một sự thán phục lớn lao và đột ngột, hoặc tạo nên một sự thán phục mới

đầu yếu ớt, nhưng càng xem xét chín chắn và tỉ mỉ, nó càng tăng dần lên, cuối cùng trở thành lớn lao và giữ nguyên thế mãi, chẳng nào tốt hơn.

Người ta thừa nhận rằng nếu hai người hoàn toàn cao bằng nhau, người nào mảnh khảnh và thon dáng sẽ có vẻ cao lớn hơn một người hết sức cân đối; nhưng người ta lại hỏi, giữa hai người đó thiên hạ sẽ hâm mộ người nào hơn; và chẳng lẽ người thứ nhất không đồng ý có được cái thân hình hết sức cân đối của người cổ đại vì sợ mất đi một phần nào đó vẻ cao lớn bề ngoài.

Người ta nói thêm rằng tòa nhà chật hẹp mà nghệ thuật làm cho to lớn ra, cuối cùng thiên hạ vẫn thấy là chật hẹp; còn tòa nhà to lớn do nghệ thuật và những sự cân đối mà có vẻ bình dị, tầm thường, cuối cùng thiên hạ vẫn thấy là to lớn, vì người xem không thể tránh khỏi so sánh mình với một vài bộ phận nào đấy của tòa nhà nên ảnh hưởng bất lợi của những sự cân đối tiêu tan đi.

Người ta cãi lại rằng thiên hạ đồng ý mất đi cái vẻ cao lớn bề ngoài mà nhận lấy thân hình hết sức cân đối thì chẳng có gì lạ, bởi vì họ thừa biết chính nhờ tỷ lệ hết sức cân đối của chân tay mà họ sẽ có khả năng đáp ứng những công việc khác nhau của đời sống đến mức hoàn hảo nhất có thể được của mình; chính là sẽ tùy thuộc vào nó sức mạnh, vẻ đường hoàng, vẻ duyên dáng, nói tóm lại, vẻ đẹp mà sự hữu ích bao giờ cũng là cơ sở; nhưng vấn đề không phải như thế đối với một tòa nhà, nó chỉ có một mục tiêu, một mục đích.

Người ta không thừa nhận rằng người xem so sánh mình với một trong những bộ phận của tòa nhà sẽ gây nên hiệu quả mong đợi và sửa chữa cái ảo giác bất lợi khi mới thoáng nhìn. Lúc đến gần pho tượng bỗng trở nên khổng lồ kia, chắc chắn người ta ngạc nhiên: người ta nhận ra tòa nhà to lớn hơn mình tưởng lúc đầu rất nhiều; nhưng khi quay lưng lại pho tượng, uy lực tổng quát của tất cả những bộ phận khác của tòa nhà được khôi phục, và khiến cho tòa nhà trở lại vẻ bình dị, tầm thường, tuy thực ra nó to lớn; đến nổi, một mặt, từng chi tiết có vẻ to lớn, trong khi toàn khối vẫn bé nhỏ và tầm thường; còn ngược lại, ở kiểu không cân đối, từng chi tiết có vẻ nhỏ bé, trong khi toàn khối vẫn phi thường, đồ sộ và to lớn.

Cái tài khuếch đại các thực thể bằng ma lực của nghệ thuật, và cái tài tước đoạt của chúng vẻ đồ sộ bằng việc hiểu biết những sự cân đối chắc chắn là hai tài năng lớn; nhưng hai cái đó, cái nào lớn hơn? nhà kiến trúc cần ngả về bên nào? ông ta cần xây giáo đường Saint-Pierre ở La Mã ra sao? Phải chăng nên kéo tòa nhà ấy về với hiệu quả bình dị và tầm thường, bằng cách tuân thủ gắt gao những sự cân đối hơn là đem lại cho nó một vẻ khác thường bằng sự bố trí ít nghiêm ngặt hơn và ít đều đặn hơn?

Và đừng có ai vội vàng lựa chọn; bởi vì rất cuộc, giáo đường Saint-Pierre ở La Mã, với những tỷ lệ cân đối được tán dương hết lời đến thế, sẽ chẳng bao giờ nhận được, hoặc chỉ mãi sau mới nhận được cái điều mà chắc hẳn người ta đã ban

cho nó liên miên và đột ngột trong một kiểu thức khác. Một sự hài hòa làm cản trở hiệu quả chung là thế nào? Một thiếu sót làm tôn cái toàn thể lên là thế nào?\*

Đây là cuộc tranh cãi giữa kiến trúc gô-tích và kiến trúc Hy Lạp hoặc La Mã được nêu lên với tất cả sự gay gắt của nó.

Nhưng hội họa không đặt ra cũng vấn đề ấy để giải quyết hay sao? Ai là họa sĩ vĩ đại, Raphaël mà ông sắp sang tìm bên Italia, và có gặp ông cũng bỏ đi không nhận ra, nếu người ta không kéo tay áo ông và bảo: “Ông ấy kia kia!”, hay Rembrandt, Titians, Rubens, Van Dyck hoặc một họa sĩ tô màu vĩ đại nào khác từ đằng xa đã gọi ông, và lôi cuốn ông bằng việc mô phỏng tự nhiên hết sức tài tình, hết sức nổi bật đến nỗi ông không thể nào rời mắt ra được nữa?

Chúng ta chỉ cần gặp ở ngoài phố một trong những hình phụ nữ của Raphaël, nàng sẽ đột nhiên làm cho chúng ta phải dừng lại; chúng ta sẽ ngây ngất chiêm ngưỡng, chúng ta sẽ bám gót nàng, và chúng ta sẽ theo nàng cho đến khi mất hút; và trong tranh của họa sĩ có hai, ba, bốn hình tượng tự; xúm quanh họ là một đám đông hình nam giới cũng với tính cách đẹp như thế; tất cả hướng chung vào một hành động lạ lùng, lý thú một cách lớn lao nhất, giản dị nhất, chân thực nhất, thế mà chẳng có ai gọi tôi cả, chẳng có ai nói với tôi cả, chẳng có ai làm tôi chú ý cả! Cần phải có người nhắc nhở tôi nhìn, cần phải có người vỗ lên vai tôi, trong khi đó thì người giỏi cũng như người dốt, kẻ sang cũng như kẻ hèn, chẳng ai bảo mà đều đổ xô đến những tranh làng quê kỳ cục của Teniers!

Tôi dám nói với Raphaël: *O portuit hace facere, et alia non omittere*\*. Tôi dám bảo rằng có lẽ chẳng có nhà thơ nào vĩ đại hơn Raphaël; để có một họa sĩ vĩ đại hơn, tôi đòi hỏi điều đó; nhưng trước hết người ta phải bắt đầu bằng việc định nghĩa hội họa cho đúng đắn đã.

Vấn đề khác. Nếu như người ta đã làm nghèo nàn kiến trúc đi bằng cách bắt nó phải chấp nhận những kích thước, những kiểu thức, trong khi chỉ có tính chất thiên hình vạn trạng của cân xứng mới là quy luật mà nó phải thừa nhận mà thôi, người ta không làm cho hội họa, điêu khắc và tất cả những nghệ thuật con đẻ của vẽ cũng trở nên nghèo nàn đi hay sao bằng cách bắt các hình phụ thuộc vào chiều cao của đầu, và những cái đầu vào chiều dài của mũi? Người ta không biến khoa học về những thân phận, những tính cách, những dự vọng, những thể chất khác nhau thành một việc com-pa và thước kẻ vụn vặt hay sao? Người ta hãy cho tôi thấy trên khắp mặt trái đất này có phần nhỏ bé nhất nào của con người, một cái móng tay, chứ chưa nói đến một con người duy nhất hoàn chỉnh, mà nghệ sĩ có thể mô phỏng được một cách sát sao. Nhưng hãy gạt ra những biến dạng bẩm sinh mà chỉ xét đến những biến dạng do công việc thường ngày gây nên không tránh khỏi, theo tôi chỉ có các thần thánh và con người đã man là trong việc diễn tả, người ta có thể tuân thủ tính chất nghiêm ngặt của các tỷ lệ cân xứng, tiếp theo đó là các anh hùng, các tu sĩ, các quan tòa với tính chất nghiêm ngặt đỡ hơn. Trong các tầng lớp dưới, cần phải lựa chọn cá nhân

hiếm có nhất, hoặc cá nhân nào tiêu biểu nhất cho giới của mình, rồi phục tùng tất cả những biến dị đặc thù cho giới đó. Hình vẽ tuyệt vời, không phải khi tôi nhận thấy ở đó các tỷ lệ cân xứng chính xác, mà hoàn toàn ngược lại, khi tôi thấy một hệ thống những biến dạng ràng buộc chặt chẽ với nhau và hết sức tất yếu.

Thực thế, nếu chúng ta biết rõ trong thiên nhiên tất cả đều móc nối với nhau như thế nào, thì mọi ước lệ cân xứng sẽ ra sao? Một người gù lưng thì gù lưng từ đầu đến chân. Một thiếu sót riêng biệt nhỏ bé nhất ảnh hưởng chung đến toàn khối. Cái ảnh hưởng ấy có thể trở nên không cảm thấy được, nhưng nó vẫn cứ là có thật hằn hoi. Bao nhiêu quy tắc và sản phẩm được chúng ta thừa nhận chẳng qua chỉ là do tính lười biếng, sự thiếu kinh nghiệm, cái dốt nát và những con mắt tồi của chúng ta!

Và rồi, để trở lại với hội họa là điểm xuất phát của chúng ta, chúng ta hãy luôn luôn nhớ đến quy tắc của Horace:

..... *Pictoribus atque poetis*  
*Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas...*  
*Sed non ut placidis coeant immitia; non ut*  
*Serpentes avibus gementur...\**

Nghĩa là, ông Rubens trứ danh ơi, ông muốn tưởng tượng, ông muốn vẽ gì tùy thích, nhưng với điều kiện tôi sẽ đừng nhìn thấy trong nhà sản phụ vòng hoàng đạo, cung nhân mã,

v.v. ông có biết như thế là gì không? Những con rắn ngủ với những con chim đấy.

Nếu định phong thánh cho Henri đại đế, ông cứ việc kích thích đầu óc ông; ông hãy có gan, hãy ném ra, hãy vạch ra, hãy chồng chất tất cả những hình biểu tượng mà thiên tài phong phú, nhiệt thành của ông sẽ cung cấp cho ông, tôi đồng ý. Nhưng nếu ông định vẽ bức chân dung cô hàng bán vải ở góc phố; một quầy hàng, những tấm vải tháo ra, một cái thước đo, mấy cô học việc trẻ trung ở bên cạnh, một con chim bạch yến nhốt trong lồng: thế là đủ. Nhưng nếu ông chợt nảy ra ý định biến cô hàng bán vải của ông thành nàng Hébé. Ông cứ việc, tôi không phản đối; và tôi sẽ không lấy làm khó chịu nhìn thấy ở xung quanh nàng có Jupiter với con đại bàng, Pallas, Vénus, Hercule, tất cả các vị thần của Homère và của Virgile. Đó sẽ không còn là cửa hiệu của cô nàng thị dân bé nhỏ nữa; đó sẽ là các thần tụ hội; đó sẽ là Olympe; và có can hệ gì đến tôi, miễn rằng tất cả là thống nhất?

*Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum\**.

## VII MỘT HỆ LUẬN NHỎ TỪ NHỮNG VẤN ĐỀ TRÊN

Nhưng tất cả những nguyên tắc ấy có nghĩa lý gì, nếu khiếu thẩm mỹ là một chuyện tùy hứng, và nếu không có một quy tắc vĩnh viễn, bất biến nào về cái đẹp?

Nếu khiếu thẩm mỹ là một chuyện tùy hứng, nếu không có một quy tắc nào về cái đẹp, thì do đâu mà có những mối xúc động ngọt ngào kia từ đáy lòng chúng ta dâng lên hết sức đột ngột, hết sức vô tâm, hết sức xoắn xang, làm cho ta nở nang khúc ruột, hoặc làm cho lòng ta se lại, làm cho ta ứa nước mắt mừng vui, đau đớn, ngưỡng mộ, khi được chứng kiến một hiện tượng lớn lao xảy ra, hay được nghe kể một nét tâm hồn lớn lao nào đấy? *Apape, Sophista!*\* anh sẽ chẳng bao giờ thuyết phục được cho trái tim tôi rằng nó xao xuyến là sai; cho ruột gan tôi, rằng chúng bồi hồi là sai.

Cái thật, cái tốt và cái đẹp rất khăng khít với nhau. Ông hãy thêm vào một trong hai phẩm chất đầu một tình huống hiếm có, chói lọi nào đấy, thế là cái thật sẽ đẹp, và cái tốt sẽ đẹp. Nếu việc giải bài toán ba thực thể\* chỉ là sự chuyển động của ba điểm cho trước trên một mảnh giấy, thì chẳng có gì đáng kể, đó là một sự thật thuần túy tư biện. Nhưng nếu một trong ba thực thể ấy là vì tinh tú chiếu sáng chúng ta ban ngày; thực thể kia là vì tinh tú soi tỏ chúng ta ban đêm; và thực thể thứ ba, quả địa cầu chúng ta đang ở; đột nhiên sự thật trở thành lớn lao và đẹp đẽ.

Một nhà thơ từng nói về một nhà thơ khác: Anh ta sẽ không tiến xa; anh ta không nắm được bí quyết. Bí quyết là gì? Bí quyết trình bày các đối tượng hết sức hứng thú, các ông bố, các bà mẹ, các anh chồng, các chị vợ, các con cái.

Tôi nhìn thấy một quả núi cao che phủ dưới cánh rừng già tối tăm, rậm rạp. Tôi trông thấy, tôi nghe thấy một dòng thác từ trên đó ào ào đổ xuống, nước bắn tung tóe khi lao vào những tảng đá nhọn lởm chởm. Mặt trời ngả về tây; nó biến bao nhiêu giọt nước treo ở những mỏm đá cao thấp không đều thành bấy nhiêu viên kim cương. Còn nước, sau khi đã băng qua các vật chướng ngại làm chậm bước tiến của mình, liền chảy về tụ tập trong một con kênh to rộng dẫn đến một cái máy ở cách đấy không xa. Chính tại nơi đó, dưới những khối khổng lồ, thứ lương thực phổ biến nhất của con người được nghiền ra và được chế biến. Tôi thấp thoáng nhìn thấy cái máy, tôi thấp thoáng nhìn thấy những bánh xe của nó bọt nước phủ trắng xóa; tôi thấp thoáng nhìn thấy nóc ngôi nhà tranh của người chủ sau mấy cây liễu; tôi rút vào trong tâm tư mình và tôi mơ màng.

Chắc chắn cánh rừng đưa tôi về thời khai thiên lập địa là một cái gì đó đẹp; chắc chắn tảng đá, hình ảnh của sự bất biến và trường cửu kia, là một cái gì đó đẹp; chắc chắn những giọt nước kia, biến hóa dưới ánh mặt trời, vỡ vụn và phân ra thành muôn ngàn viên kim cương lỏng lấp lánh là một cái gì đó đẹp; chắc chắn tiếng động, tiếng thác đổ ầm ầm phá tan cái im lặng mênh mông của núi non cô quạnh và dội vào tâm

hồn tôi một niềm xúc động mãnh liệt, một nỗi kinh hoàng bí ẩn, là một cái gì đó đẹp!

Nhưng những cây liễu kia, căn nhà tranh kia, các súc vật đang gặm cỏ ở gần quanh kia; tất cả cái cảnh tượng hữu ích ấy không góp thêm chút nào vào niềm vui thích của tôi hay sao? Và còn khác nhau biết bao giữa cảm quan của người thường với cảm quan của nhà triết học! Chính ông ta nghĩ ngợi và nhìn thấy trong cây rừng, cái cột buồm mai kia sẽ phải kiêu hãnh đương đầu với phong ba bão táp; trong lòng núi, chất quặng thô mai kia sẽ sôi lên dưới đáy lò rừng rực, và nó sẽ thành hình, vừa những máy móc làm cho đất đai phì nhiêu, vừa các máy móc triệt hạ cư dân của nó; trong cái lèn đá, những tảng đá sẽ được dùng để dựng cung điện cho các vua chúa và đền đài cho các vị thần; trong những con nước của dòng thác, khi là sự bồi đắp, khi là sự tàn phá đồng quê, sự hình thành các sông con sông lớn, việc buôn bán, các cư dân của thế giới được nối liền, tài nguyên của họ được chuyển từ bờ này sang bờ khác, rồi từ đó phân tán vào sâu tít trong các lục địa; và tâm hồn năng động của ông ta sẽ bất thành linh chuyển từ cảm giác vui thích ngọt ngào và khoan khoái sang ý tưởng kinh hoàng, nếu trí tưởng tượng của ông ta đẩy cho sóng đại dương dâng lên cuộn cuộn.

Niềm vui thích sẽ tăng dần lên theo với trí tưởng tượng, tính mẫn cảm và những hiểu biết như thế đấy. Cả tự nhiên, cả cái nghệ thuật sao chép, đều chẳng nói lên điều gì với con người đần độn hay lạnh lùng, chẳng nói gì nhiều với con

người ngu dốt.

Vậy khiếu thẩm mỹ là gì?

Sự nhạy bén thu nhận được bằng kinh nghiệm lặp đi lặp lại, trong việc nắm bắt cái thật hoặc cái tốt, với tình huống khiến nó trở thành đẹp, và dễ bị xúc động vì nó một cách mau lẹ và mãnh liệt.

Nếu những kinh nghiệm quyết định cho việc bình phẩm đang còn hiện diện trong ký ức, người ta sẽ có khiếu thẩm mỹ tinh tường; nếu những ký ức về chúng đã phai mờ và chỉ còn sót lại ấn tượng, người ta sẽ có nhạy cảm, bản năng.

Michel-Ange tạo cho cái vòm mái giáo đường Saint-Pierre ở La Mã hình dáng đẹp nhất xưa nay. Nhà hình học La Hire sửng sốt về cái hình dáng ấy, liền vạch ra đồ dạng của nó và thấy rằng đồ dạng là một đường cong có sức chịu đựng lớn nhất. Ai là người gợi ý cho Michel-Ange cái đường cong ấy trong số vô vàn các đường cong khác mà ông có thể lựa chọn? Kinh nghiệm hằng ngày của cuộc sống. Chính nó gợi ý cho bác thợ mộc, cũng chắc chắn như cho ông Euler kiệt xuất, phải dựng chiếc cột chống thành một góc như thế nào với bức tường sắp đổ; chính nó đã dạy bác tạo cái cánh cối xay có độ nghiêng thuận lợi nhất cho chuyển động quay; chính nó thường đưa vào trong các tính toán tài tình của bác những yếu tố mà môn hình học của Viện Hàn lâm chưa chắc đã nắm được.

Kinh nghiệm và học hỏi! đấy là những điều tiên quyết của cả người làm ra lẫn người bình phẩm. Sau đó, tôi đòi hỏi phải

có xúc cảm. Nhưng như người ta thấy có những kẻ làm điều chính trực, việc phúc đức, chuyện tiết nghĩa chỉ là do nhằm cái lợi nào đấy, do tinh thần và lòng ham muốn trật tự, mà chẳng hề cảm thấy niềm lạc thú và nỗi khoan khoái trước việc mình làm, thì cũng có thể có khiếu thắm mỹ không có xúc cảm, cũng như sự xúc cảm không có thắm mỹ. Sự xúc cảm khi đến chỗ cực đoan thì không còn phân biệt gì được nữa; cái gì cũng làm cho nó bị kích động một cách không rõ rệt. Người này sẽ lạnh lùng nói với ông: “Cái đó đẹp đấy!”. Người kia sẽ cảm động, phấn khích, say sưa:

..... *Etiam stillabit amicis*

*Ex oculis rorem; saliet, tundet pede terram\*.*

Anh ta sẽ ấp úng; anh ta sẽ không tìm ra được từ ngữ để nói lên trạng thái tâm hồn mình.

Người sung sướng nhất chắc chắn là người sau. Còn người bình phẩm ưu tú nhất? Đó lại là chuyện khác. Những kẻ quan sát tự nhiên một cách lạnh lùng, nghiêm ngặt và điềm tĩnh, thường thường biết rõ hơn cần phải bám vào những phím đàn nào; họ làm ra vẻ hào hứng mà đâu có hào hứng; đó là con người và con vật.

Lý trí đôi khi điều chỉnh sự bình phẩm vội vã của xúc cảm; nó chống lại sự bình phẩm ấy. Do đó mà có biết bao tác phẩm vừa được tán thưởng xong đã bị quên lãng ngay; biết bao tác phẩm khác chẳng ai biết đến hoặc bị chê bai, nhưng trải qua

thời gian, cùng với sự tiến bộ của tư tưởng và của nghệ thuật, và sau khi thiên hạ nghiên ngẫm điềm tĩnh hơn, chúng lại được đánh giá công lao xứng đáng.

Do đó mà mọi tác phẩm thiên tài đều có tình trạng thành công bất bênh. Nó chỉ có một mình. Người ta chỉ thấy được giá trị của nó, bằng cách trực tiếp quy nó về với tự nhiên. Nhưng ai là người biết truy nguyên đến tận đấy? Một con người thiên tài khác\*.

**CHÂM BIẾM I**  
**VỀ CÁC TÍNH CÁCH VÀ NHỮNG TỪ NGỮ TÍNH CÁCH, NGHỀ NGHIỆP,**  
**V.V.**

*Quot capitum vivunt, totidem studiorum*

*Millia*

Horat., Serm., lib. II, sat. I

Gửi ông bạn Naigeon của tôi

**VỀ MỘT ĐOẠN CỦA CHÂM BIẾM I TRONG QUYỂN HAI CỦA HORACE**

*Sunt quibus in satira videar nimis acer, et ultra  
Legem tendere opus.*

**Horat., Serm., lib. II, sat. I, V. 1-2.**

Ông bạn của tôi ơi, thế ông đã không nhận thấy rằng cái đặc quyền riêng của chúng ta mà thiên hạ gọi là lý trí nó rất đa dạng, và riêng nó tương ứng với trăm hình nghìn vẻ của bản năng các loài vật? Do đó mà dưới hình thức hai chân của con người, chẳng có con vật vô hại hay độc ác nào bay trên trời, ở trong rừng sâu, sống dưới nước, mà ông không nhận biết được: có người sói, người hổ, người cáo, người chuột chũi, người lợn, người cừu; và người cừu là thông thường hơn cả. Có người lươn; ông tha hồ siết chặt nó, nó vẫn trườn thoát. Người cá mặng cái gì cũng nghiêng ngấu tất; người rắn cuộn mình lại trăm cách khác nhau; người gấu chẳng làm tôi bực mình; người đại bàng bay lượn trên trời cao; người quạ, người điều hâu, vừa là người vừa là chim săn mồi. Rất hiếm có một người nào hoàn toàn là người; chẳng có ai trong chúng ta là không ít nhiều dính dáng đến con vật tương tự với mình.

Vì vậy có bao nhiêu người thì có bấy nhiêu tiếng kêu khác nhau.

Có tiếng kêu của tự nhiên; và tôi nghe thấy tiếng kêu ấy khi Sara\* nói về sự hiển sinh con trai mình: *Thượng đế chắc đã chẳng bao giờ đòi hỏi mẹ nó điều ấy.* Khi Fontenelle được chứng kiến những tiến triển của tư tưởng hoài nghi tôn giáo, nói rằng: *Tôi rất muốn sống sáu chục năm nữa để xem điều đó sẽ ra sao;* ông chỉ muốn sống. Người ta không muốn chết; và người ta luôn luôn chết quá sớm một ngày, sống thêm một ngày nữa, có lẽ người ta đã khám phá ra phép cầu phương của hình tròn\*.

Vì sao mà trong các nghệ thuật mô phỏng, tiếng kêu tự nhiên đặc thù của chúng ta lại khó thấy đến thế? Tại sao nhà thơ là người đã nắm bắt được nó lại làm cho chúng ta ngạc nhiên và rung cảm? Phải chăng đấy là lúc nhà thơ hé lộ cho chúng ta điều bí mật của trái tim chúng ta?

Có tiếng kêu của dự vọng; và tôi còn nghe thấy tiếng kêu ấy ở nhà thơ, khi Hermione nói với Oreste:

*Ai nói với chàng như vậy?*

khi nghe nói

*Họ sẽ không gặp lại nhau nữa,*

Phèdre trả lời:

*Họ sẽ vẫn mãi mãi yêu nhau!\**

Ở bên cạnh tôi, khi vừa thuyết giáo hùng hồn về của bố thí, gã keo kiệt nói: *Điều đó khiến ta cứ muốn cầu xin*; khi cô nhân tình bị bắt quả tang đang phạm tội, nói với tình nhân: *A! anh chẳng yêu em nữa, bởi vì anh tin vào điều mắt thấy hơn là điều em nói với anh*; khi lão cho vay nặng lãi đang hấp hối nói với linh mục rửa tội: *Với cây thánh giá này, thành thực mà nói, chắc là tôi không thể cho vay hơn một trăm đồng êquy; mà còn phải viết giấy bán cho tôi nữa.*

Có một thời tôi thích đi xem kịch, và nhất là nhạc kịch. Một hôm ở nhà hát Opéra tôi đứng gần bên này là tu viện trưởng Canaye ông cũng quen biết, và bên kia là một người tên là Montbron, tác giả của vài tập sách trong đó người ta thấy hẳn học thì rất nhiều mà tài năng thì quá ít. Tôi vừa nghe xong một khúc bi tráng, cả lời và nhạc đều làm tôi rung cảm. Đạo đó chúng ta chưa biết đến Pergolèse; còn Lulli là một người tuyệt vời đối với chúng ta. Trong lúc say sưa phấn khích, tôi liền nắm lấy cánh tay ông Montbron ở bên cạnh và nói: “Thưa ông, ông phải công nhận khúc nhạc kịch đó hay thật”. Người đàn ông có nước da vàng, cặp lông mày đen và rậm, mắt nhìn dữ dằn và mờ đục, trả lời tôi: “Tôi không cảm thấy thế.

– Ông không cảm thấy thế ư?

– Không; tôi có trái tim lông lá...”

Tôi rùng mình; tôi lánh xa con hổ hai chân; tôi đến bên tu viện trưởng Canaye, và nói: “Thưa tu viện trưởng, khúc nhạc kịch mà người ta vừa hát, tu viện trưởng thấy thế nào?” Tu viện trưởng trả lời tôi lạnh lùng và khinh khỉnh: “Mà cũng tạm được. Không đến nỗi nào.

– Thế tu viện trưởng biết có cái gì hay hơn ư?

– Hay hơn vô cùng.

– Là gì thế vậy?

– Một số câu thơ người ta đã làm về lão tu viện trưởng Pellegrin tội nghiệp:

*Chiếc quần cộc của lão đeo bằng một sợi dây quần  
Thủng trăm lỗ nhìn rõ đít còn đen hơn quan nữa.*

Thế mới hay chứ!”

Bao nhiêu là tiếng líu lo khác nhau, bao nhiêu là tiếng kêu lạc điệu chỉ riêng trong cánh rừng mà người ta gọi là xã hội! “Này! Lấy cái nước gạo này đi. – Thế nó giá bao nhiêu? – Ít thôi mà. – Nhưng bao nhiêu đã? – Có lẽ năm hoặc sáu xu. – Thế thì tôi chết về bệnh tật, hoặc do ăn cắp ăn cướp thì có hề chi?”... “Ông là kẻ thích nói lảm, sao ông lại lắng nghe người đó lâu đến thế? – Tôi đợi; hấn mà ho hoặc hấn khạc nhổ, là hấn chết với tôi.” – “Ai là người ngồi bên phải ông thế? – Đó là một kẻ rất có tài, và ông ấy lắng nghe như ai”... Một người

nói với vị linh mục đến báo tin là có Chúa tới thăm: – *Con nhận ra Người ở vật cưỡi của Người; Người từng cưỡi như thế khi vào Jerusalem...* Một người khác, ít chua cay hơn, để tránh nỗi buồn chán phải nghe trong giờ phút lâm chung những lời khích lệ, đã nói với vị phó linh mục: *Thưa đức cha, hình như con chẳng còn tích sự gì với đức cha nữa phải không?...* Và đây là tiếng kêu của tính cách.

Ông hãy dè chừng người khỉ. Hấn thì không tính cách; hấn có tất cả mọi loại tiếng kêu.

“Đường đi nước bước ấy sẽ chẳng nguy hại gì cho bản thân ông; nhưng nó nguy hại cho bạn ông thì sao? – *Ô! Tôi cần quái gì miễn rằng nó cứu tôi?* – Nhưng còn bạn ông thì sao? – *Bạn tôi, ông muốn thế nào cũng được, nhưng tôi trước hết*”... “Thưa tu viện trưởng, đức cha có nghĩ rằng bà Geoffrin\* rất vui được tiếp đức cha tại nhà bà không? – *Điều đó thì có can hệ gì đến tôi, miễn rằng tôi đến đây rất thoải mái?*”... Ông hãy nhìn người này khi ông ta vào một nơi nào đấy mà xem; đầu ông ta cúi xuống ngực, ông ta thu người lại, ông ta hết sức co người lại để ông ta được gần bản thân ông ta hơn. ông đã nhìn thấy tư thế và bây giờ ông hãy nghe tiếng kêu của người ích kỷ, tiếng kêu vang lên khắp mọi phía. Đó là một trong những tiếng kêu của tự nhiên.

“*Ta đã ký kết giao ước này với anh, đúng vậy; nhưng ta báo cho anh biết là ta sẽ không nắm giữ nó đâu.* – Bầm bá tước, bá tước sẽ không nắm giữ nó! Và tại sao vậy, bầm ngài? – *Bởi lẽ ta là người mạnh hơn...*”. Tiếng kêu của sức mạnh

cũng là một trong những tiếng kêu của tự nhiên... “Ông sẽ nghĩ rằng tôi là một thằng bĩ ổi, tôi cóc cần...”. Đây là tiếng kêu của sự trơ tráo.

“Nhưng hình như đây là gan ngỗng Toulouse? – Tuyệt hảo! Ngon lắm! – Ô! Chẳng qua tôi mắc chứng bệnh mà đây xem ra là vị thuốc chữa rất tốt!...” Và đây là tiếng thốt lên của một gã tham ăn đang đói bụng.

*... Bẩm, ngài cứ xơi chúng cho đầy  
Là làm vinh hạnh cho chúng lắm đấy...*

và đây là tiếng kêu của thói nịnh nọt, của sự đê tiện và của bọn xun xoe. Nhưng đây chưa phải là tất cả đâu.

Tiếng kêu của con người còn mang vô vàn dạng thức khác nhau của nghề nghiệp anh ta thực thi. Các dạng thức ấy thường che đậy giọng của tính cách.

Khi Ferrein nói: “Anh bạn tôi bị bệnh, tôi đã chữa cho anh ấy; anh ấy chết, tôi đã mổ tử thi anh”, Ferrein có phải là con người sắt đá không? Tôi không biết.

“ – Bác sĩ ơi, bác sĩ đến muộn thật.

– Đúng thế. Cô Du Thé tội nghiệp ấy không còn nữa.

– Cô ấy chết rồi!

– Phải. Lúc ấy cần phải tham dự việc mổ tử thi; trong đời tôi chưa bao giờ có được niềm vui thích lớn hơn...”

Khi bác sĩ nói như vậy, ông ta có phải là con người sắt đá

không? Tôi chẳng biết. Nổi háo hức nghề nghiệp, ông biết là thế nào rồi, ông bạn ạ. Niềm vui thích đoán ra nguyên nhân bí mật cái chết của cô Du Thé làm cho ông bác sĩ quên rằng ông nói về người bạn gái của mình. Khi nổi háo hức qua đi, ông bác sĩ có khóc cô bạn gái của mình không?, Nếu ông hỏi tôi câu đó, tôi sẽ thú thật với ông là tôi chẳng biết trả lời thế nào.

*“Lôi ra, lôi ra, nó không tương hợp đâu.”* Kẻ nói câu ấy về một tượng thánh giá xấu mà người ta đưa đến gần miệng y chẳng phải là một kẻ nghịch đạo. Lời của y là của nghề nghiệp y; đó là lời của nhà điêu khắc đang hấp hối.

Vị tu viện trưởng buồn cười Canaye mà tôi đã kể với ông có làm một bài châm biếm nho nhỏ rất cay độc và rất vui về những câu đối thoại nho nhỏ của Rémond de Saint-Mard là bạn của ngài. Rémond de Saint-Mard không biết rằng tu viện trưởng là tác giả của bài châm biếm, nên một hôm than phiền cái trò ranh mãnh ấy với một bà trong số các bà bạn chung của cả hai người. Trong khi Saint-Ménard vốn dễ méch lòng, hơi một tí là than phiền, thì tu viện trưởng đứng sau lưng ông ta và đối diện với bà bạn, thú thật mình là tác giả của bài châm biếm, và chế giễu ông bạn bằng cách thè lưỡi ra. Có những người cho rằng cách đối xử của tu viện trưởng là bất lịch sự; những người khác lại xem đấy chỉ là một trò nghịch ngợm, vấn đề đạo đức ấy được đưa đến ngài tu viện trưởng uyên bác Fénel để phân xử, và người ta chẳng bao giờ nhận được quyết định nào khác của Fénel mà chỉ là *những người*

*Gaulois* thời cổ thường có thói quen thè lưỡi ra... Ông sẽ kết luận về chuyện đó thế nào? Rằng tu viện trưởng Canaye là một kẻ ác? Tôi tin như thế. Rằng ngài tu viện trưởng kia là một kẻ ngu ngốc? Tôi phủ nhận điều ấy. Đó là một người đã cặm cụi suốt đời nghiên cứu những vấn đề uyên bác đến mờ mắt, và ngài chẳng thấy trên thế gian này có gì quan trọng bằng việc khôi phục lại một đoạn văn hoặc khám phá ra một tục lệ xưa. Ông hệt như nhà hình học kia một mỗi thấy đô thành vang lên mãi những lời ca tụng khi Racine đưa ra vở *Iphigénie\**, nên muốn đọc vở *Iphigénie* được ngợi khen hết lời ấy. Ông lấy vở kịch; ông lui vào một góc; ông đọc một lớp, hai lớp; đến lớp kịch thứ ba, ông vứt quyển sách đi và nói: “*Điều đó chứng tỏ cái gì?...*” Đây là phán xét và ngôn từ của một người ngay từ những năm tháng còn trẻ đã quen viết ở đầu mỗi trang giấy: “*Điều cần phải chứng minh.*”

Người ta thành nực cười; nhưng người ta chẳng phải dốt, chẳng phải ngốc, càng chẳng phải là ác, chỉ vì người ta chẳng bao giờ nhìn thấy gì khác ngoài cái đỉnh gác chuông quê hương mình.

Tôi đây bị chứng nôn mửa định kỳ hành hạ; tôi nôn tóe ra một thứ nước chua chua trong vắt. Tôi phát sợ, tôi mời Thierry đến. Bác sĩ mỉm cười nhìn cái chất lỏng từ miệng tôi nôn ra đầy chiếc thau nhỏ. “Sao! Thưa bác sĩ, có cái gì thế ạ?”

– Ông thật quá may mắn; ông đã nôn trả chúng tôi thứ *rốt dãi trong suốt* của cổ nhân mà chúng tôi đánh mất...”

Đến lượt tôi mỉm cười, và không vì thế mà tôi quý mến bác

sĩ Thierry hơn lên hay kém đi.

Có rất nhiều, rất nhiều ngôn từ nghề nghiệp mà có lẽ tôi sẽ làm cho mệt đến chết một người còn kiên nhẫn hơn ông nếu tôi muốn kể với ông tất cả những ai hiện lên trong trí nhớ của tôi trong lúc tôi viết cho ông đây. Khi một đấng quân vương đích thân điều binh khiển tướng, nói với các tướng lĩnh đã từ bỏ một cuộc tấn công mà họ chắc sẽ chết uổng chẳng được việc gì: *“Thế các người được tạo ra để làm cái gì khác chứ không phải để chết ư?...”*, đấng quân vương ấy đã nói một từ nghề nghiệp.

Khi các tinh binh xin với tướng lĩnh tha cho một đồng đội của họ bị bắt quả tang hái trộm hoa quả; *“Thưa tướng quân, xin cứ giao cho chúng tôi xử hẳn. Tướng quân muốn hẳn phải chết, chúng tôi biết trừng phạt một tinh binh nghiêm khắc hơn: hẳn sẽ chẳng được tham dự vào trận đánh đầu tiên mà tướng quân sẽ chiến thắng...”*, những tinh binh ấy thốt lên lời lẽ hùng hồn nghề nghiệp của họ. Lời lẽ hùng hồn tuyệt diệu! Lời lẽ ấy mà không lay chuyển được con người sắt đá thì trời tru đất diệt ư! Ông bạn của tôi ơi, nói cho tôi biết liệu ông có cho treo cổ tên lính được các đồng đội ra sức bảo vệ kia không? Không. Tôi cũng không.

“Tâu bệ hạ, thế còn cuộc nhậu!

– Có gì liên quan giữa nhậu nhẹt với lệnh của ta?...”

“Quả đạn trái phá đã làm bay cả cốc chén đi rồi; nhưng cơm có ở trong ấy đâu...”. Ông vua là người nói phần đầu những lời ấy; còn anh lính nói phần thứ hai; nhưng cả hai đều

ăn nói quả quyết; họ chẳng thuộc về chức nghiệp.

Ông bạn có mặt ở đấy hay không khi ca sĩ hoạn Caffarelli làm cho chúng ta ngây ngất mà cả sự hùng hồn của ngài, hỡi Démosthène! cả sự du dương của ngài, hỡi Cicéron! Cả tài năng cao vời vợi của ngài, ôi Corneille! cả cái dịu dàng của ngài, Racine ơi! chưa bao giờ làm cho chúng tôi cảm thấy được?... Caffarelli đã hát; chúng tôi ngạc nhiên khâm phục. Tôi hỏi nhà vận vật học danh tiếng Daubenton ngồi cùng trên một chiếc xôfa với tôi: “Sao! Thưa tiến sĩ, ông thấy thế nào?”

– Anh ấy có đôi chân mảnh khảnh, các đầu gối tròn trịa, hai đùi to, đôi hông rộng; đó là một người thiếu những bộ phận cơ thể đặc trưng giới tính của mình mà lại mang hình thù cơ cấu của giới tính đối lập...

– Còn cái nhạc điệu thần tiên kia!...

– Chẳng có một sợi râu ở cằm...

– Cái âm điệu tuyệt vời kia, cái tiếng ca bi tráng kia, cái giọng hát kia!

– Đó là giọng hát đàn bà.

– Đó là giọng hát hay nhất, đều đặn nhất, uyển chuyển nhất, chính xác nhất, cảm động nhất!...”

Trong khi ca sĩ kỳ tài làm cho chúng tôi rơi nước mắt, thì Daubenton xem xét anh ta từ góc độ nhà vận vật học.

Người nào gắn bó hoàn toàn với nghề nghiệp, nếu anh ta có tài, thì trở thành một điều kỳ diệu; nếu anh ta chẳng có tài, thì là một sự vận dụng kiên trì kiểu học trò trên trung bình.

May mắn cho xã hội nếu mỗi người gắn bó với công việc của mình và chỉ gắn bó với công việc của mình mà thôi! Kẻ nào phân tán cái nhìn của mình lên mọi thứ, thì không nhìn thấy gì hết hoặc nhìn chẳng rõ: anh ta luôn ngắt lời và nói trái lại người đang nói và đang nhìn rõ.

Từ nơi đây, tôi nghe được ông và thấy ông đang lẩm bẩm một mình: Ớn Chúa! Mình đã chán ngấy những tiếng kêu của tự nhiên, của dục vọng, của tính cách, của nghề nghiệp ấy rồi; và mình giờ đây thoát nợ... Ông nhầm đấy, ông bạn ạ. Sau bao nhiêu lời bất lịch sự hoặc lối bịch, tôi sẽ xin ông chiếu cố cho một hoặc hai lời nữa không như thế.

“Hiệp sĩ ơi, chàng bao nhiêu tuổi?”

– Ba mươi.

– Còn em hai mươi lăm; chắc chàng thích em tuổi sáu mươi cơ, ít kinh nghiệm thế thì bõ bèn gì...” – Đó là lời lẽ của một cô ả cả thẹn. – Lời lẽ của ông là của một người không có phong hóa. Đó là lời lẽ của phóng khoáng, của hóm hỉnh và của dũng khí. Giới tính nào có giọng điệu của giới tính ấy; giọng điệu của đàn ông không có cái nhẹ nhàng, cái tế nhị, cái đa cảm của giọng điệu đàn bà. Đàn ông dường như luôn luôn ra lệnh và bóp chát; đàn bà dường như luôn luôn than vãn và van nài... Và lại nói đến giọng điệu của Muret trứ danh, và tôi chuyển qua những chuyện khác.

Muret bị ốm trong một chuyến đi xa; ông nhờ đưa đến một bệnh viện. Người ta bố trí ông nằm một giường ngay cạnh cái giường tồi tàn của một kẻ khốn khổ bị một trong

những căn bệnh tàn tật mà y học lúng túng. Các thầy thuốc và các nhà phẫu thuật thảo luận về tình trạng của y. Một người trong số đó đề nghị phẫu thuật mà hai khả năng lành bệnh hoặc tử vong ngang nhau. Các ý kiến người tán thành kẻ không tán thành. Người ta nghiêng về phía để mặc bệnh nhân cho sự quyết định của tự nhiên thì có một người dũng cảm hơn nói: *Faciamus experimentum in anima vili*. Đây là tiếng kêu của con thú dữ. Nhưng từ trong các bức rèm vây quanh Muret vang lên tiếng kêu của con người, của nhà triết học, của tín đồ đạo Cơ-đốc: *Tanquam ford anima vilis, illa pro qua Christus non dedignatus est mori!* Lời đó ngăn không cho phẫu thuật; và bệnh nhân khỏi bệnh.

Ông hãy thêm âm giai phong tục dân tộc vào các loại đa dạng tiếng kêu của tự nhiên, của dự vọng, của tính cách, của nghề nghiệp kia, và ông sẽ nghe thấy ông già Horace nói về con trai mình: *Thì hẳn phải chết!* Và những người Spartiates nói về Alexandre: *Bởi lẽ Alexandre muốn là Thượng đế, thì ông ta cứ là Thượng đế*. Các lời lẽ đó không chỉ tính cách của một người; chúng nói lên tinh thần chung của một dân tộc.

Tôi sẽ chẳng nói gì với ông về tinh thần và giọng điệu của các giới chức. Giới tăng lữ, giới quý tộc, giới quan tòa, giới nào cũng có kiểu sai khiến, van nài, than phiền riêng. Kiểu cách ấy có tính truyền thống. Các thành viên trở thành hèn hạ và quy lụy; giới chức giữ vững phẩm cách của nó. Những lời khiển trách của các nghị viện của chúng ta chẳng phải luôn luôn là các kiệt tác; thế nhưng Thomas văn sĩ hùng hồn nhất,

tâm hồn kiêu hãnh nhất, và đáng kính nhất, chắc hẳn không viết ra những lời đó; ông chắc đã không đứng ngoài; nhưng chắc ông đã vượt ra ngoài khuôn khổ.

Và vì thế tại sao, ông bạn ơi, tôi sẽ không bao giờ vội vã hỏi kẻ mới tham gia một hội là người thế nào. Thường thì câu hỏi ấy là vô lễ, hầu như luôn luôn là vô ích. Chỉ cần một chút kiên nhẫn và chú ý, người ta chẳng làm phiền ông chủ hay bà chủ nhà, và người ta có niềm thích thú là đoán được ra.

Những phương châm ấy không phải do tôi nghĩ ra; mà do một người rất tinh tế\* gọi bảo cho tôi, và ông ấy áp dụng có tôi chứng kiến ở nhà cô Dornais, hôm trước ngày tôi lên đường đi xa\* mặc dù ông không tán thành. Tối hôm ấy chợt có một nhân vật ông ấy không quen biết đến chơi; nhưng anh ta không nói to: anh ta tư thế thoải mái, ăn nói nghiêm chính và cung cách lễ phép lạnh lùng. “Đó là, ông ấy nói thắm vào tai tôi, một người ở triều đình đấy”. Rồi ông ấy nhận xét rằng anh ta luôn đặt bàn tay phải trước ngực, các ngón tay khép lại và các móng tay quay ra ngoài. “A! ông ấy nói thêm, đó là một viên sĩ quan đội cận vệ; và anh ta chỉ còn thiếu chiếc gậy chỉ huy nữa mà thôi”. Một lúc sau, anh ta kể một câu chuyện vặt. “Chúng tôi, anh ta nói, ông bà nọ, bà••• và tôi...” Đến đấy, ông thầy giáo của tôi nói tiếp: “Tôi hoàn toàn biết rõ rồi. Người của chúng ta đã có vợ; người phụ nữ anh ta đặt ở vị trí thứ ba chắc chắn là vợ anh ta; và anh ta đã nói tên cô ấy cho tôi biết”.

Chúng tôi cùng nhau ra khỏi nhà cô Dornais. Vẫn còn đang

giờ đi dạo chơi; ông ấy đề nghị tôi đi một vòng ở Tuileries; tôi chấp nhận. Trong lúc đi đường, ông ấy nói với tôi lắm chuyện linh tinh và lời lẽ diễn đạt cũng hết sức linh tinh; nhưng vì tôi là một con người tốt, hết sức điềm đạm, hết sức thẳng thắn, và vì những nhận xét của ông ấy tinh tế, tôi không rõ ý, nên tôi xin ông ấy làm sáng tỏ bằng vài ví dụ. Những đầu óc thiên cận cần có những ví dụ. Ông ấy chiều ý tôi và nói:

“Một hôm tôi ăn trưa ở nhà ngài tổng giám mục Paris. Tôi ít quen biết khách khứa nơi đây; tôi cũng chẳng bận tâm tìm hiểu gì nhiều người ta; nhưng nhân vật ngồi bên cạnh, nhân vật mà người ta ngồi bên cạnh, lại là chuyện khác, cần phải biết người ta nói chuyện với ai; và để nắm được, chỉ cần cứ để cho họ nói và nối kết các tình tiết lại. Tôi đã có một người để tìm hiểu ở bên phải tôi. Thoạt đầu ngài tổng giám mục ít nói với người ấy và khá khô khan, hay là người ấy không sùng đạo, tôi nghĩ bụng, hay là người ấy thuộc giáo phái Janseniste. Qua một câu hỏi nhẹ nhàng về những người theo giáo phái Jesuite, tôi biết người ấy thuộc giáo phái Janseniste. Ông ta vay một khoản cho giới tăng lữ; tôi nắm lấy cơ hội hỏi người ấy về thu nhập của giới chức kia. Người ấy kể ra với tôi rất rành mạch, than phiền là chi tiêu không đủ, nổi khùng trách móc ngài thượng thư bộ tài chính, nói thêm rằng ông ta đã trình bày rõ ràng vào năm 1750 với ngài tổng thanh tra. Thế là tôi biết người ấy từng làm việc cho giới tăng lữ. Trong quá trình trò chuyện, người ấy nói để tôi hiểu rằng chức giám mục chỉ tùy thuộc ở ông ta mà thôi. Tôi tưởng ông ta là

người dòng dõi quý tộc; nhưng vì người ấy nhiều lần khoe khoang có ông bác già là trung tướng, và người ấy chẳng nói một lời nào về cha mình, tôi tin chắc đó là một người giàu có đã nói ra một điều đại dột. Vì ông ta kể với tôi về những mẩu chuyện tai tiếng của tám hoặc mười vị giám mục, tôi chẳng nghi ngờ gì ông ta là kẻ độc ác. Cuối cùng, người ấy đã xin được cho em trai mình chức quản lý của •••, mặc dù có rất nhiều kẻ cạnh tranh. Ông bạn sẽ đồng ý với tôi rằng nếu khi ngồi vào bàn ăn người ta đã nói với tôi đó là một gã thuộc giáo phái Janseniste, chẳng phải con nhà dòng dõi, hỗn láo, mánh khoe, ghét các đồng hội và cũng bị đồng hội ghét, tóm lại đó là tu viện trưởng ••• thì người ta chẳng cho tôi biết gì hơn những gì tôi đã biết, và người ta tước mất của tôi niềm hứng thú của sự khám phá”.

Đám đông bắt đầu thưa thớt trên lối đi hai bên trồng cây. Người của tôi lôi đồng hồ quả quít ra và bảo tôi: “Muộn rồi, tôi phải chia tay ông, trừ phi ông đến dùng bữa tối với tôi.

– Ở đâu?

– Ngay gần đây, ở nhà Arnould.

– Tôi không quen biết cô ta.

– Cứ phải quen biết một cô gái mới đến ăn tối ở nhà cô ta ư? Vả chẳng, đó là một con người dễ thương, có phong cách riêng của cô ấy và phong cách của giới thượng lưu. Ông đến đi, ông sẽ vui vẻ.

– Không, tôi mang ơn ông; nhưng vì tôi đi phía này, tôi sẽ đi cùng ông đến tận ngõ cụt Dauphin...”

Chúng tôi đi, và trong khi đi, ông ta kể cho tôi vài trò đùa cợt nhả của Arnould, và vài câu nói chất phác và tế nhị của cô ấy. Ông ta kể cho tôi nghe tất cả những ai thường qua lại nơi đây; và người nào cũng có lối ăn nói riêng... Áp dụng vào người này chính những nguyên tắc mà tôi đã nhận được từ ông ta, tôi thấy rằng ông ta giao du với cả những người tốt kẻ xấu... “Ông ấy không làm thơ ư? Ông hỏi tôi...

– Rất hay.

– Ông ấy chưa từng gắn bó với nguyên soái De Richelieu?

– Mật thiết.

– Ông ấy không tán tỉnh bá tước phu nhân De Grammont?

– Chuyên cần.

– Chẳng có chuyện gì dây dưa đến ông ta?

– Có, một chuyện gì đấy ở Bordeaux; nhưng tôi không tin. Thiên hạ rất độc ác ở xứ sở này; người ta dựng lên bao nhiêu chuyện; có bao nhiêu kẻ đểu giả quan tâm đến việc làm tăng số lượng những kẻ giống như chúng!

– Ông ta đã đọc cho ông nghe cuốn *Cách mạng Nga* của ông ta rồi chứ?

– Vâng.

– Ông nghĩ thế nào về cuốn ấy?

– Rằng đấy là một cuốn tiểu thuyết lịch sử miêu tả khá tốt và rất thú vị, một truyện đan dệt những dối trá và sự thật mà con cháu chúng ta sẽ so sánh với một chương của Tacite”.

Và thế là, ông bảo tôi, đáng lẽ làm sáng tỏ cho ông một

đoạn của Horace, thì tôi hầu như lại chằm biếm ông theo kiểu Perse – Đúng thế – Và ông tưởng rằng tôi buông tha ông ư? – Không.

– Ông biết Burigny chứ?

– Ai chẳng biết tay nô bộc cũ, lương thiện, thông thái và hung thành của bà Geoffrin?

– Đó là một người rất tốt và rất thông thái.

– Hơi tò mò.

– Đồng ý.

– Rất vụng về.

– Thế lại càng hay. Luôn luôn phải có một chút nực cười để mua vui cho bạn bè của chúng ta.

– Này! Burigny thì sao?

– Tôi từng nói chuyện với lão ta, nay chẳng nhớ là nói chuyện gì. Do tình cờ trong khi trò chuyện tôi chạm vào cái nọc học thức uyên bác của lão; và thế là nhà uyên bác của tôi ngắt lời tôi, và sa đà tràng giang đại hải mãi chẳng dứt.

– Ngày nào lão ta chẳng thế, và chẳng bao giờ người ta biết được gì hơn.

– Và một đoạn của Horace trước đây tôi thấy chán ngấy, nay tự nhiên trở nên thú vị, và tinh tế tuyệt vời.

– Và là đoạn nào thế?

– Đó là đoạn nhà thơ cho rằng người ta sẽ không từ chối ông một sự độ lượng mà người ta đã chấp thuận cho Lucilius, người đồng hương của ông. Dù Lucilius là người ở Appulie

hay Lucanie, Horace bảo, thì tôi vẫn sẽ đi theo vết của ông ấy.

- Tôi hiểu ông, và chính là qua miệng của Trébatius, Horace đã chạm đến văn bản ưa thích của ông ấy, mà ông bàn luận dài dòng về lịch sử xưa kia của hai vùng miền. Điều đó được nhìn nhận đúng đắn và tinh tế.

- Theo ý ông, có thể là nhà thơ biết những điều đó! Và, khi đã biết, nhà thơ hầu như chẳng muốn rời bỏ chủ đề của mình, và sa đà vào kể lể chi tiết thời cổ đại nhạt nhẽo!

- Tôi cũng nghĩ như ông.

- Horace nói:

..... *Sequor hunc, Lucanus, an Appulus.*

Nhà thông thái Trébatius mượn lời ở *Anceps* và nói với Horace: “Ông đừng làm rối tung lên thế, ông chẳng phải ở Pouille, cũng chẳng phải ở Lucanie; ông là ở Venouse giáp ranh hai miền kia. Ông đã chiếm chỗ của dân Sabellie sau khi tống cổ họ đi. Tổ tiên của ông được đặt vào đấy như cái rào chắn để ngăn sự xâm nhập của dân Lucanie và dân Appulie. Các cụ lấp đầy cái khoảng trống ấy và bảo đảm an toàn cho lãnh thổ chúng ta chống lại những kẻ thù tàn bạo. Ít ra thì đấy cũng là một truyền thống rất lâu đời”. Nhà thông thái Trébatius, vẫn luôn luôn thông thái, chỉ bảo cho Horace về những sử biên niên cổ lỗ của xứ sở ông. Và nhà thông thái Burigny, vẫn luôn luôn thông thái, giảng giải cho tôi một đoạn khó của Horace, bằng cách ngắt lời tôi hết nhu nhà thơ đã bị

Trébatius ngắt lời.

- Còn ông, ông xuất phát từ đấy để kể lể dài dòng cho tôi về những từ ngữ của tự nhiên và những lời lẽ của dự vọng, của tính cách và của nghề nghiệp phải không?

- Đúng thế. Cái tật của Horace là làm thơ; cái tật của Trébatius và của Burigny là nói về thời cổ đại; cái tật của tôi là khuyên giải đạo đức; và cái tật của ông...

- Tôi miễn cho ông khỏi nói ra điều đó với tôi; tôi biết nó rồi.

- Vậy thì tôi không nói nữa. Tôi chào ông; tôi chào tất cả bạn bè chúng ta ở phố Royale và ở triều đình Marsan\*. Và tôi luôn nhớ đến ông, ông bạn thân thiết của tôi.”

## TÁI BÚT

Tôi sẵn lòng đọc lời bình chú của ngài tu viện trưởng Galiani về Horace nếu ông có. Vào đôi lúc rảnh rỗi của ông, tôi mong ông đọc bài tụng thi thứ ba của quyển thứ ba.

*Justum et tenacem propositi virum;*

và mong ông phát hiện cho tôi vị trí của khổ thơ:

*Aurum irreperitum, et sic melius situm.*

nó chẳng dính líu gì đến phần trước, chẳng dính líu gì đến phần tiếp theo, và nó làm hỏng tất.

Còn như hai câu thơ của thư thứ mười quyển thứ nhất,

*Imperat aut servit collecta pecunia cuique,  
Tortum digna sequi potius, quam ducere funem,*

thì tôi hiểu như thế này:

Những chỗ tiếp giáp của các đô thị thường được các nhà thơ lui tới để tìm sự hiu quạnh, và được những thợ bện thừng chĩa lui tới để có khoảng rộng dài xe sợi; *collecta pecunia* đó là xơ gai lèn chặt ních trong tạp dề của họ. Xơ gai ấy luôn phiến tuân lệnh thợ bện dây thừng và ra lệnh cho giá đỡ\*. Nó tuân lệnh khi người ta xe sợi; nó ra lệnh khi người ta xoắn sợi. Với thao tác thứ hai, dây thừng một đầu được móc vào móc quay của xa kéo sợi, một đầu vào móc quay của giá đỡ, công cụ khá giống với chiếc xe trượt tuyết nhỏ. Xe trượt ấy có một quả nặng lớn buộc vào để làm chậm sự vận hành của nó, ngược chiều với sự vận hành của thợ bện dây. Người thợ bện dây đi giật lùi xa dần chiếc xa kéo sợi, cái giá đỡ để xoắn dây thì tiến gần lại. Dây càng xoắn lại bởi động tác của chiếc xa kéo sợi thì dây càng ngắn dần, và khi ngắn dần nó kéo cái giá đỡ về phía chiếc xa kéo sợi. Vậy là Horace làm cho chúng ta hiểu rằng tiền bạc, cũng như xơ gai, phải làm chức năng của

cái giá đỡ, chứ không phải chức năng của người bện dây; đi theo dây xoắn chứ không kéo dây; làm cho cuộc sống của chúng ta chắc hơn, khỏe hơn, chứ không điều khiển cuộc sống. Sự lựa chọn và trật tự các từ ngữ nhà thơ sử dụng chỉ ra sự vay mượn có tính chất ẩn dụ một thao tác nhà thơ được tận mắt chứng kiến, và thị hiếu thẩm mỹ tao nhã của ông khiến thao tác ấy vượt lên trên cái tầm thường nhỏ mọn.

## TÁN DƯƠNG RICHARDSON [Éloge de Richardson]

Tôi chợt có được trong tay một bản cuốn *Clarisse*\* bằng tiếng Anh, kèm theo những điều nhận xét viết tay, mà tác giả, dù là ai đi nữa, chỉ có thể là một con người có nhiều tài trí; nhưng là của một con người nếu chỉ có nhiều tài trí thì sẽ chẳng bao giờ viết ra được. Những nhận xét ấy chủ yếu mang tính cách của một trí tưởng tượng mãnh liệt và của một trái tim nhạy cảm; chúng chỉ có thể nảy sinh trong những lúc hứng khởi, khi một tâm hồn dịu dàng và bị tác động sâu sắc nhường chỗ cho nhu cầu cấp bách thổ lộ ra bên ngoài những tình cảm mà có thể nói nó bị đè nặng. Một tình huống như thế, tất nhiên, không chấp nhận những cách thức lạnh lùng và khắc khổ: vì vậy tác giả đã để cho ngòi bút của mình lang thang theo trí tưởng tượng. *Tôi đã viết những dòng, chính ông nói, không mạch lạc, không dự định, không trật tự, chúng chợt đến với tôi trong lúc trái tim xốn xang.* Nhưng qua cái lộn xộn và sự cầu thả đáng yêu của một nét vẽ phóng khoáng, người ta dễ dàng nhận ra bàn tay vững vàng và uyên bác của một họa sĩ lớn. Ngọn lửa tài năng đã lấp lánh hên vằng trán của ông khi ông miêu tả *lòng khát khao dữ dội theo đuổi con người đàn ông tài cán đến tận bên mồ; tới đấy biến đi và nhường chỗ cho công lý của các thế kỷ.*

“Nhưng chúng tôi không nên báo trước, cũng như kéo dài lâu hơn nữa nỗi sốt ruột ở các độc giả của chúng tôi. Đó là người tán tụng Richardson sắp nói đây”.

\*\*\*

Người ta đã hiểu đến tận ngày ấy tiểu thuyết là một mớ đan dệt những sự kiện viển vông và phù phiếm, mà đọc nó thì nguy hiểm cho khiếu thẩm mỹ và cho phong hóa. Tôi những muốn người ta tìm một cái tên khác cho các tác phẩm của Richardson, những tác phẩm nâng cao tinh thần, làm xúc động tâm hồn, chỗ nào cũng toát lên tình yêu cái thiện, mà người ta cũng gọi là các tiểu thuyết.

Tất cả những gì Montaigne, Charron, La Rochefoucault và Nicole đã nêu thành châm ngôn, thì Richardson đã nêu thành hành động. Nhưng một con người tài cán, đọc có suy nghĩ các tác phẩm của Richardson, tái tạo phần lớn những châm ngôn của các nhà đạo đức học; và với tất cả những châm ngôn đó, ông ta không tái tạo một trang nào của Richardson.

Châm ngôn là một quy tắc trừu tượng và tổng quát về cách cư xử người ta để cho mọi người áp dụng. Tự bản thân nó không in dấu một hình ảnh rõ rệt nào trong tâm trí chúng ta: nhưng kẻ hành động, người ta nhìn thấy y, người ta đặt mình vào chỗ của y hoặc ở bên cạnh y, người ta say sưa tán thành hoặc phản đối y; người ta nhập vào vai của y, nếu y là người đức hạnh; người ta bực tức tách xa khỏi y, nếu y sai trái và hư hỏng. Ai là người mà tính cách của một Lovelace,

một Tomlinson đã chẳng làm cho rùng mình? Ai là người đã chẳng ghê rợn về cái giọng thiết tha và chân thật, về cái vẻ trong trắng và trang nghiêm, về nghệ thuật sâu sắc mà tay này sử dụng để diễn tất cả các đức tính? Ai là người đã chẳng lòng tự nhủ lòng có lẽ phải trốn tránh xã hội và ẩn náu tận đáy rừng sâu nếu trong xã hội có một số người giả dối như thế?

Ôi Richardson! Dù muốn hay không, người ta cũng đóng một vai trong những tác phẩm của anh\*, người ta xen vào cuộc trò chuyện, người ta tán thành, người ta chê trách, người ta khâm phục, người ta bực tức, người ta nổi giận. Đã bao lần tôi chẳng ngạc nhiên khi thấy những đứa trẻ người ta dẫn đi xem kịch lần đầu, kêu lên: *Đừng tin nó, nó lừa ông đấy... Ông mà đi tới đó thì ông chết*. Tâm hồn tôi từng luôn bị xao động không ngừng. Tôi tốt biết bao! Tôi đứng đắn biết bao! Tôi từng hài lòng về bản thân tôi biết bao! Đọc xong tác phẩm của anh, tôi như người vừa trải qua một ngày dùng làm việc thiện.

Tôi đã lướt qua trong khoảng thời gian vài tiếng đồng hồ một số lớn những tình huống mà cuộc đời sống lâu nhất cũng khó lòng cung cấp cho tôi. Tôi đã nghe thấy những lời lẽ thật sự của các dục vọng; tôi đã nhìn thấy những động cơ của lợi ích và của lòng tự ái diễn ra trăm cách khác nhau; tôi đã trở thành khán giả của một số lớn các sự việc xảy ra, tôi cảm thấy mình đã thu hoạch được kinh nghiệm.

Tác giả này không để cho máu chảy dài dọc theo các lớp

giấy phủ tường; ông không hề đưa các bạn đến những vùng hẻo lánh xa xôi; ông không hề để các bạn bị bọn man di xé da xẻo thịt; ông không hề chúí mình trong những nơi bê tha lén lút; ông chẳng bao giờ lạc bước đến những xứ sở thần tiên. Thế giới chúng ta đang sống là nơi quang cảnh diễn ra; bối cảnh tấn kịch của ông là thật; các nhân vật của ông gắn hết sức có thể vào thực tế; các tính cách của ông đều lấy từ hoàn cảnh xã hội; các sự việc xảy ra đều xuất phát từ phong hóa của những dân tộc văn minh; các dự vọng ông miêu tả hệt như các dự vọng mà tôi cảm thấy trong bản thân tôi; đó vẫn là những đối tượng thôi thúc các dự vọng ấy, tôi biết năng lượng của các dự vọng; các trở ngại và những nỗi sâu muộn ở các nhân vật của ông cũng có cùng bản chất với những trở ngại và những nỗi sâu muộn vẫn không ngừng đe dọa tôi; ông chỉ ra cho tôi thấy tiến trình chung của các sự vật bao quanh tôi. Không có nghệ thuật ấy, tâm hồn tôi vốn khó phục tùng những kiểu cách viễn vông, nên ảo ảnh sẽ chỉ trong chốc lát, và ấn tượng sẽ chỉ yếu ớt và thoáng qua.

Đức hạnh là cái gì? Dù ta xem xét dưới bình diện nào, thì đó cũng là một sự hy sinh bản thân mình. Sự hy sinh bản thân mình trong ý nghĩ là tâm trạng chuẩn bị trước để hy sinh bản thân mình trong thực tế.

Richardson gieo vào các trái tim những mầm mống đức hạnh, chúng mới đầu lưu lại đấy chẳng hoạt động gì và thẳm lặng: chúng ở đấy một cách bí mật, cho tới khi xảy ra cơ hội khuấy động chúng và làm cho chúng nảy nở. Lúc đó chúng

phát triển; người ta cảm thấy mình hướng thiện với một tính chất mãnh liệt trước nay chưa từng biết ở bản thân mình. Trước chuyện sai trái, người ta cảm thấy một sự phẫn nộ mà có lẽ mình không thể giải thích được cho bản thân mình. Đó là vì ta đã giao du với Richardson; đó là vì ta đã trò chuyện với người tốt trong những lúc tâm hồn vô tư rộng mở với sự thật.

Tôi vẫn còn nhớ lần đầu tiên các tác phẩm của Richardson đến tay tôi; lúc đó tôi ở nông thôn. Đọc tác phẩm của ông, tôi cảm thấy thú vị biết chừng nào! Cứ mỗi khoảnh khắc, tôi thay niềm hạnh phúc của tôi rút ngắn bớt một trang. Thế rồi tôi cảm thấy cùng một cảm giác như những người thân thiết với nhau đã sống bên nhau lâu ngày cảm thấy khi đến lúc phải xa nhau. Cuối cùng, tôi bỗng thấy mình như còn trơ trọi một thân.

Tác gia ấy không ngừng lôi kéo bạn về với những chuyện quan trọng của cuộc đời. Càng đọc, ta càng thấy thích đọc.

Chính ông là người mang bó đuốc đến tận đáy hang sâu; chính ông là người giúp ta nhận ra những lý do tinh tế mà bất lương ẩn nấp và lẩn đi dưới những lý do khác lương thiện nhưng chẳng mấy chốc lộ rõ ra là bất lương, ông thổi vào bóng ma tuyệt vời xuất hiện ở lối vào hang; và thế là tên Maure góm ghiếc mà hấn che đậy hiện nguyên hình.

Chính ông là người biết làm cho các dục vọng nói lên, lúc thì với sự mãnh liệt của chúng khi chúng không thể nén mình được nữa, lúc thì lấy giọng xảo trá và dịu ngọt vào những dịp

khác.

Chính ông để cho những người ở tất cả các địa vị xã hội, ở tất cả các thân phận, trong mọi hoàn cảnh khác nhau của cuộc đời, nói các lời lẽ ai cũng nhận ra. Nếu ông để cho một ý nghĩ thầm kín len lỏi vào trong đáy tâm hồn của nhân vật, bạn hãy cứ lắng nghe, và bạn sẽ nghe thấy một giọng lạc điệu để lộ ra ý nghĩ ấy. Đó là vì Richardson đã nhận thấy rằng lời nói dối chẳng bao giờ giống hoàn toàn với sự thật, bởi vì sự thật là sự thật mà nói dối là nói dối.

Nếu cần để mọi người chúng ta tin rằng bất kể sự đời sau này sẽ ra sao, muốn được hạnh phúc, chúng ta chẳng phải làm gì hơn là đức hạnh, thì có điều gì mà Richardson chưa giúp cho nhân loại? Ông chẳng hề chỉ ra cái sự thật ấy, mà ông làm cho ta cảm thấy nó: ở mỗi dòng, ông làm cho ta ưa thích số phận của đạo đức bị hà hiếp hơn là số phận của thói hư tật xấu hân hoan. Liệu ai là người muốn là Lovelace với tất cả các lợi thế của hắn? Liệu ai là người chẳng muốn là Clarisse, mặc dù tất cả nỗi bất hạnh của nàng?

Tôi thường nói khi đọc ông: “Mình sẵn lòng đổi cả cuộc đời tôi để được giống như nàng ấy; tôi thà chết còn hơn là thằng cha kia”.

Mặc dù những lợi ích có thể làm rối loạn phán đoán của tôi, nếu tôi biết phân phối nỗi khinh bỉ của tôi hoặc lòng quý mến của tôi một cách công minh, thì đó là nhờ ở Richardson. Các bạn của tôi ơi, các bạn hãy đọc lại ông đi, và các bạn sẽ không phóng đại những phẩm chất nhỏ nhặt hữu ích cho các

bạn nữa; các bạn sẽ không hạ thấp những tài năng lớn các bạn gặp gỡ hoặc khiến các bạn cảm thấy kém cỏi nữa.

Hỡi mọi người, hãy đến học hỏi ở ông cách giải hòa với những nỗi khổ ải của cuộc đời; các bạn hãy đến, chúng ta sẽ cùng khóc với nhau về những nhân vật bất hạnh do ông hư cấu nên, và chúng ta sẽ nói: “Nếu số phận đè nặng lên chúng ta, ít ra những người lương thiện cũng sẽ khóc chúng ta”. Nếu Richardson có ý định quan tâm đến ai, thì đó là những kẻ bất hạnh. Trong tác phẩm của ông, cũng như trong thế giới này, con người chia thành hai tầng lớp: những kẻ hưởng thụ và những kẻ đau khổ. Và ông luôn luôn làm tôi thông cảm với những kẻ đau khổ; và lòng trắc ẩn nảy sinh và mạnh lên mà nào tôi có hay.

Ông đã để lại cho tôi một nỗi ưu tư dễ chịu và kéo dài; đôi khi người ta nhận thấy điều đó và người ta hỏi tôi: “Cậu làm sao vậy? Cậu không được bình thường; có chuyện gì xảy ra với cậu thế?”. Người ta hỏi về sức khỏe của tôi, về tài sản của tôi, về cha mẹ tôi, về các bè bạn của tôi. Các bạn của tôi ơi! *Paméla*, *Clarisse* và *Grandison* là ba tấn bi kịch lớn! Vì công việc cần thiết phải dừng đọc, tôi cảm thấy ngán ngẩm vô cùng; nhiệm vụ gì cũng bỏ đấy đã, tôi cầm lại quyển sách của Richardson. Các bạn đừng có mở những tác phẩm quyển rũ ấy ra khi các bạn có nhiệm vụ nào đấy phải hoàn thành.

Ai là kẻ đã đọc những tác phẩm của Richardson mà không ước ao được biết con người ấy, được là anh em hay là bạn của ông ta? Ai là kẻ đã không mong ước ông ta được mọi loại

phúc lành?

Richardson, Richardson, con người duy nhất dưới mắt tôi ơi, tôi sẽ đọc anh mãi mãi! Nếu bị bức bách bởi những nhu cầu cấp thiết, nếu bạn tôi rơi vào cảnh nghèo túng, nếu tài sản còm cõi của tôi không đủ để chăm sóc cần thiết cho các con tôi ăn học, tôi sẽ bán các cuốn sách của tôi đi, nhưng anh sẽ vẫn ở lại, anh sẽ vẫn ở lại trên cùng một ngăn tủ với Moïse, Homère, Euripide và Sophocle; và tôi sẽ lần lượt đọc các sách ấy.

Người ta càng có tâm hồn tốt đẹp thì người ta càng có khiếu thẩm mỹ cao nhã và thuần khiết, người ta càng hiểu biết tự nhiên, người ta càng yêu mến sự thật, người ta càng trân trọng những tác phẩm của Richardson.

Tôi nghe có những lời chê trách tác giả của tôi về những chi tiết mà người ta bảo là dài dòng: những lời chê trách ấy đã làm tôi sốt ruột biết bao!

Bất hạnh cho người tài năng vượt qua những rào cản mà thông lệ và thời gian đã quy định cho các sản phẩm nghệ thuật, và chà đạp dưới chân phép tắc và những thể thức của nó! Sẽ phải nhiều năm dài trôi qua sau khi chết đi, con người ấy mới được đánh giá trả lại công lao xứng đáng.

Tuy nhiên, ta cũng phải công bằng, ở một dân tộc bị lôi cuốn bởi cả ngàn trò tiêu khiển, một ngày hai mươi bốn tiếng đồng hồ chẳng đủ để lấp đầy những thú vui quen thuộc, thì những quyển sách của Richardson có vẻ dài thật. Cũng vì lý do ấy mà dân tộc đó đã không còn những vở nhạc kịch nữa,

và người ta sẽ chỉ không ngừng diễn trên các rạp hát khác những cảnh hài kịch và bi kịch vật vãnh,

Các đồng bào thân mến của tôi ơi, nếu các bạn cảm thấy những tiểu thuyết của Richardson là dài, sao các bạn không rút ngắn chúng đi? Các bạn muốn thế nào cứ việc. Các bạn đi xem kịch hầu như chỉ để xem hồi cuối cùng. Các bạn hãy nhảy ngay lập tức đến hai mươi trang cuối của *Clarrisse* đi.

Các chi tiết của Richardson gây ngán ngẩm và tất nhiên gây ngán ngẩm cho ai phù phiếm và phóng đãng; nhưng có phải ông viết cho kẻ ấy đâu; ông viết cho người thanh thản và cô độc, người ấy đã biết tính chất hảo huyền của cảnh ồn ào và những trò vui đùa của thế gian, và người ấy ưa thích ở tại nơi vắng vẻ hiu quạnh, và thích mũi lòng một cách bổ ích trong lặng lẽ.

Các bạn buộc tội Richardson là dài dòng ư? Vậy là các bạn đã quen rằng ông tốn bao công sức, bao chăm chú, bao thao tác để dẫn dắt thành công từng sự việc, kết thúc một vụ kiện, ký kết một cuộc hôn nhân, hoàn tất một chuyện hòa giải. Các bạn muốn nghĩ về những chi tiết ấy thế nào tùy thích; nhưng chúng sẽ rất thú vị đối với tôi nếu chúng là thật, nếu chúng làm nổi bật các dự vọng, nếu chúng phô bày các tính cách.

Các bạn cho rằng những chi tiết ấy là tầm thường; đó là chuyện ngày nào ta chẳng thấy! Các bạn lầm rồi; đó là chuyện ngày nào cũng diễn ra dưới mắt các bạn mà có bao giờ các bạn thấy đâu. Các bạn hãy coi chừng; các bạn đang lên án những nhà thơ lớn nhất qua danh tính của Richardson đấy.

Các bạn đã trăm lần nhìn thấy mặt trời lặn và những vì sao mọc lên; các bạn đã nghe thấy thôn quê vang vang tiếng chim hót líu lo; nhưng ai là người trong các bạn đã cảm thấy rằng đó là âm thanh của ban ngày làm cho sự im ắng của đêm tối trở nên xúc động hơn? Này! những hiện tượng tinh thần đối với các bạn cũng giống như các hiện tượng vật chất: những tiếng oang oang của các đục vọng thường đập vào tai các bạn; nhưng các bạn nào có biết tất cả những gì là bí ẩn trong các âm điệu và trong các biểu hiện của chúng. Chẳng có biểu hiện nào là không có diện mạo của nó; tất cả những diện mạo ấy nối tiếp nhau trên một khuôn mặt, tuy trước sau vẫn là khuôn mặt đó; và nghệ thuật của nhà thơ lớn và của họa sĩ lớn là phô bày cho các bạn thấy một hoàn cảnh thoáng qua mà các bạn không hề để ý.

Hỡi những họa sĩ, những nhà thơ, những người có khiếu thẩm mỹ, những người đức hạnh, các vị hãy đọc Richardson; các vị hãy không ngừng đọc ông.

Các bạn hãy biết rằng ảo ảnh chính là toát lên từ vô vàn nhưng cái lặt vặt ấy: thật khó mà hình dung ra chúng, càng khó mà thể hiện được chúng ra. Động tác đôi khi cũng tuyệt vời như từ ngữ; và rồi chính là tất cả những sự thật chi tiết ấy chuẩn bị cho tâm hồn đón nhận các ấn tượng mạnh mẽ của những sự kiện lớn lao. Khi các bạn đã sốt ruột chờ đợi mãi bởi những chi tiết nhất thời ngăn chận như những con đê, nỗi sốt ruột ấy sẽ bùng ra mãnh liệt biết chừng nào vào lúc nhà thơ muốn phá tung những con đê kia! Lúc đó thì các bạn đau

đón lịm đi hoặc hân hoan vui sướng, sẽ không còn sức đâu để tìm những giọt nước mắt sẵn sàng ứa ra, và để tự nói với mình: *Nhưng có thể điều đó không thật*. Ý nghĩ ấy dần dần lùi xa khỏi các bạn; và xa đến nỗi nó không hiện ra nữa.

Đôi khi tôi chợt có ý nghĩ trong lúc mơ đến những tác phẩm của Richardson, đó là tôi đã mua một tòa lâu đài cổ; một hôm trong lúc đi thăm các gian phòng, tôi đã phát hiện ở góc phòng một chiếc tủ từ lâu người ta chưa mở, và phá tủ ra tôi thấy lộn xộn trong đó những bức thư của Clarisse và của Paméla\*. Sau khi đọc vài bức thư, tôi vội vàng, vội vàng sắp xếp lại chúng theo trật tự ngày tháng! Tôi cảm thấy buồn ơ là buồn nếu như khuyết một lá thư nào đó! Có ai tin được rằng tôi đau khổ vô cùng nếu có một bàn tay liều lĩnh (tôi gần như muốn nói phạm thánh) đã xóa đi mất một dòng trong thư?

Các bạn là những người chỉ mới đọc Richardson qua bản dịch ra tiếng Pháp thanh lịch của các bạn, và các bạn tưởng rằng đã biết những tác phẩm ấy, các bạn lầm rồi.

Các bạn không biết Lovelace; các bạn không biết Clementine; các bạn không biết Clarisse bất hạnh; các bạn không biết miss Howe, miss Howe dịu dàng thân thiết của nàng, bởi vì các bạn đã chẳng nhìn thấy cô tóc rối bù và nằm dài trên quan tài cô bạn gái của mình, hai cánh tay vắn xoắn, ngược đôi mắt đăm lệt lên trời, hét vánh cả nhà cửa của dòng họ Harlowe, và hết lời nguyên rủa cả cái gia đình độc ác ấy; các bạn không biết hiệu quả của những hoàn cảnh ấy mà khiếu thẩm mỹ ít ỏi của các bạn có lẽ loại bỏ đi mất, bởi vì các

bạn đã không nghe thấy tiếng những quả chuông vang lên rùng rợn ở nhà thờ xứ, theo gió bay đến nhà dòng họ Harlowe, và đánh thức lòng hối hận đang thiếp đi trong những tâm hồn chai đá kia; bởi vì các bạn đã không nhìn thấy chúng như rùng mình khi nghe tiếng lăn bánh chiếc xe tang chở thi hài nạn nhân của chúng. Đây chính là lúc những tiếng nước nở của ông bố và của bà mẹ phá tan cảnh im lặng ủ ê đang ngự trị trong bọn chúng; đây chính là lúc cực hình thực sự của những tâm hồn độc ác ấy bắt đầu, và lũ rắn ngọc nguậy trong đáy lòng chúng và cắn một xé gan. Sung sướng cho những ai có thể khóc lên được!

Tôi đã nhận thấy rằng trong một hội người ta cùng đọc chung hoặc riêng rẽ Richardson, cuộc trò chuyện về những tác phẩm ấy càng trở nên hứng thú và sôi nổi.

Tôi đã nghe thấy những điểm quan trọng nhất về đạo đức và về khiếu thẩm mỹ được tranh luận và đào sâu trong những dịp đọc như thế.

Tôi đã nghe thấy họ bàn cãi về cách ăn ở của các nhân vật của ông như là về các sự kiện có thật; khen ngợi, trách mắng Paméla, Clarisse, Grandison như là những nhân vật đang sống ai nấy đều quen biết, và mọi người hết sức quan tâm.

Một người nào đó không biết trước đây có chuyện đọc tác phẩm dẫn đến cuộc trò chuyện, thấy họ tranh luận sôi nổi như sự việc có thật, sẽ tưởng đâu rằng đây là trò chuyện về một người hàng xóm, một người bà con, một người bạn, một ông anh hai, một cô em gái.

Biết nói sao nhỉ?... Qua những ý kiến xét đoán khác nhau, tôi thấy nảy sinh những căm ghét thâm kín, những khinh bỉ ngấm ngấm, nói tóm lại, vẫn là các chia rẽ giữa những con người trong hội, như thể đó là vấn đề của vụ việc nghiêm trọng nhất, Lúc đó, tôi so sánh tác phẩm của Richardson với một quyển sách còn thiêng liêng hơn, với cuốn phúc âm đem xuống trần gian để chia rẽ chồng với vợ, cha với con trai, con gái với mẹ, anh trai với em gái; và công việc của ông do vậy thuộc địa vị những con người hoàn thiện nhất của tự nhiên. Tất cả đều đi ra từ một bàn tay toàn năng và từ một trí tuệ vô cùng thông thái, chẳng có chỗ nào là sai lầm. Một điều tốt đẹp lúc này trong tương lai có thể là nguồn gốc của một điều hết sức xấu xa; một điều xấu xa, là nguồn gốc của một điều vô cùng tốt đẹp.

Nhưng có hề chi, nếu nhờ tác gia ấy mà tôi đã yêu mến các đồng bào của tôi hơn, yêu mến các bốn phận của tôi hơn; nếu tôi đã chỉ thương hại những kẻ độc ác; nếu tôi đã có lòng thương cảm nhiều hơn với những kẻ bất hạnh, có lòng tôn kính nhiều hơn với những người tốt, thận trọng nhiều hơn trong việc sử dụng những gì đang sở hữu hiện nay, dửng dưng nhiều hơn với những gì sở hữu sau này, khinh bỉ nhiều hơn với cuộc sống, và có tình yêu nhiều hơn với đạo đức; điều phúc duy nhất chúng ta có thể cầu xin ông trời, và là điều duy nhất ông trời có thể ban cho chúng ta, mà không trừng phạt chúng ta về những đòi hỏi lộ liễu của chúng ta!

Tôi thông thuộc nhà của dòng họ Harlowe như nhà của tôi;

nơi ở của cha tôi cũng chẳng thân thuộc với tôi hơn nơi ở của Grandison. Tôi hình dung các nhân vật mà tác giả đã đưa lên sân khấu; diện mạo của họ là đấy: tôi nhận ra chúng ở ngoài phố, tại các nơi công cộng, trong các ngôi nhà; chúng gây cho tôi thiện cảm hoặc ác cảm. Một trong những cái hấp dẫn ở tác phẩm của ông là mặc dù bao quát một phạm vi rộng lớn, vẫn thấy không ngừng tồn tại dưới mắt tôi đôi chút bóng dáng bức tranh của ông. Rất hiếm khi thấy sáu người tập hợp lại với nhau mà tôi không gắn với chúng một vài tên tuổi của ông. Ông giới thiệu tôi với những người lương thiện, ông tách xa tôi khỏi những kẻ độc ác; ông đã giúp tôi nhận ra họ bằng những dấu hiệu thoáng qua và tinh tế. Đôi khi ông hướng dẫn tôi mà nào tôi có biết.

Các tác phẩm của Richardson sẽ làm hài lòng nhiều hay ít với tất cả mọi người, ở mọi thời và mọi nơi, nhưng số độc giả cảm thấy hết giá trị những tác phẩm ấy thì sẽ chẳng bao giờ nhiều: cần phải có một khiếu thẩm mỹ quá nghiêm ngặt; đã thế, bao nhiêu sự kiện đủ loại, với các mối quan hệ chông chéo, được dẫn dắt hết sức phức tạp, có biết bao chuyện được nói kỹ, bao chuyện khác chỉ lướt qua, có biết bao nhân vật, có biết bao tính cách! Chỉ mới đọc qua mười trang cuốn *Clarisse*, tôi đã đếm được mười lăm, mười sáu nhân vật; chẳng mấy lúc, con số tăng lên gấp đôi. Trong cuốn *Grandison* có đến bốn chục nhân vật; nhưng điều khiến ta ngạc nhiên hơn nữa là nhân vật nào cũng có quan niệm riêng, cách nói năng riêng, giọng điệu riêng; và những quan niệm

ấy, những cách nói năng ấy, giọng điệu ấy thay đổi tùy theo các hoàn cảnh, các mối quan tâm, các dự vọng như người ta nhìn thấy trên cùng một khuôn mặt những diện mạo khác nhau của các dự vọng nối tiếp nhau. Một người có khiếu thẩm mỹ sẽ chẳng lẫn một bức thư của bà Norton với bức thư của một bà cô nào đấy của Clarisse, chẳng lẫn bức thư của bà cô này với bức thư của bà cô khác hay của bà Howe, cũng chẳng lẫn mẫu thư của bà Howe với mẫu thư của bà Harlowe, mặc dù các nhân vật ấy ở cùng một tình huống, có cùng những tình cảm, liên quan đến cùng một đối tượng. Trong cuốn sách bất tử ấy, cũng như trong thiên nhiên về mùa xuân, người ta chẳng thấy hai chiếc lá nào có cùng một màu xanh. Vô vàn những sắc thái đa dạng! Nếu như thật khó khăn cho độc giả nắm bắt những sắc thái ấy, thì cũng thật khó khăn biết bao nhiêu cho tác giả thấy được chúng và miêu tả chúng!

Richardson ơi! Tôi dám nói rằng lịch sử chân thực nhất thì đầy những cái dối trá, còn tiểu thuyết của ông thì đầy những sự thật. Lịch sử miêu tả vài cá nhân, anh miêu tả nhân loại; lịch sử gán cho vài cá nhân những điều họ chẳng hề nói, chẳng hề làm, tất cả những gì anh gán cho con người, thì con người đã nói và đã làm; lịch sử chỉ bao quát một chặng của thời gian, một điểm của bề mặt quả địa cầu, anh đã bao quát tất cả mọi nơi chốn và tất cả mọi thời điểm. Trái tim con người trước kia, hiện nay và mãi mãi sau này vẫn thế, và đó là kiểu mẫu để anh sao chép. Nếu người ta áp dụng sự phê bình

ngghiêm khắc vào sử gia ưu tú nhất, thì liệu có sử gia nào chịu nổi sự phê bình đó không? Dưới góc độ ấy, tôi dám nói rằng lịch sử thường là một cuốn tiểu thuyết dở; còn tiểu thuyết như anh đã viết là một cuốn lịch sử hay. Ôi nhà họa sĩ của tự nhiên! Chính anh là người chẳng nói dối bao giờ.

Tôi sẽ ngưỡng mộ mãi không chán đầu óc bao la kỳ diệu mà anh đã huy động để dẫn dắt những tấn kịch của ba bốn chục nhân vật, tất cả đều duy trì nghiêm ngặt những tính cách anh đã phú cho chúng; sự hiểu biết đến kỳ lạ những quy luật, những tập quán, những lễ thói, những phong tục, hiểu biết đến kỳ lạ lòng người, cuộc sống; cái kho vô tận về đạo đức, về kinh nghiệm, về quan sát mà anh coi như thu lượm được.

Niềm hứng thú và sức lôi cuốn của tác phẩm khiến người ta không để ý đến nghệ thuật của Richardson, ngay đối với cả những người thành thạo nhất trong việc phát hiện ra. Nhiều lần tôi đã bắt đầu đọc cuốn *Clarisse* để tự rèn luyện; lần nào thì mới được hai mươi trang tôi đã quên mất dự định của mình; tôi chỉ còn chú ý đến, như tất cả các độc giả thông thường, cái tài đã tưởng tượng ra một cô gái đầy khôn ngoan và thận trọng, chẳng có một động thái nào là sai trái, chẳng ai có thể buộc tội, bởi vì cô có cha mẹ là đồ vô nhân đạo và tình nhân là một kẻ khả ố; cái tài đã cho cô gái đoan trang ấy một người bạn gái sôi nổi nhất và điên rồ nhất, chỉ nói và làm toàn điều hay lẽ phải, chẳng thể chê trách vào đâu; cho cô nàng này một chàng công tử làm nhân tình, nhưng là một chàng công tử bột nực cười bị tình nhân làm cho sầu não mặc dù có

một bà mẹ ủng hộ, giúp đỡ, che chở; cái tài đã kết hợp ở nhân vật Lovelace kia những phẩm chất hiếm hoi nhất, và những thói hư tật xấu bỉ ổi nhất, thói đê tiện với lòng hào hiệp, cái sâu sắc với cái phù phiếm, tính nóng nảy với sự bình tĩnh, lương tri với điên rồ; cái tài đã xây dựng một tên gian ác mà người ta ghét, mà người ta yêu, mà người ta khâm phục, mà người ta khinh miệt, tên đó làm cho ta ngạc nhiên dù xuất hiện dưới bộ mặt nào và chẳng bao giờ giữ nguyên một bộ mặt trong chốc lát. Còn cả đám đông các nhân vật phụ nữa, chúng đều được khắc họa rõ nét biết bao! Thật là đông đảo! Nào là ông Belford với các bè bạn của ông ta, nào là bà Howe và ông Hickman của bà, nào là bà Norton, nào là họ nhà Harlowe cha, mẹ, anh hai, các cô em gái, các chú bác cô dì, nào là cả đám lúc nhúc tại chốn ăn chơi sa đọa! Bao nhiêu lợi ích và tính khí tương phản! Tất cả đều hành động và nói năng! Làm sao một cô gái thân cô thế cô chống lại bao nhiêu kẻ thù tập hợp lại với nhau như thế mà không gục ngã được! Mà còn gục ngã ra sao nữa chứ!

Người ta chẳng cũng nhận ra trên một cái nền luôn luôn thay đổi, vẫn là những tính cách hết sức đa dạng, vẫn là cái tài xây dựng và dắt dẫn các sự kiện trong cuốn *Grandison* đó sao?

*Paméla* là một tác phẩm đơn giản hơn, ít trải rộng hơn, ít tình tiết phức tạp hơn; nhưng tài năng thì có ít hơn không? Và chẳng, ba tác phẩm ấy, mà chỉ một thôi cũng đủ lưu danh muôn thuở, là do chỉ một người đã viết ra.

Từ khi tôi biết những tác phẩm đó, chúng là hòn đá thử vàng của tôi; những ai không thích chúng, tôi biết họ là thế nào. Tôi chưa bao giờ nói về chúng với một người tôi quý trọng mà chẳng lo rằng người ấy không nhận xét giống như tôi. Tôi chưa bao giờ gặp ai cùng chia sẻ niềm hứng thú của tôi mà lại không muốn ghi người đó trong hai cánh tay tôi và ôm hôn.

Richardson không còn nữa\*. Một sự mất mát to lớn cho văn chương và cho nhân loại! Sự mất mát này đã làm tôi đau đớn như thể đấy là anh trai của tôi. Ông đã ở trong trái tim tôi, tuy tôi chưa gặp ông, chỉ biết ông qua các tác phẩm của ông mà thôi.

Tôi chưa bao giờ gặp một trong những người đồng hương của ông, một trong những người đồng hương của tôi đã có dịp sang Anh quốc, mà không hỏi người đó: “Ông đã gặp nhà thơ Richardson chưa?”. Rồi sau đó: “Ông đã gặp triết gia Hume chưa?”

Bữa kia, một người phụ nữ có khiếu thẩm mỹ và tính nhạy cảm hơi khác thường, hết sức băn khoăn về chuyện của Grandison mà bà vừa đọc, đã nói với một trong những ông bạn của bà đi sang London: “Tôi xin ông tới thăm hộ tôi miss Émilie, ông Belford, và nhất là miss Howe nếu cô ấy còn sống.”

Lần khác, một người phụ nữ tôi quen biết, từng giao du với một giới văn chương mà bà nghĩ là vô hại, rồi lo sợ cho số phận của Clarisse, bà liền chấm dứt giao du ngay khi mới bắt

đầu đọc tác phẩm này.

Làm sao mà hai bà bạn không xích mích với nhau, tôi đã dùng đủ mọi cách mà không giải hòa được, khi một bà khinh bỉ chuyện Clarisse, còn một bà lại phục sát đất!

Tôi đã viết thư cho bà thứ hai, và đây là vài đoạn bà trả lời tôi:

*“Lòng mộ đạo của Clarisse làm cho bà ấy khó chịu! Thử hỏi! thế bà ta muốn một cô gái mười tám tuổi, được dạy dỗ bởi những người bà con đức hạnh và ngoan đạo, một cô gái nhút nhát, khốn khổ dưới trần gian, hầu như chỉ hy vọng thấy số phận của mình được cải thiện ở một cuộc đời khác, lại không có tôn giáo và không có đức tin ư? Ý thức ấy rất lớn lao, rất dịu dàng, rất cảm động ở nàng; các quan niệm tôn giáo của nàng rất lành mạnh và rất thanh khiết; ý thức ấy đem đến cho tính cách của nàng một sắc thái hết sức bi tráng! Không, không, ông sẽ chẳng bao giờ thuyết phục được tôi rằng cách suy nghĩ ấy là của một tâm hồn dòng dõi cao sang.*

*“Bà ta cười, khi bà ta nhìn thấy cô bé tuyệt vọng bị cha nguyên rủa! Bà ta cười, và đấy là một bà mẹ. Tôi xin nói với ông rằng người đàn bà ấy chẳng bao giờ có thể là bạn của tôi: tôi xấu hổ vì bà ta đã từng là bạn. Ông sẽ thấy rằng sự nguyên rủa của một người cha được kính trọng, một sự nguyên rủa dường như đã được ứng nghiệm ở nhiều điểm quan trọng rồi, không thể là điều khủng khiếp đối với một đứa trẻ thuộc tính cách ấy! Và biết đâu Thượng đế sẽ chẳng phê chuẩn trong tương lai vĩnh cửu lời tuyên án của cha*

nàng?

*“Bà ta thấy kỳ lạ là tôi đã khóc khi đọc tác phẩm này! Còn tôi khi đọc đến những giây phút cuối cùng của cô bé ngây thơ ấy, lại luôn lấy làm lạ tại sao những phiến đá, những bức tường, những viên gạch vô cảm giác và lạnh lẽo tôi bước chân lên lại không xúc động và không cùng với tôi than vãn. Lúc đó tất cả tối sầm xung quanh tôi; tâm hồn tôi cũng đầy bóng tối; và tôi cảm thấy thiên nhiên như trùm trong một tấm băng tang dày.*

*“Theo ý bà ta, đầu óc Clarisse chỉ nghĩ đến ăn nói huênh hoang, và khi đã nghĩ ra được vài câu rồi, thế là nàng được an ủi. Xin thú thật với ông, cảm thấy như thế và nghĩ như thế là một sự nguyên rủa ghê gớm; ghê gớm đến nỗi thà rằng lúc này con gái tôi chết trong cánh tay tôi còn hơn là biết nó bị nguyên rủa như thế. Con gái ơi!... Đúng vậy, mẹ đã nghĩ như thế, và mẹ chẳng chối làm gì.*

“Bây giờ ông hãy làm việc đi, hỏi con người tuyệt vời, ông hãy làm việc đi, ông hãy hao tâm tổn trí đi: ông hãy nhìn cái kết thúc sự nghiệp của ông ở vào tuổi mà những kẻ khác bắt đầu sự nghiệp của họ, để người ta nhận định về những kiệt tác của ông như thế! Hỏi tạo hóa, Người hãy chuẩn bị trong nhiều thế kỷ một đứa con như Richardson; hãy vắt kiệt sức của Người đi, để phú bẩm cho ông ta; hãy cứ bạc bẽo với những đứa con khác của Người, Người đã sinh ra ông ta chỉ để cho một số nhỏ tâm hồn như tâm hồn con đây mà thôi; và giọt lệ nhỏ ra từ đôi mắt con sẽ là phần thưởng duy nhất cho

những đêm ông ta thức trắng”.

Và bà viết thêm ở phần tái bút: “Ông hỏi tôi về đám tang và di chúc của Clarisse, và tôi gửi cho ông đây; nhưng suốt đời có lẽ tôi cũng sẽ chẳng tha thứ cho ông nếu ông cho người đàn bà ấy biết về chuyện đó. Tôi xin rút lời: ông cứ tự mình đọc cho bà ta nghe hai đoạn ấy và đừng quên cho tôi biết rằng những tiếng cưới của bà ta đã theo Clarisse đến tận nơi an nghỉ cuối cùng của nàng, để cho nỗi ghét cay ghét đắng của tôi đối với bà ta được trọn vẹn”.

Như ta thấy đấy, trong những vấn đề khiêu thẩm mỹ, cũng như trong những vấn đề tôn giáo, có một thứ cố chấp mà tôi chê trách, nhưng tôi cũng chỉ tránh cho mình bằng ra sức vận dụng lý trí mà thôi.

Tôi đang ngồi với một ông bạn khi người ta trao cho tôi đám tang và di chúc của Clarisse, là hai đoạn mà người dịch ra tiếng Pháp đã lược bỏ, chẳng ai hiểu lý do vì sao. Ông bạn này là một trong những người nhạy cảm nhất tôi quen biết, và là một trong những người cuồng nhiệt với Richardson nhất: chỉ thiếu chút nữa thì ông ta cũng cuồng nhiệt như tôi. Ông ta cướp luôn lấy những tập sách, ông ta lui vào một góc và ông ta đọc. Tôi quan sát ông ta: mới đầu tôi thấy những dòng nước mắt tuôn ra, ông ta ngừng lại, ông ta nức nở; chợt ông ta đứng dậy, ông ta bước đi mà chẳng biết là đi đâu, ông ta kêu la như một người đau khổ, và ông ta trách mắng những lời cay đắng nhất đến cả gia đình Harlowe.

Tôi đã có ý định ghi lại những đoạn hay nhất trong ba tác

phẩm thơ\* của Richardson; nhưng bằng cách nào đây? Vì có nhiều đoạn lắm!

Tôi chỉ nhớ là bức thư thứ một trăm hai mươi tám, bức thư của bà Harvey gửi cho cô cháu gái, là một kiệt tác; không trau chuốt, không nghệ thuật lộ liễu, với một sự chân thật không cố tình, bức thư khiến cho Clarisse mất hết hy vọng hòa giải với những người bà con, trợ giúp cho cách nhìn nhận của kẻ cướp đoạt nàng, giao nộp nặng cho sự độc ác của hắn, khiến nàng quyết định đi London, khiến nàng nghe theo những đề nghị hôn nhân. v.v. Tôi không biết còn gì mà bức thư chẳng đề xuất: bức thư buộc tội gia đình bằng cách biện giải cho nàng; bức thư chứng minh sự cần thiết phải chạy trốn của Clarisse, bằng cách trách mắng nàng. Đó là một trong những đoạn giữa bao đoạn khác, khiến tôi đã phải thốt lên: *Richardson tuyệt diệu!* Nhưng để nghiệm thấy được niềm say sưa ấy thì phải đọc tác phẩm từ đầu và đọc cho đến đoạn này.

Tôi đã đánh dấu bằng bút chì trong bản của tôi bức thư thứ một trăm hai mươi tư, như là một đoạn thú vị, đó là thư của Lovelace gửi cho Léman, trợ thủ của y: trong bức thư này, người ta sẽ thấy tất cả sự rồ dại, tất cả sự hân hoan, tất cả mảnh khốc, tất cả trí tuệ của nhân vật ấy. Người ta chẳng còn biết nên yêu mến hay ghét bỏ con quỷ đó nữa. Cứ nghe y quyến rũ gã đầy tớ tội nghiệp của y! Đó là *Léman tốt bụng này, trung thực này*. Cứ nghe y vẽ ra cho hắn phần thưởng đang chờ đợi hắn: *Mày sẽ là ông chủ quán Gấu trắng; thiên*

*hạ sẽ gọi vợ mà là bà chủ quán, và để kết thúc: Tôi sẽ là Lovelace bạn của anh.* Lovelace chẳng nề hà những thể thức nhỏ nhặt khi vấn đề là đạt được kết quả: tất cả những ai góp phần vào mục tiêu của y đều là bạn của y.

Chỉ có bậc thầy đại tài mới có thể nghĩ đến chuyện liên kết với Lovelace cả đám lưu manh bê tha trụy lạc, bọn đê tiện ấy nhạo báng để kích thích y, và làm cho y mạnh dạn dẫn vào tội ác. Nếu Belford một mình chống đối lại thằng bạn gian ác, anh thấp kém hơn thằng bạn ấy biết bao nhiêu! Phải có tài năng mới đưa vào và duy trì sự cân đối hài hòa nào đấy giữa bao nhiêu lợi ích đối lập nhau!

Và đừng tưởng rằng chẳng có ý đồ mà tác giả đã phú cho nhân vật chính của ông trí tưởng tượng sôi nổi ấy, nỗi khiếp sợ hôn nhân ấy, cái sở thích cuồng nhiệt tăng tịu yêu đương phóng dăng ấy, thói huênh hoang quá đỗi ấy, bao nhiêu phẩm chất và thói hư tật xấu!

Các nhà thơ hỡi, hãy học tập Richardson bố trí những kẻ tâm phúc cho bọn gian ác để làm cho tội ác của chúng được san sẻ giảm bớt nỗi ghê tởm; và ngược lại, đừng bố trí loại nhân vật đó cho những người lương thiện, để lòng tốt của họ chỉ là của họ mà thôi.

Gã Lovelace kia thoái hóa rồi vươn lên mới nghệ thuật làm sao! Các bạn hãy xem lá thư thứ một trăm bảy mươi lăm. Đó là những cảm giác của một kẻ tàn bạo; đó là tiếng gầm của con thú dữ. Bốn dòng tái bút bỗng biến y thành một người có đức tranh hoặc gần gần như thế.

*Grandison* và *Paméla* cũng là hai tác phẩm hay, nhưng tôi thích *Clarissa* hơn. Ở đây tác gia không tiến bước nào mà chẳng phải là thiên tài.

Tuy nhiên người ta không nhìn người cha già của Paméla, đã đi suốt đêm, đến trước cửa nhà tay đại gia; người ta không nghe lão nói với đám gia nhân đầy tớ, mà không thấy xúc động ghê gớm.

Cả đoạn về Clementine trong *Grandison* là tuyệt mỹ.

Và đâu là lúc Clementine và Clarisse trở thành hai con người tuyệt vời? Đó là lúc một người thì mất danh tiết còn một người thì mất trí.

Tôi không nhớ lại mà không rùng mình khi Clementine vào trong phòng của mẹ, mặt tái nhợt, đôi mắt nhớn nhác, cánh tay băng bó, máu chảy dọc theo cánh tay và nhỏ giọt ở năm đầu ngón tay, miệng thì nói: *Mẹ ơi, trông đây này; máu của mẹ đấy.* Thật là não ruột não gan.

Nhưng tại sao nhân vật Clementine ấy lại hay đến thế trong lúc điên dại? Là bởi vì do không còn làm chủ được những ý nghĩ trong đầu óc mình, cũng như những biến động trong trái tim mình, nếu như có điều gì hổ thẹn xảy ra với nàng, thì chắc nàng cũng đã thốt ra. Nhưng nàng chẳng nói một lời nào mà không chứng tỏ mình trong trắng ngây thơ; và tình trạng của nàng không cho phép nghi ngờ điều nàng nói.

Người ta đã kể lại với tôi rằng Richardson từng nhiều năm giao tiếp với xã hội, hầu như chẳng nói năng gì.

Ông đã không có được tất cả cái danh tiếng xứng đáng với ông. Lòng đố kỵ là đục vọng mới ghê gớm làm sao! Đó là mụ độc ác nhất trong các nữ thần Euménides\*: mụ theo đuổi con người tài cán cho đến tận bên mồ; tới đây, mụ biến mất; và công lý của các thế kỷ ngồi vào chỗ của mụ.

Hỡi Richardson! Nếu anh đã không được hưởng lúc sinh thời tất cả danh tiếng xứng đáng với anh, anh sẽ lớn lao biết bao vào thời các con cháu chúng ta, khi chúng sẽ nhìn anh ở khoảng cách như chúng ta nhìn Homère bây giờ! Lúc đó ai là kẻ dám tước đi một dòng trong tác phẩm tuyệt diệu của anh? Anh còn được nhiều người ngưỡng mộ trong chúng tôi hơn là trong xứ sở của anh; và tôi lấy làm vui mừng về điều đó. Hỡi các thế kỷ, hãy trôi qua nhanh đi và mang theo những vinh dự nhờ Richardson mà có! Tôi xin nói có tất cả những ai đang lắng nghe tôi làm chứng: tôi chẳng hề đợi theo gương ai để tỏ lòng kính trọng anh; ngay từ hôm nay tôi đã nghiêng mình dưới chân bức tượng của anh; tôi tôn thờ anh, muốn tìm trong đáy tâm hồn tôi những lời tương xứng với lòng ngưỡng mộ bao la của tôi đối với anh mà tìm chẳng được. Các bạn là những người đang lướt qua những dòng này tôi viết ra không mạch lạc, không dự định, không trật tự, chúng chọt đến với tôi trong lúc trái tim xốn xang, nếu các bạn đã nhận được từ trời cao một tâm hồn nào nhạy cảm hơn tâm hồn tôi, thì các bạn hãy xóa những dòng này đi. Tài năng của Richardson đã bóp nghẹt những tài năng gì tôi có. Những bóng ma của ông không ngừng lớn vồn trong trí tưởng tượng của tôi; nếu tôi

muốn viết thì tôi lại nghe thấy lời than vãn của Clementine; bóng dáng Clarisse hiện ra trong tôi; tôi thấy Grandison bước đi trước mặt tôi; Lovelace làm tôi bối rối, và ngòi bút tuột khỏi những ngón tay của tôi. Còn các người, những bóng ma dịu dàng hơn, Émilie, Charlotte, Paméla, miss Howe thân mến, trong khi tôi trò chuyện với các người, những năm tháng của lao động và của mùa gặt các vinh quang trôi qua; và tôi tiến tới giai đoạn cuối cùng, chẳng mưu toan làm được gì xem ra cũng có thể tiến cử tôi cho thời gian sẽ đến.

## TRÒ CHUYỆN VỚI DORVAL VỀ ĐỨA CON HOANG

**T**ập thứ sáu bộ *Bách khoa toàn thư* vừa xuất bản\*; và tôi về miền quê để nghỉ ngơi và lấy lại sức khỏe thì một sự kiện không kém phần lý thú về hoàn cảnh cũng như về con người khiến cả vùng ngạc nhiên và xôn xao. Thiên hạ chỉ bàn tán ở đây về một người đàn ông hiếm gặp, trong cùng một ngày vừa có niềm hạnh phúc đem thân mình cứu bạn, vừa có lòng dũng cảm hy sinh tình yêu, của cải và sự tự do của mình cho bạn.

Tôi muốn được quen biết người đó. Tôi được quen biết anh ta, và tôi thấy anh hết như mọi người đã miêu tả cho tôi, ủ dột và âu sầu. Nỗi phiền muộn và đau đớn, khi ra khỏi một tâm hồn nơi chúng từng cư trú quá lâu, đã để lại đấy sự buồn bã. Anh buồn bã trong trò chuyện và trong thái độ, trừ khi anh nói về đức hạnh, hoặc khi anh cảm kích ghê gớm trước cảnh đức hạnh gây ra cho những ai say mê đức hạnh mãnh liệt. Lúc đó có lẽ bạn nghĩ rằng anh ta thay hình đổi dạng, vẻ thanh thản chan hòa trên khuôn mặt anh. Đôi mắt anh sáng lên và dịu dàng. Giọng nói anh có sức lôi cuốn khó tả. Lời lẽ của anh trở nên tha thiết. Đó là một chuỗi những ý tưởng nghiêm trang và những hình ảnh cảm động khiến ai nấy cứ chú ý mãi và thích thú say mê. Nhưng như ta thấy, vào những buổi chiều thu, thời tiết u ám và vần vù, ánh nắng lóe ra từ

một đám mây, chiếu sáng một lúc, rồi biến mất trong bầu trời tối tăm, chẳng mấy chốc sự vui vẻ của anh lụi tàn đi, anh đột ngột lại rơi vào lạng lẽ và âu sầu.

Dorval là thế đấy. Hoặc anh là người dễ gây thiện cảm trước, hoặc như thiên hạ nói là có những kẻ sinh ra là để quý mến nhau ngay khi mới gặp nhau, anh tiếp đón tôi một cách cởi mở khiến ai nấy đều ngạc nhiên, trừ tôi; và ngay từ lần thứ hai gặp anh, tôi nghĩ có thể trò chuyện với anh về gia đình anh, và về những gì vừa xảy ra ở đấy, mà chẳng mang tiếng là tò mò. Anh thỏa mãn những câu hỏi của tôi. Anh kể cho tôi nghe chuyện của anh. Tôi run sợ cùng với anh về những thử thách mà người tốt đôi khi phải hứng chịu; và tôi nói với anh rằng một vở kịch đề tài là những thử thách ấy chắc sẽ gây ấn tượng cho tất cả những ai có tính mẫn cảm, có đạo đức, và có đôi chút ý niệm về sự yếu đuối của con người.

Chao ôi! anh thở dài đáp lại tôi, ông đã có suy nghĩ giống như cha tôi. Một thời gian sau khi cha tôi về\*, khi niềm vui bình lặng hơn và dịu dàng hơn bắt đầu kế tiếp nỗi hân hoan của cha con tôi, khi hai cha con thưởng thức niềm vui thích ngồi bên nhau, cha tôi bảo tôi:

“Dorval này, ngày nào cha cũng cầu trời cho Rosalie và cho con. Cha đa tạ trời đã gìn giữ các con cho đến ngày cha trở về; mà nhất là đã gìn giữ các con được trong trắng. Ô! con trai ơi, cha chẳng đưa mắt nhìn Rosalie mà không rùng mình về nỗi nguy hiểm con đã trải qua. Cha càng nhìn em con, càng thấy em ngoan ngoãn và xinh đẹp, thì cha càng thấy mối

nguy hiểm kia lớn lao. Nhưng ông trời gìn giữ chúng ta hôm nay có thể rời bỏ chúng ta ngày mai; chẳng ai trong cha con ta biết được số phận của mình. Tất cả những gì chúng ta biết, chỉ là cuộc đời trôi qua đến đâu, thì chúng ta thoát đến đấy sự độc ác theo đuổi chúng ta. Đấy là những suy nghĩ mỗi lần cha nhớ lại chuyện của con. Những suy nghĩ ấy an ủi cha về thời gian ngắn ngủi cha còn sống ở đời; và nếu con muốn, đó sẽ là bài học của một vở kịch mà đề tài là một phần cuộc đời cha con ta, và chúng ta sẽ diễn với nhau.

- Một vở kịch ư cha!...

- Phải, con ạ. Chẳng nhất thiết dựng rạp ở đây, mà chỉ cần nhớ lại một sự kiện liên quan đến cha con ta, và thể hiện như nó đã xảy ra... Chính chúng ta sẽ diễn lại sự kiện ấy năm này qua năm khác, trong ngôi nhà này, tại phòng khách này. Những điều chúng ta đã nói, chúng ta sẽ nói lại. Các con của con cũng sẽ làm như thế, và đến lượt các cháu, các chắt của con cũng vậy. Và cha sẽ như còn sống đấy; và cha sẽ trò chuyện như vậy, đời này qua đời khác, với tất cả các cháu chắt chút chút của cha... Dorval này, con có nghĩ rằng một tác phẩm truyền lại cho con cháu những ý nghĩ của chính cha con ta, những tình cảm chân thực của cha con ta, những lời lẽ mà cha con ta đã nói ở một trong những hoàn cảnh quan trọng nhất của cuộc đời cha con ta, có giá trị hơn các bức chân dung gia đình chỉ cho thấy một thời điểm của gương mặt chúng ta mà thôi?

- Có nghĩa là cha ra lệnh cho con phải miêu tả tâm hồn

cha, tâm hồn con, tâm hồn của Constance, của Clairville và của Rosalie. Ôi! cha ơi, đó là một công việc vượt quá sức của con, và cha biết rồi đấy!

– Nghe đây con; cha định sắm vai của cha ở đấy một lần trước khi chết; và, để thực hiện điều đó, cha đã bảo André\* nhét vào trong một cái rương những áo quần mà chúng ta đã đem từ nhà tù về.

– Cha ơi...

– Các con ta chưa bao giờ từ chối làm theo ý cha; chúng sẽ không muốn bắt đầu muộn quá”.

Đến đây, Dorval quay mặt đi và che những giọt nước mắt, nói với tôi bằng giọng một người cố nén nỗi đau đớn... “Vở kịch được viết xong... nhưng người đặt viết nó không còn nữa...” Sau một lúc im lặng, anh nói thêm: “Vở kịch ấy vẫn ở kia kia, và tôi hầu như đã quên nó đi rồi; nhưng bọn chúng nó cứ luôn nhắc đi nhắc lại với tôi là đã không thực hiện ý nguyện của cha nên chúng thuyết phục được tôi; và đến chủ nhật tới chúng tôi làm trọn lần đầu tiên một công việc mà tất cả đều thống nhất coi như một nghĩa vụ.

– A! anh Dorval, tôi nói với anh, liệu tôi có thể...

– Tôi hiểu ý ông, anh trả lời tôi; thế ông tưởng rằng tôi đề nghị với Constance, với Clairville và với Rosalie ư? Đề tài vở kịch ông đã biết rồi đấy, và ông sẽ chẳng khó khăn gì để thấy rằng có vài cảnh mà sự hiện diện của một người lạ chắc sẽ gây lúng túng lắm. Tuy nhiên chính tôi là người sắp xếp phòng khách. Tôi chẳng hứa hẹn với ông. Tôi không từ chối

ông. Tôi sẽ liệu.

Chúng tôi chia tay nhau, Dorval và tôi. Hôm ấy là thứ hai. Cả tuần lễ, anh ta chẳng nhắn nhe gì cho tôi. Nhưng sáng chủ nhật, anh viết cho tôi... “Hôm nay, đúng ba giờ, ở cổng vườn...” Tôi tới đấy. Tôi trèo qua cửa sổ vào phòng khách; và Dorval, trước đó đã để mọi người ra hết, bố trí tôi đứng ở một góc phòng, từ chỗ đó, chẳng ai nhìn thấy tôi, còn tôi thì thấy và nghe được những gì người ta sẽ đọc, trừ lớp kịch\* cuối cùng. Một dịp khác, tôi sẽ kể tại sao tôi lại không nghe được lớp kịch cuối cùng.

Tôi đã hứa kể tại sao tôi không nghe được lớp kịch cuối cùng; và là thế này. Lysimond không còn nữa. Chúng đã thuê một người bạn của ông, trạc tuổi ông, có tầm vóc, giọng nói và mái tóc bạc trắng như ông, để đóng thế ông trong vở kịch.

Ông lão ấy bước vào phòng khách\* như Lysimond đã bước vào đấy lần đầu tiên, Clairville và André dìu hai bên, và khoác bộ quần áo mà bạn lão đã mang từ các nhà tù về. Nhưng lão vừa xuất hiện thì, hành động kịch lúc ấy tái hiện người vừa qua đời dưới mắt tất cả gia đình, người đó vốn rất thân thiết và được kính trọng, nên không ai cầm được nước mắt. Dorval khóc; Constance và Clairville khóc; Rosalie cố nén những tiếng nức nở và quay nhìn đi chỗ khác. Ông lão đóng vai Lysimond, bối rối và cũng khóc. Nỗi đau đón truyền từ chủ nhà đến các gia nhân đầy tớ, trở nên rộng khắp; và vở kịch không diễn tiếp được nữa.

Khi mọi người đã ra đi hết, tôi từ trong góc phòng bước

ra, và tôi trở về nhà như tôi đã đến. Dọc đường, tôi lau mắt, và tôi tự nhủ để an ủi mình, bởi vì tôi thấy lòng buồn lắm: “Mình phải là người rất tốt mới sâu não thế này. Tất cả đấy chỉ là một vở hài kịch. Dorval đã lấy đề tài từ trong đầu anh. Anh đã chuyển thành kịch tùy theo sở thích của anh, và hôm nay người ta diễn nó để mua vui”.

Tuy nhiên một vài tình huống khiến tôi bối rối. Chuyện của Dorval thì ở vùng này ai chẳng biết. Kịch diễn rất chân thật, đến nỗi ở nhiều đoạn, quên mất mình là khán giả, và là khán giả chẳng ai nhìn thấy, tôi suýt bước ra khỏi chỗ của tôi và thêm một nhân vật có thật vào màn kịch. Thế rồi, làm sao có thể dàn xếp những gì vừa xảy ra với các ý nghĩ của tôi. Nếu vở kịch này là một hài kịch như bao hài kịch, tại sao họ đã không diễn lớp kịch cuối cùng? Đây là nguyên nhân nỗi đau đớn sâu sắc của họ khi nhìn thấy ông lão đóng vai Lysimond?

Mấy ngày sau, tôi đến cảm ơn Dorval về buổi diễn thú vị và dữ dội mà anh đã chiều lòng cho tôi được dự...

“VẬY là ông đã hài lòng về buổi đó chứ?...”

Tôi thích nói sự thật. Anh ta thích nghe sự thật; và tôi trả lời anh rằng diễn xuất của các diễn viên gây ấn tượng mạnh mẽ với tôi đến nỗi tôi không thể phát biểu về những mặt khác; vả chăng, vì chẳng được nghe lớp kịch cuối cùng, nên tôi không biết kết cục ra sao; nhưng nếu anh vui lòng cho tôi đọc tác phẩm, tôi sẽ nói cho anh biết ý kiến của tôi...

“Ý kiến của ông! mà hiện nay tôi không biết những gì tôi muốn biết về ý kiến của ông hay sao? Một vở kịch viết ra để

đọc thì ít mà chủ yếu là để diễn; việc diễn vở kịch này đã làm ông hài lòng, tôi không cần gì hơn nữa. Tuy nhiên vở kịch đây; ông đọc đi và chúng ta sẽ nói về nó”.

Tôi cầm tác phẩm của Dorval; tôi bình tâm đọc nó, và chúng tôi nói chuyện về vở kịch ngày hôm sau và hai ngày tiếp theo\*.

Đây là cuộc trò chuyện của chúng tôi. Nhưng khác nhau biết bao giữa những gì Dorval nói với tôi và những gì tôi viết ra!... Vẫn có thể là những ý nghĩ ấy; nhưng cái thần của con người thì không còn ở đó nữa... Tôi hoài công tìm kiếm trong tôi cái dấu ấn mà cảnh tượng tự nhiên và sự hiện diện của Dorval tác động vào đấy. Tôi chẳng thấy lại nó đâu; tôi không nhìn thấy Dorval nữa; tôi không nghe thấy anh ta nữa. Tôi chỉ có một mình, giữa đám bụi của đồng sách vở và trong bóng tối của một căn phòng làm việc... và tôi viết những dòng kém cỏi, buồn tẻ và lạnh nhạt.

\*\*\*

Hôm ấy, Dorval đã cố dàn xếp mà không thành công một vụ việc từ lâu chia cắt hai gia đình hàng xóm với nhau, và vụ việc ấy có thể làm cho một trong hai gia đình tan nát. Anh buồn phiền về chuyện đó, và tôi thấy rằng trạng thái tinh thần của anh sẽ phủ một màu u ám lên cuộc trò chuyện của hai chúng tôi. Tuy nhiên tôi bảo anh:

“Tôi đã đọc anh; nhưng tôi lằm to, hoặc anh đã không chú tâm đáp ứng nghiêm cẩn những ý định của cụ thân sinh ra

anh. Theo tôi hình như cụ muốn anh thể hiện các sự việc như chúng đã xảy ra; và tôi nhận thấy nhiều chi tiết có tính chất hư cấu chỉ bắt buộc phải tuân thủ ở rạp hát là nơi người ta bảo rằng có một ảo ảnh và những tiếng vỗ tay thuê.

“Trước hết, anh đã tuân thủ chặt chẽ quy tắc những duy nhất\*. Tuy nhiên không thể tin được rằng bao nhiêu sự kiện như thế lại xảy ra tại một nơi duy nhất; rằng chúng chỉ chiếm một khoảng thời gian hai mươi bốn tiếng đồng hồ, và chúng đã kết nối với nhau trong chuyện của anh như chúng đã gắn kết trong tác phẩm anh viết ra.

**DORVAL.** – Ông có lý. Nhưng nếu một việc đã kéo dài mười lăm ngày, ông tưởng rằng cũng cần phải cho nó khoảng thời gian ấy khi diễn ư? Nếu các sự kiện bị ngăn cách nhau bởi các sự kiện khác, cũng phải thể hiện sự lộn xộn ấy mới được ư? Và nếu chúng xảy ra ở những địa điểm khác nhau trong nhà, tôi cũng phải rải chúng ra ở chính những nơi ấy ư?

Các quy tắc ba duy nhất thì khó tuân thủ; nhưng chúng hợp lẽ.

Trong xã hội, các vụ việc chỉ diễn ra qua những biến cố nhỏ sẽ đem sự chân thực đến cho một tiểu thuyết, nhưng chúng sẽ tước hết mọi hứng thú ở một tác phẩm kịch: sự chú ý của chúng ta bị phân tán ra vô vàn những nội dung khác nhau; nhưng ở rạp hát là nơi chỉ thể hiện những khoảnh khắc đặc biệt của cuộc đời thực, nên chúng ta cần phải tập trung hết mình vào cùng một chỗ.

Tôi thích một vở kịch phải đơn giản hơn là chất đầy những

biến cố. Tuy nhiên tôi nhìn nhận ở mối liên hệ của chúng hơn là ở số lượng chúng ít hay nhiều. Hai sự kiện do ngẫu nhiên mà nối tiếp nhau hoặc diễn ra đồng thời, tôi không dễ tin là chúng gắn kết nhau bằng trường hợp một số lớn sự kiện, gần gũi nhau trong kinh nghiệm sống hằng ngày, quy tắc bất di bất dịch về tính chất giống như thật ở kịch, chúng như lôi kéo nhau bởi những mối liên hệ cần thiết.

Nghệ thuật sắp đặt các tình tiết là ở chỗ nối các sự kiện với nhau, sao cho khán giả biết suy nghĩ luôn nhận thấy ở đó một lý do khiến mình hài lòng, Những sự kiện càng đặc biệt thì lý do càng phải mạnh mẽ. Nhưng không nên lấy bản thân mình để xét đoán. Người hành động và người xem là hai thực thể rất khác nhau.

Tôi chắc là bực mình đã có lúc nào đấy phóng túng làm trái với các nguyên tắc chung duy nhất về thời gian và duy nhất về hành động; nhưng tôi thiết nghĩ người ta có khát khe cũng là phải đối với duy nhất về địa điểm. Không có tính duy nhất này, diễn tiến của một vở kịch hầu như luôn luôn lúng túng, mập mờ. Ôi! giá như chúng ta có được những rạp hát ở đó phong cảnh sân khấu thay đổi mỗi lần mà địa điểm của cảnh phải thay đổi!...

**TÔI.** – Và anh thấy có lợi thế lớn lao gì trong trường hợp ấy?

**DORVAL.** – Khán giả sẽ theo dõi chẳng khó khăn toàn bộ diễn tiến của một vở kịch; cuộc diễn sẽ trở nên đa dạng hơn, lý thú hơn và sáng rõ hơn. Phong cảnh không thể thay đổi,

trừ khi sân khấu trống rỗng; sân khấu chỉ có thể trống rỗng ở cuối mỗi hồi. Vì vậy, bất cứ khi nào hai biến cố cần thay đổi phong cảnh, thì chúng phải diễn ra ở hai hồi khác nhau. Người ta sẽ chẳng thấy một hội đồng các nguyên lão nối tiếp ngay sau một cuộc họp những kẻ mưu phản, trừ phi sân khấu khá rộng để người ta có thể phân biệt được ở đấy những khoảng không gian hết sức khác nhau. Nhưng ở những rạp hát nhỏ, như các rạp hát của chúng ta, một khán giả có lý trí sẽ nghĩ thế nào khi nghe thấy các triều thần là những người biết rất rõ tường có mạch vách có tai, lại âm mưu chống hoàng đế của họ ngay chính tại nơi hoàng đế vừa hỏi ý kiến họ về công việc hết sức trọng đại là có nên từ bỏ quyền lực hay không\*? Vì các nhân vật vẫn còn đó nên khán giả hẳn là phải cho rằng chính địa điểm ra đi.

Vả chẳng, về các ước lệ sân khấu ấy, tôi nghĩ thế này. Nghĩ rằng ai không biết đến lý lẽ sáng tác, cũng là không biết đến cơ sở của quy tắc, sẽ chẳng thể từ bỏ nó hoặc theo nó một cách đúng lúc được. Người đó hoặc là quá tôn trọng hoặc là quá miệt thị quy tắc, hai tảng đá ngầm trái ngược nhưng đều nguy hiểm ngang nhau. Một phía chẳng coi là gì hết những nhận xét và kinh nghiệm của các thế kỷ đã qua, và đưa nghệ thuật trở về thời kỳ ấu thơ của nó; phía kia chặn đứng nghệ thuật ngay tại chỗ, và ngăn cản nó tiến lên phía trước.

Chính tại phòng riêng của Rosalie tôi trò chuyện với cô\*, khi tôi phá bỏ trong lòng cô tình yêu vô căn cứ chính tôi đã khơi gợi, và làm nẩy nở lại tình cảm của cô với Clairville. Tôi

dạo chơi với Constance trên con đường lớn hai bên trồng cây, dưới những cây dẻ già cội ông thấy đấy, khi tôi tin chắc cô ấy là người phụ nữ duy nhất trên đời cho tôi; cho tôi! đúng lúc tôi lại có ý định nói để cô ấy hiểu rằng tôi chẳng phải là người chồng hợp với cô. Mới nghe thấy tiếng cha tôi về, tất cả chúng tôi xuống, chạy ùa đến; và lớp kịch cuối cùng diễn ra ở nhiều nơi khác nhau, cứ mỗi lần ông già hiền lành ấy dừng lại, từ cửa ra vào cho đến phòng khách kia. Tôi vẫn còn nhìn thấy lúc này đây những địa điểm ấy... Tôi đã thu tất cả hành động vào trong một địa điểm, bởi vì tôi có thể làm như vậy mà chẳng gây lúng túng cho diễn tiến của vở kịch, và cũng chẳng tước đi mất vẻ như thật của các sự kiện.

**TÔI.** – Thế thì tuyệt thật. Nhưng khi bố trí những địa điểm, thời gian và trật tự của các sự kiện, chắc anh đã không hình dung chúng ngoài các thông lệ của chúng ta cũng như ngoài tính cách của anh.

**DORVAL.** – Tôi không nghĩ là đã làm như vậy.

**TÔI.** – Vậy anh sẽ thuyết phục tôi rằng anh cùng với gã đầy tớ của anh có mặt ở lớp kịch thứ hai của hồi thứ nhất chẳng? Sao! khi anh bảo gã: *Xe của ta, những con ngựa*, gã không đi ra ư? Gã không tuân lệnh anh ư? Gã trách móc anh mà anh bình tĩnh nghe ư? Ông Dorval nghiêm khắc, con người ấy không cãi mở ngay cả với ông bạn là Clairville, mà lại nói năng thân mật với gã đầy tớ Charles của mình ư? Điều đó chẳng giống như thật mà cũng chẳng thật.

**DORVAL.** – Phải chấp nhận như vậy. Tôi tự nói với mình

gần những điều tôi đã đặt vào miệng của Charles; nhưng gã Charles ấy là một gia nhân tốt, gắn bó với tôi. Trong trường hợp xảy ra, chắc hẳn gã sẽ làm cho tôi tất cả những gì André đã làm cho cha tôi. Gã đã chứng kiến sự việc. Tôi thấy đưa gã vào một lúc trong kịch chẳng có mấy phiền phức, và điều đó làm cho gã rất hồ hởi!... Bởi vì họ là đầy tớ của chúng ta, thì họ thôi không còn là những con người nữa hay sao?... Nếu họ phục vụ chúng ta, thì chúng ta lại phục vụ người khác.

**TÔI.** – Nhưng nếu anh soạn vở cho rạp hát?

**DORVAL.** – Tôi sẽ bỏ lại đạo đức học của tôi, và tôi sẽ chẳng khi nào biến thành quan trọng trên sân khấu những kẻ vô danh tiểu tốt trong xã hội. Các nhân vật Daves từng là những nòng cốt của hài kịch cổ đại, bởi vì chúng thực sự là những chủ mưu gây ra mọi rắc rối trong các gia đình. Vậy phải bắt chước những tập quán đã có cách đây hai ngàn năm, hay những tập quán của chúng ta? Các nhân vật đầy tớ hài kịch của chúng ta luôn luôn dễ ưa, bằng chứng chắc chắn là chúng tỉnh táo. Nếu nhà thơ để chúng ở tiền sảnh, nơi chúng phải có mặt, hành động diễn ra giữa các nhân vật chính sẽ càng lý thú và nổi bật. Molière\* là người biết khai thác điều đó, đã loại chúng ra khỏi các vở *Tartuffe* và *Anh ghét đời*. Những chuyện tăng tị thâm vụng của đám đầy tớ và con sen mà người ta cho chen vào hành động chính là biện pháp chắc chắn gây mất hứng thú. Hành động kịch chẳng ngưng nghỉ; và trộn lẫn hai chuyện rắc rối là lần lượt chặn lại chuyện này và chuyện kia.

**TÔI.** – Tôi mạn phép xin anh miễn thứ cho những con sen. Tôi thấy rằng các thanh niên, luôn luôn bị gò bó trong cách cư xử và trong lời ăn tiếng nói, dường như chỉ với những cô gái ấy là họ có thể trải lòng mình, thổ lộ những ý nghĩ thúc bách họ mà tập tục, lễ thói, nỗi e sợ và các thành kiến khiến họ chỉ biết giữ trong lòng.

**DORVAL.** – Vậy thì các cô sen cứ việc ở trên sân khấu cho đến khi nào nền giáo dục của chúng ta trở nên tốt hơn, và các ông bố bà mẹ là những người để cho con cái họ tâm tình... Ông còn nhận xét gì nữa không?

**TÔI.** – Lời tỏ tình của Constance?...

**DORVAL.** – Thì sao?

**TÔI.** – Các phụ nữ chẳng mấy khi...

**DORVAL.** – Đồng ý. Nhưng ông hãy giả định một người phụ nữ có tâm hồn, có giáo dục, và có tính cách như Constance; cô ấy đã biết chọn một người đàn ông tử tế: và ông cho rằng cô thú nhận tình cảm của mình sẽ là không thích đáng. Constance khiến tôi bối rối... lắm... Tôi ái ngại cho cô ấy, và tôi càng kính trọng cô ấy hơn.

**TÔI.** – Thế thì lạ thật đấy! Anh quan tâm đến một khía cạnh khác...

**DORVAL.** – Và ông hãy nói thêm rằng tôi không phải là một kẻ hợm mình.

**TÔI.** – Người ta sẽ thấy trong lời tỏ tình ấy vài đoạn thiếu ý tứ... Các phụ nữ sẽ ráo riết chê tính cách ấy là lỗ bịch...

**DORVAL.** – Các phụ nữ nào, thưa ông? Những gái giang hồ thú nhận một tình cảm hổ thẹn mỗi lần nói: *Em yêu anh*. Đấy không phải là Constance; và thật đáng xót xa nếu trong xã hội chẳng có một người phụ nữ nào giống như cô ấy.

**TÔI.** – Nhưng cái giọng đó thật bất thường ở rạp hát...

**DORVAL.** – Mà ông hãy bỏ rạp hát lại đấy; ông hãy trở về phòng khách; và ông phải thừa nhận rằng ông không thấy chướng tai khi nghe lời lẽ của Constance ở đây.

**TÔI.** – Không.

**DORVAL.** – Thế là đủ. Tuy nhiên, cần phải nói hết với ông. Khi tác phẩm hoàn thành, tôi đưa cho tất cả các nhân vật đọc để mỗi người thêm thắt hoặc lược bớt ở vai của mình, và tự mô tả mình cho chân thật hơn. Nhưng xảy ra một điều tôi chẳng ngờ tới mấy, tuy nhiên điều ấy lại rất tự nhiên. Đó là họ căn cứ vào tình trạng của họ bây giờ hơn là tình huống đã qua của mình; chỗ này họ sửa cho từ ngữ dịu hơn, chỗ kia họ xóa đi một ý kiến; chỗ khác họ chêm vào một tình tiết phụ. Rosalie muốn mình xem ra ít lỗi lầm hơn dưới con mắt của Clairville; Clairville muốn tỏ ra còn say mê Rosalie hơn nữa; Constance muốn nhấn thêm một chút âu yếm với người hiện bây giờ là chồng cô; và sự chân thực của các tính cách vì thế bị tổn hại ở một vài đoạn. Lời tỏ tình của Constance là một trong những đoạn ấy. Tôi thấy rằng những đoạn khác sẽ không thoát khỏi thị hiếu thẩm mỹ tinh tế của ông.

Lời lẽ của Dorval vì ít tính chất ca ngợi quen thuộc trong tính cách của anh nên càng thôi thúc tôi. Để đáp lại, tôi đi vào

những chi tiết tỉ mỉ hơn mà có lẽ tôi đã xao nhãng.

**TÔI.** – Thế còn việc uống trà cũng trong lớp kịch ấy thì sao? Tôi bảo anh.

**DORVAL.** – Tôi hiểu ý ông; ở xứ sở này không có uống trà. Tôi đồng ý; nhưng tôi đã đi du lịch lâu ở Hà Lan; tôi đã sống nhiều với những người ngoại quốc; tôi đã nhiễm ở họ thói quen ấy; và đây là tôi mô tả tôi.

**TÔI.** – Nhưng ở rạp hát!

**DORVAL.** – Không phải ở đây. Cần phải đánh giá tác phẩm của tôi trong một phòng khách... Tuy nhiên ông cũng đừng bỏ qua bất cứ đoạn nào ông cho rằng trái với thông lệ của rạp hát... Tôi sẽ vui lòng kiểm tra xem tôi sai hay thông lệ sai.

Trong lúc Dorval nói, tôi tìm những chỗ tôi đánh dấu bằng bút chì ở bên lề bản thảo của anh, tất cả những chỗ tôi thấy có vấn đề phải bàn. Tôi bắt gặp một trong những chỗ đánh dấu ấy lúc bắt đầu lớp kịch thứ hai của hồi hai, và tôi nói với anh:

“Khi anh gặp Rosalie, theo như lời anh đã để cho bạn anh nói, có thể cô ta biết chuyện anh ra đi, có thể cô ta chẳng biết gì. Nếu là trường hợp thứ nhất, tại sao cô ta lại chẳng nói gì với Justine\*? Có thật tự nhiên không khi cô ta chẳng thốt ra một lời nào về một sự kiện nó phải choán hết tâm hồn cô? Cô ta khóc, nhưng các giọt nước mắt của cô chảy xuống người cô. Nỗi đau đớn của cô là nỗi đau đớn của một tâm hồn tế nhị tự thú với mình về những tình cảm mình không thể ngăn nó nảy nở, và mình cũng không thể tán thành. *Cô ấy chẳng biết*

gì, anh sẽ bảo tôi. Cô ấy có vẻ ngạc nhiên về chuyện đó; tôi đã viết như thế, và ông đã thấy thế. Điều đó thì đúng, nhưng làm sao cô ta lại có thể chẳng biết gì sự việc mà trong nhà ai cũng biết?...

**DORVAL.** – Lúc ấy là buổi sáng; tôi vội vã rời bỏ một nơi lưu trú tôi đã gây bao lộn xộn, vội vã tự giải thoát khỏi công việc ủy thác bất ngờ nhất và xót xa nhất; và tôi gặp Rosalie ngay khi cô ấy vừa dậy. Cảnh đã thay đổi địa điểm, nhưng chẳng hề mất đi chút nào tính chân thực. Rosalie sống ít giao tiếp; cô ấy chỉ hy vọng che giấu những ý nghĩ thầm kín của mình khỏi sự dò biết của Constance và lòng say mê của Clairville, bằng cách tránh cả hai người; cô ấy chỉ mới ở trên phòng riêng xuống, và cô chưa gặp ai khi bước vào phòng khách.

**TÔI.** – Nhưng tại sao người ta lại báo tin Clairville tới trong khi anh và Rosalie đang trò chuyện? Người ta chẳng bao giờ cho báo tin mình tới ngay tại nhà mình cả; và điều này có vẻ như một bước ngoặt kịch\* sắp đặt tùy tiện ở rạp hát.

**DORVAL.** – Không; đó là một sự việc như nó đã xảy ra và như nó phải xảy ra. Nếu ông xem đấy như một bước ngoặt kịch, thì càng hay; nó tự đặt mình vào chỗ ấy đấy.

Clairville biết rằng tôi đang ngồi với tình nhân của anh; thật chẳng tự nhiên nếu anh ấy xộc vào giữa một cuộc trò chuyện mà anh đã mong muốn. Tuy nhiên anh lại không tìm được nổi sốt ruột muốn biết kết quả cuộc trò chuyện ấy; anh ấy cho gọi tôi: ông sẽ làm khác đi chẳng?

Đến đây, Dorval dừng lại một lúc; rồi anh nói: “Tôi ưng những cảnh\* trên sân khấu, ở đấy chẳng có nhiều cảnh đâu, và ở đấy chúng gây ra một hiệu quả rất dễ chịu và rất chắc chắn, hơn là các bước ngoặt kịch bất ngờ kia người ta đưa vào một cách hết sức gượng gạo, và chúng dựa trên cơ sở bao nhiêu giả định đặc biệt, đến mức có được một sự kết hợp các sự kiện thành công và tự nhiên thì có đến cả ngàn sự kết hợp làm cho một người có khiếu thẩm mỹ phải bực mình.

**TÔI.** – Nhưng anh phân biệt sự khác nhau gì giữa một bước ngoặt kịch và một cảnh?

**DORVAL.** – Từ này tôi đã định đưa ra cho ông những ví dụ chứ không phải những định nghĩa. Hồi thứ hai của vở kịch mở ra bằng một cảnh, và kết thúc bằng một bước ngoặt kịch.

**TÔI.** – Tôi hiểu. Một tình tiết không lường trước xảy ra trong hành động, và nó làm thay đổi đột ngột tình trạng của các nhân vật là một bước ngoặt kịch. Một trạng thái của các nhân vật trên sân khấu, rất tự nhiên và rất thật, đến mức nếu được một họa sĩ thể hiện trung thành, nó sẽ làm tôi hài lòng khi xem tranh, thì đó là một cảnh.

**DORVAL.** – Gần gần như thế.

**TÔI.** – Tôi hầu như dám cuộc rằng trong lớp kịch thứ tư của hồi thứ hai, chẳng có một lời nào là chân thực. Lớp kịch ấy đã làm tôi bực mình ở phòng khách, và tôi lại thích thú vô cùng khi đọc nó. Cảnh đẹp, bởi đúng là một cảnh đẹp, tôi thấy hình như thế, khi anh chàng Clairville bất hạnh, nhào vào lòng bạn mình, như vào nơi nương náu duy nhất còn lại với

anh ta...

**DORVAL.** – Ông nghĩ đến nỗi khổ tâm của anh ấy là đúng, nhưng ông lại quên mất nỗi khổ tâm của tôi. Lúc ấy sao mà xót xa cho tôi đến thế!

**TÔI.** – Tôi biết điều đó, tôi biết điều đó. Tôi nhớ rằng khi anh ta thốt ra những lời than vãn và đau đớn, thì anh tuôn những giọt nước mắt lên anh ta. Những tình tiết như thế quên làm sao được.

**DORVAL.** – Ông phải đồng ý rằng cảnh ấy không thể diễn ra trên sân khấu được; rằng hai người bạn chắc đã không dám nhìn thẳng vào mặt nhau, quay lưng lại khán giả, gộp vào nhau, tách nhau ra, lại sà vào nhau; và rằng mọi hành động của họ chắc đã phải hết sức đắn đo, hết sức cân nhắc, hết sức kiêu cách và hết sức lạnh lùng.

**TÔI.** – Tôi tin như vậy.

**DORVAL.** – Chẳng lẽ người ta lại không cảm thấy rằng hiệu quả của nỗi bất hạnh là làm cho người ta xích lại gần nhau; lại không cảm thấy rằng thật là nực cười, nhất là trong những lúc hỗn độn, khi các dự vọng đẩy lên đến bùng phát, và khi hành động kịch sôi sục nhất, mà ai nấy lại đứng thành vòng tròn, riêng rẽ, người nọ cách người kia một quãng, và trong một trật tự đối xứng?

Hành động kịch rõ ràng là cần phải đang diễn tiến bởi lẽ người ta hầu như không thấy trên sân khấu một tình huống nào có thể đưa vào hội họa thành một bố cục tạm tạm được. Sao vậy! Sự chân thật ở đây không cốt yếu bằng ở trong tranh

hay sao? Chẳng lẽ có một quy tắc là cần phải lùi xa dần sự vật khi nghệ thuật tiếp cận dần đến nó, và ít cần đến vẻ giống như thật trong một cảnh thực sự với chính những con người hành động, hơn là trong một cảnh tô màu, ở đó có thể nói ta chỉ nhìn thấy những cái bóng của họ?

Với tôi, tôi nghĩ rằng nếu một tác phẩm kịch được sáng tác tốt và diễn tốt, trong hành động có bao nhiêu khoảnh khắc thuận lợi cho họa sĩ, thì sân khấu cố gắng hiển cho khán giả bấy nhiêu cảnh thực sự.

**TÔI.** – Nhưng sự trang nhã! Sự trang nhã!

**DORVAL.** – Tôi chỉ nghe lặp đi lặp lại từ ngữ ấy. Cô tình nhân của Barnwell\* đầu bù tóc rối vào trong nhà tù của người yêu. Đôi bạn ôm hôn nhau và lăn ra đất. Philoctète\* ngày xưa lăn lộn ở cửa hang của mình. Anh ta thốt lên những tiếng kêu đau đớn ú ớ. Những tiếng kêu ấy hợp thành một câu thơ không dài, nhưng khán giả như bị xé ruột xé gan. Chúng ta có nhiều sự trang nhã và nhiều tài năng hơn những người Athènes chẳng?... Sao, chẳng lẽ không có gì là quá mãnh liệt trong hành động của một bà mẹ bị người ta hiến sinh con gái\*? Bà chạy trên sân khấu như một con mụ hung dữ hoặc mất trí; bà cứ kêu khóc vang cả cung điện mà sự lộn xộn lan cả đến quần áo của bà, những điều đó phù hợp với nỗi thất vọng của bà. Nếu bà mẹ của Iphigénie một lúc nào đó tỏ ra là hoàng hậu xứ Argos và là vợ vị tướng lĩnh của người Hy Lạp, tôi chắc sẽ coi bà là con người mặt hạn. Phẩm cách thật sự, phẩm cách khiến tôi xúc động, khiến tôi bàng hoàng, đó là

cảnh của tình mẫu tử với tất cả sự chân thật của nó.

Khi lật giở các trang bản thảo, tôi chợt thấy một chỗ đánh dấu nhỏ bằng bút chì mà tôi đã bỏ qua. Đó là đoạn ở lớp kịch thứ hai của hồi hai, khi Rosalie nói về đối tượng đã quyến rũ cô, rằng *cô như thấy hiển hiện tất cả những ảo ảnh hoàn hảo mà cô từng ước mơ*. Tôi thấy suy nghĩ ấy hình như hơi mãnh liệt đối với một cô bé; và *những ảo ảnh hoàn hảo* không hợp với giọng ngây thơ chất phác của cô bé. Tôi nếu nhận xét ấy với Dorval. Anh chẳng trả lời mà bảo tôi xem lại bản thảo. Tôi chăm chú xem lại; tôi thấy rằng những từ ngữ ấy là do chính tay của Rosalie thêm vào sau; và tôi chuyển sang những chuyện khác.

**TÔI.** – Anh không thích những bước ngoặt kịch ư? Tôi bảo anh.

**DORVAL.** – Không.

**TÔI.** – Thế mà có một chỗ đây này, và vào loại sắp đặt cẩn thận nhất.

**DORVAL.** – Tôi biết chỗ ấy; và tôi đã dẫn ra với ông.

**TÔI.** – Đó là nền tảng mọi tình tiết của anh.

**DORVAL.** – Tôi đồng ý.

**TÔI.** – Và đó là một điều dở?

**DORVAL.** – Tất nhiên.

**TÔI.** – Vậy tại sao anh lại sử dụng nó?

**DORVAL.** – Bởi vì đấy không phải là một hư cấu, mà là một sự việc. Giá như sự việc xảy ra khác hẳn đi thì tác phẩm sẽ

hay hơn.

**TÔI.** – Rosalie đã thổ lộ tình yêu với anh. Cô ta biết rằng mình được yêu. Cô ta chẳng hy vọng gì nữa, cô ta chẳng dám gặp anh nữa. Cô ta viết thư cho anh.

**DORVAL.** – Điều đó là tự nhiên.

**TÔI.** – Anh đã trả lời cô ta.

**DORVAL.** – Cần phải thế.

**TÔI.** – Clairville đã hứa với em gái mình là anh sẽ không ra đi mà chẳng gặp cô ta. Cô ta yêu anh. Cô ta đã nói điều đó với anh. Anh biết những ý nghĩ của cô ta.

**DORVAL.** – Cô ấy phải tìm hiểu những ý nghĩ của tôi...

**TÔI.** – Anh trai cô ta sẽ đến tìm cô ta tại nhà một cô bạn, Rosalie tới đó là vì có những tin đồn tai hại lan truyền ở đấy về số phận của cô và về việc cha cô trở về. Người ta biết chuyện ra đi của anh. Người ta lấy làm ngạc nhiên. Người ta buộc tội anh đã khơi gợi tình yêu ở em gái người ta và đã nhận làm nhân tình của anh.

**DORVAL.** – Sự việc đúng như vậy.

**TÔI.** – Nhưng Clairville sẽ chẳng tin mảy may. Anh ta hằng hái bảo vệ anh. Xảy ra chuyện rầy rà. Người ta gọi anh đến cứu giúp, trong khi anh trả lời bức thư của Rosalie. Anh để thư trả lời của anh trên bàn.

**DORVAL.** – Tôi nghĩ rằng nếu là ông, ông cũng sẽ làm như thế.

**TÔI.** – Anh phi đến cứu giúp bạn anh. Constance tới. Cô ta

tưởng là mình đang được chờ đợi. Cô ta thấy mình bị bỏ rơi. Cô ta chẳng hiểu gì về cách cư xử ấy. Cô ta nhìn thấy bức thư anh viết cho Rosalie. Cô ta đọc thư và tưởng là thư viết cho mình.

**DORVAL.** – Người phụ nữ nào chắc cũng lầm như vậy.

**TÔI.** – Tất nhiên; cô ta chẳng ngờ vực gì về tình yêu của anh với Rosalie, cũng như tình yêu của Rosalie với anh; bức thư đáp lại một lời thổ lộ tình yêu, và cô ta cũng đã thổ lộ tình yêu.

**DORVAL.** – Ông hãy thêm rằng Constance đã được anh cô ấy cho biết về bí mật lai lịch của tôi\*, và rằng bức thư là của một người nghĩ mình sai lời giúp đỡ Clairville nếu lại định yêu người mà anh ấy say mê. Vì vậy Constance tin và phải tin là cô ấy được yêu; và mọi sự bối rối mà ông thấy ở tôi đều là từ đó mà ra.

**TÔI.** – Vậy anh thấy có điều chi phải chê trách? Chẳng có gì là giả dối ở đó cả.

**DORVAL.** – Mà cũng chẳng có gì là khá giống như thật, ông không thấy rằng phải cần nhiều thế kỷ để phối hợp một số lớn tình huống như vậy hay sao? Các nghệ sĩ cứ tha hồ tự hào về tài năng sắp xếp các cuộc gặp gỡ như thế; tôi vẫn thấy ở đó tài hư cấu, nhưng không thật thú vị. Diễn tiến của một vở kịch càng đơn giản thì càng hay. Nhà thơ nào tưởng tượng ra bước ngoặt kịch ấy và tình huống của hồi năm, lúc tôi lại gần Rosalie, chỉ cho cô ấy thấy Clairville ở cuối phòng khách trên một chiếc tràng kỷ, trong thái độ của một người đàn ông

tuyệt vọng, nhà thơ ấy sẽ chẳng có mấy khiếu thắm mỹ nếu thích bước ngoặt kịch hơn là cảnh. Một bên hầu như là trò trẻ con; còn bên kia là một nét của thiên tài. Tôi nói chẳng thiên vị đâu. Tôi chẳng hư cấu ra cái này hay cái kia. Bước ngoặt kịch là một sự việc; cảnh là một hoàn cảnh may mắn nảy sinh do ngẫu nhiên, và tôi lợi dụng được.

**TÔI.** – Nhưng khi anh biết là Constance hiểu lầm, sao anh không bảo cho Rosalie biết? Cách ấy rất đơn giản, và giải quyết hết mọi việc.

**DORVAL.** – Ôi! Thế này thì ông xa với rạp hát lắm rồi, và ông xem xét tác phẩm của tôi với sự khắc nghiệt mà tôi không biết trả lời thế nào để chống đỡ. Ông sẽ buộc tôi phải dẫn ra đây một sự kiện ở tận hồi ba nếu ai ở hoàn cảnh này cũng đành phải làm như thế. Nhưng câu trả lời này chắc sẽ tốt cho một nghệ sĩ, nhưng lại chẳng tốt cho tôi. Vì đây là một sự việc chứ không phải một hư cấu. Chẳng phải ông đòi hỏi một tác giả giải thích một việc xảy ra, mà là đòi hỏi Dorval giải thích cách xử sự của mình.

Tôi chẳng cho Rosalie biết về sự lầm lẫn của Constance, và cả sự lầm lẫn của cô ấy, bởi vì cô đáp lại tình yêu của tôi. Quyết định hy sinh hết cho sự lương thiện, tôi xem chuyện bất trắc khiến tôi phải xa cách Rosalie như một biến cố tránh cho tôi mối hiểm nguy. Tôi không muốn Rosalie hiểu sai về tính cách của tôi; nhưng quan trọng hơn là tôi không muốn sai trái với bản thân mình, không muốn sai trái cả với bạn mình. Tôi đau lòng phải lừa dối anh, phải lừa dối Constance,

nhưng cần phải thế.

**TÔI.** – Tôi cảm thấy điều đó. Anh viết thư cho ai, nếu không phải là cho Constance?

**DORVAL.** – Vả lại, có rất ít thời gian từ khi ấy cho đến lúc cha tôi tới; và Rosalie sống quá cách biệt với mọi người! Vấn đề không phải là viết cho cô ấy. Cô ấy chắc là không muốn nhận thư của tôi; và chắc chắn là một bức thư nhằm để cô ấy hiểu rõ về sự trong trắng của tôi, chẳng giúp cô ấy mờ mắt thấy được những tình cảm vô căn cứ của chúng tôi, mà chỉ gây đau khổ thêm.

**TÔI.** – Thế nhưng anh nghe từ miệng Clairville thốt ra cả ngàn lời khiến anh đau lòng. Constance đưa bức thư của anh cho anh ta. Che giấu nỗi lòng có thực của anh chưa đủ; anh còn phải làm ra vẻ một nỗi lòng mà anh không có. Người ta thu xếp đám cưới của anh với Constance, mà anh chẳng thể phản đối. Người ta báo cái tin vui ấy cho Rosalie, mà anh chẳng thể phủ nhận. Cô ta lịm đi trước mắt anh, và người yêu cô ta, bị đối xử tàn nhẫn không thể tưởng tượng nổi, rơi vào trạng thái gần như tuyệt vọng.

**DORVAL.** – Đó là sự thật; nhưng tôi biết làm thế nào với tất cả mọi chuyện ấy.

**TÔI.** – Về cái cảnh tuyệt vọng này, nó thật đặc biệt. Tôi đã bị tác động sâu sắc trong phòng khách. Anh hãy tưởng tượng tôi ngạc nhiên biết chừng nào khi đọc tác phẩm tôi chỉ thấy những động tác mà chẳng thấy ngôn từ.

**DORVAL.** – Đây là một mẩu chuyện vui mà tôi cố không

nói ra với ông, nếu tôi thấy tác phẩm ấy còn có chút giá trị nào đó, và nếu tôi còn tự hào đã viết nó ra. Đó là đến cái đoạn này câu chuyện của chúng tôi và của vở kịch, và chỉ thấy trong tôi một ấn tượng sâu sắc mà chẳng biết nói gì, tôi liền nhớ lại vài cảnh hài kịch, dựa theo đó tôi làm cho Clairville thành một kẻ tuyệt vọng có tài ăn nói. Nhưng anh ấy lướt qua vai kịch của mình, bảo tôi: *Anh ơi, chỗ này chẳng ra gì. Không có được một từ nào chân thật trong cả đoạn khoa trương này.* – Tôi biết. Nhưng anh hãy xem và cố sửa lại cho tốt hơn. – *Tôi sẽ chẳng mất công sức gì. Vấn đề chỉ là tự đặt mình lại vào trong tình huống, và lắng nghe mình.* Xem ra anh ấy làm như thế thật. Hôm sau, anh ấy đem đến cho tôi cái cảnh mà ông biết đấy, đúng từng câu từng chữ. Tôi đọc đi đọc lại nhiều lần. Tôi nhận ra ở đấy âm điệu của tự nhiên; và ngày mai, nếu ông muốn, tôi sẽ nói ông nghe vài suy nghĩ mà cảnh ấy đã khơi gợi cho tôi về các dự vọng, về giọng của chúng, về diễn xướng và về điệu bộ. Tôi sẽ tiễn ông, chiều nay, đến tận chân quả đồi chia đều khoảng cách hai nhà chúng ta; và chúng ta sẽ đánh dấu nơi hẹn gặp”.

\*\*\*

Trong lúc đi đường, Dorval quan sát các hiện tượng của tự nhiên dần dần theo với mặt trời lặn; và anh nói: “Ông hãy nhìn xem các bóng tối riêng biệt yếu dần đi trong lúc bóng tối phổ quát mạnh dần lên... Những dải màu đỏ tía kia hứa hẹn với chúng ta một ngày đẹp... Kia là cả vùng trời đối diện với

phía mặt trời lặn, bắt đầu nhuộm màu tím... Người ta chỉ còn nghe thấy trong rừng vài chú chim, tiếng ríu rít muện màng đang còn làm vui cho buổi hoàng hôn... Tiếng nước chảy bắt đầu tách ra khỏi tiếng động chung của vạn vật, báo cho chúng tôi biết rằng ở nhiều nơi các công việc lao động đã dừng, và muện rồi đấy.”

Lúc đó chúng tôi đến chân đồi. Chúng tôi đánh dấu nơi hẹn gặp; và chúng tôi chia tay nhau\*.

### **Chú thích đầu chương:**

Nhân vật trong vở kịch *Đứa con hoang*. *Đứa con hoang* (Le Fils naturel) là vở kịch 5 hồi bằng văn xuôi của Diderot sáng tác năm 1757, cốt truyện dựa theo vở hài kịch ba hồi *Người bạn thật sự* (Il vero amico, 1750) của Carlo Goldoni (1707–1793), nhà văn Italia. Dorval yêu Rosalie. Bạn anh là Clairville cũng yêu Rosalie; và vì không biết là bạn mình cũng yêu nàng, nên Clairville lại nhờ bạn tác động giúp đỡ. Dorval nể bạn nên nhận lời, và cũng là muốn để được nghe Rosalie bộc lộ lòng mình. Dorval và Rosalie thổ lộ tình yêu với nhau. Nhưng để giữ lời hứa với bạn, Dorval viết thư cho Rosalie là mình sẽ ra đi. Bức thư rơi vào tay Constance, em gái Clairville và đã góa chồng; Constance tưởng Dorval yêu mình. Sự việc dần sáng tỏ: Dorval là con hoang của cụ Lysimond, cha của Rosalie. Cuối cùng, Clairville sẽ cưới Rosalie, còn Dorval sẽ cưới Constance. Cuộc “Trò chuyện với Dorval” là hư cấu, tác giả trò chuyện với nhân vật của mình. Có tất cả ba cuộc “Trò

chuyện với Dorval”, tôi chọn dịch cuộc trò chuyện thứ nhất.

## **Ý KIẾN NGƯỢC ĐỜI VỀ DIỄN VIÊN** **[Paradoxe sur le comédien]**

**NGƯỜI TRÒ CHUYỆN THỨ NHẤT**

Chúng ta đừng nói chuyện đó nữa.

**NGƯỜI TRÒ CHUYỆN THỨ HAI**

Tại sao?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Đó là tác phẩm của bạn ông.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Thế thì liên quan gì?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Nhiều lắm chứ. Ích lợi gì mà ông đặt mình vào tình thế lựa chọn phải coi thường hoặc tài năng của ông ấy, hoặc sự bình phẩm của tôi, và phải giảm bớt thiện cảm của ông đối với ông ấy hoặc thiện cảm của ông đối với tôi?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Điều đó sẽ chẳng xảy ra, và nếu có xảy ra chẳng nữa, tình bạn của tôi với cả hai, được xây dựng trên những phẩm chất căn bản hơn, cũng không vì thế mà bị thương tổn.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Có thể.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi tin chắc như vậy. Ông có biết ông giống ai trong lúc này không? Giống một tác giả tôi quen biết, đã quỳ gối van nài một phụ nữ mà ông ta quyến luyến, đừng dự buổi biểu diễn đầu tiên một trong những vở kịch của ông ta.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Ngài tác giả của ông khiêm tốn và thận trọng quá lắm đấy.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Ông ấy sợ rằng tình cảm thân thương của người ta đối với mình, có liên quan với nhận định của người ta về tài năng văn học của mình.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Có thể như vậy.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Rằng một sự thất bại công khai làm cho mình bị giảm giá chút ít trước con mắt của tình nhân.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Rằng bị đánh giá kém đi, mình cũng được yêu kém đi. Và ông cho điều đó là tức cười ư?

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Thiên hạ đánh giá như vậy đấy. Ghế lô được thuê, và ông ta thu được thắng lợi to lớn nhất; và có Trời biết ông ta được ôm hôn, tiếp rước, mơn trớn mới ghê làm sao chứ.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Có lẽ ông ta còn được hơn thế nhiều, nếu vở kịch bị huýt

sáo.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi không nghi ngờ điều đó.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Và tôi kiên trì ý kiến của tôi.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Ông cứ việc kiên trì, tôi chấp thuận; nhưng ông hãy nhớ tôi không phải là một phụ nữ, và ông cần vui lòng nói rõ cho.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Nhất thiết ư?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Nhất thiết.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi làm thình có lẽ còn dễ hơn là che giấu tư tưởng của tôi.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi tin như thế.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi sẽ nghiêm khắc.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Chắc đấy là điều bạn tôi đòi hỏi ở ông.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Thôi được! Bởi vì cần phải nói điều đó với ông, tác phẩm của ông ta, viết theo một văn phong khắc khổ, tối tăm, vắn

vẹo, khoa trương, chứa đầy những ý tưởng tầm thường. Sau khi đọc xong, một diễn viên lỗi lạc sẽ chẳng nhờ thế mà tốt hơn lên, và một kép hát kém cỏi sẽ chẳng nhờ thế mà bớt tồi đi. Các tính chất của con người, khuôn mặt, giọng nói, óc đánh giá, óc tinh tế là do tự nhiên ban cho. Làm cho phú bẩm của tự nhiên được hoàn thiện là do việc nghiên cứu những mẫu mực vĩ đại, do sự hiểu biết trái tim con người, do lăn lộn với thế gian, do lao động cần cù, do từng trải và do thông thuộc với sân khấu. Người diễn viên mô phỏng có thể đạt được đến điểm là thể hiện tất cả một cách tạm tạm; chẳng có gì để khen cũng như để trách trong diễn xuất của anh ta.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Hoặc tất cả là để trách.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tùy ông. Người diễn viên do bẩm tính thì thường thường là đáng ghét, đôi khi tuyệt vời. Với bất cứ thể loại nào, ông hãy nên dè chừng với một sự tầm thường mà được nâng đỡ. Cư xử ít nhiều nghiêm khắc với một người mới vào nghề, ta dễ dàng cảm thấy trước những thành công của người đó trong tương lai. Các tiếng la ó chỉ bóp nghẹt được những kẻ bất tài. Và tự nhiên mà không có nghệ thuật thì đào tạo thế nào được một diễn viên lớn, bởi vì chẳng có gì diễn ra trên sân khấu y hệt như trong tự nhiên, và vì các kịch thơ đều được sáng tác tất cả theo một hệ thống các nguyên tắc nào đấy. Và làm thế nào mà một vai được diễn cùng một cách bởi hai diễn viên khác nhau, bởi vì đối với nhà văn trong sáng

nhất, chính xác nhất, cương quyết nhất, các từ ngữ chỉ là và chỉ có thể là những ký hiệu gần đúng của một tư tưởng, một tình cảm, một ý nghĩ, những ký hiệu mà giá trị được bổ sung nhờ ở động tác, cử chỉ, giọng nói, nét mặt, đôi mắt, cảnh ngộ nhất định? Khi ông nghe thấy những từ ngữ này:

*... Bàn tay ông làm gì đấy?*

*Tôi sờ áo của bà, vải áo mịn làm sao\*.*

ông biết được gì? Chẳng gì hết. Ông hãy cân nhắc kỹ điều sau đây, và cứ ngẫm mà xem hay xảy ra và dễ xảy ra biết chừng nào trường hợp hai người trò chuyện với nhau, tuy sử dụng những cách diễn tả như nhau, nhưng lại nghĩ và nói những điều hoàn toàn khác hẳn. Ví dụ mà tôi sắp nêu lên với ông về điều đó thuộc loại dị thường: đó là chính tác phẩm của bạn ông. Ông hãy hỏi một diễn viên Pháp nghĩ về tác phẩm ấy thế nào, và anh ta sẽ thừa nhận rằng tất cả đều chân thực. Hãy nêu cũng câu hỏi ấy với một diễn viên Anh, người này sẽ *by god* ra thể với ông rằng chẳng có một câu nào cần thay đổi cả, và rằng đó là Kinh thánh thuần túy của sân khấu. Song vì hầu như chẳng có gì chung giữa cách viết hài kịch và bi kịch ở Anh với cách người ta viết những thơ ca ấy ở Pháp, bởi vì, trong ý nghĩ của chính Garrick, ai thể hiện được hoàn hảo một lớp kịch của Shakespeare thì không biết tí gì cách xướng lên một lớp kịch của Racine bởi vì, bị những câu thơ du dương của tác giả này quán lấy giống như những khúc rần

quấn quanh đầu, bàn chân, bàn tay, cẳng chân, cánh tay của ông ta, động tác của ông ta mất hết thoải mái, do đó, rõ ràng là diễn viên Pháp và diễn viên Anh nhất trí thừa nhận các nguyên tắc mà tác giả của ông nêu lên là chân thực, nhưng lại không ăn ý với nhau và trong ngôn ngữ kỹ thuật của kịch trường có một biên độ, một khoảng dao động khá lớn khiến cho những người có lương tri, ý kiến hoàn toàn đối lập nhau, lại tưởng chừng nhận ra ánh sáng của sự thật hiển nhiên ở đấy. Và hơn bao giờ hết, ông cứ việc bám chắc lấy phương châm của ông: Đừng giải thích gì cả, nếu các người muốn hiểu nhau.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Ông cứ nghĩ rằng trong mọi tác phẩm, và nhất là trong tác phẩm này, có hai nghĩa phân biệt, cả hai đều chứa đựng trong những ký hiệu như nhau, một ở London, một ở Paris ư?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Và ký hiệu ấy nêu lên hai nghĩa rất minh bạch, đến nỗi, chính bạn ông cũng lầm lẫn, bởi vì đem liên kết tên của các diễn viên Anh với tên của các diễn viên Pháp, đem áp dụng với họ những quy tắc như nhau và dùng cùng một lời chê và các tiếng khen với họ, chắc ông ta tưởng rằng điều ông ta phát biểu về những người này cũng đúng với các người kia.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Nhưng nếu vậy, có lẽ không một tác giả nào khác đã làm nhiều điều phản nghĩa thực sự bằng thế.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông ta dùng vẫn những từ ngữ ấy mà nói đến một sự việc ở ngã tư Bussy và một sự việc khác hẳn ở Drury-Land, tôi lấy làm tiếc mà phải thú thực điều đó. Vả chẳng, có thể tôi lầm. Nhưng điểm quan trọng mà ý kiến chúng tôi hoàn toàn đối lập nhau, tác giả của ông và tôi, đó là những tính chất cơ bản của một diễn viên lớn. Tôi thì muốn người đó có nhiều óc đánh giá. Tôi cần ở người đó một kẻ quan sát tỉnh táo và trầm tĩnh. Tôi đòi hỏi ở anh ta, lẽ tất nhiên, sự thâm nhập và không chút xúc cảm nào: nghệ thuật bắt chước tất, hoặc một khả năng thể hiện như nhau mọi loại tính cách và vai trò thì cũng thế.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Không chút xúc cảm nào ư?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Không chút nào. Tôi chưa móc nối chặt chẽ các lý lẽ của tôi, và ông sẽ cho phép tôi nghĩ đến đâu trình bày với ông đến đấy, theo sự lộn xộn trong chính tác phẩm của bạn ông.

Nếu diễn viên xúc cảm một cách thành thực, liệu anh ta có thể diễn hai lần liên tiếp cùng một vai kịch, với nhiệt tình như nhau và thành công như nhau hay không? Rất sôi nổi ở lần biểu diễn đầu tiên, chắc anh ta sẽ mệt mỏi và lạnh như một phiến đá cẩm thạch ở lần thứ ba. Còn đối với người mô phỏng tự nhiên một cách chăm chú và có nghiên ngẫm, lần đầu sẽ ra mắt trên sân khấu đội tên Auguste, Cinna, Orosmane, Agamemnon, Mahomet\*, người sao chép nghiêm ngặt bản thân mình hoặc những điều nghiên cứu của mình và

người quan sát liên tục những cảm xúc của chúng ta, diễn xuất của anh ta chẳng hề sút kém đi mà sẽ tăng cường thêm bằng các suy nghĩ mà mình thu lượm được, anh ta sẽ phấn khích thêm hoặc sẽ dịu bớt đi, và ông sẽ càng ngày càng thêm hài lòng. Nếu anh ta là anh ta trong khi diễn, anh ta sẽ làm thế nào để thôi không là anh ta nữa? Nếu anh ta muốn thôi không là bản thân mình, anh ta sẽ làm thế nào để nắm bắt được thời điểm chính xác cần phải đặt mình vào và ngừng lại?

Điều làm cho tôi vững tin vào ý kiến của tôi, đó là tính chất thất thường của các diễn viên diễn theo tâm hồn. Ông đừng trông đợi ở họ một sự thống nhất nào cả, diễn xuất của họ hết vững vàng lại sút kém, hết sôi nổi lại lạnh lùng, hết nhạt phèo lại tuyệt diệu. Ngày mai họ sẽ diễn hỏng đoạn mà họ diễn xuất sắc hôm nay! Ngược lại, họ sẽ diễn xuất sắc trong đoạn mà tối qua họ diễn hỏng. Còn như diễn viên diễn theo suy nghĩ, theo sự nghiên cứu bản tính con người, theo sự kiên trì mô phỏng một mẫu mực lý tưởng nào đó, theo trí tưởng tượng, theo trí nhớ, thì sẽ trước sau như nhất ở tất cả các buổi biểu diễn, luôn luôn hoàn hảo một cách đồng đều; tất cả đều đã được tính toán, trù liệu, nghiền ngẫm, sắp xếp trong đầu óc của anh ta; trong diễn xướng của anh ta không có đơn điệu, chẳng có nghịch điệu. Nhiệt tình có sự tăng tiến, những cơn bột phát, những khi suy giảm, lúc bắt đầu, khoảng giữa và lúc tận cùng của nó; đó vẫn là những ngữ điệu ấy, những tư thế ấy, những động tác ấy. Nếu có sự khác nhau

nào đó từ buổi diễn này sang buổi diễn khác, thì thông thường lợi thế thuộc về buổi sau. Anh ta sẽ không nay thế này mai thế khác, đó là một tấm gương luôn luôn sẵn sàng phô bày các sự vật, và phô bày chúng với sự chính xác như nhau, hiệu lực như nhau và tính chân thực như nhau. Giống như nhà thơ, anh ta không ngừng vục vào cái vốn liếng chẳng bao giờ khô cạn của tự nhiên, chứ trông vào tài sản riêng của mình thì chẳng mấy nổi mà hết.

Còn có diễn xuất nào hoàn hảo hơn diễn xuất của cô Clairon? Tuy nhiên, cứ theo dõi cô, nghiên cứu cô, và ông sẽ tin chắc rằng đến lần biểu diễn thứ sáu, cô ấy thuộc lòng mọi chi tiết trong diễn xuất của mình cũng như mọi từ ngữ trong vai của mình. Chắc hẳn cô ấy đã tạo cho mình một mẫu mực và thoát tiên cố gắng làm theo; chắc hẳn cô đã quan niệm mẫu mực ấy cao nhất, lớn nhất, hoàn hảo nhất có thể có được; nhưng cái mẫu mực ấy cô đã vay mượn của lịch sử hoặc do trí tưởng tượng của mình sáng tạo nên như một bóng dáng vĩ đại, đó không phải là cô; nếu mẫu mực ấy chỉ ngang với tầm vóc của cô, hành động của cô sẽ đuối kém và nhỏ bé biết chừng nào! Khi cô ráng sức cố tiếp cận được thật sát cái ý niệm ấy là mọi việc xong xuôi. Trụ cho vững ở đấy thuần túy là vấn đề tập dượt và trí nhớ. Nếu tham dự những cuộc diễn tập của cô ta, chắc biết bao lần ông sẽ bảo cô: “Đạt rồi đấy!”. Biết bao lần cô ta sẽ trả lời ông: “Ông nhầm rồi!”... Giống như Quesnoy bị bạn túm lấy cánh tay và thét lên: “Thôi đi! Muốn quá tốt dễ thành ra xấu\*”; anh làm hỏng hết bây giờ”

- “Anh trông thấy cái tôi đã làm, nghệ sĩ hồn hển trả lời người sành sỏi đầy vẻ kinh ngạc; nhưng anh không trông thấy cái tôi có ở kia và cái mà tôi đang theo đuổi”.

Tôi tin rằng Clairon cảm thấy nổi day dứt như Quesnoy trong các toan tính đầu tiên của cô; nhưng cuộc vật lộn qua đi rồi, khi cô đã một lần vươn lên ngang tầm cao ảo ảnh của cô, cô tự chủ, cô lặp lại mình không hề xúc động. Như chúng ta đôi khi gặp trong giấc mơ, đầu cô chạm tới mây, bàn tay cô quờ quạng tìm hai giới hạn của chân trời; cô là linh hồn của một hình nhân lớn bao bọc lấy cô; những thử nghiệm của cô đã gắn chặt nó vào cô. Uể oải đuổi mình trên một chiếc ghế tựa dài, tay khoanh, mắt nhắm, không nhúc nhích, lần theo giấc mơ ký ức của cô, cô có thể nghe thấy mình, trông thấy mình, đánh giá mình và đánh giá những ấn tượng mà cô sẽ gây nên. Trong lúc ấy, cô thành hai người: cô Clairon nhỏ bé và bà Agrippine\* cao lớn.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Nghe ông nói thì có lẽ chẳng có gì giống với một diễn viên, trên sân khấu hoặc trong lúc diễn tập, bằng những đứa trẻ ban đêm giả vờ làm ma ở ngoài nghĩa địa bằng cách dùng sào giường cao trên đầu một tấm khăn trải giường trắng lớn và từ phía dưới cái nhà táng ấy vọng ra một tiếng nói rùng rợn làm khiếp đảm khách qua đường.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông có lý. Cô Dumesnil thì lại không như cô Clairon. Cô ta trèo lên sân khấu mà chẳng biết mình sẽ nói gì; một nửa thời

gian, cô không biết mình nói gì; nhưng chợt đến một thời điểm tuyệt diệu. Và tại sao diễn viên lại khác với thi sĩ, họa sĩ, diễn giả, nhạc sĩ? Chẳng phải trong cơn sôi nổi buổi đầu mà những nét đặc thù bộc lộ ra; mà là trong những lúc trầm tĩnh và tỉnh táo, trong những lúc hoàn toàn bất ngờ. Người ta chẳng biết những nét ấy từ đâu tới; chúng gắn với cảm hứng; đó là lúc các bậc thiên tài ấy, phân vân giữa tự nhiên và bản phác thảo của mình, đưa mắt chăm chú nhìn hết cái này đến cái kia. Những cái đẹp do cảm hứng, những nét ngẫu nhiên họ rải vào trong tác phẩm của họ, và sự xuất hiện đột ngột của chúng làm cho chính họ cũng kinh ngạc, chúng có một hiệu lực và một kết quả được bảo đảm một cách rất khác với cái mà họ đưa vào trong lúc tính khí thất thường, cần có sự bình thản để làm dịu bớt cái cuồng nhiệt của hứng khởi.

Kẻ mãnh liệt, kẻ không chế ngự được bản thân mình chẳng phải là kẻ chi phối chúng ta; đó là một ưu thế dành cho ai biết tự chủ. Đặc biệt, các thi sĩ soạn kịch lớn là những người quan sát chuyên cần các chuyện xảy ra xung quanh mình trong thế giới vật chất và trong thế giới tinh thần.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Nó chỉ là một.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Họ nắm bắt lấy tất cả những gì làm họ chú ý; họ sưu tập chúng lại. Chính từ các sưu tập ấy, hình thành trong người họ lúc nào không biết, mà bao nhiêu hiện tượng hiếm có chuyển vào tác phẩm.

Những kẻ sôi nổi, mãnh liệt, mãnh cảm phô mình ra trên sân khấu cuộc đời; họ làm kịch cho người ta xem, nhưng họ không hưởng kịch, chính là phỏng theo họ mà người có thiên tài tiến hành việc sao chép. Những nhà thơ lớn, những diễn viên lớn, và có lẽ nói chung các nhà mô phỏng tự nhiên lớn, dù họ là ai, được phú bẩm một trí tưởng tượng đẹp đẽ, một óc đánh giá lớn lao, một sức cảm thụ tinh tế, một khiếu thẩm mỹ rất chắc chắn đều là những con người ít mãnh cảm nhất. Họ có khả năng thích ứng đồng đều với quá nhiều thứ, họ quá bận bịu với việc quan sát, xem xét và bắt chước nên không thể bị xúc động mạnh mẽ trong con người mình. Tôi thấy họ luôn luôn có chiếc cặp trên đầu gối và chiếc bút chì trong tay.

Chúng ta thì cảm xúc; họ thì quan sát, nghiên cứu và miêu tả. Tôi sẽ nói ra điều đó ư? Sao lại không? Mãnh cảm\* chẳng phải là tính chất của một thiên tài lớn. Ông ta sẽ yêu mến công lý, nhưng ông ta sẽ thi hành đức tính ấy mà chẳng thấy lòng mình khoan khoái. Không phải trái tim ông ta mà là cái đầu ông ta làm nên tất cả. Chỉ thoáng một tình huống bất ngờ là con người mãnh cảm bối rối đầu óc; y sẽ không trở thành một ông vua vĩ đại, một thượng thư vĩ đại, một tướng soái vĩ đại, một luật sư vĩ đại, một thầy thuốc vĩ đại. Ông cứ việc đưa những kẻ sứt mướt kia vào đây rạp hát, nhưng đừng để một ai trên sân khấu với tôi. Ông hãy xem các phụ nữ; họ vượt chúng ta, và vượt rất xa về tính mãnh cảm; so làm sao được giữa họ với chúng ta trong những giây phút của dực

vọng! Nhưng chúng ta thua họ bao nhiêu khi họ hành động, họ cũng kém chúng ta bấy nhiêu khi họ bắt chước. Tính miễn cảm chẳng bao giờ không kèm theo trí tưởng tượng yếu ớt. Giọt lệ ứa ra của người đàn ông thực sự đàn ông gây xúc động cho chúng ta hơn tất cả nước mắt của một phụ nữ. Trong tấn hài kịch lớn lao của thế gian, tấn hài kịch mà tôi luôn luôn nhắc đến, những tâm hồn sôi nổi chiếm lĩnh sân khấu; tất cả những con người thiên tài ngồi chỗ khán giả. Loại thứ nhất tên gọi là các người điên, loại thứ hai làm công việc sao chép những trò điên rồ của chúng, tên gọi là những người khôn. Chính con mắt của người khôn nắm bắt được cái lơ lửng của bao nhân vật khác nhau, miêu tả nó và làm cho ông cười, cười những nguyên mẫu khó chịu kia mà ông đã từng là nạn nhân, và cười cả bản thân ông. Chính con mắt ấy nó đã quan sát ông, và nó đã phác ra bản sao chép tức cười vừa về kẻ khó chịu vừa về nỗi khổ tâm của ông.

Những chân lý ấy giá có được chứng minh thì các diễn viên lớn cũng chẳng thừa nhận; đó là bí mật của họ. Các kếp hát tầm thường hoặc mới vào nghề thì sinh ra là để bác bỏ chúng, và đối với một số khác thì có lẽ người ta có thể nói rằng họ tưởng mình xúc cảm, cũng như người ta đã nói về kẻ mê tín rằng hấn tưởng mình tin; và không có đức tin đối với người này, không có tính miễn cảm đối với người kia, là điều nguy hiểm.

Nhưng sao! Bảo rằng những âm điệu hết sức rền rĩ, hết sức đau đớn mà bà mẹ kia nấc lên tự đáy lòng, đã khiến cho

lòng tôi bồi hồi ghê gớm, là chúng không phải do tình cảm hiện tại sinh ra, và không phải do nỗi tuyệt vọng gây nên hay sao. Nhất quyết không; và bằng chứng là chúng đã được tính toán; chúng nằm trong một hệ thống diễn xướng; chúng sẽ không đúng nếu trầm hơn hoặc thanh hơn một phần hai mươi của một góc âm độ; chúng phải phục tùng một quy tắc thống nhất! Chúng được chuẩn bị và cứu vãn như trong hòa âm; chúng chỉ thỏa mãn tất cả những điều kiện đòi hỏi nhờ một sự nghiên cứu lâu dài! Chúng góp phần giải quyết một vấn đề đặt ra; chúng đã được tập đi tập lại trăm lần để thốt ra cho chính xác, và tập luyện nhiều đến thế vẫn chưa vừa. Bằng chứng nữa là trước khi nói: "*Zaire, con khóc ư!*" hoặc: "*Con sẽ tới đấy, con gái của cha*"\*, diễn viên đã lắng nghe chính mình lâu lắm; anh ta lắng nghe mình lúc đang làm cho chúng ta xao xuyến, và tất cả tài năng của anh không phải ở chỗ xúc cảm, như ông tưởng, mà ở chỗ thể hiện hết sức đúng đắn những dấu hiệu bên ngoài của tình cảm đến mức ông cũng lầm. Những tiếng kêu đau đớn của anh được ghi lại trong tai anh. Các cử chỉ tuyệt vọng của anh được nhập tâm và đã được tập luyện trước một tấm gương. Anh ta biết chính xác lúc nào sẽ rút khăn tay và lúc nào nước mắt sẽ tuôn trào; ông cứ việc đợi những giọt nước mắt ở tiếng ấy, ở vãn ấy, không sớm hơn, không muộn hơn. Cái giọng run run kia, những lời ngập ngừng kia, các tiếng nghẹn ngào hoặc ề à kia, chân tay run rẩy, đầu gối bủn rủn kia, những cơn ngất xỉu, các trận lồi đình kia, là thuần túy mô phỏng, là bài học nhắm đi nhắm lại từ trước, là sự giả vờ bi tráng, trò khỉ trác tuyệt mà diễn viên

nhớ rất dai sau khi đã nghiên cứu, anh ta có ý thức rõ rệt về nó trong lúc biểu diễn, và may cho nhà thơ, cho khán giả và cho anh ta, nó để lại cho anh đầu óc hoàn toàn thanh thoi, nó chỉ lấy đi của anh sức lực của thân thể cũng như các cuộc tập dượt khác! Tháo hia bỏ hài ra rồi, giọng anh khản đi, anh cảm thấy mệt rã rời, anh đi thay quần áo hoặc đi nằm; nhưng anh chẳng còn lại chút gì là phiền muộn, đau đớn, âu sầu, cõi lòng tan nát. Chính ông mới hứng lấy tất cả những ấn tượng ấy. Diễn viên mệt, còn ông thì buồn; chính vì anh ta đã quằn quại mà không xúc cảm gì, còn ông thì đã xúc cảm tuy không quằn quại. Nếu khác đi, thân phận của diễn viên chắc là sẽ khốn khổ nhất trong các thân phận; nhưng anh ta không phải là nhân vật, anh ta sắm vai nhân vật, và sắm đặt đến nỗi ông tưởng anh là nhân vật thật, ảo giác chỉ là đối với ông; còn anh ta thì biết rằng mình không phải là thế.

Những tính mẫn cảm khác nhau chúng hòa hiệp với nhau để cố gắng đạt hiệu quả lớn nhất, chúng hợp điệu với nhau, chúng tiết chế lẫn nhau, chúng tăng cường cho nhau, chúng tô điểm màu sắc cho nhau để tạo nên một cái toàn thể có tính thống nhất, điều đó khiến tôi tức cười. Vậy tôi nhấn mạnh, và tôi nói: “Chính là tính mẫn cảm thái quá tạo nên các diễn viên xoàng; chính là tính mẫn cảm xoàng tạo nên đám đông các diễn viên dở; và chính là sự thiếu hẳn tính mẫn cảm chuẩn bị cho các diễn viên tuyệt vời”. Nước mắt của diễn viên từ óc chảy xuống; nước mắt của con người mẫn cảm từ tim dâng lên; chính ruột gan làm bối rối quá đáng đầu óc của con

người mẫn cảm; chính đầu óc của diễn viên đôi khi mang đến một sự bối rối nhất thời trong ruột gan anh; anh khóc như một tu sĩ không tin ngưỡng thuyết giáo về Jesus thụ nạn!; như một tên quỵến rũ phục dưới chân người đàn bà hắc không yêu nhưng lại muốn lừa phỉnh; như một gã ăn mày ở ngoài phố hay trước cửa nhà thờ chửi rửa ông khi hết hy vọng làm ông mỉm lòng; hay như một gái làng chơi chẳng xúc cảm gì nhưng ngất lịm đi trong cánh tay ông.

Đã bao giờ ông suy nghĩ về sự khác nhau giữa những giọt nước mắt do một sự kiện thảm khốc xui nên với những giọt nước mắt do một câu chuyện bi tráng xui nên hay chưa? Người ta nghe kể một chuyện gì hay; dần dần đầu óc bối rối, gan ruột bồn chồn và nước mắt ứa ra. Trái lại, trước cảnh tượng một tai nạn thảm khốc, đối tượng, cảm xúc và hiệu quả tiếp cận nhau; cùng một lúc, gan ruột bồn chồn, người ta thốt lên một tiếng kêu, đầu óc bối rối và nước mắt ứa ra; những giọt này đến đột ngột!; các giọt kia được dẫn dắt đến. Đó là lợi thế của một sự kiện bất ngờ tự nhiên và chân thực so với một lớp kịch hùng hồn; nó tác động một cách đột ngột trong khi lớp kịch bắt phải chờ đợi; nhưng để gây ra ảo giác thì lại khó khăn hơn rất nhiều; một sự cố giả tạo, thể hiện tồi, hủy hoại ảo giác. Các âm điệu mô phỏng dễ hơn các động tác, nhưng các động tác gây ấn tượng mãnh liệt hơn. Đó là cơ sở của một quy luật mà tôi không tin là có ngoại lệ; cởi nút bằng một hành động chứ đừng bằng một câu chuyện, để khỏi nhạt nhẽo.

Này! Ông không có gì để phản bác lại tôi ư? Tôi hiểu ông; ông kể cho mọi người nghe một câu chuyện, ruột gan ông bồn chồn, giọng ông ngắt quãng, ông khóc, ông đã xúc cảm, ông bảo thế, và xúc cảm rất mãnh liệt. Tôi thừa nhận như vậy, nhưng ông có chuẩn bị sẵn không? Không. Ông có nói bằng thơ không? Không. Tuy nhiên, ông lôi cuốn, ông làm xao xuyến, ông gây xúc động, ông tạo nên một hiệu quả to lớn. Đúng như thế. Nhưng ông hãy đem lên sân khấu giọng nói bình dị của ông, lối diễn đạt đơn giản của ông, tư thế thông thường của ông, cử chỉ tự nhiên của ông, và ông sẽ thấy ông nghèo nàn và yếu đuối biết bao nhiêu. Ông uống công nhỏ nước mắt, ông sẽ thành lối bịch, người ta sẽ cười. Cái ông sẽ diễn không phải là một bi kịch mà là một trò hề bi đát. Ông tưởng rằng những lớp kịch của Corneille, của Racine, của Voltaire và của cả Shakespeare nữa, có thể được xướng lên bằng âm điệu trò chuyện và giọng nói bên góc lò sưởi của ông hay sao? Chẳng hơn gì câu chuyện bên góc lò sưởi của ông với lối khoa trương và cách nói năng của sân khấu.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Có thể đó là vì Racine và Corneille, mặc dù là các vĩ nhân, đã chẳng tạo nên được cái gì đáng giá.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Báng bổ ghê chưa! Ai là kẻ dám thốt ra lời đó? Ai là kẻ dám tán thưởng ý đó? Ngay cả những điều bình dị của Corneille cũng không thể được nói ra bằng một giọng bình dị.

Nhưng một kinh nghiệm mà ông đã trăm lần nhắc lại, đó

là vào lúc câu chuyện kể xong, giữa tình trạng xôn xao và xúc động ông gieo vào đám cử tọa phòng khách của ông thì một nhân vật mới chọt đến và ông cần thỏa mãn tính hiếu kỳ. Ông không thể làm việc đó được nữa. Tâm hồn ông đã khô cạn; ông chẳng còn lại gì là mẫn cảm, là nhiệt tình, là nước mắt. Tại sao diễn viên không cảm thấy sự suy sụp như thế? Đó là vì có sự khác hẳn nhau giữa mối quan tâm của anh ta đối với một câu chuyện bịa đặt ra và mối quan tâm do nỗi bất hạnh của người láng giềng gây nên cho ông. Ông có thật là Cinna không? Ông đã từng bao giờ là Cléopâtre, Mérope, Agrippine chưa? Những kẻ đó quan hệ gì đến ông! Nàng Cléopâtre, nàng Mérope, nàng Agrippine, chàng Cinna\* của sân khấu có phải chính là các nhân vật lịch sử không? Không. Đó là các bóng dáng tưởng tượng của thi ca; tôi nói quá đi nữa: đó là các yêu quái theo cách đặc biệt của nhà thơ này hay nhà thơ khác, ông hãy để mặc những loại quái tượng ấy trên sân khấu với các động tác, các bộ điệu và các tiếng kêu rú của chúng; chúng mà hiện diện trong lịch sử thì dở lắm; chúng sẽ làm cho ai nấy phá lên cười trong một nhóm khách khứa hay một cử tọa khác của xã hội. Thiên hạ ghé tai hỏi nhau: “Hắn mê sáng phải không? Gã Don Quichotte kia từ đâu đến thế? Người ta bịa ra những chuyện ấy ở đâu? Hành tinh nào là nơi người ta nói năng như vậy?”

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Nhưng tại sao ở nhà hát chúng lại không có vẽ chướng?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Chính vì ở đây chúng là ước lệ. Đó là một thể thức do ông già Eschyle đưa ra, đó là một khuôn sáo đã ba ngàn năm nay.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Thứ khuôn sáo ấy còn phải kéo dài lâu nữa không?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi không rõ. Tất cả những điều tôi biết, đó là người ta càng đến gần thế kỷ và xứ sở của mình thì càng xa lìa nó ra.

Ông có biết một tình huống nào giống với tình huống của Agamemnon trong lớp đầu của vở *Iphigénie*\* hơn là tình huống của Henri IV lúc bị ám ảnh bởi những nỗi khiếp sợ rõ ràng là có cơ sở, ngài nói với các cận thần: *“Chúng sẽ giết ta, rõ quá đi rồi; chúng sẽ giết ta...”*, ông hãy giả thử rằng con người ưu tú đó, đáng quân vương vĩ đại và khốn khổ đó bị dày vò, ban đêm, vì cái linh cảm ghê rợn ấy, liền trở dậy, đi đến gõ cửa phòng Sully là thượng thư của ngài và là bạn của ngài, ông có tin rằng lại có nhà thơ phi lý đến mức để cho Henri nói:

*“Phải, Henri đây, vua của người đánh thức người đây.  
Lại đây mà nhận rõ giọng nói đập vào tai người.”*

và để cho Sully đáp lại:

*“Chính ngài ư, thưa ngài? Nhu cầu quan trọng nào  
Khiến ngài vượt lên trước bình minh xa đến thế?”*

*Ánh sáng mới lờ mờ soi cho ngài và dẫn đường tôi  
Duy chỉ có mắt ngài và mắt tôi là mở...”*

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Có thể đấy là ngôn ngữ thật sự của Agamemnon chăng?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Chẳng đúng gì hơn ngôn ngữ của Henri IV. Đó là ngôn ngữ của Homère, đó là ngôn ngữ của Racine, đó là ngôn ngữ của thơ ca; và ngôn ngữ khoa trương ấy chỉ có thể được sử dụng bởi những con người không quen biết và thốt ra từ các cửa miệng thơ ca với một âm điệu thơ ca.

Ông hãy ngẫm nghĩ một lát về cái mà người ta gọi là chân thực ở chốn kịch trường. Có phải là trình bày các sự vật ở đấy như nó tồn tại trong tự nhiên hay không? Tuyệt nhiên không. Cái chân thực, theo nghĩa đó, có lẽ chỉ là cái tầm thường. Vậy thế nào là cái chân thực của sân khấu? Đó là sự phù hợp của các hành động, các ngôn từ, của diện mạo, của giọng nói, của động tác, của cử chỉ với một cái mẫu lý tưởng do nhà thơ hình dung ra và thường được diễn viên phóng đại thêm. Đây là cái kỳ diệu. Cái mẫu đó không chỉ ảnh hưởng đến âm điệu; nó làm thay đổi tới cả bộ điệu, cả tư thế. Do đó mà người diễn viên ở ngoài phố và trên sân khấu là hai nhân vật khác nhau đến nỗi thiên hạ khó mà nhận ra được. Lần đầu tiên trông thấy cô Clairon tại nhà cô, tôi đã thốt lên một cách hết sức tự nhiên: “Ô! Thưa cô, tôi cứ tưởng cô phải cao hơn cả một đầu nữa!”

Một người đàn bà khốn khổ, và thực sự khốn khổ, khóc và không hề làm ông xúc động; còn tệ hơn nữa kia; đó là vì một nét gợn làm biến dạng khuôn mặt chị ta khiến ông buồn cười; đó là vì một giọng nói cố hữu của chị ta làm ông chói tai và khó chịu; đó là vì do một động tác quen thuộc của chị, ông thấy nỗi đau đớn của chị ti tiện và cau có; đó là vì hầu như tất cả các dự vọng thái quá đều bị phụ thuộc vào những cái nhăn nhó mà nghệ sĩ không có óc thẩm mỹ sao chép một cách câu nệ, nhưng nhà nghệ sĩ lớn lảng tránh. Chúng ta muốn rằng lúc đau đớn cực độ, con người vẫn giữ được tính cách con người, phẩm giá của giống loài. Hiệu quả của sự nỗ lực anh hùng ấy là gì? Là nhặng đi nỗi đau khổ và tiết chế nó. Chúng ta muốn người đàn bà kia ngã xuống một cách tao nhã, một cách mềm mại, và người anh hùng kia chết như chàng võ sĩ giác đấu thời cổ, chính giữa võ đài, trước sự hoan hô của khán giả, với vẻ cao quý, trong một tư thế thanh nhã và đẹp mắt. Ai là người sẽ thỏa mãn niềm mong đợi của chúng ta? Phải chăng sẽ là chàng lực sĩ bị nỗi đau đớn chế ngự và sự miễn cảm hủy hoại? Hay chàng lực sĩ tập dượt, làm chủ được bản thân mình và ứng dụng những bài học thể dục khi thở hơi cuối cùng? Chàng lực sĩ thời cổ cũng như một diễn viên lớn, một diễn viên lớn giống như chàng lực sĩ thời cổ, không chết như người ta chết trên giường, mà diễn cho chúng ta một cái chết khác để mua vui cho chúng ta, và khán giả tinh tế chắc cảm thấy rằng sự thật trần trụi, hành động mà không có tí chuẩn bị gì sẽ nhỏ mọn và tương phản với thơ

ca.

Chẳng phải là tự nhiên thuần túy không có những thời điểm tuyệt vời; nhưng tôi nghĩ rằng nếu có ai chắc chắn nắm bắt được và duy trì được tính chất tuyệt vời của chúng, thì đó là người do trí tưởng tượng hoặc do thiên tài sẽ linh cảm được chúng, và sẽ thể hiện chúng một cách bình thản.

Tuy nhiên, tôi không phủ nhận là có một thứ động tâm thu nhận được hoặc giả tạo; nhưng nếu ông hỏi ý kiến tôi, tôi cho rằng nó gần như cũng nguy hiểm bằng sự miễn cảm tự nhiên. Nhất định nó dần dần đưa diễn viên đến chỗ kiểu cách hoặc đơn điệu. Đó là một yếu tố đối lập với tính chất đa chức năng của một diễn viên lớn; anh ta luôn luôn bị bắt buộc phải gột bỏ nó và sự quên mình ấy chỉ có thể có được đối với một đầu óc sắt đá. Để cho việc tập dượt được dễ dàng và có kết quả, tài ba được toàn năng và diễn xuất được hoàn hảo, có lẽ tốt hơn là chẳng phải làm cái chuyện bắt bản thân xao nhãng bản thân không thể nào hiểu được kia, sự khó khăn cực độ của nó buộc các gánh kịch phải rất đông, mỗi diễn viên chỉ bó hẹp trong một vai duy nhất, hoặc hầu hết các vở kịch phải diễn hỏng, trừ phi người ta đảo ngược trật tự các sự việc và các vở kịch được soạn ra cho diễn viên, còn theo tôi thì hình như hoàn toàn trái lại, diễn viên phải được tạo ra cho các vở kịch.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Nhưng nếu một đám đông tụ tập ngoài phố do một tai họa nào đấy, phô bày đột ngột, và mỗi người một cách, sự miễn cảm tự nhiên của họ, chẳng bàn định trước với nhau, họ sẽ

tạo nên một quang cảnh tuyệt diệu, hàng ngàn kiểu mẫu quý giá cho điêu khắc, hội họa, âm nhạc và thơ ca.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Đúng thế. Nhưng quang cảnh ấy liệu có thể so sánh được hay không với cái quang cảnh nó là kết quả của một sự phối hợp có ý thức, sự hài hòa mà nghệ sĩ sẽ đưa vào khi chuyển nó từ góc phố lên sân khấu hay lên tranh? Nếu ông nghĩ như thế, tôi sẽ còn vặn lại ông, đâu là cái ma lực của nghệ thuật được người ta hết sức tán dương, bởi vì chung quy, nó chỉ làm cho hỏng đi những gì tự nhiên nguyên sơ và một sự dàn xếp ngẫu nhiên đã làm tốt hơn nó? Ông có phủ nhận là người ta làm cho tự nhiên đẹp thêm lên không? Ông chưa bao giờ khen một người đàn bà bằng cách nói rằng nàng đẹp như một nàng trinh nữ của Raphael hay sao? Nhìn thấy một phong cảnh đẹp, ông chưa từng thốt lên rằng nó nên thơ ư? Vả lại, ông nói với tôi về một chuyện thực, còn tôi nói với ông về một sự mô phỏng; ông nói với tôi về một khoảnh khắc thoáng qua của tự nhiên, còn tôi nói với ông về một tác phẩm của nghệ thuật, được dự định, được tiếp tục, nó có những tiến triển và sự trường cửu của nó. Ông hãy tách riêng ra từng người trong các diễn viên ấy, hãy làm thay đổi cảnh ở ngoài phố cũng như trên sân khấu và hãy cho tôi xem các nhân vật của ông một cách lần lượt, biệt lập, hai người một, ba người một; hãy để mặc họ với những động tác cố hữu của mình; họ cứ việc làm chủ tuyệt đối hành động của mình, và ông sẽ thấy kết quả là một cảnh ông chẳng bà chuộc lạ lòng. Để tránh

nhược điểm ấy, ông có cho họ diễn tập chung với nhau không? Vĩnh biệt sự miễn cảm tự nhiên của họ, và như thế càng hay.

Đối với kịch trường cũng như đối với một xã hội được tổ chức tốt, ở đó, mỗi người hy sinh những quyền cổ xưa của mình vì lợi ích của tổng thể và toàn cục. Ai là người sẽ tán thưởng biện pháp hy sinh ấy hơn cả? Kẻ say mê chẳng? Kẻ cuồng tín chẳng? Chắc chắn là không, Trong xã hội, đó sẽ là con người nào đúng mực; trên sân khấu, là diễn viên nào có đầu óc lạnh. Cảnh đường phố của ông so với cảnh kịch trường, thì cũng giống như một lũ man di so với một hội văn minh.

Bây giờ là lúc nói với ông về ảnh hưởng tai hại của một diễn viên tồi, cùng diễn với một diễn viên xuất sắc. Diễn viên này ấp ủ hoài bão lớn lao, nhưng sẽ buộc lòng từ bỏ cái mẫu lý tưởng của mình cho ngang tầm với anh chàng tội nghiệp ở bên anh trên sân khấu. Cái gì bật lên từ bản năng lúc dạo chơi hay ngồi bên bếp lửa thì chẳng cần phải tập dượt và cân nhắc; người nói thầm vút giọng của người đối thoại với mình xuống. Hoặc nếu ông thích một sự so sánh khác hơn, cũng như khi chơi bài uyxơ (whist), ông sẽ mất một phần cao tay nếu không thể tin cậy được vào người bạn chơi của ông. Chưa hết; cô Clairon sẽ kể cho ông nghe, khi nào ông muốn, rằng Lekain đã từng chơi ác làm cho cô trở thành dở hoặc xoàng, tùy theo ý thích, và để trả thù, đôi khi cô cũng khiến cho anh chàng bị huýt sáo. Vậy thế nào là hai diễn viên hỗ trợ

lẫn nhau? Hai nhân vật mà những kiểu mẫu của chúng, với tỷ lệ được giữ vững hoặc có sự ngang bằng, hoặc có sự phụ thuộc phù hợp với các hoàn cảnh nhà thơ đã đặt chúng vào, nếu không thì một người này sẽ quá mạnh hay quá yếu; và để vớt vát tình trạng khập khiễng ấy, người khỏe hơn hẳn mới nâng người yếu lên ngang tầm cao của mình, mà sẽ nghĩ cách hạ mình xuống ngang tầm nhỏ bé của hẳn. Và ông có biết diễn tập nhiều lần đến thế là nhằm mục đích gì không? Chính là thiết lập một sự cân bằng giữa những tài năng khác nhau của các diễn viên, sao cho từ đó nảy sinh ra một hành động chung có tính thuần nhất; và nếu một người trong bọn họ kiêu kỳ khước từ sự cân bằng ấy, thì bao giờ cũng gây tác hại cho tính chất hoàn thiện của toàn cục, gây thiệt thòi cho niềm thích thú của ông; bởi vì, ít khi sự xuất sắc của một người duy nhất đền bù được cho ông cái tầm thường của bao kẻ khác mà nó làm cho lộ rõ thêm ra. Đôi khi, tôi đã thấy cá tính của một diễn viên lớn bị trừng phạt; đó là lúc công chúng không thấy cái non yếu của người cùng diễn với anh ta mà lại phát biểu ngốc nghếch rằng anh ta là quá chướng.

Hiện nay ông là nhà thơ. Ông có một vở kịch đem diễn, và tôi để tùy ông chọn, hoặc các diễn viên có óc đánh giá sâu sắc và cái đầu lạnh, hoặc các diễn viên mẫn cảm. Nhưng trước khi quyết định, hãy cho phép tôi nêu với ông một câu hỏi: người ta là diễn viên lớn ở lứa tuổi nào? Phải chăng, ở lứa tuổi lúc người ta tràn đầy nhiệt tình, lúc dòng máu sôi sục trong huyết quản, lúc va chạm sơ sơ cũng xáo động tận đáy lòng,

lúc tâm hồn bùng cháy chỉ vì một tia lửa nhỏ? Theo tôi, hình như là không phải. Kẻ được tự nhiên đóng cho dấu ấn diễn viên, chỉ xuất sắc trong nghệ thuật của mình khi đã thu được kinh nghiệm dài lâu, khi cái bông bột của dục vọng đã xẹp xuống, khi đầu óc bình thản và tâm hồn tự chủ. Rượu vang hảo hạng đáng và gắt khi đang lên men; chỉ sau khi ở lâu trong thùng nó mới trở thành rượu tốt. Cicéron, Sénèque, Plutarque, theo tôi, tượng trưng cho ba lứa tuổi của con người sáng tác; Cicéron thường chỉ là một ngọn lửa rơm làm cho tôi vui mắt; Sénèque, một ngọn lửa cành nho làm chói mắt tôi; nếu tôi đem rắc tro của ông già Plutarque ở đâu, tôi sẽ tìm thấy ở đấy những hòn than rục hồng sưởi ấm cho tôi dìu dịu.

Baron diễn Bá tước Essex, Xipharès, Britannicus khi đã ngoài sáu mươi tuổi và diễn rất đạt. Nữ diễn viên Gaussin làm cho mọi người say mê trong *Lời sấm truyền và cô con nuôi* ở tuổi năm mươi.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Vẻ mặt của bà không hợp mấy với vai kịch.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Đúng thế; và có lẽ đó là một trong những trò ngại không thể nào khắc phục được để cho kịch diễn được hoàn mỹ. Cần phải lăn lộn ròng rã nhiều năm ở rạp hát, thế mà vai kịch đôi khi lại yêu cầu trẻ măng. Nếu đã từng có một nữ diễn viên mười bảy tuổi sắm được vai Monime, Didon, Pulchérie, Hermione, thì đó là một điều kỳ diệu người ta sẽ không bao

giờ thấy lại nữa. Tuy nhiên, một nữ diễn viên già chỉ nực cười khi sức lực hoàn toàn từ bỏ mình, hoặc khi ưu thế của diễn xuất không cứu vãn được sự tương phản giữa tuổi già và vai kịch của mình. Trên sân khấu, sự tình cũng như trong xã hội, người ta chỉ trách một phụ nữ cái tội lẳng lơ khi chị ta chẳng có đủ tài năng cũng chẳng đủ những đức tính khác để bù đắp một tật xấu.

Thời nay, Clairon và Molé khi mới bước vào nghề đã thủ vai gần gần như những người máy; về sau, họ đã tỏ ra là các diễn viên thực thụ. Điều đó diễn ra như thế nào? Phải chăng tâm hồn, sự mẫn cảm, tấm lòng đến với họ khi tuổi càng cao?

Chỉ có một thời gian ngắn, sau mười năm vắng mặt, cô Clairon muốn xuất hiện lại ở chốn kịch trường; nếu cô diễn xoàng, phải chăng là cô đã để mất đi tâm hồn, sự mẫn cảm, tấm lòng của cô? Không hề, mà là ký ức về những vai kịch của cô. Tương lai chứng tỏ điều đó.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Sao! Ông tin rằng cô ấy sẽ trở lại với chúng ta ư?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Hoặc cô ấy sẽ buồn chán mà chết; bởi lẽ biết lấy cái gì để thay thế cho sự hoan hô của công chúng và một dự vọng lớn lao?

Nếu anh diễn viên kia, nếu chị diễn viên kia đều xúc cảm sâu sắc, như người ta thiết nghĩ, ông hãy nói cho tôi biết liệu anh ta có nghĩ đến chuyện đưa mắt nhìn lên các lô, chị ta có nghĩ đến chuyện lái một nụ cười vào trong hậu trường, hầu

hết có nghĩ đến chuyện nói năng với khán giả, và liệu người ta có đi vào các buồng trò để dẹp những tiếng cười nắc nẻ của một diễn viên thứ ba và báo cho anh chàng biết đã đến lúc ra sân khấu tự đâm mình?

Nhưng tôi có ý muốn phác ra với ông cảnh giữa một diễn viên với vợ anh ta, họ vốn ghét nhau. Cảnh nhân tình âu yếm và say đắm, cảnh diễn công khai trên sân khấu, đúng như tôi sắp diễn tả với ông đây, và có lẽ khá hơn một chút; cảnh mà hai diễn viên chưa bao giờ tỏ ra vững vàng hơn trong vai của mình; cảnh mà họ được khán giả bên dưới và trên các lô hoan hô liên tục; cảnh mà các tiếng vỗ tay và những tiếng kêu thốt lên vì thán phục của chúng ta làm cho ngừng lại đến mười lần; đó là cảnh 3 hồi IV trong vở *Hòn giận yêu đương* của Molière, sự toàn thắng của họ:

Diễn viên Éraсте, nhân tình của Lucile,  
Lucile, tình nương của Éraсте,  
và là vợ của diễn viên\*.

**DIỄN VIÊN** – “... Không, không. Cô ơi, đừng có nghĩ là tôi còn trở lại bày tỏ tình yêu với cô.

**Nữ diễn viên** – *Tôi khuyên ông như thế đấy.)*

Thế là hết.

*(– Tôi mong như vậy.)*

Tôi muốn khỏi nỗi đau này, và tôi biết rõ trái tim tôi đã nhận được những gì của trái tim cô.

*(– Quá mức xứng đáng của ông rồi đấy.)*

Giận lâu đến thế chỉ vì hơi xúc phạm một tí.

*(– Ông mà xúc phạm tôi! Tôi không ban cho ông cái vinh dự ấy đâu.)*

Khiến tôi thừa hiểu sự hờ hững của cô; và tôi phải bày tỏ với cô rằng những biểu hiện của sự khinh bỉ...

*(– Sâu sắc nhất.)*

thì nhạy cảm lắm, nhất là đối với những tâm hồn hào hiệp.

*(– Phải, đối với những tâm hồn hào hiệp.)*

Thú thật, mắt tôi đã thấy trong đôi mắt của cô những nét kiêu diễm mà nó chưa hề gặp ở tất cả các đôi mắt khác.

*(– Nhìn thấy được cái đó chẳng phải là một lỗi lầm.)*

Và lòng say đắm với những xiềng xích của tôi đã khiến tôi thích chúng hơn là được trao cho quyền tự do.

*(– Ông không đếm xỉa đến chúng nữa rồi.)*

Tất cả cuộc sống của tôi là ở như cô...

*(– Điều ấy thì sai và ông đã nói dối!)*

và tôi cũng xin thú thật, mặc dù khổ não, có lẽ cuối cùng khi thấy mình được cởi bỏ xiềng xích, tôi sẽ vẫn đau đớn khôn nguôi.

*(– Thế thì bực mình thật.)*

Chắc hẳn vết thương lòng của tôi, dù tìm phương chạy chữa, vẫn sẽ còn chảy máu lâu dài,

*(– Việc gì mà lo; chúng hoại thư ở sẵn đó rồi.)*

và được giải thoát khỏi một cái ách nó là tất cả niềm hạnh phúc của tôi, tôi phải quyết định sẽ chẳng bao giờ yêu ai nữa.

*(– Ông sẽ nghĩ lại.)*

Nhưng tôi cần gì; và bởi lẽ lòng thù ghét của cô xua đuổi một trái tim bất cứ lần nào tình yêu dẫn đến, nên đây là sự phiền nhiễu cuối cùng do những ước vọng bị cự tuyệt của tôi gây ra cho cô.

**NỮ DIỄN VIÊN** – Ông có thể chiếu cố hoàn toàn đến các ước vọng của tôi, thưa ông, và tránh nốt cho tôi điều phiền nhiễu cuối cùng ấy.

*(Diễn viên – Mụ ơi, mụ láo xược lắm và sẽ phải hối hận đấy.)*

**DIỄN VIÊN** – Thôi được, thưa cô, thôi được! Chúng sẽ được thỏa mãn! Tôi cắt đứt với cô, và cắt đứt mãi mãi, vì cô muốn thế; hễ khi nào lại muốn nói chuyện với cô thì tôi cứ chết!

**NỮ DIỄN VIÊN** – Càng hay, thế là làm ơn cho tôi đấy.

**DIỄN VIÊN** – Không, không, cô đừng sợ...

*(Nữ diễn viên – Tôi có sợ ông đâu.)*

rằng tôi sai lời. Dù tôi có trái tim mềm yếu đến mức không thể nào xóa mờ được hình ảnh của cô, cô cứ tin rằng sẽ chẳng bao giờ có cái lợi thế...

*(– Ông muốn nói là nổi bất hạnh.)*

thấy tôi quay trở lại.

**NỮ DIỄN VIÊN** – Uống công vô ích lắm.

(Diễn viên – *Mụ ơi, mụ trơ tráo lắm, tôi sẽ phải dạy cho mụ cách ăn nói.*)

**DIỄN VIÊN** – Tôi sẽ tự tay đâm trăm nhát vào ngực tôi,

(**Nữ diễn viên** – *Ơn trời!*)

nếu tôi mà lại làm cái điều hèn hạ quá đỗi,

(**Nữ diễn viên** – *Tại sao lại không là điều hèn hạ ấy, sau bao điều hèn hạ khác?*)

là gặp lại cô sau cách đối xử tàn nhẫn này.

**NỮ DIỄN VIÊN** – Được. Vậy ta đừng nói chuyện đó nữa.

Và cứ tiếp diễn như thế... Sau cái cảnh kếp ấy, một bên là nhân tình, một bên là vợ chồng, khi Éraсте đưa tình nhân Lucile của anh vào hậu trường, anh bóp mạnh cánh tay bà vợ thân yêu tưởng đến bật máu và đáp lại những tiếng kêu của chị ta bằng các lời lẽ tàn tệ nhất và chua chát nhất.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Nếu đã được nghe hai cảnh ấy liên tiếp nhau, tôi tin là mình suốt đời chẳng đặt chân vào nhà hát nữa.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Nếu ông cho rằng anh diễn viên và chị diễn viên ấy đã cảm xúc, tôi xin hỏi ông đó là trong cảnh nhân tình nhân ngãi hay trong cảnh vợ chồng, hay trong cả cảnh này lẫn cảnh kia? Nhưng ông hãy nghe cảnh tiếp theo giữa chính nữ diễn viên ấy với một nam diễn viên khác, nhân tình của cô.

Trong lúc nhân tình nói, nữ diễn viên nói về chồng mình: “Đó là một tên đốn mạt, hấn đã gọi em là... – em chẳng dám

nhắc lại với anh điều đó đâu.”

Trong lúc cô trả lời, nhân tình của cô đáp lại; “Chẳng phải là cô đã quen như vậy ư?”

Và cứ thế hết đoạn này đến đoạn khác:

“Chúng ta không ăn tối tối nay hay sao? – Em muốn thế lắm, nhưng làm thế nào thoát được? – Đó là việc của em – Nhớ hẩn biết! – Hẩn thế nào vẫn thế, còn phía trước chúng ta sẽ là một buổi tối êm dịu. – Chúng ta sẽ có ai? – Em muốn ai cũng được. – Nhưng trước hết theo tục lệ là chàng hiệp sĩ. – Về anh chàng hiệp sĩ, em có biết rằng ghen hay không là tùy ở anh? – Và anh có lý hay không là tùy ở em?”

Thế là ông tưởng những con người hết sức mẫn cảm ấy dốc hết nỗi lòng vào cái cảnh cao giọng ông nghe được trong khi họ chỉ thực sự là họ ở cái cảnh thì thậm ông không nghe thấy; và ông thốt lên: Phải thừa nhận rằng người phụ nữ kia là diễn viên hấp dẫn, không ai biết lắng nghe như cô ta, và cô ta diễn với một óc thông minh, một vẻ duyên dáng, một niềm hứng thú, một sự tinh tế, một tính mẫn cảm hiếm có... Còn tôi, tôi cười những lời cảm thán của ông.

Trong lúc ấy, cô diễn viên kia lừa dối chồng với một tay diễn viên khác, lại lừa dối tay diễn viên ấy với một chàng hiệp sĩ, và lừa dối chàng hiệp sĩ với một gã thứ ba mà chàng hiệp sĩ bắt quả tang trong cánh tay cô ả. Chàng ta rắp tâm một cuộc trả thù lớn. Chàng sẽ đứng ở ban công, tại những bậc thấp nhất (lúc đó, bá tước Lauragaix chưa dẹp những thứ ấy khỏi sân khấu của chúng ta)\*. Tại đấy, chàng quyết làm cho

kẻ bạc tình phải sững sờ vì sự có mặt và những cái nhìn khinh bỉ của chàng, quyết làm cho ả bối rối và hứng lấy các tiếng la ó của khán giả. Vở kịch bắt đầu, nhân tình của chàng xuất hiện; nàng nhìn thấy hiệp sĩ, và, chẳng hề nao núng trong diễn xuất, nàng mỉm cười nói với chàng: “Xì, anh chàng hèn dỗi xấu xa chẳng có chuyện gì mà cũng cáu kỉnh!”. Đến lượt hiệp sĩ mỉm cười. Nàng nói tiếp: “Tối nay anh đến ư?”, Chàng im lặng. Nàng thêm: “Chúng ta hãy chấm dứt chuyện cãi cọ vô vị này đi, và anh cho xe ngựa của anh lăn đi thôi”. Và ông có biết người ta cho xen cảnh ấy vào chỗ nào không? Vào một trong những cảnh cảm động nhất của La Chaussée khi nữ diễn viên đó nức nở và làm cho mọi người khóc sướt mướt, ông sững sờ đấy, nhưng dấu sao đó là sự thật hoàn toàn.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi đến phát ngấy kịch trường.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tại sao vậy? Nếu những người ấy không có khả năng làm được các trò tốn sức như thế, thì đấy mới là lúc đừng nên đi xem kịch. Điều tôi sắp kể cho ông nghe đây, tôi đã chứng kiến:

Garrick thò đầu ra giữa hai cánh cửa, và trong khoảng bốn đến năm giây, bộ mặt anh thay đổi liên tiếp từ vui như điên đến vui vừa phải, từ niềm vui ấy đến bình thản, từ bình thản đến ngạc nhiên, từ ngạc nhiên đến kinh ngạc, từ kinh ngạc đến buồn rầu, từ buồn rầu đến chán nản, từ chán nản đến sợ hãi, từ sợ hãi đến khùng khiếp, từ khùng khiếp đến thất

vọng, rồi lại tiến từ cái nấc cuối cùng ấy lên đến cái nấc xuất phát đi xuống ban đầu. Phải chăng tâm hồn anh ta đã có thể nắm trái tất cả những cảm xúc kia, và biểu diễn cái loại âm giai đó hòa hợp cùng với khuôn mặt của mình? Tôi chẳng tin chút nào, và ông cũng vậy. Nếu ông yêu cầu con người trứ danh đó, chỉ riêng anh ấy cũng xứng đáng để thiên hạ du hành sang Anh ngang với tất cả các di tích ở La Mã xứng đáng để thiên hạ du hành sang Italia, nếu ông yêu cầu con người đó, thật thế, diễn cảnh chú bé bán bánh ngọt, anh ấy sẽ diễn cho ông xem; nếu ngay sau đó, ông lại yêu cầu diễn cảnh Hamlet anh ấy cũng sẽ diễn, sẵn sàng như nhau, hoặc để khóc lóc vì đánh rơi những chiếc bánh ngọt bé nhỏ, hoặc để nhìn theo con dao găm văng đi trong không trung. Phải chăng người ta muốn cười, muốn khóc lúc nào cũng được? Người ta làm bộ ra thế, chính xác đến đâu, khiến cho thiên hạ tưởng thật đến đâu là tùy theo người ta có phải là Garrick hay không.

Thỉnh thoảng tôi chơi nhại, mà cũng giống đáo để, nhằm khiến cho những khách thượng lưu tinh ý nhất phải tưởng thật. Lúc tôi sầu não vì cái chết giả vờ của cô em gái tôi trong cái cảnh với viên luật sư miền Normandie Hạ; lúc tôi nhận lỗi đã có con với vợ đại tá hải quân trong cái cảnh với viên tham tán thứ nhất của hải quân, tôi hoàn toàn có vẻ cảm thấy đau đớn và xấu hổ; nhưng tôi có đau buồn không? Tôi có hổ thẹn không? Chẳng hơn gì trong cái trò vè của tôi so với trong xã hội là nơi tôi đã thực hiện hai vai ấy trước khi đưa chúng vào

trong một vở kịch. Vậy thế nào là một diễn viên lớn? Một người chơi trò nhại bi kịch hoặc hài kịch lớn mà nhà thơ đã quy định lời lẽ phải làm theo.

Sedaine cho diễn vở *Là triết gia mà không biết*. Tôi quan tâm đến sự thành công của vở kịch hơn cả ông ấy rất nhiều; ganh ghét tài năng là một tật xấu xa lạ với tôi; chẳng có nó, tôi cũng đã có nhiều tật xấu khác rồi; tôi xin viện tất cả các bạn đồng nghiệp văn chương thính thoảng đã chiếu cố hỏi ý kiến tôi về các tác phẩm của họ xem tôi có làm hết sức mình để đáp lại một cách xứng đáng dấu hiệu tôn trọng đặc biệt ấy của họ hay không. *Vở Là triết gia mà không biết* lung lay trong buổi diễn thứ nhất, buổi diễn thứ hai mà tôi lấy làm buồn; đến buổi thứ ba, nó được hoan hô nhiệt liệt, và tôi mừng khôn xiết. Sáng hôm sau, tôi nhảy lên một chiếc xe ngựa thuê, tôi chạy đi tìm Sedaine; lúc đó là mùa đông, trời rét như cắt thịt; tôi đi đến bất cứ nơi nào hy vọng tìm được ông ấy. Được tin ông ấy ở tận cuối vùng ngoại ô Saint-Antoine, tôi cho xe đưa đi. Tôi đến bên ông, tôi vòng tay ôm lấy cổ ông; tôi nói chẳng nên lời và nước mắt chảy ròng ròng trên má. Con người mẫn cảm và tầm thường đấy. Sedaine không nhúc nhích và lạnh lùng, nhìn tôi và bảo: “Ô! Ông Diderot đẹp chưa kìa!”. Con người quan sát và thiên tài đấy.

Chuyện đó, một hôm tôi đem kể trong bữa ăn tại nhà một người mà tài năng ưu việt dành cho địa vị quan trọng nhất của Quốc gia, nhà ông Necker; tại đấy có một số khá đông khách làng văn, trong số đó có Marmontel là người tôi yêu

mến và cũng thân thiết với tôi. Ông này mỉa mai bảo tôi: “Ông sẽ thấy rằng khi Voltaire chỉ nghe kể một chi tiết xúc động thôi là đã âu sầu, còn Sedaine thản nhiên như không khi thấy bạn mình khóc lóc, chính Voltaire là người tầm thường, và Sedaine là con người thiên tài!” Lời bốp chát đó làm tôi sửng sốt và im thin thít, bởi vì con người mẫn cảm như tôi, tâm trí dễ hết vào cái điều người ta biện bác mình, nên đâm ra bối rối, và chỉ trấn tĩnh lại khi đã xuống hết thang gác. Một người khác, bình thản và làm chủ được mình, chắc hẳn đã trả lời Marmontel: “Điều suy nghĩ của ông từ miệng người khác nói ra, thì hơn là từ miệng ông, bởi vì ông chẳng xúc cảm gì hơn Sedaine, và vì ông cũng tạo nên những cái rất hay rất đẹp, và vì, theo đuổi cùng một nghề nghiệp với ông ta, ông nên để cho người láng giềng của ông lo việc đánh giá công lao của ông ta một cách vô tư. Nhưng, chẳng muốn đề cao Sedaine hơn Voltaire hay Voltaire hơn Sedaine, ông có thể nói cho tôi biết được không, cái gì sẽ nảy ra từ đầu óc tác giả của *Là triết gia mà không biết*, của *Kẻ đào ngũ*, của *Paris được cứu thoát* nếu ông ấy không dành ba mươi lăm năm trong cuộc đời mình vào việc chọn thạch cao và đẽo đá, mà lại dùng tất cả thời gian ấy, như Voltaire, ông và tôi, để đọc và để nghiên ngẫm Homère, Virgile, Tasso, Cicéron, Démosthène và Tacite? Chúng ta sẽ chẳng bao giờ biết nhìn như ông ấy, còn ông ấy có lẽ đã học cách nói như chúng ta. Tôi xem ông ấy như cháu chắt của Shakespeare, Shakespeare mà có lẽ tôi chẳng so sánh với Apollon của Vọng tháp, với Lục sĩ đấu mãnh thú, với Antinoÿs, với Hercule ở Glycon, mà với Thánh Christophe ở

Đức-Bà, pho tượng khổng lồ dị dạng, chạm trổ thô sơ, nhưng giữa hai chân tượng, tất cả chúng ta đi lọt qua mà trán không đụng phải những bộ phận kín”.

Nhưng một chuyện khác qua đó tôi cho ông thấy một nhân vật đang tầm thường và ngốc nghếch do tính mẫn cảm, ngay sau đó lại trở nên tuyệt diệu do sự bình thản đã thay thế cho tính mẫn cảm bị dập tắt, chuyện như thế này:

Một nhà văn, tôi xin miễn nói tên, sa vào tình trạng hết sức nghèo khổ. Y có một ông anh trai làm giáo sĩ giảng thần học và giàu có. Tôi hỏi con người nghèo khổ tại sao anh y không cứu giúp y. “Bởi vì, y trả lời tôi, tôi phạm những sai lầm lớn với anh ấy”. Tôi được phép của người đó đến gặp ông Thần học. Tôi đến. Người ta báo tin tôi đến thăm; tôi vào. Tôi bảo ông Thần học là tôi sắp nói chuyện về em trai ông ta. Ông ta liền đột ngột nắm lấy bàn tay tôi, kéo tôi ngồi xuống và lưu ý tôi rằng một con người biết lẽ phải trái cần hiểu rõ kẻ mà mình nhận nói giúp cho là như thế nào; rồi bóp chát tôi: “Ông có biết rõ em trai tôi không? – Tôi tin là biết. – Ông có biết những thủ đoạn của hắn đối với tôi không? – Tôi tin là biết. – Ông tin như thế ư? Vậy ông biết rằng...?” Và thế là ông Thần học hết sức hăm hở và liến thoắng kể cho tôi nghe một loạt những hành động càng về sau càng tàn tệ và ghê tởm hơn. Đầu óc tôi rối bời, tôi cảm thấy người nặng trĩu; tôi chẳng còn can đảm bênh vực một con quái vật đáng ghét như con quái vật người ta mô tả cho tôi. May thay, ông Thần học của tôi hơi đông dài trong bài diễn văn đả kích của ông, nên tôi có

thời giờ trấn tĩnh lại; dần dần con người xúc cảm rút lui và nhường chỗ cho con người hùng biện; bởi vì tôi dám nói rằng lúc ấy, tôi là như thế. “Thưa ông, tôi lạnh lùng bảo ông Thần học, em trai ông đã làm những chuyện tồi tệ hơn, và tôi khen ông đã giấu tôi cái tội kinh khủng nhất trong các tội của hắn. – Tôi không giấu gì hết. – Lẽ ra ông có thể kể thêm, sau tất cả những chuyện ông vừa nói với tôi, rằng một đêm kia, khi ông vừa ra khỏi nhà để đi đọc kinh nhật tụng, hắn đã túm lấy cổ ông, rồi rút con dao giấu trong áo, suýt nữa thì hắn đã thọc dao vào bụng ông. – Hắn dám làm thế đấy; nhưng tôi đã không buộc cho hắn tội đó, chính vì chuyện ấy không có thật”. Thế là đứng phắt dậy, chiếu thẳng vào ông Thần học của tôi một cái nhìn cương quyết và nghiêm khắc, tôi thốt lên bằng một giọng oang oang, với tất cả cái hùng hực và mãnh liệt của niềm công phẫn: “Và dù chuyện ấy có thật đi nữa, chẳng lẽ ông không vẫn phải cho em trai ông cơm ăn hay sao?”. Ông Thần học đuối lý, chưng hửng, ngượng ngập, im lặng, đi quanh đi quẩn, trở lại bên tôi và đồng ý với tôi một khoản trợ cấp hằng năm cho em trai ông ta.

Có phải lúc ông vừa mất một người bạn hoặc nhân tình là ông làm thơ ngay về cái chết của họ không? Không phải. Vô phúc cho kẻ nào tranh thủ tài năng của mình lúc ấy! Chính sau khi nỗi đau đớn đã trôi qua, khi sự xúc cảm cực độ đã dịu xuống, khi người ta ở xa cơn tai biến, mới là lúc tâm hồn điềm tĩnh, người ta nhớ lại hạnh phúc đã khuất, là lúc người ta có thể đánh giá hết sự tổn thất của mình, là lúc ký ức và trí

tưởng tượng kết hợp với nhau, một bên thuật lại, một bên phóng đại nỗi êm dịu của một thời đã qua, là lúc người ta tự chủ và người ta diễn đạt tốt. Người ta bảo rằng mình khóc, nhưng người ta không khóc khi còn mãi tìm một hình dung từ mạnh mẽ mà tìm không ra; người ta bảo rằng mình khóc, nhưng người ta đâu có khóc khi còn mãi làm cho thơ mình du dương; hoặc nếu nước mắt chảy ra thật thì bút sẽ tuột khỏi tay, người ta dẫn mình vào cơn tuyệt vọng và người ta ngừng sáng tác.

Những niềm vui mãnh liệt thì cũng giống như các nỗi đau sâu sắc, chúng câm lặng. Một anh bạn dễ thương và mẫn cảm gặp lại bạn mình sau thời gian dài xa vắng; người này xuất hiện trong một dịp bất ngờ, và lập tức trái tim của anh bạn bồi hồi; anh chạy đến, anh ôm hôn, anh muốn nói, anh nói không được, anh ấp úng những tiếng đứt đoạn, anh chẳng biết mình nói cái gì, anh chẳng hiểu người ta trả lời mình thế nào; nếu có thể nhận thấy được rằng chẳng ai chia sẻ nỗi cuồng nhiệt với anh, anh sẽ đau đớn biết chừng nào! Qua sự chân thực của bức tranh ấy, ông hãy đánh giá sự giả tạo của những cuộc hội kiến trong kịch giữa hai người bạn trí óc minh mẫn và hết sức tự chủ. Có biết bao nhiêu chuyện tôi sẽ nói với ông về các cuộc bàn cãi vô vị và hùng hồn tranh nhau được chết, hoặc đúng hơn là được khỏi chết, nếu đoạn văn đó, mà tôi nói mấy cũng chẳng vừa, không làm cho chúng ta đi xa chủ đề của mình? Thế này là đủ rồi đối với những người có khiếu thẩm mỹ lớn lao và chân thực; tôi có nói thêm cũng

chẳng làm cho các người khác hiểu biết gì hơn. Nhưng ai là người sẽ cứu vãn những điều phi lý rất thông thường ấy ở nhà hát? Người diễn viên, và diễn viên nào?

Trong hầu hết các tình huống ở ngoài xã hội, tính miễn cảm cũng có hại như trên sân khấu. Kia là hai anh chàng yêu đương, cả hai đều đang muốn tỏ tình. Ai là người sẽ xoay sở tốt hơn? Không phải tôi đâu. Tôi nhớ lại hồi ấy tôi vừa run vừa đến gần đối tượng của tôi; tim tôi đập thình thình, ý nghĩ của tôi rối bời, giọng tôi luống cuống, tôi nói nhịu lung tung; tôi trả lời không khi cần phải trả lời có; tôi phạm trăm chuyện vụng về, muôn điều ngượng nghịu; tôi lố bịch từ đầu đến chân, tôi nhận thấy điều đó và chỉ càng trở nên lố bịch hơn; trong khi đó, ngay trước mắt tôi, một kẻ tình địch tươi cười, dễ ưa và khinh khoái, tự chủ, hài lòng với bản thân mình, không bỏ lỡ một cơ hội nào để tán tỉnh và tán tỉnh một cách tinh tế, y làm vui lòng, làm đẹp ý, y sung sướng; y xin phép được hôn tay, và người ta buông bàn tay cho y; đôi khi chẳng xin mà y cũng nắm lấy bàn tay, y hôn, y hôn nữa; còn tôi, lùi vào một xó, quay đi không nhìn cảnh tượng bực mình, cố nén những tiếng thở dài, nắm chặt tay đến mức làm cho các ngón tay kêu răng rắc, nặng trĩu ưu sầu, toát mồ hôi lạnh, tôi không thể bộc lộ nỗi phiền muộn của tôi mà giấu đi cũng chẳng được. Người ta bảo rằng tình yêu tước mất trí tuệ của những ai có, rồi đem ban cho những ai không có, nghĩa là, nói khác đi, nó khiến cho những kẻ này xúc cảm và ngốc nghếch, còn những kẻ kia lạnh lùng và có duyên.

Con người mẫn cảm tuân theo những thôi thúc của tự nhiên và chỉ thể hiện chính xác tiếng lòng của mình; lúc anh nén bót hoặc gia tăng tiếng lòng ấy, anh không phải là anh nữa, anh là một diễn viên đang đóng kịch.

Người diễn viên lớn quan sát các hiện tượng; con người mẫn cảm dùng làm mẫu cho anh; anh nghiên ngẫm nó, và suy nghĩ tìm xem cần thêm bót gì để được tối ưu. Và rồi, tính toán xong còn bắt tay vào việc nữa.

Trong buổi diễn đầu tiên vở *Inès de Castro*, đến chỗ những đứa trẻ xuất hiện, khán giả cười, cô Duclos đóng vai Inès, tức giận bảo khán giả: “Khán giả ngốc nghếch ơi, cứ cười vào đúng đoạn hay nhất của vở kịch đi!” Khán giả nghe thấy, nén cười; nữ diễn viên tiếp tục vai của mình, và nước mắt cô với nước mắt khán giả cùng ứa ra. Sao! Phải chăng người ta chuyển qua chuyển lại như thế từ một tình cảm sâu sắc này sang một tình cảm sâu sắc khác, từ đau đớn sang tức giận, từ tức giận sang đau đớn? Tôi không quan niệm như vậy; nhưng điều tôi quan niệm rất rõ, đó là; nỗi tức giận của Duclos là thật, niềm đau đớn của cô ấy là vờ.

Quinault Dufresne đóng vai Sévère trong vở *Polyeucte*. Chàng được hoàng đế Décius cử đi đàn áp các tín đồ Cơ-đốc giáo. Chàng tâm sự với bạn những tình cảm thầm kín của mình về giáo phái bị vu oan kia. Lẽ thông thường đòi hỏi chuyện tâm sự này, nó có thể làm cho chàng mất ân sủng của đấng quân vương, mất quyền cao chức trọng, cơ nghiệp, tự do và có lẽ cả cuộc sống, vì vậy nó phải được nói khế. Khán

giả hét bảo chàng: “Nói to lên!” Chàng đáp lại khán giả: “Còn các vị, các vị nói khể chứ!” Phải chăng nếu thực sự là Sévère, chàng trở lại là Quinault mau đến thế? Không, tôi xin thưa với ông, không. Chi có người nào biết tự chủ, như chắc hẳn chàng đã tự chủ, chỉ có người diễn viên hiếm hoi, người diễn viên tuyệt vời mới có thể tháo ra và ộp lại mặt nạ của mình như thế.

Lekain Ninias\* xuống dưới mộ cha, chàng cắt cổ mẹ ở đó; chàng trở ra hai bàn tay đẫm máu. Chàng tràn đầy khùng khiếp, chân tay run lên, mắt lơ lảo, tóc như dựng đứng trên đầu. Ông cảm thấy rợn tóc gáy; nỗi khùng khiếp xâm chiếm ông; ông cũng kinh hoàng như chàng ta. Song Lekain Ninias lấy chân hẩy vào hậu trường một chiếc hoa tai kim cương từ tai một nữ diễn viên rơi ra. Và người diễn viên đó cảm xúc ư? Có thể lắm. Ông sẽ bảo rằng chàng là diễn viên tồi chẳng? Tôi chẳng tin chút nào. Vậy Lekain Ninias là gì? Đó là một con người dửng dưng, không xúc cảm chi hết, nhưng biểu hiện một cách tuyệt diệu sự mẫn cảm. Chàng uống sức la to: “Ta ở đâu thế này?” Tôi trả lời chàng; “Cậu ở đâu ư? Cậu biết quá đi chứ; cậu ở trên sân khấu, và cậu lấy chân hẩy một chiếc hoa tai vào trong hậu trường”.

Một diễn viên say đắm một nữ diễn viên; một vở kịch tình cờ đưa họ lên sân khấu trong lúc ghen tuông. Sẽ có lợi cho kịch nếu diễn viên ấy tầm thường; sẽ có hại cho kịch nếu anh là một diễn viên lớn; lúc đó, người diễn viên lớn trở thành chính anh chứ không còn là cái mẫu lý tưởng và trác tuyệt về

một tay cả ghen mà anh tạo ra cho mình. Một bằng chứng lúc đó cả diễn viên nam lẫn diễn viên nữ đều tự hạ mình xuống cuộc sống tầm thường, chính là vì nếu họ giữ nguyên bộ cà kheo của họ, họ sẽ cười vào mũi nhau; họ thường chỉ xem sự ghen tuông khoa trương và bi thảm như để nhại sự ghen tuông của mình.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Tuy vậy sẽ có những sự thật tự nhiên.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Cũng như có sự thật trong pho tượng của nhà điêu khắc đã thể hiện trung thực một kiểu mẫu dở. Người ta thán phục những sự thật ấy, nhưng nhìn toàn bộ, người ta thấy nó tồi tệ và đáng khinh.

Tôi nhấn thêm: phương sách chắc chắn để diễn một cách nhỏ nhen, xoàng xĩnh, đó là phải diễn tính cách của bản thân mình. Anh là một tên tartuffe, một lão hà tiện, một anh ghét đời, anh sẽ diễn được tốt cái đó; nhưng anh sẽ chẳng tạo nên được chút nào cái mà nhà thơ đã tạo nên, bởi vì ông ta đã tạo nên tên Tartuffe, lão Hà tiện và anh Ghét đời\*.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Thế theo ông, có sự khác nhau gì giữa một tên tartuffe với tên Tartuffe?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Viên tham tán Billard là một tên tartuffe, tu viện trưởng Grizel là một tên tartuffe; nhưng hẳn không phải là tên

Tartuffe. Nhà tài chính Toinard là một lão hà tiện, nhưng hẳn không phải là lão Hà tiện. Lão Hà tiện với tên Tartuffe đã được tạo nên theo mẫu tất cả các Toinard và tất cả các Grizel trên thế gian; đó là những nét chung nhất và nổi bật nhất của chúng, và đó không phải là bức chân dung chính xác của người nào, vì vậy chẳng ai nhận ra mình trong đó.

Các hài kịch bay bổng và cả các hài kịch tính cách đều được phóng đại. Sự giễu cợt trong xã hội là một lớp váng mỏng nó bay hơi trên sân khấu; sự giễu cợt trong kịch là một vũ khí sắc bén sẽ gây đau đớn ngoài đời. Đối với những con người tưởng tượng, ta không phải nể nang như đối với những con người thật.

Văn trào phúng nhằm vào một tên tartuffe, còn hài kịch nhằm vào tên Tartuffe. Văn trào phúng truy nã một kẻ xấu, hài kịch truy nã một tật xấu. Nếu chỉ có một hay hai bà kiểu cách rởm, người ta chắc đã có thể xây dựng thành một tác phẩm trào phúng, chứ không phải là một hài kịch\*.

Ông cứ việc đi ngay đến nhà La Grenée, hãy đề nghị vẽ Nàng Họa, ông ấy sẽ tưởng đã đáp ứng yêu cầu của ông khi đưa lên tranh một người phụ nữ trước giá vẽ, bút vẽ trong tay và bìa pha màu xâu vào ngón cái. Hãy đề nghị vẽ Nàng Triết, ông ấy sẽ tưởng đã hoàn thành khi vẽ một người phụ nữ ăn mặc lôi thôi, đầu tóc rối bù, tư lự, đang đọc sách hoặc đang trầm ngâm, khuỷu tay tì trên bàn giấy, ban đêm, dưới ánh sáng một ngọn đèn dầu. Hãy đề nghị vẽ Nàng Thơ, ông ấy sẽ vẽ vẫn người phụ nữ ấy, sẽ quán quanh đầu nàng một vành

nguyệt quế, và sẽ đặt vào bàn tay nàng một cuộn giấy. Nàng Nhạc, sẽ vẫn cứ là người phụ nữ kia với cây đàn thất huyền thay cho cuộn giấy. Hãy đề nghị vẽ Nàng Đẹp, hãy đề nghị ngay cả người nào tài ba hơn ông ấy vẽ hình tượng này, hoặc tôi nhảm to, hoặc người đó sẽ tưởng rằng ông chỉ đòi hỏi ở nghệ thuật của ông ta hình tượng một người phụ nữ đẹp. Người diễn viên của ông và nhà họa sĩ kia cả hai đều sa vào cùng một nhược điểm, và tôi sẽ bảo họ: “Bức tranh của ông, diễn xuất của ông chỉ là những chân dung cá nhân ở rất xa phía dưới hình ảnh khái quát mà nhà thơ đã vạch ra, và người mẫu sống mà tôi quyết tâm sao chép. Cô hàng xóm của ông đẹp, rất đẹp, đồng ý; nhưng đó không phải là Nàng Đẹp. Từ tác phẩm của ông đến người mẫu của ông cũng xa như từ người mẫu của ông đến cái lý tưởng”.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Nhưng cái mẫu lý tưởng ấy chẳng phải là một ảo ảnh hay sao?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Chẳng phải.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Nhưng bởi vì nó là lý tưởng, nó không tồn tại. Vả lại, chẳng có cái gì trong nhận thức mà chưa từng có trong cảm xúc.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Đúng thế. Nhưng chúng ta hãy xét một nghệ thuật ở cội nguồn của nó, điêu khắc chẳng hạn. Nó sao chép cái mẫu đầu

tiên đến với nó. Sau đấy nó thấy rằng có những mẫu ít khiếm khuyết hơn, mà nó thích hơn. Nó sửa các khuyết điểm quá chường của những mẫu này, rồi những khuyết điểm chường ít hơn, cứ thế, trải qua quá trình lâu dài lao động liên tiếp, nó đạt đến một hình ảnh không có trong tự nhiên nữa.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tại sao thế?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Là vì sự phát hiện của một bộ máy phức tạp như cơ thể động vật không thể nào đều đặn được. Ông hãy đi đến Tuileries hoặc Champs-Élysées\* vào một ngày hội đẹp trời; hãy để ý xem xét tất cả các phụ nữ tràn ngập những lối đi, ông sẽ không thấy một người nào có hai khóe mép hoàn toàn giống nhau. Nàng Danaé của Titiens là một chân dung; thần ái tình, được bố trí dưới chân giường của nàng thì có tính chất lý tưởng. Trong một bức tranh của Raphael đã chuyển từ phòng trưng bày của ông De Thiers sang phòng trưng bày của Catherine II, Thánh Joseph là một người bình thường; Đức Mẹ là một phụ nữ chân thực; Chúa Hài đồng là lý tưởng. Nhưng nếu ông muốn biết kỹ hơn nữa về những nguyên tắc tư biện đó của nghệ thuật, tôi sẽ đưa ông đọc *Các Phòng triển lãm* của tôi.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi đã nghe người ta nói đến tác phẩm ấy với lời tán tụng, đó là một người đàn ông có khiếu thẩm mỹ tinh tế và tâm hồn tế nhị.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông Suard.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Và một người phụ nữ kết hợp được sự trong trắng của tâm hồn thần tiên với cái tinh tế của khiếu thẩm mỹ.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Bà Necker.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Nhưng thôi, ta trở lại chủ đề của chúng ta.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi đồng ý, tuy rằng tôi thích tán tụng đạo đức hơn là tranh luận những vấn đề khá vô bổ.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Quinault Dufresne, tính cách vốn tự phụ, đóng vai kẻ Tự phụ một cách tuyệt vời.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Đúng thế; nhưng do đâu ông biết rằng anh ta tự diễn bản thân mình? Hoặc tự nhiên lại không có thể đã tạo nên một gã tự phụ rất gần với ranh giới phân chia cái đẹp hiện thực với cái đẹp lý tưởng hay sao, cái ranh giới trên đó các trường phái khác nhau đùa giỡn?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi không hiểu ý ông

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi trình bày rõ hơn trong *Các Phòng triển lãm* của tôi, tôi khuyên ông nên đọc đoạn về Cái Đẹp nói chung trong đó. Còn bây giờ, ông hãy cho tôi biết Quinault Dufresne có phải là Orosmane không? Không. Tuy vậy, ai là người đã thay thế và sẽ thay thế được anh ta trong vai ấy? Có phải anh ta đã từng là con người của *Thành kiến theo thời thượng* hay không? Không. Tuy vậy, anh ta đã đóng vai ấy giống biết chừng nào!

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Cứ nghe ông nói thì người diễn viên lớn là tất cả mà cũng chẳng là gì hết.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Cũng có lẽ chính vì chẳng là gì hết mà anh ta là tất cả một cách tuyệt vời; cốt cách riêng biệt của anh không bao giờ gây trở ngại cho việc anh phải khoác những cốt cách khác lạ.

Trong số tất cả những ai đã đi theo cái nghề nghiệp bổ ích và đẹp đẽ của các diễn viên hoặc các nhà truyền giáo thế tục, một trong những người hào hoa nhất, một trong những người có đầy đủ nhất diện mạo, am điệu và bộ tịch diễn viên, em của *Thằng cha què* Gil Blas, của *Cậu Tú ở Salamanca\**, Montménil...

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Con trai Le Sage, ông bố chung của cái gia đình vui nhộn ấy...

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

... Đã diễn thành công như nhau các vai Ariste trong *Cô con nuôi*, Tartuffe trong vở hài kịch cùng tên, Mascarille trong *Những ngón bịp của Scapin*, gã thầy cò Guillaume trong *Hề kịch Pathelin*...

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi đã thấy ông ta.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Và ông ta mang mặt nạ của những diện mạo khác nhau ấy làm cho ông hết sức ngạc nhiên. Đó không phải là do tự nhiên đâu, bởi vì tự nhiên chỉ ban cho ông ta diện mạo của ông ta; tất cả các diện mạo khác là do nghệ thuật đem lại.

Phải chăng có một sự mẫn cảm giả tạo? Nhưng dù giả tạo hay bẩm sinh, sự mẫn cảm không xảy ra trong tất cả các vai. Vậy phẩm chất tự tạo hay tự nhiên nào làm nên diễn viên lớn trong các vai Lão hà tiện, Tay cờ bạc, Kẻ nịnh hót, Anh chàng gắt gỏng, Thầy thuốc bất đắc dĩ, con người ít xúc cảm nhất và nhiều vô luân nhất mà thơ ca từng sáng tác nên, Lão trưởng giả học làm sang, Người bệnh tưởng và Anh chàng mọc sừng tưởng tượng; trong Néron, Mithridate, Atrée, Phocas, Sectorius và biết bao tính cách bi kịch hoặc hài kịch khác trong đó sự xúc cảm đối lập hoàn toàn với tinh thần của vai? Khả năng hiểu biết và sao chép tất cả mọi người một cách dễ dàng, ông cứ tin tôi, ta đừng nêu lăm nguyên nhân làm gì khi chỉ cần một cũng đủ cho tất cả mọi hiện tượng.

Khi thì nhà thơ đã cảm xúc mạnh mẽ hơn diễn viên, khi thì, và có lẽ thường xuyên hơn, diễn viên đã cảm nhận mạnh

mẽ hơn nhà thơ, và không có gì thành thực hơn lời Voltaire thốt lên khi nghe cô Clairon trong một vở kịch của ông ta: “Tôi đã làm ra cái đó thật ư?” Phải chăng cô Clairon hiểu biết về cái đó sâu sắc hơn Voltaire? Ít ra, trong lúc ấy, cái mẫu lý tưởng của cô, khi trình diễn, rõ ràng vượt xa cái mẫu lý tưởng mà nhà thơ đã tự đặt ra cho mình khi sáng tác. Nhưng cái mẫu lý tưởng ấy không phải là cô. Vậy cái tài của cô là gì? Cái tài tưởng tượng ra một ảo ảnh lớn và sao chép nó theo thần hứng. Cô mô phỏng hoạt động, các hành vi, các cử chỉ của một con người đứng cao hơn cô rất nhiều. Cô đã thấy được tiếng gầm của con thú là cái mà Eschine chẳng bao giờ thể hiện ra nổi khi đọc lên một bài diễn từ của Démosthène. Người đã bảo các đệ tử của Người: “Nếu cái đó làm cho các người kích động mạnh đến thế thì sự thể sẽ ra sao nếu *audivissetis bestiam mugientem\**” Nhà thơ đã sinh ra con thú dễ sợ, cô Clairon làm cho nó gầm lên.

Gọi là sự xúc cảm cái khả năng thể hiện một cách dễ dàng mọi bản tính, kể cả những bản tính độc ác, có lẽ là một sự lạm dụng ngôn từ quá đáng. Sự xúc cảm, căn cứ vào cái nghĩa duy nhất xưa nay người ta vẫn gán cho thuật ngữ ấy, theo tôi, hình như đó là cái bản tính đi đôi với sự yếu đuối của các lục phủ ngũ tạng mà nguyên nhân là tính chất dễ động đậy của màng cách mô, tính chất mãnh liệt của trí tưởng tượng, tính chất mong manh của các dây thần kinh, nó thiên về thương xót, rùng mình, ngưỡng mộ, sợ hãi, bối rối, khóc lóc, ngất xỉu, cứu giúp, chạy trốn, kêu la, mất trí, phóng

đại, khinh bỉ, coi thường, chẳng có ý niệm chính xác nào về cái thật, cái tốt và cái đẹp, thiên về bất công, thiên về điên dại. Ông cứ cho tăng thêm lên những tâm hồn xúc cảm, và thế là ông sẽ làm tăng thêm lên với cùng một tỷ lệ các điều thiện và điều ác đủ mọi loại, những lời tán dương và các lời quở trách quá đáng.

Các nhà thơ ơi, các bạn làm việc cho một công chúng tế nhị, ưu uất và xúc cảm ư? Các bạn hãy tự thu mình trong những bi ca du dương, êm dịu và xúc động của Racine; chắc là họ sẽ lảng tránh những cảnh tàn sát của Shakespeare. Các tâm hồn yếu đuối ấy không thể nào chịu đựng được những chấn động dữ dội. Các bạn hãy cố giữ đừng đưa ra cho họ những hình ảnh quá mạnh mẽ. Nếu muốn thì cứ cho họ xem

*Đứa con giết cha, khắp người vấy máu,  
Tay rách đầu lâu, đề nghị trả công.*

nhưng chớ đi xa hơn nữa. Nếu các bạn dám nói với họ như Homère: “Đi đâu thế kia, hỡi con người khốn khổ? Người không biết rằng chính là trời gửi đến cho ta con cái của những người cha bất hạnh hay sao? Người sẽ không nhận được những vòng tay ôm hôn cuối cùng của mẹ người nữa; ta đã nhìn thấy trước người đang nằm sóng sượt trên mặt đất, ta đã nhìn thấy trước những con chim săn mồi vây quanh thi thể người, đang vừa móc mắt người vừa vỗ cánh reo mừng”, tất cả các phụ nữ của chúng ta sẽ ngoảnh mặt đi, la lớn: “Eo

ôi! khiếp quá!”. Chắc sẽ còn tệ hơn nữa nếu những lời ấy lại được tăng cường thêm bằng cách trình diễn thực sự khi chúng được thốt ra từ cửa miệng một diễn viên lớn.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi muốn ngắt lời ông để hỏi xem ông nghĩ gì về chiếc bình người ta đưa cho Gabriel de Vergy, và nàng nhìn thấy trong đó trái tim đẫm máu của tình nhân nàng\*.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi sẽ trả lời ông rằng cần phải biết giữ mức độ, và khi người ta phản ứng lại cảnh tượng ấy thì không nên để cho Ædipe xuất hiện với đôi mắt bị chọc thủng và cần phải loại ra khỏi sân khấu Philoctète bị vết thương dày vò, bộc lộ nỗi đau đớn bằng những tiếng kêu ấp úng. Theo tôi, hình như các người xưa có một quan niệm về bi kịch khác với chúng ta, và các người xưa ấy, đó là những người Hy Lạp, đó là những người Athènes, một dân tộc rất tế nhị đã để lại cho chúng ta những mẫu mực về đủ các thể loại mà các dân tộc khác vẫn còn chưa sánh nổi. Eschyle, Sophocle, Euripide thức những năm ròng đâu phải chỉ để tạo ra các ấn tượng vụn vặt thoáng qua, tiêu tan trong sự vui vẻ của một bữa cơm chiều. Họ muốn làm cho ta buồn rầu sâu sắc về số phận của những kẻ khốn khổ; không những họ muốn mua vui cho những người đồng bang của họ, mà còn muốn làm cho những người ấy được tốt hơn lên. Họ có làm không? Họ có lý không? Nhằm hiệu quả ấy mà họ để cho các nữ thần Euménides xuất hiện trên sân khấu đánh hơi mùi máu lần theo vết tích của kẻ giết

cha. Họ có thừa óc phán đoán nên không thể tán thành được những câu chuyện rối rắm, những trò xoáy dao găm, chỉ trẻ con mới ưa thích mà thôi. Một bi kịch, theo tôi, chỉ là một trang sử hay, chia ra thành một số chỗ nghỉ được quy định. Người ta đợi quan quận trưởng\*. Y đến. Y hỏi vị hào mục. Y đề nghị ông ta bỏ đạo. Ông ta khước từ. Y kết án tử hình ông ta. Y tống ông ta vào nhà ngục. Cô con gái tới, xin y ân xá cho cha nàng. Quan quận trưởng chấp thuận với một điều kiện quá quắt. Vị hào mục bị xử tử. Dân làng lòng bắt quan quận trưởng; y bỏ chạy. Người yêu của cô con gái vị hào mục đâm y chết gục bằng một nhát dao găm, và kẻ cố chấp tàn nhẫn ấy chết giữa những lời nguyện rửa. Nhà thơ chẳng cần gì hơn nữa để sáng tác một tác phẩm lớn. Nào là cô con gái ra mộ để hỏi mẹ xem nên nói với cha ra sao. Nào là nàng phân vân về chuyện hy sinh danh dự mà người ta đòi hỏi ở nàng. Nào là, trong lúc phân vân như thế, nàng xa lánh người yêu và khước từ những lý lẽ của lòng mình. Nào là nàng được phép vào ngục thăm cha. Nào là cha nàng muốn nàng cùng người yêu sum họp, nhưng nàng không nghe theo. Nào là nàng bán mình, nào là trong lúc nàng đang bán mình thì cha nàng bị xử tử. Nào là khán giả không hay biết tí gì về việc bán mình cho mãi tới lúc người yêu thấy nàng rầu rĩ khi chàng báo cho biết tin cha chết và được nàng cho biết chuyện nàng đã hy sinh để cứu cha. Nào là quan quận trưởng, bị dân chúng lòng bắt, lúc đó dẫn xác đến, và nào là y bị anh người yêu giết chết. Đó là một phần các tình tiết của một đề tài như

vậy.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Một phần ư?

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Phải, một phần. Chẳng lẽ đôi tình nhân không đề nghị với vị hào mục để họ cứu ông ta hay sao? Chẳng lẽ dân làng không đề nghị với ông ta tiêu diệt quan quận trưởng và bọn sai nha của y hay sao? Chẳng lẽ không có một tu sĩ biện hộ cho lòng khoan dung hay sao? Chẳng lẽ anh chàng người yêu vô tích sự trong cái ngày đau đớn ấy hay sao? Chẳng lẽ không có những mối quan hệ giả định giữa các nhân vật đó? Chẳng lẽ không thể lợi dụng được tí gì từ các mối quan hệ ấy? Chẳng lẽ quan quận trưởng ấy, y không có thể vốn là nhân tình của con gái vị hào mục? Chẳng lẽ y không quay trở lại lòng chan chứa oán thù cả với người cha đã đuổi y ra khỏi xã, cả với người con gái đã lạnh nhạt cùng y? Có biết bao nhiêu sự cố quan trọng người ta có thể rút ra được từ đề tài đơn giản nhất khi người ta kiên trì nghiên ngẫm nó! Màu sắc nào mà người ta không thể truyền cho chúng khi người ta hùng hồn! Người ta không phải là thi sĩ soạn kịch nếu chẳng hùng hồn. Và ông tưởng rằng tôi sẽ thiếu cảnh chẳng? Cuộc thẩm vấn này, nó sẽ diễn ra trong tất cả lệ bộ của nó, ông cứ để tôi định đoạt nơi chốn của tôi và chúng ta sẽ chấm dứt chuyện lạc đề này đi.

Tôi lấy anh làm chứng, hỡi Garrick nổi tiếng, Roscius của Anh Quốc; anh là người mà các dân tộc đang tồn tại đều nhất

trí công nhận là diễn viên đệ nhất mà họ được biết, là người tôn trọng sự thật. Anh đã chẳng nói với tôi rằng mặc dù anh cảm xúc mạnh mẽ, và dù cho dự vọng hoặc tính cách anh phải thể hiện là thế nào đi nữa, động tác của anh vẫn sẽ yếu ớt nếu trong tư tưởng anh không biết nâng mình lên ngang tầm vĩ đại của một bóng dáng anh hùng ca mà anh tìm cách đồng nhất anh với nó? Anh hãy nhắc lại câu trả lời của anh đi khi tôi bắt bẻ rằng như vậy là anh đã không diễn theo anh; anh đã chẳng thú thật với tôi rằng anh có ý tránh điều đó, và sợ dĩ anh xuất hiện trên sân khấu lạ lùng đến thế chính vì anh luôn luôn phô bày ở kịch trường một con người của trí tưởng tượng nó không phải là anh?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Tâm hồn của một diễn viên lớn đã được tạo nên bằng nguyên tố tinh vi mà triết gia của chúng ta chất đầy không gian, nó không lạnh, không nóng, không nặng, không nhẹ, nó không mang một hình dạng xác định nào, và tuy có khả năng thích nghi như nhau với mọi hình dạng, nó sẽ không duy trì bất cứ hình dạng nào cả.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Một diễn viên lớn chẳng phải là cây đàn pi-a-nô hay đàn hac-pơ, hay đàn cla-vơ-xanh, hay đàn vi-ô-lông, hay đàn vi-ô-lông-xen; chẳng có hòa âm nào là riêng biệt của anh ta, nhưng anh ta bắt lấy hòa âm và giọng điệu phù hợp với vai kịch của mình và anh ta đóng vai nào cũng được cả. Tôi rất coi trọng tài năng của một diễn viên lớn; con người đó rất

hiếm, hiếm ngang, và có lẽ vĩ đại hơn nhà thơ.

Người nào trong xã hội đặt cho mình mục tiêu và có tài năng bất hạnh làm vui lòng tất cả thiên hạ, người đó chẳng là cái gì, chẳng có chút gì là của riêng mình, nó phân biệt mình, nó làm cho những người này mê thích và làm cho các người khác mệt mỏi. Anh ta nói luôn luôn và luôn luôn nói tốt; đó là một kẻ bợ đỡ chuyên nghiệp, đó là một nịnh thần lớn, đó là một diễn viên lớn.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Một kẻ nịnh thần lớn quen với vai trò của một con rối kỳ diệu từ lúc mới sinh, có thể tiếp nhận mọi loại hình dạng, tùy theo sở thích của sợi dây nằm trong lòng bàn tay của chủ.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Một diễn viên lớn là một con rối kỳ diệu khác do nhà thơ giật dây và được nhà thơ bảo ban cho biết ở từng dòng cái hình dạng thực sự anh ta cần phải có.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Như vậy, nịnh thần và diễn viên chỉ có thể mang một hình dạng, dù hình dạng ấy là đẹp, là hay thế nào chẳng nữa, họ chỉ là hai con rối xấu xa hay sao?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi không có ý định sàm báng một nghề nghiệp tôi yêu mến và tôi quý trọng, tôi muốn nói nghề của diễn viên. Tôi lấy làm buồn nếu những lời nhận xét của tôi, bị diễn giải sai lệch đi, lại đem một chút miệt thị nào đó gắn với những con người

có tài năng hiếm hoi và có ích lợi thực sự ấy, gắn với những con người gieo tai họa cho cái lối lằng và thói xấu, gắn với những người truyền giảng đạo nghĩa và đức hạnh hùng hồn nhất, gắn với cái roi mà con người thiên tài sử dụng để trừng phạt những kẻ độc ác và các sự giả dối. Nhưng hãy đưa mắt ra xung quanh mà xem, ông sẽ thấy rằng những người luôn luôn vui vẻ thì không có các thiếu sót lớn mà cũng không có các phẩm chất lớn. Thông thường, những kẻ mua vui chuyên nghiệp đều là các kẻ tầm phào, chẳng có nguyên tắc gì vững chãi; và, giống như một số nhân vật năng lui tới trong chốn xã giao của chúng ta\*, tất cả những ai không có một tính cách nào đều diễn rất tài tất cả mọi tính cách.

Diễn viên há chẳng có một người cha, một người mẹ, một người vợ, những đứa con, các anh em, chị em, các người quen biết, các bè bạn, một cô nhân tình hay sao? Nếu anh được trời phú cho sự xúc cảm tuyệt diệu mà người ta coi là phẩm chất cốt yếu cho nghề nghiệp của anh, nếu anh cũng bị dày vò như chúng ta vướng phải vô vàn những nỗi phiền muộn nối tiếp nhau, khi thì làm héo hắt, khi thì làm tan nát tâm hồn chúng ta, thử hỏi anh ta còn lại bao nhiêu tháng ngày dành cho việc giải trí thiên hạ? Rất ít. Quan thị vệ đại thần đem quyền lực ra can thiệp cũng vô ích; diễn viên thường rơi vào trường hợp phải trả lời: “Bẩm đức ông, tôi không thể cười hôm nay được”, hoặc “Tôi muốn khóc về chuyện khác chứ không phải về những nỗi lo lắng của Agamemnon”. Song, ta không thấy họ thường xuyên phải

đình hoãn lại các nỗi ưu phiền trong cuộc đời cũng hay xảy ra đối với họ như với chúng ta, còn mâu thuẫn đối với việc hành nghề của họ thì gay gắt hơn đối với chúng ta rất nhiều.

Ở ngoài xã hội, lúc họ không phải là diễn viên, tôi thấy họ lịch sự, hay châm biếm và lạnh lùng, xa hoa, xài phí, vụ lợi, dễ chú ý đến những cái lỗ lã của chúng ta hơn là xúc động về các nỗi đau đớn của chúng ta; có tinh thần khá điềm tĩnh trước cảnh tượng một biến cố đáng buồn hoặc nghe kể một sự việc bi tráng; cô độc, lang thang, theo lệnh sai khiến của các kẻ quyền thế; kém phẩm hạnh, không bạn bè, hầu như chẳng có một chút nào những mối dây thân tình thiêng liêng và êm dịu nó gắn bó ta với các nỗi buồn vui của người khác và người ấy cũng chia sẻ vui buồn với ta. Tôi thường trông thấy một diễn viên cười ở bên ngoài sân khấu, tôi không nhớ là đã có bao giờ trông thấy một người nào khóc hay chưa. Sự miễn cảm mà họ choán lấy và người ta ban cho họ đã được họ xử trí thế nào? Họ bỏ lại nó trên sân khấu khi từ đấy bước xuống để rồi lại tiếp thu nó khi trở lên đấy hay sao?

Cái gì đưa họ đến với cân đai mũ măng? Sự thiếu giáo dục, sự nghèo khổ và sự phóng túng. Kịch trường là một kế sinh nhai chứ không bao giờ là một sự lựa chọn. Không bao giờ người ta làm diễn viên vì ưa thích đạo đức, vì ước ao được là người có ích trong xã hội và được phục vụ xứ sở hoặc gia đình mình, vì bất cứ một nguyên nhân lương thiện nào có thể lôi cuốn một tấm lòng ngay thẳng, một trái tim nồng nhiệt, một tâm hồn xúc cảm về phía một nghề nghiệp đẹp đẽ như

thế.

Bản thân tôi, khi còn trẻ, đã từng do dự giữa Sorbonne và Kịch viện\*. Về mùa đông, lúc thời tiết khắc nghiệt nhất, tôi thường dạo bước đọc vang những vai kịch của Molière và của Corneille trong các lối đi vắng vẻ của Luxembourg. Dự định của tôi lúc ấy là gì? Là được vỗ tay tán thưởng chăng? Có lẽ thế. Là được sống suồng sã với các đào hát tôi thấy dễ thương vô cùng và tôi biết là rất dễ dãi chăng? Nhất định rồi. Chẳng biết có điều gì là tôi chưa thực hiện để làm đẹp lòng nàng Gaussin lúc đó mới vào nghề và là hiện thân của nhan sắc; để làm đẹp lòng nàng Dangeville là người hết sức có duyên trên sân khấu.

Người ta đã nói rằng các diễn viên chẳng có một tính cách nào, bởi vì khi diễn tất cả các tính cách, họ mất đi cái tính cách mà tự nhiên đã ban cho họ, và họ trở thành giả tạo, cũng như người thầy thuốc, nhà giải phẫu, gã đồ tể trở thành sắt đá. Tôi cho rằng người ta đã lầm nguyên nhân với kết quả, và sở dĩ họ diễn được tất cả các tính cách, chính vì họ chẳng có tính cách nào.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Người ta không trở thành độc ác vì người ta là đao phủ; mà người ta làm đao phủ vì người ta độc ác.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Dù mất công quan sát những con người ấy thế nào đi nữa, tôi cũng không thấy ở họ có gì phân biệt với các công dân khác, chỉ trừ một sự huênh hoang mà người ta có thể gọi là

xấc xược, và một lòng đố kỵ gây bao chuyện rắc rối và hằn thù trong phường hội của họ. Trong tất cả các phường hội, có lẽ chẳng có nơi nào mà lợi ích cộng đồng của mọi người và lợi ích của công chúng lại bị hy sinh một cách thường xuyên hơn và rõ rệt hơn cho những kỳ vọng nhỏ nhen tồi tệ. Lòng ganh ghét giữa họ với nhau còn tệ hơn giữa các tác gia; nói quá đi như thế, nhưng đó là sự thật. Một nhà thơ lượng thứ cho nhà thơ khác về một vở kịch thành công còn dễ dàng hơn một nữ diễn viên lượng thứ cho một nữ diễn viên khác về những tràng vỗ tay khiến cô nàng được một tay ăn chơi danh tiếng hoặc giàu có nào đấy để mắt đến. Ông thấy họ lớn lao trên sân khấu bởi vì theo ông, họ có tâm hồn; còn tôi, tôi thấy họ bé nhỏ và thấp hèn trong xã hội bởi vì họ chẳng hề có nó. Miệng thốt ra những lời lẽ và giọng điệu của Camille và ông già Horace, nhưng luôn luôn có tư cách của Frosme và Sganarelle! Vả lại, muốn đánh giá lòng người căn bản ra sao, tôi nên căn cứ vào những lời lẽ vay mượn mà người ta biết thể hiện tuyệt vời, hay vào bản chất các hành động và nội dung cuộc sống?

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Thế ngày xưa Molière, anh em Quinault, Montménil, thế ngày nay Brizard và Caillot, ông ấy được những kẻ cao sang và các người hèn mọn hoan nghênh như nhau, ông có thể trao bí mật và túi tiền của mình cho ông ấy mà chẳng phải e ngại gì và ông có thể tin tưởng rằng với ông ấy, danh dự của vợ ông và sự trong trắng của con gái ông được bảo đảm hơn

là với một bậc quyền quý nào đấy trong triều đình hoặc một vị chức sắc khả kính nào đấy trong giáo hội của chúng ta...

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Lời khen đó không phải là quá đáng. Tôi buồn lòng vì không được nghe kể tên nhiều diễn viên hơn nữa đã xứng đáng hoặc đang xứng đáng với lời khen ấy. Tôi buồn là vì trong số những người có được cái phẩm chất nó là ngọn nguồn quý giá và phong phú của bao nhiêu phẩm chất khác, một anh kép lịch thiệp, một cô đào đoan trang là những hiện tượng hiếm hoi đến thế.

Do đó, chúng ta hãy kết luận rằng họ chẳng có thiên bẩm đặc biệt gì đâu, và nếu quả thật họ được trời phú cho sự mẫn cảm nó chi phối họ trong cuộc đời cũng như trên sân khấu thì cái đó chẳng phải là cơ sở cho tính cách của họ, cũng chẳng phải là lý do khiến họ thành công; nó thuộc về họ cũng chẳng hơn, chẳng kém gì thuộc về thân phận này hay thân phận kia của xã hội, và nếu người ta thấy ít diễn viên lớn đến thế, chính vì các bậc cha mẹ không định phận cho con cái vào kịch trường; chính vì người ta không chuẩn bị cho mình theo nghiệp đó bằng một nền giáo dục bắt đầu từ thời niên thiếu; chính vì một gánh kịch không phải là một tổ chức, như mọi đoàn thể khác, được lập nên bằng những thành viên rút ra từ tất cả các gia đình trong xã hội, họ đến với sân khấu do lựa chọn hoặc do thích thú và được sự ưng thuận của phụ huynh, cũng như đến với binh nghiệp, đến với Pháp đình, đến với Giáo hội; một gánh kịch lẽ ra phải như thế đối với một dân

tộc nào biết coi trọng, biểu dương và khen thưởng xứng đáng công việc ăn nói trước công chúng tập hợp lại để được học hỏi, mua vui và sửa mình.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Sự hư hỏng của các diễn viên thời nay, theo tôi, hình như là một cái di sản bất hạnh mà các diễn viên thời xưa lưu lại cho họ.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi tin như vậy.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Nếu sân khấu ra đời vào thời nay là lúc người ta có những ý nghĩ đúng đắn hơn về các sự việc, có lẽ rằng... Mà kìa, ông không nghe tôi nói ư? Ông mơ mộng gì thế?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi theo đuổi ý tưởng ban đầu của tôi và tôi nghĩ đến ảnh hưởng của sân khấu đối với thị hiếu và đối với phong tục nếu các diễn viên là những người lương thiện và nếu nghề nghiệp của họ được tôn trọng. Nhà thơ nào dám đề nghị những người đàn ông con nhà danh giá thuật lại trước công chúng các lời lẽ tầm thường hay thô lỗ, đề nghị các phụ nữ tương đối đứng đắn như phụ nữ nước ta thốt lên một cách trơ trẽn trước đám đông thính giả những câu chuyện mà chắc họ sẽ ngượng đỏ mặt khi nghe trong chốn phòng riêng? Rồi đây các kịch tác gia của chúng ta chắc sẽ đạt tới một mức tinh khiết, một sự tế nhị, một vẻ tao nhã mà hiện nay họ không thể ngờ được là còn xa xôi đến thế. Vả lại, ông không tin là tinh thần

dân tộc bị tổn hại vì điều đó hay sao?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Người ta có thể sẽ bác bỏ lại ông rằng những vở kịch xưa cũng như nay mà các diễn viên đứng đắn của ông loại ra khỏi danh mục biểu diễn chính là những vở mà chúng ta diễn ở ngoài đời.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Thế tại sao mà đồng bào của chúng ta lại hạ mình xuống thân phận của bọn phường chèo đê tiện nhất? Chẳng lẽ các diễn viên của chúng ta nâng mình lên thân phận của những công dân lương thiện nhất là ít hữu ích hơn, là ít đáng mong ước hơn hay sao?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Sự biến hóa chẳng phải là dễ dàng.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Khi tôi cho ra mắt *Người cha trong gia đình\**, ông cảnh sát trưởng khuyến khích tôi đi theo thể loại này.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Tại sao ông không theo?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Bởi vì không đạt được thắng lợi như mình mong muốn, và không dám mơ tưởng là có thể làm được tốt hơn nhiều, tôi đâm chán cái nghề nghiệp mà tôi cho là mình không đủ tài năng.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Thế tại sao vở kịch ấy lúc ban đầu lại bị đón tiếp lạnh nhạt đến thế, trong khi ngày nay nó làm cho rạp hát chưa đến bốn giờ rưỡi đã chật ních khán giả, và các diễn viên cứ khi nào cần đến một nghìn ê-cuy là đem trưng quảng cáo nó lên?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Một vài người nói rằng phong hóa của chúng ta giả tạo quá, không thích hợp được với một thể loại giản dị đến thế, đòi hỏi quá không thưởng thức được một thể loại đứng đắn đến thế.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Điều đó chẳng phải là không phần nào có lý.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Nhưng kinh nghiệm đã chứng minh rõ ràng rằng điều đó không đúng, bởi vì chúng ta đã không trở nên tốt hơn. Và lại, cái chân thật, cái lương thiện có uy thế đối với chúng ta đến mức nếu tác phẩm của một nhà thơ có hai tính chất ấy, và miễn rằng tác giả có tài năng, thì sự thành công của nó sẽ chỉ càng thêm chắc chắn. Đặc biệt, người ta yêu cái chân thật khi tất cả đều giả dối, đặc biệt kịch là thứ thuần khiết nhất khi tất cả đều đồi bại. Người công dân khi bước vào cửa rạp bỏ lại tất cả những thói hư tật xấu của mình và chỉ lấy lại khi trở ra. Tại đấy, anh ta công bằng, vô tư, là người cha tốt, là người bạn tốt, là bè bạn của đức hạnh; và tôi thường thấy bên cạnh tôi những kẻ độc ác phần nộ ghê gớm với các hành động mà thế nào họ cũng phạm phải, nếu họ ở vào cùng một hoàn cảnh mà nhà thơ đã bố trí cho nhân vật bị họ ghét đắng ghét

cay. Lúc đầu, tôi không thành công là vì thể loại xa lạ với khán giả và với diễn viên; là vì có một thành kiến đã được dựng lên và đến nay vẫn còn tồn tại chống lại cái mà người ta gọi là hài kịch sướt mướt; là vì tôi có một lô một lốc kẻ thù ở trong triều, ở ngoài phố, trong số các quan chức, trong số các tăng lữ, trong số các văn gia.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Làm sao mà ông gây thù chuốc oán nhiều thế?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Thực tình, tôi có biết gì đâu, bởi vì tôi chưa bao giờ chiêm biếm cả những kẻ cao sang lẫn các người hèn mọn, và tôi chẳng hề cản bước của ai trên con đường tiền tài và danh vọng. Quả thật tôi ở trong số những kẻ mà người ta gọi là các triết gia, lúc đó người ta coi là dân nguy hiểm, và để chống lại họ, ngài thượng thư đã thả ra vài ba tên gian hiểm không có đạo đức, không có trí tuệ, và tệ hơn nữa là không có tài ba. Nhưng thôi, ta không nói chuyện đó nữa.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Đấy là chưa kể những triết gia ấy đã làm cho công việc của các nhà thơ và các nhà văn nói chung thêm khó khăn. Để được nổi danh, vấn đề không còn là biết gọt giũa một bài thơ tình hay một khúc ca tục tĩu nữa.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Có thể là như vậy. Một thanh niên phóng đảng lẽ ra phải chuyên cần tới phòng làm việc của họa sĩ, của nhà điêu khắc, của người nghệ sĩ thu nhận y, thì y lại bỏ mất những năm

tháng quý giá nhất của đời mình, đến hai mươi tuổi vẫn không kể sinh nhai và tài ba chẳng có. Ông muốn y trở thành gì? Lính tráng hay diễn viên? Anh chàng liền sung vào một gánh hát nông thôn. Y lang thang mãi cho đến khi hy vọng có thể bắt đầu sự nghiệp ở chốn kinh kỳ. Một cô gái bất hạnh sống ô nhục trong vũng bùn trụy lạc; chán ngán với thân phận đê hèn nhất, thân phận gái làng chơi mạt hạng, ả học thuộc lòng dăm ba vai kịch, ả đến nhà nàng Clairon một buổi sáng kia, như gã nô lệ thời xưa đến nhà ngài đô chính hay ngài pháp quan. Nàng cầm tay ả, xoay người ả một vòng, lấy cây đũa của mình chạm vào người ả và bảo: “Ra làm cho bọn vô công rồi nghề cười lên hay khóc đi”.

Họ bị rút phép thông công. Đám công chúng không thể không cần đến họ, thì lại khinh bỉ họ. Đó là những kẻ nô lệ luôn luôn ở dưới làn roi của một tên nô lệ khác, ông tưởng rằng những dấu ấn của một sự sỉ nhục liên tiếp như thế có thể không gây hậu quả gì, và dưới gánh nặng của ô nhục, một tâm hồn vẫn đủ vững vàng để đứng ở tầm cao của Corneille hay sao?

Cái ách tàn bạo mà người ta xử sự với họ, họ đem xử sự với các tác giả, và tôi chẳng biết giữa gã diễn viên xác xược với anh tác giả cam chịu hẳn, ai là người đê tiện hơn.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Người ta muốn được diễn\*.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Dù với điều kiện nào ư? Bọn họ đều chán ngán với nghề

nghiệp của mình. Ông hãy trao tiền ở cửa, và họ sẽ bắt cần đến sự có mặt và những tràng vỗ tay của ông. Nếu được các khán giả ngồi ghế lô hàng năm trợ cấp cho tiền bạc đủ dùng, chắc là họ đã đi đến chỗ tìm cách làm cho tác giả khước từ món tiền nhuận bút của mình, hoặc làm cho vở kịch của ông ta không được chấp nhận.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Nhưng ý đồ ấy chỉ đưa đến chỗ dập tắt thể loại kịch.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Điều đó liên quan gì đến họ?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi cho rằng ông chẳng còn gì nhiều để nói nữa.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông nhầm rồi. Tôi cần phải cầm tay ông và đưa ông đến nhà cô Clairon, vị nữ pháp sư có một không hai kia.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Cô ta ít ra cũng đã hãnh diện về nghề nghiệp của mình.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Cũng như tất cả các cô nào đã diễn xuất sắc sẽ hãnh diện. Chỉ có các diễn viên bị huyết sáo xua đuổi mới khinh bỉ sân khấu. Tôi cần phải cho ông thấy cô Clairon đang trong cơn phấn nộ thật sự. Nếu do tình cờ cô ta vẫn giữ nguyên cử chỉ, giọng nói, điệu bộ kịch với tất cả sự trau chuốt, với tất cả sự khoa trương của cô, ông sẽ không ôm bụng hay sao và ông có thể nhin cười ngặt nghẽo được không? Lúc đó ông bảo tôi

thế nào? Ông không tuyên bố minh bạch rằng sự xúc cảm thực sự và sự xúc cảm đóng kịch là hai chuyện hết sức khác nhau ư? Ông chế giễu cái mà chắc hẳn ông đã thán phục ở nhà hát; và tại sao thế, thưa ông? Đó là vì cơn phẫn nộ thực của cô Clairon giống với cơn phẫn nộ giả vờ, và ông phân biệt chính xác cái mặt nạ của dục vọng ấy với cá nhân cô. Vậy, những hình ảnh của các dục vọng ở nhà hát không phải là những hình ảnh thực của chúng, đó chỉ là các chân dung khuếch đại, những bức phác họa lớn phải phục tùng các quy tắc ước lệ. Thế mà, ông hãy tự vấn ông, ông hãy tự hỏi ông mà xem. Nghệ sĩ nào sẽ gò mình một cách nghiêm ngặt nhất vào trong các quy tắc ấn định ấy, diễn viên nào sẽ nắm được tốt nhất lối khoa trương bắt buộc ấy, người bị tính cách riêng của mình chế ngự, hay người bằm sinh không tính cách, hay người hút bỏ nó đi để khoác vào một tính cách khác vĩ đại hơn, tôn quý hơn, mãnh liệt hơn, cao cả hơn? Người ta là bản thân mình do bằm tính; người ta là kẻ khác do mô phỏng; trái tim được giả định thì không phải là trái tim của chính mình. Vậy tài năng thực sự là gì? Cái tài biết rõ những biểu hiện bên ngoài của tâm hồn vay mượn, cái tài hướng vào cảm xúc của những kẻ nghe chúng ta, nhìn chúng ta, và đánh lừa họ bằng cách mô phỏng các biểu hiện ấy, một sự mô phỏng nó khuếch đại tất cả lên trong đầu óc họ và nó trở thành quy tắc cho phán đoán của họ, bởi vì họ không thể nào đánh giá một cách khác những gì diễn ra bên trong chúng ta. Và thực ra, họ cảm xúc hay không cảm xúc thì can dự gì đến ta, miễn rằng ta

chẳng biết điều đó?

Vậy ai biết tường tận nhất và thể hiện hoàn hảo nhất những dấu hiệu bên ngoài ấy, theo một cái mẫu lý tưởng được quan niệm một cách rõ rệt nhất, thì đó là diễn viên vĩ đại nhất.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Ai để cho người diễn viên vĩ đại phải tưởng tượng ít nhất thì đó là người vĩ đại nhất trong các nhà thơ.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi vừa định nói thế xong. Khi do lâu ngày quá quen với sân khấu, mà lúc ở ngoài xã hội, người ta giữ nguyên lối khoa trương trong kịch và vẫn đi đứng nói năng như Cinna, Brutus, Mithridate, Cornélie, Mérope, Pompée. Ông có biết người ta làm gì không? Người ta đem các dấu hiệu bên ngoài của một tâm hồn khuếch đại, khổng lồ mà người ta không có để ghép với một tâm hồn bé nhỏ hoặc lớn lao đúng với kích thước của tự nhiên ban cho; và từ đó sinh ra cái lối lảng.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Ông châm biếm các diễn viên và các tác giả mới cay độc làm sao, dù là vô tâm hay ác ý!

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Sao lại thế?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi nghĩ rằng ai cũng được quyền có một tâm hồn mạnh mẽ và lớn lao; tôi nghĩ rằng ai cũng được quyền có điệu bộ,

lời ăn tiếng nói và cử chỉ của tâm hồn mình, và tôi nghĩ rằng hình ảnh của sự vĩ đại chân thực chẳng bao giờ có thể là lố lăng.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Do đó thì sao?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Ồ! Xảo quyết! Ông không dám nói ra, và tôi sẽ cần phải chuốc lấy sự tức giận của mọi người cho ông vậy. Đó là bi kịch chân chính vẫn còn đang trên đường tìm tòi, và mặc dù các thiếu sót của họ, những người xưa có lẽ vẫn gần với nó hơn chúng ta.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Quả thật tôi vô cùng thích thú được nghe Philoctète nói về Néoptolème một cách hết sức giản dị và hết sức mạnh mẽ khi chàng trả lại ông những mũi tên của Hercule do Ulysse xui chàng lấy cắp: “Xem đấy, cháu đã phạm phải một hành động như thế nào, cháu đã khiến cho một kẻ khốn khổ phải chết vì đau đớn và đói khát mà đâu cháu có hay. Hành vi trộm cắp của cháu là tội lỗi của một kẻ khác; lòng hối hận của cháu là của riêng cháu. Không, có lẽ cháu đã chẳng bao giờ nghĩ đến chuyện phạm một điều ô nhục như thế nếu cháu chỉ có một mình. Vậy hãy ngẫm mà xem, cháu ơi, ở tuổi cháu chỉ nên lui tới với các người lương thiện là điều quan trọng biết chừng nào. Giao du với phường gian hiểm nên cháu phải chuốc lấy như thế đấy, Và tại sao cháu lại chơi bời với một con người tư cách như vậy? Đó có phải là kẻ cha cháu có thể lựa chọn để

cháu kết bè kết bạn hay không? Người cha đáng kính ấy, bao giờ ngài cũng chỉ để cho những nhân vật lỗi lạc nhất của quân đội được đến với mình, ngài sẽ nói với cháu ra sao nếu thấy cháu cặp kè với Ulysse?...”\*. Có gì khác với lời lẽ mà giả sử ông sẽ nói với con trai tôi, hay tôi bảo con trai ông hay không?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Không.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tuy vậy, đoạn đó rất hay.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Đã đành.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Và lời lẽ ấy được thốt ra trên sân khấu bằng một giọng có khác gì với giọng mà giả sử người ta thốt nó ra trong xã hội hay không?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi không tin điều đó.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Thế giọng ấy, trong xã hội, có là lối lảng không?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Không hề.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Những hành động càng mạnh mẽ và các lời lẽ càng giản dị, tôi càng khâm phục. Tôi e rằng chúng ta đã lầm tưởng sự

phách lối của Madrid là tính cách anh hùng của La Mã trong suốt một trăm năm, và đã lẫn lộn âm điệu của thể thơ bi kịch với ngôn ngữ của thể thơ anh hùng ca.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Câu thơ Alexandrin\* của chúng ta quá phong phú tiết điệu và quá cao quý, không hợp với đối thoại.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Còn câu thơ mười âm tiết của chúng ta thì lại quá hơi hợt và quá đơn sơ. Dù sao đi nữa, tôi vẫn muốn là ông chỉ đi xem diễn một vở kịch La Mã nào đó của Corneille sau khi đọc những bức thư của Cicéron gửi cho Atticus. Tôi thấy các tác giả kịch của chúng ta sáo rỗng biết chừng nào! Tôi chán ngấy những lời văn khoa trương của họ biết chừng nào, khi tôi nhớ lại vẻ giản dị và gân guốc trong lời lẽ của Régulus\* can ngăn Viện Nguyên lão và dân thành La Mã đừng trao đổi tù binh! Ông ta diễn đạt như thế đấy trong một bài đoản thi, thể thơ kham được nhiệt tình, hào hứng và phóng đại hơn một độc tấu bi kịch nhiều lắm. Ông ta nói: “Tôi đã trông thấy các cờ hiệu của chúng ta treo thõng trong các đền đài của Carthage; tôi đã trông thấy người lính La Mã bị tước hết các khí giới chưa nhuộm một giọt máu nào; tôi đã trông thấy tự do bị quên đi và những công dân tay trái quặt ra sau lưng; tôi đã trông thấy các cổng đô thành mở toang, và mùa màng phủ kín các cánh đồng mà chúng ta đã tàn phá. Và các ngài tưởng rằng, được đem tiền bạc ra chuộc, họ sẽ trở về dửng dưng cảm hơn hay sao? Các ngài chỉ mất thêm tiền bạc vào sự ô nhục. Đạo

đức đã bị xua đuổi ra khỏi một tâm hồn sa đọa không quay lại đây nữa đâu. Các ngài đừng mong đợi gì ở một kẻ đã có thể chết và hẳn đã để cho người ta trói. Hỡi Carthage! Mi vĩ đại và hãnh diện biết bao về nỗi nhục nhã của chúng tao!...”

Lời lẽ của ông ta thế đấy và hành vi của ông ta thế đấy. Ông ta khước từ vợ con ôm hôn, vì nghĩ mình như một tên nô lệ dê hèn, đâu có xứng đáng. Ông ta cứ gườm gườm mắt nhìn xuống đất, và bất kể gì đến những giọt nước mắt của bạn bè, cho đến khi thuyết phục được các vị Nguyên lão đi đến quyết nghị mà chỉ một mình ông ta có khả năng đưa ra, và cho đến khi ông ta được phép quay trở về chốn tù đầy của mình.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Điều đó giản dị và đẹp, nhưng tiếp theo mới là lúc người anh hùng xuất hiện.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông nói đúng.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Ông ta chẳng phải là không biết cái nhục hình mà kẻ thù tàn bạo chuẩn bị cho ông. Tuy nhiên, ông lấy lại điềm tĩnh, ông cố thoát ra khỏi những người thân thích đang tìm cách trì hoãn việc ông quay trở về, cũng thoải mái như trước đó ông đã cố thoát ra khỏi đám đông dân chúng dưới quyền bảo trợ của ông để di đến vùng đồng ruộng Vénafre hoặc miền quê Tarente nghỉ ngơi sau những công việc mệt nhọc.

## NGƯỜI THỨ NHẤT

Rất đúng. Bây giờ ông hãy thành thực\* nói cho tôi biết trong các nhà thơ của chúng ta, những đoạn có âm điệu thích hợp với một đạo đức cao cả như thế, bình dị như thế có nhiều hay không, và ông sẽ cảm thấy thế nào nếu từ cửa miệng ấy thốt ra những lời nỉ non âu yếm của chúng ta\*, hoặc phần lớn các lời lẽ huênh hoang theo kiểu Corneille của chúng ta.

Có biết bao điều mà tôi chỉ dám thổ lộ ra với ông! Tôi sẽ bị ném đá trong các phố xá, nếu người ta biết tôi là thủ phạm của lời báng bổ ấy, và chẳng có loại tử vì đạo nào mà tôi thêm khát vành nguyệt quế.

Nếu một ngày kia, có một con người thiên tài nào dám phú cho các nhân vật của mình âm điệu giản dị của tính cách anh hùng thời cổ, thì nghệ thuật của diễn viên sẽ khó khăn cách khác, bởi vì sự diễn tấu sẽ thôi không còn là một loại ngâm nga nữa.

Vả chẳng, khi tôi tuyên bố rằng sự xúc cảm là đặc điểm của tâm hồn tốt và của tài năng xoàng thì tôi đã thú nhận một điều không bình thường quá lắm đâu; bởi vì, nếu Tự nhiên đã nhào nặn ra một tâm hồn xúc cảm nào, thì đó là tâm hồn của tôi.

Con người xúc cảm thì bị buông lơi quá nhiều vào sự xúc cảm của màng cách mô, nên không thể là một ông vua vĩ đại, một chính khách vĩ đại, một quan tòa vĩ đại, một người chính trực, một nhà quan sát sâu sắc, và lẽ dĩ nhiên, một người mô phỏng tự nhiên một cách tuyệt vời, trừ phi anh ta có thể quên

mình đi và xao nhãng chính bản thân, và trừ phi nhờ có trí tưởng tượng mãnh liệt, anh ta biết tạo ra cho mình những bóng dáng để dùng làm mẫu, và nhờ có trí nhớ dai, biết gắn chặt sự chú ý của mình vào các bóng dáng kia; nhưng như thế thì không còn là anh ta đang hành động nữa; đó là tinh thần của một người khác đang chi phối anh ta.

Lẽ ra, tôi phải dừng lại ở đây, nhưng suy nghĩ khiếm nhã sẽ được ông tha thứ cho tôi dễ dàng hơn là suy nghĩ sót. Đó là một kinh nghiệm mà xem chừng đôi lần ông đã từng trải, khi được một nam hoặc một nữ diễn viên mới vào nghề mời đến nhà nàng, để phát biểu về tài năng của nàng trong không khí chuyện trò thân mật, ông đã khen nàng là có tâm hồn, có mẫn cảm, có tâm tình, ông đã hết lời tán tụng nàng, và lúc chia tay ra về, ông đã để nàng lại với niềm hy vọng đạt được những thành công to lớn nhất. Song, sự thế ra sao? Nàng ra mắt, nàng bị huyết sáo và ông cũng tự nhủ thâm huyết sáo là phải. Cái đó là do đâu? Phải chăng mới từ sáng đến tối mà nàng đã đánh mất tâm hồn, sự mẫn cảm, tâm tình của mình? Không phải; nhưng ở tầng nhà dưới của nàng, ông đứng sát đất với nàng; ông lắng nghe nàng mà chẳng bận tâm gì đến các ước lệ; nàng đứng đối diện với ông, giữa hai người không có một kiểu mẫu nào để so sánh; ông hài lòng với giọng nói của nàng, với cử chỉ của nàng, với biểu hiện của nàng, với bộ điệu của nàng; tất cả đều tương xứng với cử tọa và với khoảng không gian; chẳng có gì đòi hỏi phải khuếch đại. Trên sân khấu, mọi thứ đều thay đổi; ở đây cần phải có một nhân

vật khác, bởi vì tất cả đã trở nên rộng lớn hơn.

Trên một sân khấu đặc biệt, trong một phòng khách ở đó khán giả gần như đứng ngang tầm với diễn viên, nhân vật kịch thực sự chắc gây cho ông ấn tượng là to lớn, khổng lồ, và xem xong đi ra, chắc hẳn ông đã tâm sự với bạn ông: “Nàng sẽ không thành công, nàng quá đáng lắm”, và sự thắng lợi của nàng trên sân khấu hẳn làm ông kinh ngạc. Một lần nữa, dù đó là hay hay dở thì người diễn viên cũng không nói gì, không làm gì ở ngoài đời giống hệt như trên sân khấu: đó là một thế giới khác.

Nhưng có một sự việc rành rành, tôi được tu viện trưởng Galiani, một con người thật thà, có tài trí độc đáo và sắc sảo kể cho nghe, và sau đấy được ông hầu tước De Caraccioli, sứ thần của Naples tại Paris, một con người thật thà khác, có tài trí cũng độc đáo và sắc sảo như thế xác nhận thêm, đó là ở Naples, tổ quốc của cả hai ông, có một thi sĩ kịch tác gia mà mối quan tâm chính lại không phải là soạn kịch.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Vở kịch của ông, vở *Người cha trong gia đình*, đã thành công một cách đặc biệt ở đây.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Người ta cho diễn vở đó bốn buổi liền trước nhà vua, trái với nghi thức của triều đình quy định có bao nhiêu buổi diễn thì phải có bấy nhiêu vở khác nhau, và dân chúng thì hoan hỷ lắm. Nhưng nỗi băn khoăn của nhà thơ người Naples là tìm trong xã hội những nhân vật có tuổi tác, khuôn mặt và giọng

nói, tính cách thích hợp cho các vai kịch của mình. Người ta không dám từ chối ông ta, bởi vì đây là để giải trí đáng quân vương. Ông ta luyện tập các diễn viên trong sáu tháng, chung với nhau và riêng từng người. Và ông tưởng tượng đến khi nào thì nhóm bắt đầu diễn, bắt đầu ăn ý với nhau, bắt đầu vươn tới độ hoàn thiện mà ông ta đòi hỏi? Đó là khi các diễn viên mệt phờ vì những cuộc diễn tập liên miên ấy, điều mà chúng ta gọi là phát ngấy. Từ lúc đó, các tiến bộ thật kinh ngạc, ai cũng nhập vào nhân vật của mình, và chính là sau việc luyện tập vất vả ấy, các buổi diễn bắt đầu và kéo dài liên tục trong sáu tháng ròng rã, còn đáng quân vương với các bề tôi thì được hưởng niềm thích thú to lớn nhất chưa từng có về ảo giác sân khấu. Thế cái ảo giác ấy, ở buổi diễn cuối cùng cũng mạnh mẽ, cũng hoàn hảo như ở buổi diễn đầu tiên, theo ý ông có thể là hiệu quả của sự mẫn cảm hay sao?

Vả chẳng, vấn đề mà tôi đi sâu trước kia đã từng được nêu lên giữa một nhà văn tầm thường, Rémond de Sainte-Albine, và một diễn viên lớn, Riccoboni. Nhà văn biện hộ cho sự mẫn cảm; diễn viên biện hộ cho quan điểm của tôi. Đó là một giai thoại trước tôi không biết và tôi vừa mới được nghe.

Tôi đã nói, ông đã nghe tôi nói; bây giờ tôi xin hỏi ông nghĩ thế nào về chuyện ấy.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi nghĩ rằng cái con người bé nhỏ, ngạo mạn, quyết đoán, khô khan và khắc nghiệt ấy, có lẽ ta cần phải thừa nhận là phần nào khinh khỉnh nữa, giá như hẳn chỉ có được một

góc cái tự mãn mà tạo hóa hào phóng đã ban cho hẳn, chắc hẳn dè dặt hơn chút ít trong đánh giá của mình, nếu ông đã vui lòng chiếu cố trình bày những lý lẽ của ông, và hẳn đã kiên nhẫn lắng nghe ông nói; nhưng nỗi bất hạnh là điều gì hẳn cũng biết, và với tư cách con người toàn năng, hẳn tưởng mình miễn phải lắng nghe ai.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Để đối đáp lại, công chúng trả đũa hẳn đích đáng. Ông có biết bà Riccoboni không?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Ai là người không biết tác giả của một số lớn tác phẩm thú vị, chứa chan tài năng, lịch sự, tế nhị và duyên dáng?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông có tin rằng người phụ nữ ấy xúc cảm không?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Bà đã chứng minh điều đó không phải chỉ qua các tác phẩm, mà còn qua cả hành vi của bà nữa, Trong đời bà có một biến cố suýt nữa đã dẫn bà đến nấm mồ. Đã hai mươi năm rồi, nước mắt của bà vẫn chưa khô, và nguồn nước mắt ấy vẫn chưa cạn.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ấy đấy, người phụ nữ đó, một trong những phụ nữ xúc cảm nhất mà tạo hóa đã sinh ra, lại chính là một trong các nữ diễn viên dở nhất đã từng xuất hiện trên sân khấu. Chẳng ai bàn về nghệ thuật hay hơn, mà cũng chẳng ai diễn dở hơn.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi xin nói thêm là bà cũng công nhận như thế, và chưa bao giờ bà buộc tội những tiếng huýt sáo là bất công.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Thế tại sao, với sự xúc cảm tuyệt diệu, mà theo ông là phẩm chất chính của diễn viên, nữ diễn viên Riccoboni lại dở quá chừng thế?

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Đó là vì xem ra bà thiếu những phẩm chất khác, đến một mức độ mà phẩm chất thứ nhất không thể bù đắp lại.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Nhưng khuôn mặt bà có xấu chút nào đâu; bà có tài trí; bà có phong thái nhã nhặn; giọng nói của bà chẳng có gì là chối tai. Tất cả những phẩm chất tốt do giáo dục đem lại cho ta, bà đều có cả. Bà chẳng bộc lộ điều gì chướng tai gai mắt trong giao tiếp. Người ta không khó chịu khi nhìn bà, người ta lắng nghe bà hết sức thích thú.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi chẳng hiểu gì về chuyện đó; tôi chỉ biết là chưa bao giờ công chúng cảm thông được với bà, và suốt hai mươi năm bà đã là nạn nhân của nghề nghiệp của mình.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Và của sự miễn cảm của mình mà bà chưa bao giờ vượt lên được; và chính vì bà luôn luôn dừng lại ở cốt cách của bà, nên công chúng luôn luôn ngán ngẩm bà.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Còn ông, ông không quen biết Caillot ư?

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Rất quen.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Các ông thỉnh thoảng có trò chuyện với nhau về vấn đề ấy không?

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Không.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Ở vào địa vị của ông, chắc hẳn tôi tò mò muốn biết ý kiến ông ta.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi biết chứ.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Ý kiến thế nào?

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Như ý kiến của ông và ý kiến của bạn ông.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Đó là một uy thế ghê gớm chống lại ông đấy.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi thừa nhận như vậy.

**NGƯỜI THỨ HAI**

Vậy làm sao mà ông biết được ý tưởng của Caillot?

## NGƯỜI THỨ NHẤT

Qua một người phụ nữ rất mực tài trí và tinh tế, quận chúa De Galitzin. Caillot đã diễn vở *Kẻ đào ngũ*, chàng còn đang trong tâm trạng cảm thấy tất cả những nỗi quằn quại của một kẻ khốn khổ sắp sửa mất cả tình nhân lẫn cuộc sống, còn quận chúa thì cũng đang chia sẻ tâm trạng ấy ở bên chàng. Caillot đến gần lô xem hát của nàng và nói với nàng những lời vui vẻ, lịch sự và lễ độ, với vẻ mặt tươi cười quen thuộc như ông biết đấy. Quận chúa ngạc nhiên bảo chàng; “Ơ kìa, ông không chết ư? Tôi chỉ là khán giả chứng kiến những nỗi đau khổ của ông mà cũng còn chưa hết nao nao. – Không, thưa bà, tôi có chết đâu. Tôi mà cứ chết luôn luôn như vậy thì thật đáng thương quá lắm. – Thế ra ông không xúc cảm gì ư? – Xin bà thứ lỗi cho...” Rồi hai người lao vào một cuộc tranh luận, và nó đã kết thúc giữa họ với nhau như cuộc tranh luận này sẽ kết thúc giữa chúng ta; tôi sẽ vẫn giữ ý kiến của tôi, còn ông giữ ý kiến của ông. Quận chúa chẳng nhớ gì các lý lẽ của Caillot; nhưng nàng đã quan sát thấy rằng con người mô phỏng tự nhiên vĩ đại ấy, đang lúc hấp hối, đang lúc sắp sửa bị lôi đi chịu cực hình, nhận thấy chiếc ghế tựa mà chàng sắp sửa đặt nàng Louise bị ngất vào đó kê chưa cân, liền sửa lại ghế, vừa sửa vừa hát bằng một giọng thều thào: “Nhưng Louise không đến, mà giờ tận số của mình tới gần...” – Nhưng ông lơ đãng kìa; ông nghĩ ngợi điều gì thế?

## NGƯỜI THỨ HAI

Tôi nghĩ đến chuyện đề nghị với ông một sự hòa giải; đó là

hãy dành cho sự miễn cảm tự nhiên của diễn viên những giây phút hiếm có ấy, lúc đầu óc anh mụ mẫm đi, lúc anh không nhìn thấy kịch nữa, lúc anh quên mất rằng mình đang ở trên sân khấu, lúc anh đã quên đi chính bản thân anh, lúc anh đang ở Argos, ở Mycènes, lúc anh là chính nhân vật anh đang sắm vai; anh khóc...

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Nhịp nhàng chứ?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Nhịp nhàng. Anh kêu la...

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Đúng đấy chứ?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Đúng đấy... Anh tức tối, anh nổi giận, tuyệt vọng, phô bày ra trước mắt tôi hình ảnh chân thật, truyền đến tai tôi và đến tim tôi âm điệu thực sự của các dự vọng đang dày vò anh, đến mức anh lôi cuốn tôi, đến mức tôi không tự biết mình nữa, đến mức tôi thấy là thấy Agamemnon, tôi nghe là nghe Néron, chứ không phải Brizard, cũng chẳng phải Lekain, v.v. – và phó thác cho nghệ thuật tất cả những giây phút khác. Tôi nghĩ rằng lúc đó, tự nhiên ở vào tình trạng giống như kẻ nô lệ tập cử động thoải mái trong xiềng xích; hẳn mang xiềng xích quen đi nên không cảm thấy bị đè nặng và bị câu thúc...

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Một diễn viên xúc cảm có thể sẽ có trong vai kịch của mình

một đôi động tác tha hóa chúng càng đẹp thì càng chẳng hài hòa gì với các động tác còn lại. Nhưng ông hãy cho tôi biết, lúc đó kịch vẫn không ngừng là một thú vui, và không trở thành một nỗi đau đớn đối với ông hay sao?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Ồ! Không.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Và tính chất bi tráng giả tạo ấy không thể nào bì được với cảnh đau lòng và chân thực của một gia đình than khóc xung quanh giường tang của một người cha quý mến hoặc một người mẹ yêu thương hay sao?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Ồ! Không.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Thế ra cả diễn viên, cả ông đều đã không hoàn toàn quên khuấy mình đi hay sao?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Ông đã làm cho tôi bối rối lắm rồi, và tôi không nghi ngờ rằng ông có thể còn làm cho tôi bối rối nữa; nhưng tôi sẽ bắt ông nao núng, tôi tin thế, nếu ông cho phép tôi được liên kết với một người thứ hai. Bây giờ là bốn giờ rưỡi, người ta diễn Didon, chúng ta hãy đi xem cô Raucourt; cô ta sẽ trả lời ông tốt hơn tôi.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi mong muốn như thế, nhưng tôi chẳng hy vọng. Ông

nghĩ rằng cô ta làm được cái điều mà ngay cô Lecouvreur, ngay cô Duclos, ngay cô De Seine, ngay cô Balincourt, ngay cô Clairon, ngay cô Dumesnil đã không làm nổi hay sao? Tôi dám quả quyết với ông rằng cô diễn viên trẻ mới vào nghề của chúng ta còn xa mới hoàn hảo, chính vì cô ta quá non nớt để có thể đừng xúc cảm, và tôi báo trước với ông rằng nếu cô ta tiếp tục xúc cảm, tiếp tục cứ là bản thân mình và ưa thích bản năng tự nhiên thiên cận hơn là việc học hỏi nghệ thuật vô biên, cô ta sẽ chẳng bao giờ nâng mình lên ngang tầm cao của các nữ diễn viên mà tôi vừa nhắc tên. Cô ta sẽ có những lúc đẹp, nhưng cô ta sẽ không phải là đẹp. Cô ta sẽ ở vào tình trạng như Gaussin và nhiều cô khác suốt đời kiểu cách, non yếu và đơn điệu chỉ bởi lẽ họ không bao giờ có thể thoát ra khỏi cái phạm vi chật hẹp nơi họ bị sự xúc cảm tự nhiên của mình giam hãm. Ý định của ông vẫn cứ là đem đối lập cô Raucourt với tôi ư?

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tất nhiên

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Trong lúc đi đường, tôi sẽ kể ông nghe một sự việc khá liên quan đến chủ đề cuộc trò chuyện của chúng ta. Tôi vốn quen biết Pigalle; tôi thường đến chơi nhà ông. Một buổi sáng kia tôi đến đấy, tôi gõ cửa; nghệ sĩ mở cửa cho tôi, con dao tạc tượng cầm trong tay; và ngăn tôi lại ở ngưỡng cửa phòng làm việc của ông: “Trước khi bước vào, ông hãy thề với tôi là sẽ không sợ một người đàn bà đẹp trần truồng”. Tôi mỉm

cười... tôi bước vào... Lúc đó ông đang thực hiện công trình lăng tẩm cho thống chế Saxe\*, và một gái giang hồ rất đẹp ngồi làm mẫu cho ông dựng khuôn mặt nước Pháp. Nhưng ông có thể tưởng được tôi cảm thấy ả như thế nào giữa những tượng người đồ sộ vây quanh ả hay không? Tôi tàn, bé nhỏ, hèn mọn, một loại ếch nhái; ả bị lút đi, và có lẽ qua lời nghệ sĩ, tôi đã lầm tưởng con nhái đó là một người đàn bà đẹp nếu tôi không nhìn thấy ả sát đất và quay lưng về phía những tượng người to tướng khiến ả trở thành bé choắt hẳn đi. Tôi để phần ông công việc áp dụng hiện tượng đặc biệt ấy vào Gaussin, vào cô Riccoboni và vào tất cả các nữ diễn viên nào không thể vươn lên cao lớn trên sân khấu.

Nếu họa may nữ diễn viên được phú bẩm một mức độ xúc cảm so sánh được với sự xúc cảm mà nghệ thuật đạt đến tuyệt đỉnh có thể vờ tạo ra, thì đó cũng sẽ là nữ diễn viên thất thường nhất, thiếu cận nhất, bất tài nhất có thể hình dung được, vì kịch đưa ra biết bao nhiêu tính cách khác nhau để mô phỏng, và chỉ riêng một vai chính cũng dẫn đến biết bao nhiêu tình huống đối lập, đến nỗi cô diễn viên nỉ non hiếm có kia là người không diễn nổi hai vai khác nhau đã đành, mà ngay trong một vai may ra cũng chỉ xuất sắc ở vài đoạn là cùng. Nếu có lúc nào cô ta muốn thử bằng mình lên, thì sự xúc cảm thẳng thừng trong cô sẽ lập tức vít cô xuống tình trạng tầm thường. Cô ta giống với con ngựa chiến lực lưỡng đang phi thì ít, mà giống với con ngựa cái yếu ớt mồm ngậm hàm thiếc chạy nước kiệu thì nhiều. Cái giây phút phấn khích mau

qua, đột ngột, không tiệm tiến, không chuẩn bị, không đồng nhất của cô ta, ông sẽ ngờ là một cơn điên.

Sự mẫn cảm vốn là bạn đồng hành, đúng thế, của đau khổ và yếu đuối, vậy ông hãy cho tôi biết một con người dịu hiền, yếu đuối và xúc cảm có đủ năng lực để hiểu được và thể hiện ra được sự bình tĩnh của Léontine, những cơn ghen của Hermione, những cơn thịnh nộ của Camille, tình mẹ con đầm thắm của Mérope, lòng cuồng nhiệt và nỗi ân hận của Phèdre, tinh kiêu kỳ bạo ngược của Agrippine, sự hung bạo của Clytemnestre hay không? Ông hãy bỏ mặc cô diễn viên nỉ non bất tận của ông trong một vài vai kịch sâu thẳm của chúng ta và đừng lôi cô ta ra nữa.

Đó chính vì mẫn cảm là một chuyện, mà cảm xúc là một chuyện khác. Một bên là việc tâm tình, một bên là việc đánh giá. Đó chính vì người ta cảm xúc bằng nỗ lực, và có lẽ người ta không thể hiện được ra; đó chính vì người ta thể hiện ra, một mình, ở ngoài đời, bên bếp lửa, trong khi đọc, trong khi diễn, cho một vài thính giả, và người ta không thể hiện được cái gì đáng giá trên sân khấu! Đó chính vì ở trên sân khấu, với cái mà người ta gọi là tính mẫn cảm, là tâm hồn, là tâm tình, người ta thể hiện tốt một hai đoạn, ngoài ra là thất bại; đó chính vì bao quát cho hết phạm vi của một vai kịch lớn, cân nhắc chỗ sáng, chỗ tối, chỗ đậm, chỗ nhạt, tỏ ra đều tay trong những khúc trầm tĩnh và trong các khúc sôi nổi; đa dạng trong các tình tiết hài hòa và thống nhất trong toàn cục và tạo ra được cho mình một phương pháp diễn xuất vững

chắc, thậm chí có thể cứu vãn được những chỗ thất thường của nhà thơ, đó là công trình của một cái đầu lạnh, của một óc đánh giá sâu, của một khiếu thẩm mỹ tinh tế, của một sự nghiên cứu công phu, của một kinh nghiệm lâu dài và của một trí nhớ dai hiếm có; đó chính vì quy tắc *qualis ab incepto processerit et sibi constet* rất nghiêm ngặt đối với nhà thơ, cũng rất nghiêm ngặt đến chi li đối với diễn viên; đó chính vì ai ở trong hậu trường bước ra mà không trù tính trước cách diễn và ghi chú sẵn vai kịch của mình sẽ cảm thấy suốt đời vai trò của một kẻ mới vào nghề, hoặc nếu như vốn sẵn bạo dạn, tự phụ và cao hứng, anh ta tin vào đầu óc mẫn tiệp và nghề nghiệp quen thuộc của mình, con người đó sẽ lừa phỉnh ông bằng nhiệt tình, sự say sưa và ông sẽ vỗ tay tán thưởng diễn xuất của anh ta, như một người sành hội họa mỉm cười khen một bức phác thảo phóng túng, trong đó tất cả đều phác qua mà chẳng có gì là dứt khoát hết. Đó là một trong những điều kỳ diệu như đôi khi người ta thấy tại nhà Nicolet ở hội chợ. Có lẽ những anh hề đó nên dừng lại ở thân phận của mình là các diễn viên phác thảo thì hơn. Gắng sức hơn nữa chưa chắc họ đã bỏ khuyết thêm được gì, mà có thể lại mất đi cái mình vốn có cũng nên. Ông hãy sử dụng đúng với giá trị của họ, nhưng đừng đặt họ bên cạnh một bức tranh hoàn chỉnh.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi chỉ còn hỏi ông một câu nữa mà thôi.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông cứ hỏi.

## NGƯỜI THỨ HAI

Đã bao giờ ông xem một vở kịch trọn vẹn diễn hoàn hảo chưa?

## NGƯỜI THỨ NHẤT

Thực tình! Tôi không nhớ... Nhưng khoan... Đúng rồi, đôi lần, một vở kịch xoàng, bởi các diễn viên xoàng.

\*\*\*

Hai người đang trò chuyện của chúng ta đi đến rạp hát; nhưng không tìm ra chỗ ngồi, họ lui về Tuileries. Họ đi dạo một thời gian trong im lặng. Hình như họ đã quên khuấy là đang cùng đi với nhau; và ai nấy trò chuyện với chính mình như thể chỉ có một mình, một người nói to, còn người kia nói khẽ đến nỗi chẳng ai nghe thấy, chỉ chốc chốc lại thốt ra những tiếng nhát gừng, nhưng rành mạch qua đó có thể dễ dàng phỏng đoán rằng ông ta không chịu thua.

Những ý tưởng của con người suy nghĩ ngược đời là những ý tưởng duy nhất tôi có thể tường trình lại được, và đây là những ý tưởng ấy, cũng rời rạc như chúng tất nhiên có vẻ rời rạc, khi người ta tước bỏ trong đoạn đối thoại một mình (soliloque) những yếu tố trung gian dùng để liên kết. Ông nói:

“Cứ đặt vào chỗ của anh ấy một diễn viên xúc cảm, để rồi xem y xoay sở ra sao. Còn anh ấy đã làm gì? Anh đặt bàn chân lên lan can, buộc lại nịt tất của anh và ngoái đầu qua vai

trả lời tên nịnh thần mà anh khinh bỉ; và thế là một sự cố chắc đã làm bối rối bất cứ ai, ngoài người diễn viên điềm tĩnh và tuyệt diệu thích nghi với hoàn cảnh ngay lập tức đó, nay trở thành một nét thiên tài”.

(Hình như đây là ông nói về Baron trong bi kịch *Bá tước Essex\**. ông mỉm cười nói thêm):

“Ồ! Đúng thế, ông ấy sẽ tưởng rằng cô ta cảm xúc khi cô ngã vật vào lòng người bạn gái tâm phúc của mình và gần như hấp hối, mắt ngược nhìn lên những lô thứ ba, cô ta thấy một lão biện lý già đang đầm đìa nước mắt, đau thương nhăn nhó một cách hết sức nực cười, và cô ta bảo: “Nhìn lên trên kia mà xem khuôn mặt hay hóm kia...” bằng cách lăm bắm trong cổ họng những lời đó như thể chúng là đoạn nối tiếp của một lời than vãn đã được thốt ra rành rọt... Sang chuyện khác! Sang chuyện khác! Nếu tôi nhớ không lầm thì đó là chuyện cô Gaussin trong *Zaire*.

“Còn người thứ ba, người kết thúc cuộc đời một cách bi đát ấy, tôi có quen biết, tôi quen biết cụ thân sinh ra ông ta, thỉnh thoảng cụ cũng mời tôi nối với cụ đôi lời.

(Chắc hẳn đây là về vấn đề ông Montménil hiền hậu).

“Đó là hiện thân của thật thà và lương thiện. Có cái gì chung giữa tính cách tự nhiên của ông ta với tính cách của Tartuffe mà ông ta diễn rất tuyệt diệu? Chẳng có gì hết. Cái ngoạ cổ, cái con mắt đưa đẩy hết sức đặc biệt, cái giọng ngọt lịm ấy, và tất cả những nét tinh vi khác của vai đạo đức giả, ông ta lấy ở đâu ra? Hãy coi chừng điều ông sắp trả lời.

Tôi nắm được thóp ông rồi. – Ở sự mô phỏng sâu sắc tự nhiên. – Ở sự mô phỏng sâu sắc tự nhiên ư? Và ông ta sẽ thấy rằng: những triệu chứng bên ngoài biểu thị mạnh mẽ nhất sự xúc cảm của tâm hồn không phải cũng trong tự nhiên với mức độ như những triệu chứng bên ngoài của tính đạo đức giả đêu; và người ta khó lòng nghiên cứu chúng trong tự nhiên, và một diễn viên có tài năng lớn sẽ gặp nhiều khó khăn khi nắm bắt và mô phỏng những triệu chứng đầu hơn là các triệu chứng sau; và nếu tôi biện bạch rằng trong tất cả các tính chất của tâm hồn, sự xúc cảm là tính chất dễ nhại lại nhất thì sao, vì có lẽ chẳng ai độc ác đến mức, bất nhân đến mức không có một chút mầm mống xúc cảm nào trong trái tim mình và chưa bao giờ cảm thấy nó cả, điều mà ta không thể quả quyết đối với tất cả các dự vọng khác như tính keo kiệt, tính đa nghi? Phải chăng đấy là một công cụ tuyệt vời?... – Tôi hiểu ông, giữa kẻ nhại lại sự xúc cảm với kẻ xúc cảm, luôn luôn sẽ có sự khác nhau giữa mô phỏng và sự việc. – Thế càng hay, càng hay, tôi xin thưa với ông. Trong trường hợp thứ nhất, diễn viên sẽ không phải tự tách ra khỏi bản thân mình, anh ta sẽ đột nhiên và nháy vọt nâng mình lên ngang tầm cao của kiểu mẫu lý tưởng. – Đột nhiên và nháy vọt ư? – Ông vặn tôi về một từ ngữ. Tôi muốn nói rằng nếu không bao giờ bị quy về cái kiểu mẫu bé nhỏ nó ở trong con người mình, anh ta sẽ là người mô phỏng sự xúc cảm cũng vĩ đại, cũng lạ lùng, cũng hoàn hảo như mô phỏng tính keo kiệt, tính đạo đức giả, tính tráo trở, và tất cả những tính cách khác không phải của anh ta, tất cả các dự vọng khác mà anh ta

không có. Sự vật mà một con người bản chất xúc cảm trình bày ra với tôi sẽ bé nhỏ; sự mô phỏng của người kia sẽ mạnh mẽ; hoặc nếu có trường hợp sự thể hiện của họ mạnh mẽ ngang nhau, điều mà tôi không tán thành ông, nhưng đâu phải thế, kinh nghiệm hằng ngày cho ta thấy rõ, kẻ hoàn toàn làm chủ được mình và diễn hoàn toàn dựa vào nghiên cứu và đánh giá, có lẽ sẽ nhất quán hơn kẻ diễn vừa theo tự nhiên, vừa theo nghiên cứu, vừa theo một kiểu mẫu, vừa theo chính bản thân mình. Dù hai kiểu mô phỏng ấy có hòa lẫn vào nhau khéo léo thế nào chẳng nữa, một khán giả tinh tế vẫn sẽ phân biệt được chúng còn dễ dàng hơn nhà nghệ sĩ uyên thâm phát hiện được trong một pho tượng cái đường nét phân chia hoặc hai phong cách khác nhau, hoặc trước mặt tạc theo kiểu mẫu này, sau lưng tạc theo kiểu mẫu khác. – Cứ để cho một diễn viên thành thực thôi không diễn theo đầu óc nữa, cứ để cho anh tự quên mình đi, cho tim anh xao xuyến, cho sự xúc cảm xâm lấn anh, cho anh đắm mình vào đấy; anh sẽ làm chúng ta say sưa. – Có thể. – Anh sẽ khiến chúng ta dạt dào khâm phục. – Chẳng phải là không thể được; nhưng với điều kiện là anh sẽ đừng đi ra ngoài phương thức diễn tấu của anh và sự nhất quán không mất đi, nếu không ông sẽ bảo rằng anh ta phát rồ... Vâng, cứ giả dụ như vậy, ông sẽ có được một đoạn hay; nhưng ông thích một đoạn hay hơn một vai kịch hay à? Nếu đó là sự lựa chọn của ông thì đó chẳng phải là sự lựa chọn của tôi”.

Đến đây, con người có ý kiến ngược đời im lặng. Ông đi

rảo bước mà chẳng nhìn xem mình đi đâu; chắc ông đã vấp cả bên phải lẫn bên trái những kẻ đi ngược chiều về phía ông nếu họ mà không né tránh. Rồi, dừng lại đột ngột và nắm chặt lấy cánh tay đối thủ của mình, ông nói bằng một giọng quyết đoán và trầm tĩnh: “Ông bạn ơi, có ba kiểu mẫu: con người của tự nhiên, con người của nhà thơ, con người của diễn viên. Con người của tự nhiên không lớn bằng con người của nhà thơ, và con người của nhà thơ không lớn bằng con người của diễn viên, lớn, con người này được khuếch đại hơn tất cả. Con người sau cùng ấy trèo lên trên vai của con người trước, nấp kín trong một hình nhân bằng mây mà anh ta là linh hồn; anh ta múa may cái hình nhân ấy một cách dễ sợ, ngay cả đối với nhà thơ là người không nhận ra mình nữa, và anh ta làm cho mọi người kinh hãi, như ông đã nói rất đúng, hệt như tụi trẻ con dọa nạt nhau bằng cách giương cao những chiếc áo ngắn bé nhỏ của chúng trên đầu, khua khua và cố ra sức bắt chước giọng nói khàn khàn và rùng rợn của con ma đóng giả. Nhưng ông chưa bao giờ tình cờ thấy những trò chơi trẻ con mà người ta đã chạm trổ hay sao? Ông chưa bao giờ thấy một chú bé tiến bước với chiếc mặt nạ lão già góm ghiếc che kín từ đầu đến chân hay sao? Dưới tấm mặt nạ ấy, chú chế nhạo lũ bạn bé bỏng đang sợ hãi bỏ chạy. Chú bé đó là biểu tượng thực sự của diễn viên; bạn bè chú là biểu tượng của khán giả. Nếu diễn viên chỉ được phú bẩm một sự xúc cảm tầm thường và nếu đó là tất cả tài cán của anh ta, ông không coi anh ta là một con người tầm thường ư? Ông hãy coi chừng đó lại là một cái bẫy nữa tôi giương cho

ông đấy. – Và nếu anh ta được phú bẩm một sự xúc cảm cực độ, sự thể sẽ ra sao? – Sự thể sẽ ra sao ư? Đó là anh ta sẽ không diễn nữa, hoặc là anh ta sẽ diễn lố lãng. Đúng thế, lố lãng, và chúng có, ông sẽ thấy ở tôi tùy khi nào ông muốn. Tôi mà phải kể một câu chuyện gì hơi hơi xúc động là y như có một sự bối rối thế nào chẳng biết dâng lên trong tim tôi, trong đầu tôi; lưỡi tôi líu lại, giọng tôi lạc đi, ý nghĩ của tôi bay biến, lời lẽ của tôi sửng lại; tôi ấp a ấp úng, tôi nhận thấy thế; nước mắt tôi rùng rùng trên má, và tôi im bật. – Nhưng nhờ thế mà ông thành công... – Ở ngoài xã hội... Còn trong rạp, tôi sẽ bị la ó. – Tại sao? – Bởi vì người ta không đến để xem nước mắt, mà để nghe những lời làm rơi nước mắt; bởi vì sự thật tự nhiên ấy không ăn nhịp với sự thật ước lệ. Tôi nói rõ thêm: tôi muốn nói rằng cả thể thức kịch, cả hành động, cả lời lẽ của nhà thơ đều không thích nghi chút nào với lối diễn tấu ghen ngào, đứt quãng, nức nở của tôi. Ông thấy rằng mô phỏng tự nhiên, kể cả tự nhiên đẹp, và mô phỏng sự thật một cách quá sát sao cũng không được, mà có những giới hạn ta cần phải chấp nhận. – Thế những giới hạn đó, ai đã đặt ra? – Lương tri, nó không muốn tài năng này làm hại tài năng khác. Đôi khi diễn viên phải hy sinh cho nhà thơ. – Nhưng nếu kịch bản của nhà thơ thích ứng với điều đó thì sao? – Ô! Thế thì ông sẽ có một loại bi kịch hoàn toàn khác với loại bi kịch của ông. – Như vậy có gì là bất lợi đâu? – Tôi không biết rõ lắm ông sẽ được gì, nhưng tôi biết rất rõ ông sẽ mất những gì”.

Đến đây, con người có ý kiến ngược đời tới gần đối thủ của mình lần thứ hai hay lần thứ ba gì đó và nói:

“Lời lẽ bất nhã nhưng ngộ nghĩnh, và đó là lời lẽ của một nữ diễn viên ai cũng nhất trí công nhận tài năng. Cũng tương tự như lời lẽ và tình huống của cô Gaussin; cô cũng ngã vật vào giữa Pillot, Pollus; cô đang hấp hối, ít ra là tôi tưởng như vậy, và cô đáp ứng rất khế với anh chàng: Chà! Pillot, sao mà cậu khảm thế!”.

Lời đó là của cô Arnould trong vai Télaire. Vậy trong lúc ấy, Arnould có thực là Télaire không? Không, cô ta là Arnould, luôn luôn là Arnould. Ông sẽ chẳng bao giờ lôi cuốn tôi ca ngợi được những cấp bậc trung gian của một tính chất, nếu bị đẩy đến cùng cực, và nếu diễn viên bị nó chế ngự thì mọi việc sẽ hỏng bét. Nhưng giả thử nhà thơ viết ra một lớp kịch để diễn tấu trên sân khấu hết như tôi thuật lại nó ở ngoài đời, ai là người sẽ diễn lớp kịch ấy? Chẳng có ai, không, chẳng có ai, kể cả diễn viên làm chủ được động tác của mình nhất. Nếu xoay xử tốt được một lần, anh ta sẽ thất bại một ngàn lần khác. Như thế thì sự thành công bấp bênh biết chừng nào! Lập luận vừa rồi ông cho là ít vững chắc phải không? Thôi được; nhưng tôi sẽ không vì thế mà bót kết luận rằng phải làm xẹp sự khoa trương của chúng ta đi chút ít, phải hạ thấp đôi cà kheo của chúng ta xuống vài nấc, và phải để cho sự vật vốn dĩ ra sao thì được gần gần như thế. Hễ có một nhà thơ thiên tài đạt tới cái sự thật tự nhiên kỳ diệu ấy là thế nào cũng nổi lên một mớ những kẻ bắt chước nhạt nhẽo và tầm

thường. Muốn tránh khỏi nhạt nhẽo, cau có, đáng ghét thì không được tụt xuống bên dưới sự giản dị tự nhiên một dòng nào. Ông không nghĩ như thế ư?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi không nghĩ gì hết. Tôi có nghe ông nói đâu.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Sao! Chúng ta không tiếp tục tranh cãi đấy ư?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Không.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Vậy ông vừa làm cái quỷ gì thế?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Tôi vừa mơ mộng.

**NGƯỜI THỨ NHẤT**

Ông mơ mộng gì vậy?

**NGƯỜI THỨ HAI**

Một diễn viên Anh tên là Macklin thì phải (hôm đó tôi đi xem kịch), khi phân trần với khán giả về sự liêu lĩnh dám diễn, sau Garrick, một vai nào đó tôi chẳng biết trong vở *Macbeth* của Shakespeare, đã nói, bên cạnh bao điều khác, rằng những ấn tượng chế ngự các diễn viên và làm cho họ chịu khuất phục trước tài năng và cảm hứng của nhà thơ thì lại rất có hại đối với ông ta. Bây giờ tôi chẳng còn nhớ ông ta đưa ra những lý lẽ như thế nào, chỉ biết là lý lẽ sắc sảo lắm, được mọi người chấp nhận và vỗ tay hoan nghênh. Ngoài ra,

nếu ông tò mò muốn biết lý lẽ ra sao, ông sẽ tìm thấy chúng trong một bức thư đăng ở báo *Saint-James Chronicle*, dưới ký tên Quintilien\*.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Nhưng thế ra từ nãy đã lâu tôi toàn nói chuyện một mình ư?

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Có thể như thế lắm, lâu suốt thời gian tôi đã mơ mộng một mình. Ông biết thời xưa những diễn viên nam đóng các vai phụ nữ chứ?

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi biết.

### **NGƯỜI THỨ HAI**

Aulu-Gelle kể trong *Đêm Athènes\** rằng có chàng Pollux nọ, mình khoác những bộ áo tang của électre, đáng lẽ ra sân khấu với bình đựng di hài của Oreste, thì lại xuất hiện tay ôm chiếc bình chứa di hài của chính con trai chàng vừa chết; và thế là chẳng còn đâu một cuộc diễn trò phù phiếm, một nỗi đau đớn cồn cứa trong kịch, mà cả rập vang lên những tiếng kêu và những tiếng rên rỉ thật sự.

### **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Và ông tưởng rằng trong lúc ấy Pollux nói trên sân khấu giống như nếu chàng nói trong nhà chàng hay sao? Không, không. Cái hiệu quả kỳ diệu kia, mà tôi chẳng nghi ngờ gì, không liên quan đến những câu thơ của Euripide, hay cách

diễn tấu của diễn viên, mà là do nhìn thấy cảnh một người cha đau khổ nước mắt đầm đìa chiếc bình đựng di hài của chính con trai mình. Chàng Pollux có thể chỉ là một diễn viên xoàng; chẳng hơn gì anh chàng Aesopus mà Plutarque kể lại rằng “một hôm, ngay giữa sân khấu, y đóng vai Atréus suy tính trong thâm tâm làm cách nào để có thể trả thù được thằng em trai Thyestes, thì tình cờ một gã đầy tớ của y bỗng muốn chạy ngang qua trước mặt y, và Aesopus lúc đó đang mù đi vì phẫn khích và vì lòng hăng hái muốn thể hiện như thật dục vọng điên cuồng của vua Atréus, liền sẵn cây quyền trượng cầm trong tay, giáng lên đầu gã một nện rất mạnh, đến nỗi y giết gã chết tươi ngay tại chỗ...” Đó là một thằng điên mà quan chấp chính cần gửi ngay lập tức đến núi Tarpéien\*.

## **NGƯỜI THỨ HAI**

Như ông ta đã làm thì phải.

## **NGƯỜI THỨ NHẤT**

Tôi ngờ lắm. Những người La Mã rất coi trọng cuộc sống của một diễn viên lớn, và rất coi rẻ cuộc sống của một kẻ nô lệ!

Nhưng, theo người ta nói, một diễn giả có giá trị hơn khi ông ta hăng lên, khi ông ta nổi giận. Tôi không công nhận điều ấy. Đó là khi ông ta bắt chước sự nổi giận. Các diễn viên gây ấn tượng mạnh mẽ cho công chúng không phải khi họ giận dữ mà khi họ diễn tốt sự giận dữ. Trong các tòa án, tại các hội nghị, ở những nơi mà người ta muốn thu phục thiên

hạ, người ta làm bộ khi thì nổi giận, khi thì e sợ, khi thì thương xót, để lôi cuốn họ vào những cảm xúc khác nhau ấy. Dục vọng mà mô phỏng cho giống sẽ thực hiện được cái điều mà dục vọng bản thân nó không làm nổi.

Thiên hạ chẳng nói trong thế gian rằng mỗi người là một diễn viên lớn đấy ư? Nói như thế, họ không quan niệm rằng người đó xúc cảm, mà trái lại, là người đó có tài giả vờ, mặc dù chẳng xúc cảm gì hết. Vai trò đó khó khăn hơn vai trò của diễn viên rất nhiều, bởi vì người đó còn phải tìm lời lẽ và phải thực hiện hai chức năng, chức năng của nhà thơ và của diễn viên. Nhà thơ trên sân khấu có thể khéo léo hơn diễn viên trong thế gian; nhưng thiên hạ có tin rằng ở trên sân khấu, diễn viên sâu sắc hơn, khéo léo hơn một tay nịnh thần kỳ cựu trong việc giả vờ vui, buồn, xúc động, hâm mộ, thù ghét, âu yếm hay không?

Nhưng khuya rồi. – Chúng ta đi ăn tối thôi.\*



# THƯ VIỆN EBOOK **SÁCH MỚI.NET**



HÀNG NGHÌN ĐẦU SÁCH HAY ĐANG CHỜ BẠN  
[WWW.SACHMOI.NET](http://WWW.SACHMOI.NET)



## Mục Lục

LỜI GIỚI THIỆU

LUẬN VỀ CÁI ĐẸP [Traité du beau]

VỀ NHỮNG TÁC GIẢ VÀ CÁC NHÀ PHÊ BÌNH [Des auteurs  
et des critiques]

NHỮNG TÙY BÚT VỀ HỘI HOẠ [Essais sur la peinture]

I NHỮNG Ý NGHĨ KỶ QUẶC CỦA TÔI VỀ HỘI HOẠ

II NHỮNG Ý NGHĨ VỤN VẬT CỦA TÔI VỀ MÀU SẮC

III TẤT CẢ NHỮNG GÌ TÔI ĐÃ HIỂU TRONG ĐỜI TÔI VỀ  
SÁNG TỐI

IV ĐIỀU MỌI NGƯỜI BIẾT VỀ BIỂU HIỆN VÀ KHÓA CẠNH  
MỌI NGƯỜI KHÔNG BIẾT

V ĐOẠN VỀ BỐ CỤC Ở ĐÂY TÔI HY VỌNG LÀ TÔI SẼ  
NÓI ĐẾN NÓ

VI VÀI LỜI CỦA TÔI VỀ KIẾN TRÚC

VII MỘT HỆ LUẬN NHỎ TỪ NHỮNG VẤN ĐỀ TRÊN

CHÂM BIẾM I VỀ CÁC TÍNH CÁCH VÀ NHỮNG TỪ NGỮ TÍNH  
CÁCH, NGHỀ NGHIỆP, V.V.

VỀ MỘT ĐOẠN CỦA CHÂM BIẾM I TRONG QUYỂN HAI  
CỦA HORACE

TÁN DƯƠNG RICHARDSON [Éloge de Richardson]

TRÒ CHUYỆN VỚI DORVAL VỀ ĐỨA CON HOANG

Ý KIẾN NGƯỢC ĐỜI VỀ DIỄN VIÊN [Paradoxe sur le  
comédien]