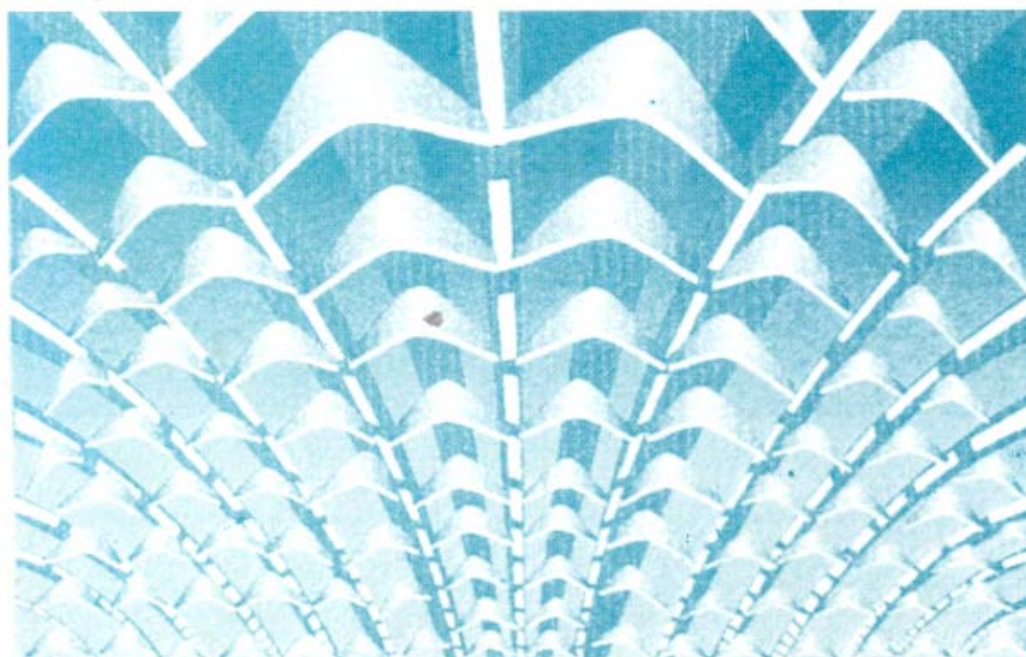


Que sais-je? Tôi biết gì?

BỘ SÁCH GIỚI THIỆU NHỮNG KIẾN THỨC THỜI ĐẠI

DENIS HUISMAN

MỸ HỌC



NHÀ XUẤT BẢN THẾ GIỚI



**TÔI BIẾT GÌ? QUE SAIS-JE? TÔI BIẾT GÌ? QUE SAIS-JE?
BỘ SÁCH GIỚI THIỆU NHỮNG KIẾN-THỨC THỜI ĐẠI**

DENIS HUISMAN

Tiến sĩ Văn khoa, Viện sĩ thông tấn Học viện (Institut),
Chủ tịch Học viện cấp cao về nghệ thuật (ICART),
Cựu Tổng thư ký Hội Mỹ học Pháp,
Hội viên danh dự nước ngoài của Hội Mỹ học Mỹ (USA),
Giảng viên tại các Trường đại học Paris I và New York (NYU)

Mỹ học

(L'esthétique)

Người dịch: Huyền Giang

NHÀ XUẤT BẢN THẾ GIỚI
Hà Nội 1999

Cuốn sách này, xuất bản trong khuôn khổ của chương trình hợp tác xuất bản, được sự giúp đỡ của Trung tâm Văn hóa và Hợp tác của Đại sứ quán Pháp tại nước Cộng hòa xã hội chủ nghĩa Việt Nam.

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la publication, bénéficie du soutien du Centre Culturel et de Coopération de l'Ambassade de France en République Socialiste du Vietnam.

© Presses Universitaires de France, 1998 - Bản tiếng Pháp.
1^{re} édition, 1954.

13^e édition corrigée: 1998, septembre.

© Nhà Xuất bản Thế Giới, 1999 - Bản tiếng Việt.
Dịch theo nguyên bản tiếng Pháp *L'esthétique*
in lần thứ 13 (9/1998).

VN - TG - 652 - 0

MỞ ĐẦU

“Mỹ học sinh ra vào một ngày nào đó từ một nhận xét và một sự thích thú của Triết gia”¹, Paul Valéry đã nói như vậy. Cùng với Đạo đức học và Logic học, nó tạo thành bộ ba “các khoa học chuẩn mực” như Wundt nói, và là một trong những tập hợp quy tắc mà đời sống tinh thần buộc phải có. Người ta có thể nói rằng ba mục tiêu này của Mỹ học: các quy tắc của Nghệ thuật, các quy luật của cái Đẹp, và quy tắc của Sở thích, hoàn toàn phù hợp với những quy tắc của hành động và của khoa học, với các quy luật của cái Thiện và cái Chân. Thật ra, sẽ đúng hơn nếu nhắc lại sau Hegel: “Triết học về Nghệ thuật là một mắt khâu tất yếu trong tập hợp triết học”².

Nhưng đúng ra Mỹ học là gì?

Theo một nghĩa đầu tiên – cũng là ý nghĩa đầu tiên của nó – Triết học về Nghệ thuật lúc đầu chỉ TÍNH NHẠY CẢM (về mặt từ nguyên, *aisthesis* có nghĩa là tính nhạy cảm trong tiếng Hy Lạp) với hai nghĩa: nhận thức cảm tính (tri giác) và mặt cảm tính của *sự xúc động*³. Chính vì

1. *Diễn văn khai mạc Đại hội quốc tế về mỹ học và khoa học nghệ thuật lần II*, Paris, 1937, (PUF, 1937).

2. *Mỹ học*, Nhà xuất bản Aubier, Paris, 1944, t.I, tr.12 (bản dịch của Jankélévitch).

3. Theo nghĩa này, xem Phần I của *Phê phán lý trí thuần túy*: “Mỹ học” siêu việt, nghiên cứu tri giác về không gian và thời gian như những hình thức *a priori* (tiền nghiệm) của tính nhạy cảm của chúng ta.

thế Paul Valéry có thể nói rằng: “Mỹ học, đó là CÁI MỸ HỌC”¹. Theo một nghĩa thứ hai, cập nhật hơn nhiều, nó chỉ “mọi suy nghĩ triết học về Nghệ thuật”². Nghĩa là đối tượng và phương pháp của Mỹ học sẽ phụ thuộc vào cách người ta định nghĩa Nghệ thuật. Việc làm sáng tỏ khái niệm này sẽ là đối tượng của nhiều chương trong cuốn sách này (I đến IV), trước tiên theo một dàn ý theo thứ tự niên đại, sau đó theo một trật tự logic.

Sau đó sẽ bàn lại tâm lý học về con người trước Nghệ thuật (V) hoặc xã hội học về con người đứng trước cái đẹp (VI); tiếp theo sẽ thử phân tích Nghệ thuật trong số những giá trị khác nhau (VII) hoặc qua những sự xác định tính chất khác nhau của nó (VIII); và sẽ kết thúc bằng một vài nhận xét về phương pháp của Mỹ học nhằm thử xác định thật chặt chẽ một lĩnh vực rất khó nắm bắt là lĩnh vực giáp ranh với khoa học, với phê bình và với sử học (IX).

Xin tuyệt đối đừng tìm kiếm ở những chương khác nhau ấy một lối biện hộ (*pro modo*), bảo vệ và minh họa cho mỹ học. Không ai thấy rõ hơn tác giả về ưu thế của nội dung đối với cái chứa đựng nó. Bên trên Triết học về Nghệ thuật, chính là bản thân Nghệ thuật.

1. Như trên, *Đại hội quốc tế về Mỹ học lần II*.

2. *Tạp chí Mỹ học*, năm thứ nhất, số 1. Giới thiệu, PUF, 1948.

PHẦN THỨ NHẤT

CÁC GIAI ĐOẠN CỦA MỸ HỌC

Về đại thể, người ta có thể phân biệt ba giai đoạn trong lịch sử Mỹ học: *thời giáo điều* là giai đoạn của những tiếng bập bẹ đầu tiên và cái thời thơ ấu ấy đã kéo dài từ Socrate đến Baumgarten¹, hay ít ra cũng đến Montaigne. Vì Mỹ học, khi đã được cha đỡ đầu làm lễ rửa tội, còn phải trải qua thời quyết định của nó từ Kant đến những người sau Kant.

Nó trưởng thành nhanh chóng nhờ vào khoảng nửa tá hệ thống, và trong chưa đầy một trăm năm (1750-1850) nó đã đạt tới *Thời trưởng thành*, nền nếp và yên ổn của nó. Đó là tuổi tích cực trong đó nó phải gặp lại một “sự khủng hoảng trưởng thành” đáng kinh ngạc đối với một kẻ đã già như vậy. Triết học về cái Đẹp hẳn đã có thể tiêu vong cùng với những người ủng hộ một

1. Alexander Gottlieb Baumgarten, giáo sư Trường đại học Frankfurt, đã công bố *Aesthetica* năm 1750; đó là năm ra đời thuật ngữ Khoa học về Nghệ thuật.

thứ khoa học về nghệ thuật chỉ mang tính kỹ thuật. Nhưng không phải thế: khi “tuổi hồi xuân” ấy đã đi qua, giai đoạn hiện nay của nó lại nằm trong sự kéo dài *Thời tích cực*, và Mỹ học hiện đại không những không suy tàn mà lại nằm trong sự phát triển toàn vẹn¹.

1. Định đề để chúng tôi xuất phát ở đây là chỉ nói tới những nhà triết học mà không phải tới những nhà sáng tạo, dù cho những người này đã có một thứ mỹ học rõ ràng hay tiềm ẩn, ngấm ngấm hay công khai.

Từ Michel-Ange đến Paul Valéry, từ Boileau đến Eugène Delacroix, từ Lessing đến Rodin, chúng tôi loại bỏ TẤT CẢ những gì mỹ học bàn về những nghệ thuật riêng biệt hơn là về một lý thuyết về Nghệ thuật nói chung.

CHƯƠNG I

THUYẾT PLATON HAY THỜI GIÁO ĐIỀU

Nếu phải phác họa, theo lối Descartes, cây Triết học-Nghệ thuật này, như tác giả của *Những nguyên lý* đã vạch ra thành một Lối tựa nổi tiếng, thì người ta sẽ có thuyết Platon làm gốc rễ, khởi thủy của mọi thứ Mỹ học. Thật vậy, nếu không đi ngược lên cơn lũ lớn của tư tưởng phương Đông, nếu không nhắc lại các cụ kỵ phương Tây là Bảy Hiền triết, hoặc nhất là Héraclite hay Hésiode, thì ba nhà ba nhà triết học Hy Lạp lớn hợp thành nền tảng đầu tiên của Mỹ học chính là: Socrate, Platon, Aristote. Nhưng, ở đây, Socrate là gư ng mặt báo trước và Aristote là người kế thừa của vị Thượng đế thực thụ của vẻ Đẹp: Platon. Cũng vậy, Plotin hoặc thánh Augustin chỉ làm công việc của các Nhà mỹ học khi họ dựa vào tư tưởng của Platon; cho đến và kể cả thời Phục hưng, toàn bộ sự suy nghĩ về Nghệ thuật đều xuất phát từ Platon mà thôi. Rồi lại thấy ở đây mọc lên một cách uy nghi thân cây Kant, gần như cũng gây ấn tượng mạnh như những nhánh chủ của nó: những nhánh này noi theo Platon nhiều hơn chính họ tưởng, đó là Hegel, Schelling hay Schopenhauer. Cuối cùng là những chồi gốc xuất hiện gần đây nhất.

Xin nói ngay rằng Socrate đánh dấu sự khởi đầu một giai đoạn căn bản của Mỹ học trước khi ở thể chính thức: một người theo phái thuần túy¹ có thể lưu ý chúng ta rằng những từ ngữ như SIÊU HÌNH HỌC, hay MỸ HỌC, đã xuất hiện một cách tương ứng sau Platon hay hai mươi ba thế kỷ. Nhưng người ta sẽ dùng những thuật ngữ này một cách không đúng, do cách dùng lỗi thời được phép hợp thức qua sử dụng. Và lại, đây không phải là một công việc sử học. Mọi cái đã được nói về Platon và các nghệ thuật thời ông: Ô. Pierre-Maxime Schuhl đã dành một luận văn và nhiều thông báo vang dội cho điều này².

Socrate (470-399) – Xénophon kể cho chúng ta trong *Những người đáng nhớ* và *Bữa tiệc* của ông về Socrate đã giảng dạy cho Parrhasios Họa sĩ và nhà điêu khắc Cliton về cách biểu hiện cái đáng yêu nhất trong người mẫu bằng cách thể hiện vẻ đẹp thật sự của tâm hồn qua các cử chỉ như thế nào. Dưới cái vỏ thân thể, cần phải đạt tới vẻ đẹp cốt yếu của tinh thần. Trong *Phédon*, Platon cũng sẽ nói như vậy: thân thể là một ngôi mộ.

Nhưng những nhận xét ấy của Socrate và nhất là những dữ liệu trước Socrate không phải còn lại từng mẩu; nguyên lý về một tâm hồn tỏa chiếu, phát ra hết sức mạnh mẽ về đẹp siêu nhiên là cái gốc của hệ thống Platon; chúng tôi sẽ không cố thử tách ra ở đây cái gì

1. *puriste*: sự quan tâm thái quá về sự thuần khiết của ngôn ngữ, nghệ thuật... N.D.

2. Chủ yếu xem P.-M. Schuhl, *Platon và Nghệ thuật thời ông*, PUF.

của Socrate khỏi thuyết Platon. Chắc chắn là mọi cái đã được người môn đồ này suy nghĩ lại và vượt qua nhiều. Chỉ cần dựa vào *Phédon* (100, E) để đo khoảng cách phân chia hai sự nghiệp ấy: Platon nói ở nguồn gốc của mọi vẻ đẹp hẳn phải có “một vẻ đẹp đầu tiên mà chỉ sự hiện hữu của nó cũng đã làm cho mọi vật trở thành đẹp, và chúng ta gọi chúng là đẹp theo một cách nào đó do sự truyền cảm ấy tạo ra”. Còn hơn thế nữa: người ta có thể đi tới chỗ nói rằng Mỹ học sinh ra vào cái ngày mà Socrate đã biết trả lời cho Hippias (trong *Hippias Lớn*) rằng cái Đẹp không phải là một thuộc tính riêng của một nghìn lẻ một đối tượng; chắc chắn những con người, những con ngựa, áo quần, nàng trinh nữ hay chiếc đàn lia đều là những vật đẹp; nhưng trên cả những thứ đó, có vẻ Đẹp tự nó¹. Sau đó Socrate còn trả lời cho chàng Thétète trẻ tuổi rằng khoa học không phải là Thiên văn học, cũng không phải là Hình học hay Số học, mà nó còn lớn hơn và hay hơn những tri thức bộ phận ấy. Cũng vậy, vẻ Đẹp không thể bị quy thành một vật đơn giản nào cả, cũng không thể quy thành hai chục thực thể cụ thể. Ở đây chúng ta đề cập tới nền tảng của luận điểm Platon: hầu hết những kiến thức nhập môn của mọi thứ mỹ học tương lai dường như đều nằm trong đoạn ngắn ngủi ấy. Nhưng Socrate đã không còn nữa.

I. — Thuyết Platon

1. Platon (427-347) và phép biện chứng Platon.

— Ta hãy đi theo sự hướng dẫn của chính Platon: trong

1. Xem Raymond Bayer, Phương pháp của mỹ học, trong *Các tiền luận về phương pháp trong mỹ học*, Flammarion, 1953.

bộ ba đáng ngạc nhiên ấy¹, chỉ có *Bữa tiệc* (của Platon mà không phải của Xénophon) được coi là có một kiểu bất chước về Đẹp bằng Tình yêu. Chính qua sự tu luyện khổ hạnh biến chứng để hướng tới ý niệm về Đẹp, mà chúng ta sẽ được đưa tới tình yêu kiểu Platon, như cái bảo đảm cho vẻ đẹp lý tưởng, qua sự duyên dáng của “truyện cổ tích về người đàn bà hiền từ” ấy, như Alain đã nói. *Phédon* và *Phèdre* sẽ xác minh kinh nghiệm về *Convivium* này.

Như vậy, cách thức là thế này: để biết xem cái gì là đẹp thực sự trên mặt đất này, trước hết cần phải tạo ra cái trống rỗng về tinh thần, và quét khỏi tinh thần tất cả những gì chứa đựng cái không đúng và còn thiếu. Do đó, phải bỏ qua tất cả những sai lầm có trước và cố tìm thấy lại sự ngây thơ đầu tiên. Đó sẽ là đối tượng của môn học *protreptique* nhằm xóa bỏ những trở lực đối với nhận thức đích thực.

Người ta biết rằng *Bữa tiệc* quy tụ những khách mời mà tất cả đều tán dương Tình yêu bằng những lời lẽ thơ mộng và văn vẻ. Socrate là người nói tới nó sau cùng và kể lại cho chúng ta câu chuyện một nữ tiên tri có tên là Diotime, bà dạy cho ông biết rằng Tình yêu thật mâu thuẫn: ham muốn cái mà người ta không có và thích cái mà người ta không có, tình yêu tuyệt vọng mang đầy hy vọng, và tình yêu đã chết lại hồi sinh từ những tro tàn của nó.

Là con của Poros và Pénia của Mưu mẹo và Nghèo khổ tình yêu tuy khéo léo, mưu mẹo, minh mẫn, nhưng lại nghèo nàn và bị tước hết, ngay cả trí tuệ nữa. Nghèo nàn về những cái có thật, giàu có về tiềm năng, mong muốn bổ sung vào bản chất và hình thức của nó, tình yêu do lo lắng học thêm và chiếm thêm. Chỉ có tình yêu mới làm cho chúng ta có được tất cả những gì vĩnh hằng và thần thánh, bằng cách tự vượt mình lên. Tình yêu là một khát vọng vô tận hướng tới một cái gì ở bên kia khiến cho nó biến đổi.

Như vậy, Tình yêu đem lại cho chúng ta phương tiện để nắm bắt được vẻ đẹp lý tưởng. Nhưng sự tu luyện khổ hạnh cho phép làm được điều đó lại không đơn giản. Trước hết phải thấu suốt ý

1. *Bữa tiệc* (*Convivium*), *Phèdre* và *Phédon*.

tương là giữa hai mặt chủ thể yêu và đối tượng được yêu, sự gắn bó cá nhân và sự ham thích cái phổ quát – có một chỗ dành cho *tertium quid* (cái thứ ba) vượt quá hai mặt trên.

Do đó, cấp thứ nhất là: người bắt đầu yêu có thể yêu một thân thể đẹp, rồi theo tình yêu ấy mà yêu TẤT CẢ những thân thể đẹp. Sau đó, người đi yêu sẽ cảm thấy tính hảo huyền của một tình yêu đối với những hình thức cảm nhận đơn giản và sẽ cảm thấy mình bị tâm hồn của người mình yêu thu hút. Và, do thấy được cái bề ngoài thân thể ấy chẳng đáng kể mấy, anh ta sẽ hiểu rằng mình cần tự nâng lên trên những hình thức cảm tính để đạt tới vẻ đẹp của những tư tư của tâm hồn, nghĩa là của hành vi con người. Nhưng điều đó chẳng là cái gì cả: sự yêu thích các châm ngôn đạo đức sẽ tự vượt quá lên bởi một sự ham thích tính tuyệt đối.

Thế là người bắt đầu yêu sẽ do được vực thăm ngăn cách tính đạo đức với tri thức. Anh ta hăng hái lao vào một sự tìm kiếm những tri thức khác nhau, với nội dung rất khác nhau của chúng.

Đến đây, anh ta còn phải tìm kiếm sự thống nhất trong sự khác nhau, và anh ta sẽ không thể tìm được vẻ đẹp nằm bên ngoài tính phổ quát của tri thức, bên ngoài bản thân khoa học; có thể là anh ta bị mất hình thể hay BỊ PHI CÁ NHÂN HÓA, như Robur nói; anh ta không còn một nỗ lực lớn nào để làm, nhằm hoàn thiện sự THANH LỘC ấy. Tuy nhiên, người yêu Khoa học ấy chưa đạt tới đỉnh cao nhập môn của mình.

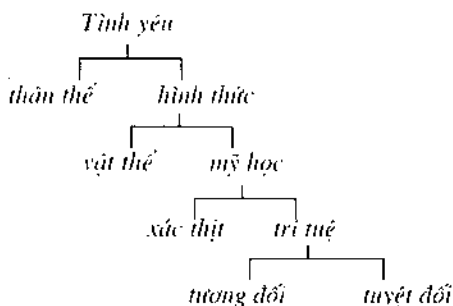
Tất cả những điều đó chỉ là một bước chuẩn bị (*propédeutique*)¹ cho phép anh ta đi tới điểm thực hiện được sự nhập môn. Điều này sẽ xuất hiện như kết quả của sự khám phá: cái bí ẩn cuối cùng được soi sáng và sáng rực lên với người yêu nào biết chờ đợi tới lúc đó.

Ở đây, người ta đạt tới cái nhìn đối với vẻ Đẹp tuyệt đối, tự nó và bởi nó, có tính phổ quát và siêu việt. Ở đó, chúng ta đụng tới khuôn mẫu của những khuôn mẫu, Ý tưởng của những ý tưởng. Chính từ vẻ Đẹp mà tất cả những gì đẹp là đẹp, chính theo ý tưởng này – nó là hiện

1. *Propédeutique*: những yếu tố tri thức cần thiết để chuẩn bị cho việc nghiên cứu một khoa học sâu hơn. N.D.

thực cao nhất – mà các nghệ sĩ có thể biểu hiện những cá tính bộ phận và thiên vị của họ, tuy thật nghèo nàn về nội dung hiện thực trước vô số những cái có thể có. Chúng ta thấy rằng tất cả đều phải xuất phát từ đó, đồng thời cũng đều phải đi tới đó; đó là nguồn gốc và là sự tận cùng của cái được cảm nhận, là cái tuyệt đối.

Sự đi lên tới ý niệm về cái Đẹp, do đó, diễn ra theo một lối lưỡng phân (dichotomie):



(Đây cũng chỉ là một biến hóa)

Có bốn giai đoạn được nêu ra rõ rệt: sự yêu thích những hình thức dễ cảm tính, sự yêu thích những tâm hồn, sự nắm được khoa học và sự đạt tới cái lý tưởng. Hoặc nếu muốn, đó là bốn gương mặt vẻ đẹp: thân thể, đạo đức, trí tuệ và tuyệt đối.

Nhưng để hiểu rõ hơn thứ bậc tượng trưng này, chẳng có gì bằng huyền thoại rực rỡ về Phèdre, trong đó chúng ta thấy các tâm hồn cổ ngược lên càng cao càng tốt trong việc tham dự vào cái Đẹp tuyệt đối. Vậy là những tâm hồn ấy tạo thành một cỗ xe ngựa có cánh, mỗi cái có một người đánh xe và hai con tuần mã đấu tranh với nhau và cân bằng nhau một cách quyết liệt. Tinh thần thuần khiết muốn tự nâng lên càng cao càng tốt trong sự nhận thức lý

tương. Những con ngựa bất kham lại muốn bám sát mặt đất. Vì thế, việc đi lên cái Đẹp tự nó không phải không khó khăn. Chỉ có những Triết gia tương lai mới tham dự vào sự sống trước (pré-vie) đối với hiện thực lý tính ấy. Những người khác không nhìn thấy gì hoặc hầu như không nhìn thấy gì. Về sau người ta biết rằng, khi còn sống trên mặt đất, các triết gia và những người khác bao giờ cũng chỉ hiểu biết bằng cách nhớ lại mơ hồ và hỗn độn. Họ sẽ tìm cách nhớ lại kinh nghiệm cuộc sống trước đây của họ; việc họ hiểu cái Đẹp lý tính cũng là theo lối đó.

Nhưng, dường như người ta có thể nghĩ ra một hình ảnh cụ thể hơn về cái vũ trụ của những Ý niệm tạo thành hạt nhân của tư tưởng Platon: đó sẽ là một kiểu KIM TỰ THÁP (theo kiểu chế độ tổng tài du Sieyès để ra theo yêu cầu của Bonaparte). Ở phần nền, chúng ta có thể có những sự vật cảm tính trong một vỏ bề ngoài. Trên những sự vật này, chúng ta có thể có những tri thức lý tính có liên quan với những khái niệm có tính vật chất nhất. Hoặc nếu muốn, ở phần bên dưới thang kim tự tháp, người ta có thể có những thân thể trong tính thô thiển đầu tiên của chúng. Rồi những hành động, những hành vi, những việc làm và cứ chỉ nằm cao hơn thân thể. Sau đó, là những tâm hồn thực sự theo sát những tính chất của các thân thể, rồi của các tâm hồn nằm tiếp theo sau những hành động.

Bên trên những tính chất này, người ta có thể có những tri thức thuần túy lý thuyết hay trí tuệ, tách khỏi mọi bối cảnh thuần túy đạo đức. Cuối cùng, sẽ nảy sinh những hình thức được hoàn tất bằng những Ý tưởng chủ yếu mà người hiện đại gọi là những giá trị. Như vậy, người ta có thể có ba Ý tưởng về Mỹ, Thiên và Chân như một sự hoàn thiện tất cả những tri thức có trước.

2. Cái Đẹp tự nó. Một cái nhìn thoáng qua vào một bức tranh tương tự cho phép đặt ra một câu hỏi cần bàn: cái Đẹp tự nó có phải là một ý tưởng tuyệt đối mà không một ý tưởng nào khác có thể có trước hay sau nó, hoặc không một khái niệm nào tồn tại trước nó, là nền tảng đầu tiên của nó không? Một đoạn của *Phèdre* có thể có ý nghĩa đối với chúng ta về mặt này: "Vì không có một cái đẹp nào nằm bên ngoài cái đẹp tự nó, nên nó đẹp không phải vì một lý do nào khác ngoài sự tham gia của nó vào cái đẹp tự nó cả. Tôi không hiểu được những lý lẽ thông thái ấy và cũng không thể hiểu được. Và nếu có người nào nói với tôi một vật là đẹp vì nó có một màu sắc rực rỡ hay có một thái độ hay một cái gì tương tự, thì tôi sẽ không đi vào một cuộc tranh luận như vậy, vì tôi luôn lúng

tung về tất cả những điều đó, mà một điều hết sức đơn giản, hết sức ngây thơ là tôi biết rằng chẳng có gì làm cho một vật nào đó thành đẹp, ngoài sự hiện hữu và sự tham gia của cái đẹp ấy...” và Socrate nói thêm: “Cái Đẹp trở thành đẹp bởi cái Đẹp”.

Một khi đã nêu ra và chấp nhận rằng cái Đẹp cao nhất là trùng với cái Thiện cao nhất – vì “không thể nhìn thấy cái Đẹp mà người ta lại không hiểu được cái gì là ‘Thiện’” – thì người ta sẽ hiểu cái Đẹp tự nó một cách cụ thể bằng ý tưởng nào đây?

Nói cho cùng, người ta có thể hình dung cái gì sẽ là kiểu mẫu của một thân thể HOÀN HẢO, giữa Apollon của Belvédère và một Moïse nào đó của Michel-Ange, giữa Praxitèle và Raphaël. Người ta cũng có thể hình dung ra chiến công hoàn chỉnh nhất đã có trên đời, một công việc thứ mười ba của Hercule hay một kỳ công được tính toán trên cơ sở Cincinnatus hay một nhân vật của Corneille ¹. Và, ở giới hạn cuối cùng, người ta có thể cố tưởng tượng ra cái gì có thể là khuôn mẫu của Tri thức thuần túy đặt theo khoảng cách bằng nhau với Đại số và Bản thể học, bên cạnh một định đề Hilbert nào đó hay cạnh môn logic tư biện. Nhưng ai có thể khoe mình đã hiểu được cái Tuyệt đối? Có thể khoe khoang là đã khi tìm kiếm được khuôn mẫu của Anh hùng, của Thánh và của nhà Hiền triết: nhưng sẽ là hết sức kiêu căng khi muốn hình dung ra một hình ảnh của Thượng đế! vì ý tưởng về cái Đẹp tự nó rất trùng hợp với hình ảnh thần thánh này.

1. *Cincinnatus*: một nhân vật La Mã nổi tiếng vì giản dị và thanh liêm. làm tổng tài năm 460 trước J.-C, cuối cùng trở về với cái cày. - N.D.

3. Xuất thân hay tình yêu kiểu Platon. – Chẳng có gì cho phép hiểu được sự kết hợp này¹ tốt hơn văn bản rất nổi tiếng của *Biểu tiệc*, trong đó Diotime tiết lộ cho Socrate đang sững sờ biết cái gì sẽ là trạng thái duy nhất trong đó Người yêu lý tưởng tới thái độ xuất thân ấy:

“Trong những bí ẩn của tình yêu, ai đã tiến đến điểm đạt tới mức cuối cùng của sự khai tâm bỗng nhiên sẽ thấy xuất hiện trước mắt mình một vẻ đẹp tuyệt vời, mà hỡi Socrate, đó sẽ là sự kết thúc tất cả mọi công việc trước đó: vẻ đẹp vĩnh hằng không sinh ra cũng không tiêu vong, không giảm xuống cũng không tăng lên... với sự tham gia của những vẻ đẹp khác; nhưng sự nảy sinh hay sự hủy hoại của chúng không làm nó giảm đi hay tăng lên, không làm cho nó có một sự thay đổi nhỏ nào. Ôi Socrate thân yêu của tôi, cái đáng giá với cuộc đời này, đó là cảnh tượng của vẻ đẹp vĩnh hằng... Ta xin hỏi rằng một người bình thường được ngắm cái đẹp thuần khiết ấy trong sự trong sáng và giản dị của nó, không mang da thịt và màu sắc con người cũng như tất cả những tô điểm vô ích chắc chắn sẽ mất đi ấy, mà được nhìn thấy mặt đối mặt với VẺ ĐẸP THẦN THÁNH dưới hình thức duy nhất của nó, thì số phận của kẻ đó sẽ thế nào... Và phải chăng khi ngắm vẻ Đẹp vĩnh hằng với cơ quan duy nhất có thể nhìn thấy được nó, kẻ đó sẽ có thể sản sinh ra và tạo ra không phải là những hình ảnh đức hạnh, bởi anh ta không gắn bó với những hình ảnh này, mà là những

1. Tức là kết hợp tình yêu và sự xuất thân. – N.D.

đức hạnh có thực và đích thực, vì kẻ đó chỉ yêu có chân lý mà thôi” (*Bữa tiệc*, 211 d sq.)

Quá trình của Tình yêu kiểu Platon¹ chính là nằm trong sự tìm kiếm vẻ Đẹp cao nhất ấy và chỉ có vẻ Đẹp này mới có thể hướng dẫn những bước đi bấp bênh của chúng ta. “Bị rơi vào thế giới này — Socrate nói về *Phèdre* — chúng ta đã nhận ra vẻ Đẹp rõ hơn tất cả những tính chất khác nhờ các giác quan sáng suốt nhất của chúng ta: thật vậy, thị giác là cơ quan tinh tế nhất trong những cơ quan của thân thể, và vẻ đẹp được đón nhận như là cái rõ ràng nhất và đồng thời cũng là cái đáng yêu nhất”. Còn gì để nói nữa, nếu không phải là con người suốt cả đời chỉ tìm cách HÒA với vẻ đẹp không hiện thân, không mang tính vật chất mà chúng ta phải chấp nhận vì tính thuần khiết căn bản và nguyên thủy ấy? Tìm kiếm vẻ Đẹp là một sự ham muốn tính vĩnh hằng, một kiểu mong muốn thanh lọc; nó chỉ biết để lại ở con người tình yêu và niềm vui mà thôi. Không có nó, con người tự thấy mình chắc chắn phải bỏ lê trong thế giới của hiện thực cảm tính. Nhờ có vẻ Đẹp-tự nó, giản dị, thuần khiết, không pha trộn, không hề bị vấy bẩn vì những da thịt con người, vì những màu sắc và đủ mọi thứ phù phiếm tầm thường, con người sẽ đạt tới cái tuyệt đối: tâm hồn của anh ta sẽ vượt qua bên kia sự tồn tại của chính mình để đi tới sự hòa hợp hoàn toàn, tới sự thống nhất căn bản.

4. Mỹ thuật và Triết học. – Thật vô ích khi đi tìm ở thuyết Platon một hệ thống mỹ học được xây dựng đầy

1. *Amour platonique*: trong tiếng Pháp, được hiểu là tình yêu thuần khiết, như một từ chung.

đủ. Nó chỉ có những cơ sở, thậm chí những mầm mống của một lý thuyết về nghệ thuật. Và TÂM LÝ HỌC về nghệ sĩ hay về công chúng nhường chỗ cho những nhận xét khác nhau về vai trò đạo đức hóa của mỗi Nghệ thuật lớn.

Dường như Thơ chiếm vị trí danh dự trong tư tưởng của Platon: với điều kiện là kỹ thuật phải gắn với một hình thức cảm hứng cao. Nhưng về mặt này, Triết học là nguồn gốc cao nhất, dồi dào nhất và phong phú nhất của Thơ¹. Thế nhưng Nhạc bằng nhạc cụ, âm thanh hay hợp xướng (vì đối với Platon, vũ là một cách biểu hiện của âm nhạc) đóng một vai trò căn bản trong Nhà nước: đó chính là sự “bảo vệ” hay “thành trì” của Quốc gia (*Cộng hòa*, IV, 424 d). Để làm dịu lắng các phong tục, âm nhạc chỉ cần được tinh lọc hơn hay tinh vi hơn. Yêu cầu của nó là sự giản dị tuyệt đối và nhịp điệu sẽ được THANH LỘC đến cực độ.

Âm nhạc đến mức được đặt vào một trạng thái phụ thuộc hoàn toàn vào Chính trị hay đạo đức. Những kiểu thức MIXOLYDIEN hay LYDIEN TÔ ĐẬM đã bị tác giả *Các quy luật* bác bỏ vì tính chất than vãn và làm suy sút tinh thần của chúng. Những kiểu thức IONIEN hay LYDIEN THUẦN TÚY là quá khoái lạc, quá mềm yếu. Chỉ có kiểu thức DORIEN mang tính chiến đấu, kích động, hoặc kiểu thức PHRYGIEN êm đềm và thậm chí làm dịu lòng, sẽ được bảo vệ. Như vậy, đây là một sự bảo trước cho xu hướng chỉ huy nghệ thuật hiện nay.

1. Xem *Phèdre*, 245 a.

Nhưng tất cả những gì có liên quan đến lối tu từ, ngẫu nhiên, đánh lừa, giả dối, ảo tưởng, đối với Platon đều không xứng đáng là đối tượng của nghệ thuật. Chính vì thế, dường như đối với Platon, Hội họa là nguy hiểm nhất trong tất cả các nghệ thuật. Cần phải cố tìm lại trong Hội họa lý tưởng của tổ tiên chúng ta và lưu truyền những khuôn mẫu do họ để lại.

Trong *Các quy luật*, người phát ngôn của Platon tuyên bố: “Ở xứ Ai Cập kia, người ta ban hành một danh mục mô tả những kiệt tác được trưng bày trong các ngôi đền; trước kia và cả hiện nay, các họa sĩ cũng như những người tạo nên những hình ảnh như hiện có, không ai được phép thay đổi hay tưởng tượng ra cái gì không phù hợp với truyền thống tổ tiên. Ở đó, người quan sát sẽ thấy những vật được vẽ hay nặn cách đây mười nghìn năm, và nếu như tôi nói mười nghìn thì đó không phải là một cách nói bịa đặt, mà là rất đúng với sự thật; những vật này không đẹp hơn cũng không xấu hơn những vật hiện có, chúng được tạo ra cũng bằng những quy tắc ấy.” Và tất cả những người đối thoại đều tán thưởng trước “kiệt tác đáng khâm phục về mặt pháp luật và chính trị ấy”.

Là một người mãnh liệt tán thành một thứ nghệ thuật theo nghi thức tôn giáo, Platon không thừa nhận quyền tồn tại của mọi loại chủ nghĩa hiện đại¹. Trong cuộc tranh cãi giữa phái Cũ và phái Hiện đại này, bao giờ ông cũng đứng VỀ PHÍA phái Cũ và CHỐNG LẠI phái Hiện đại. Chính vì thế mà ông bác bỏ tất cả những THỦ PHÁP kỹ thuật hội họa trong đó những hình ảnh có vẻ như có một ý nghĩa, nhưng tất cả đều tan biến khi người ta nhìn những màu sắc khác nhau gần hơn một chút. Từ xa, người ta nhìn thấy những bể mặt biểu hiện một cách mơ hồ một ngọn đồi, một chiếc cầu, những cây cối và hoa quả; nhưng khi nhìn gần lại, thì đó là những khối không hình thù, chẳng giống cái gì cả. Hội họa gần như luôn luôn là một cớ nhân tình gây cho người ta những sai lầm: nhìn gần thì KHÔNG RÕ, mà nhìn xa thì bị ĐÁNH LỪA.

Sân khấu, Điêu khắc, Kiến trúc, trái lại, là những nghệ thuật chứa đựng nhiều hơn nguyên lý cao nhất: khắp nơi vẽ đẹp được xác định bằng kích thước và bằng

1. Đây là nói tới chủ nghĩa hiện đại ở thời Platon. N.D.

sự hài hòa, nghĩa là bằng một sự HÀI LÒNG mà chỉ MỸ HỌC mới có thể đem lại cho người ta. Hình thức khoái cảm thuần khiết ấy là do một KÍCH THUỐC không phải về toán học mà về tất cả sự TINH TẾ, do một xúc cảm gắn liền với sự tìm kiếm vô tư của trí tuệ đem lại.

Bởi vì (xem *Philèbe*, 51 b, và *Chính trị*, 284 a), sự đo lường trong các khoa học, rất thô thiển và không mang khoái cảm, là hoàn toàn khác, và sự Đo lường của nghệ thuật cũng hoàn toàn khác vì nó vượt qua sự đo lường khoa học bằng cách làm cho chúng thăng hoa. Vì thế, dù bàn từ phía nào, thuyết Platon cũng đi tới một sự hòa trộn của những Ý tưởng căn bản, tới sự thống nhất của các khối: “Cái gì đáp ứng đúng đều là tốt và đẹp”, *Théétète* nói. “Cái gì đúng là đẹp”. “Sự xét đoán đúng, Khoa học và tất cả những xét đoán từ đó mà ra đều là đẹp và tốt”. Ở khoa học, ở hành động hay ở nghệ thuật, chúng ta tìm thấy lại sự hài hòa cao nhất của tri thức hoàn hảo. Cái Đẹp cũng được đem lại cho tất cả những ai nằm trong những giới hạn của bản tính tốt lành.

Nhưng xin đừng tưởng rằng Platon coi Nghệ thuật, như Rodin đã chứng minh điều này một cách mạnh mẽ¹, như “một quan niệm duy trí tuệ và khuyến cáo đạo đức, mà nói chung, những tác phẩm lạnh lùng cũng như đáng buồn được tạo ra từ đó”. Không, nghệ thuật đối với Platon nằm trong sự tìm kiếm tự phát, tự nhiên, lành mạnh và chân thành; nghệ thuật là một sự phát hiện. Đây là tìm thấy sự hài hòa, hay tìm thấy lại về huy hoàng mà tất cả chúng ta đều có nhưng bị vùi vào những chiều sâu tồn tại trước đây của chúng ta.

1. *Platon*, PUF, tr. 306-307.

5. Tinh chất của Nghệ thật. – Triết học về Nghệ thuật ở Platon chính là tư tưởng về sự siêu việt. Cái đẹp không hề được đem lại ở trình độ cuộc sống. Nó không ở dưới trần thế này. Nó ở bên trên hay ở bên kia thế giới. Cần phải thử làm tất cả những gì có thể làm để nắm được những tinh chất hay những ý tưởng, cần phải tham gia vào những mẫu gốc của các vật để cảm nhận vẻ đẹp sâu xa. Không có sự tìm kiếm biện chứng về cái Đẹp tuyệt đối, không học tập những KHUÔN MẪU vĩnh hằng bắt phải nhìn theo lối mà chúng ta đã có trong cuộc sống trước kia, thì chúng ta sẽ không bao giờ có thể hiểu được vẻ đẹp của các sự vật.

Tinh chất của nghệ thuật nằm trong Hệ biến đổi (Paradigme), trong KHUÔN MẪU của vẻ Đẹp vĩnh hằng chiếu sáng thế giới mỹ học, cũng giống như mặt trời chiếu sáng thế giới mặt đất, hoặc như cái Chúng ta (le Nous) chiếu sáng lý trí yếu ớt của chúng ta. Cái Đẹp-tự nó là không thể sờ thấy, nhưng chúng ta phải cố đến với nó càng gần càng tốt.

Những ai đã nhìn thấy nó gần nhất cũng là những người mà chúng ta phải chiêm ngưỡng vì SỰ HOÀN THIỆN HÌNH THỨC về đường nét, hình dáng và giọng nói của họ. Cái cổ xưa thường là cái đích thực trong lĩnh vực vẻ đẹp: nhưng người cách tân luôn luôn là người đánh lừa. Vì kinh nghiệm mười nghìn năm là không thể thay thế được.

Hãy bắt chước những thiên tài cũ kỹ nhất bằng chính sở thích riêng của mình mà không bao giờ ra khỏi sự tìm kiếm KHUÔN MẪU; đó cũng sẽ là cách chắc chắn nhất để đạt tới vẻ Đẹp. Đối với Platon, Tiến

bộ là đồng nghĩa với suy đồi. Trong Chính trị cũng như trong Nghệ thuật, thái độ của ông là thái độ của một NGƯỜI BẢO THỦ.

Vì thế có lẽ chỉ có thể hoàn toàn đồng ý với lời sau đây của P.-M. Schuhl ¹: “Dù khoảng cách giữa những vẻ đẹp trần thế và vẻ Đẹp thực sự là như thế nào đi nữa, những ai nhìn thấy ánh lên một tia sáng chói mạnh nhất giữa tất cả các ý tưởng trong thế giới siêu trần thế, những người đó sẽ có thể nhận ra nó trong những vẻ đẹp trần thế, vì những vẻ đẹp này là sự bắt chước xa vời và thoái hóa từ đó ².”

II. — Thuyết Aristote

Về nhiều điểm, Aristote (384-322) đã có thể cách xa Platon giống như Malebranche cách xa Descartes. Nhưng về đại thể, sẽ không sai khi nói rằng, ít ra đối với Mỹ học, thuyết Aristote hiện ra như một sự hệ thống hóa thuyết Platon.

Rất có thể là Aristote đã viết một Luận văn về cái đẹp. Diogène Laërce đã nói tới nó (IV, 1); và Aristote cũng để cho người ta hiểu như vậy (*Siêu hình học*, XIII, 3). Nhưng nó chỉ còn lại với chúng ta một mẫu của một tác phẩm dài hơn, *Thi pháp học*, và một văn bản mang tính kỹ thuật khá rõ và không có những quan hệ chặt chẽ với Mỹ học: *Tu từ học*. Tư tưởng toát lên từ những văn bản này rõ hơn nhiều so với những trực giác của

1. *Sách đã dẫn*, tr. 72.

2. Xem *Phèdre*, 249 d.

Platon: “Một thực thể hay một sự vật gồm những bộ phận khác nhau chỉ có thể có vẻ đẹp khi những bộ phận của nó được bố trí theo một trật tự nào đó và, hơn nữa, không thể có một kích thích tùy tiện, vì CÁI ĐẸP NẪM Ở TRẬT TỰ VÀ SỰ CAO CẢ” (*Thi pháp học*, VII). Platon chưa bao giờ xác định thật chính xác ông hiểu cái Đẹp là gì. Aristote thì không ngần ngại làm rõ nét nó, nhưng thật ra, giữa tiêu chuẩn của Platon về sự hài hòa và mức độ với định nghĩa của Aristote về trật tự và sự cao cả, chỉ có sự khác nhau giữa cái ngầm ẩn và cái hiện rõ, giữa cái vô hạn với cái hữu hạn mà thôi.

Aristote đã bổ sung định nghĩa của mình bằng cách dựa vào sự quy định, vào sự đối xứng và sự thống nhất. Do đó, đối với Aristote, cái Đẹp là sự sắp xếp cấu trúc của một thể giới được hình dung ra dưới mặt tốt nhất của nó. Đây tuyệt nhiên không phải là nhìn thấy những con người như đang có mà như những con người lẽ ra phải có. “Bi kịch là sự bất chước những thực thể LỚN HƠN cái thông thường hoặc tốt hơn cái thông thường” (*Thi pháp học*, XV).

Một truyền thuyết ai cho rằng Aristote đã định nghĩa nghệ thuật như SỰ BẤT CHƯỚC TỰ NHIÊN. Hoàn toàn không đúng; Aristote, trái lại, đã nhấn mạnh tới một sự thật là Nghệ thuật luôn luôn ĐÚNG TRÊN hoặc ĐÚNG DƯỚI tự nhiên:

Người ta không bao giờ nhìn thấy nghệ thuật ở chính tự nhiên cả...

“Sự khác nhau giữa hài kịch và bi kịch, đó là bi kịch thì muốn khắc họa con người tốt hơn, còn hài kịch thì muốn khắc họa con người hư hỏng hơn những con người chúng ta nhìn thấy” (*Thi pháp học*, II).

Cái riêng của Nghệ thuật, do đó, chính là làm cho tự nhiên bị MẤT TỰ NHIÊN, là hạ thấp hay tôn cao con người: đó là một sự BẤT CHƯỚC CÓ SỬA ĐỔI, một sự chuyển đổi.

Như vậy, Platon và Aristote đồng ý với nhau để khẳng định tính ích lợi cần thiết của TÍNH GIẢN DỊ lớn nhất trong ngụ ngôn, của điều có vẻ như thật, của quy tắc MỌI CÁI HẾT SỨC ĐẦY ĐỦ, hữu

cơ, NHƯ MỘT THỰC THỂ SỐNG. Cả hai ông tìm kiếm sự cải tiến, sự hoàn thiện; sao cho các nhân vật đẹp hơn trong thực tế, QUÁ ĐẸP ĐỂ CÓ THỂ LÀ THẬT. Cả hai đều tìm kiếm khuôn mẫu của Nghệ thuật trong cái Đẹp phổ quát và tất yếu, tuyệt đối và lý tưởng.

Nhưng những sự giống nhau dừng lại ở đây. Platon nhìn thấy, trong Ý niệm về cái Đẹp-tự nó, một nguyên lý *siêu việt* ở cái tôi và ở thế giới, một mẫu gốc vĩnh hằng, một hình thức thuần túy bên ngoài đối với lý trí nắm bắt nó.

Còn Aristote thì chỉ coi đó là một kiểu *nội tại* của tinh thần con người, mà đối tượng nó không thể tìm thấy ở bên ngoài chính bản thân chúng ta. Không có cái lý tưởng ngoài con người hay cực kỳ trần tục. Tất cả đều nằm trong chúng ta. Cái lý tưởng là nằm trong con người. “Người ta chỉ tìm kiếm cái có ích và cái cần thiết để có cái đẹp mà thôi”, Aristote nói (*Chính trị*, VII, 12, 8). Nhưng cái đẹp ấy chỉ là một với lý trí con người. “Nghệ thuật là một năng lực sản sinh nào đó, do lý trí đích thực chỉ huy” (*Giảng đạo đức học cho Nicomaque*, VI, 3), như một môn đồ ly khai của vị Thầy Hàn Lâm nói thêm. Nhưng kiểu SINH SẢN này là do trực giác hơn là phát hiện. Ở Platon, nghệ thuật được phát hiện bằng sự sức nhớ lại những tri thức đã thu nhận trước đây bằng sự tham gia vào các ý tưởng. Trái lại, ở Aristote, nghệ thuật là sự SINH SẢN sáng tạo ra những hình thức mới và không một sự sinh sản nào có thể được biết tới trước khi nghệ thuật sáng tạo ra nó. Chính điều này cho thấy trước chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng, và nhất là chủ nghĩa nhân văn của Bacon, là nằm trong tư tưởng của Aristote.

Aristote giải quyết vấn đề của Mỹ học: tìm kiếm KHUÔN MẪU của nghệ thuật ở đâu? rõ ràng hơn Platon nhiều. Đó không phải là trong hiện thực tức thời, hay trong tính ngẫu nhiên của cái vĩnh hằng hiện hữu, vì CÁI ĐẸP LÀ CAO HƠN HIỆN THỰC. Ở đây Aristote còn Platon hơn cả Platon, và khi được đẩy tới tận cùng, luận điểm của ông đồng nhất với những kiến thức nhập môn của mọi thứ mỹ học tương lai; THƠ thật hơn LỊCH SỬ.

Vẻ đẹp đầy đủ, đều đặn và ngăn nắp của bài thơ, sự hiểu biết sâu sắc, trực tiếp và linh cảm của Nhà thơ làm cho Thơ trở thành tri thức đầu tiên: sự “cùng ra đời”¹ duy nhất, mà *Nghệ thuật thơ* của Paul Claudel sẽ nói tới hai mươi bốn thế kỷ sau *Thi pháp học* của Aristote.

Người ta có thể chỉ ra cụ thể hơn nghệ thuật kịch phải kích thích sự Khủng khiếp hay sự Thương xót như thế nào, hoặc Sân khấu có thể thực hiện được sự *Tẩy rửa* những đam mê, rất cần cho trật tự nội tâm tốt lành, bằng cách nào. Nhưng đối với Aristote, Triết học phải đưa mọi cái về TRẬT TỰ, bắt đầu từ những ý nghĩ riêng của chúng ta, mà ở đó cần phải có một sự sắp xếp hoàn hảo ngự trị. Không phải chờ đến khi có sự khoải trá nghệ thuật, Aristote mới thử giải thích quá trình này theo cùng một lối đó (Vấn đề 38): “Chúng ta yêu thích hòa âm trong âm nhạc vì đó là một sự pha trộn những yếu tố trái ngược nhau, tương ứng với nhau theo một số quan hệ nào đó; thế mà, các quan hệ là thuộc về trật tự, và trật tự làm cho chúng ta thích thú một cách vật chất.” (Xem Egger, *Tiểu luận về sự phê phán ở người Hy Lạp*, tr. 403).

Như vậy, nhịp điệu, hòa âm, khuôn nhịp hay đối xứng, phân tích đến cùng, tất cả đều được đưa về trật

1. “Co-naissance”, nghĩa là “cùng ra đời”, nhưng đây là một lối chơi chữ vì trong tiếng Pháp, nếu viết liền (không có dấu nối -), cũng có nghĩa là tri thức, nhận thức. – N.D.

tự. Đối với sự phê phán về căn bản mang tính động của Platon, tư tưởng của Aristote đã xây dựng những phạm trù tĩnh: Platon lao mình vào cái Đẹp vô hạn, còn Aristote thì khôn ngoan ở lại trong lĩnh vực của những khuôn hình thức và trống rỗng.

III. — Thuyết Platon mới

Nếu có nhiều chỗ, thì có thể chỉ ra ảnh hưởng hết sức sâu xa của thuyết Platon đối với thời Trung đại, thời Phục hưng và thế kỷ XVII như thế nào. Theo một nghĩa nào đó, tất cả các nhà “cổ điển” lớn, và nói riêng là Bossuet hay Boileau, xuất hiện như những người theo thuyết Platon mới rất hăng hái, bằng sự tuân theo những đòi hỏi tuyệt đối của truyền thống bằng chiến thắng của chân lý, của tính đạo đức, bằng sự tôn trọng một Hệ biến đổi, một Khuôn mẫu. “Cái Đẹp là vẻ huy hoàng của cái Chân và cái Thiện...” Tất cả những người Khắc kỷ có thể được kể tới như “những người Platon hóa” với một sự tuân phục lòng lẽo, tìm cách “khắc tượng mình” qua một thứ đạo đức mỹ học. Plotin (205-270) xác định vẻ đẹp bằng sự thống nhất, hình thức thuần khiết và trật tự. Vẻ đẹp trong các thực thể sẽ là sự “đối xứng và mức độ của chúng” (xem *Ennéades*, I, VI, 1), bởi cuộc sống là hình thức và hình thức là vẻ đẹp. Thánh Augustin còn tô vẽ thêm nhiều biến thể lên những người theo thuyết Platon ấy, còn thánh Thomas d’Aquin thì sẽ chỉ ra sự hài lòng cuối cùng và sự nghỉ ngơi hoàn toàn của sở thích cũng như của lý trí trong sự hòa hợp của những gì làm người ta thích thú.

Léonard de Vinci¹ cũng vậy, ông lấy lại những chủ đề khác của Platon, sau Marsile Ficin. Nhưng trong khi phong trào Phục hưng ngược về những nguồn gốc thời Platon, thì Montaigne trút bỏ chủ nghĩa giáo điều đã lung lay. Kỹ nguyên Platon đã nhường bước cho kỹ nguyên của thuyết Kant.

1. Xem R. Bayer, *Léonard de Vinci, Ấn sáng*, Paris, PUF, 1933.

CHƯƠNG II

THUYẾT KANT HAY THỜI PHÊ PHÁN

Từ chủ nghĩa giáo điều đến chủ nghĩa phê phán, từ một quan niệm khách quan đến một thái độ tương đối chủ nghĩa, thậm chí chủ quan chủ nghĩa, Mỹ học đã phải tiến triển theo hướng từ bỏ bản thể học để chuyển sang tâm lý học. Đó là một trong rất nhiều bộ mặt của “cuộc cách mạng Copernic”.

Chúng ta hãy thử rút ra những nguồn gốc, ý nghĩa và tầm quan trọng của thuyết Kant qua bản tổng kết di sản của nó, những yếu tố chính và những số phận sau này của nó.

I. — Những người trước Kant

“Nếu hình dung sự vận động triết học (trước *Phê phán sự xét đoán*) từ trên cao và từ xa, thì đường quay vòng của nó dường như cũng dễ xác định: hai trào lưu lớn tách khỏi nhau rõ rệt, chủ nghĩa duy trí (intellectualisme) của Leibniz và của Baumgarten và chủ nghĩa duy cảm (sensualisme) của Burke... rồi một ý định hòa giải được Kant cố thực hiện.” Victor Basch nói như vậy ở những dòng mở đầu tác phẩm đồ sộ của ông *Tiểu luận phê phán về Mỹ học của Kant*.

Sau đó, thấy mình dễ rơi vào sự thái quá khi sơ đồ hóa quá mức, Basch lại xem xét sự tiến triển này từng bước một và phân biệt không dưới tám trường phái khác nhau mà có lẽ Kant đã khai thác những nguồn gốc của chúng: trường phái Descartes và văn học cổ điển ở thế kỷ Louis Lớn, tư tưởng của Locke, các xu hướng tình cảm chủ nghĩa của các nhà văn học “cuối thế kỷ” (P. Bouhours, Fénelon, Lamothe-Houdart), thuyết Leibniz với Shaftesbury, Crousaz hay Hemsterhuys, mỹ học “cảm xúc” của tư viện trưởng Dubos, trường phái tâm lý học Anh của Addison, Hutcheson, Burke, Home, Hogarth, Webb, Young; phái Bách khoa thư với Diderot, Batteux và cả Rousseau nữa. Cuối cùng và chủ yếu là trường phái Đức với König, Gottsched, Bodmer, Winckelmann, Lessing, Baumgarten, v.v...

Ta hãy dành chỉ nói tới ba trào lưu này: thuyết tương đối của Descartes, chủ nghĩa duy trí của Leibniz và chủ nghĩa duy cảm anglo-saxon.

1. Descartes (1596-1650). — Descartes, “độc giả của Montaigne”, đã lấy lại từ tác giả này chủ nghĩa hoài nghi, thậm chí “chủ nghĩa tương đối” của ông về vẻ đẹp. Khái niệm của Platon về “Cái Đẹp-tự nó” đã không còn được hưởng ứng ở tác giả này cũng như ở tác giả kia nữa. Theo người phân tích ông gần đây nhất (*Descartes và mỹ học*, PUF, 1997), Descartes “luôn luôn coi những tác phẩm nghệ thuật như những hành động tự do, trong đó tinh thần được khôi phục cho chính nó, do nắm chắc được hướng

1. Pascal Dumont, *Descartes và mỹ học, nghệ thuật làm thân phục*, Paris, PUF, 1997, tr. 3. Phải biết ơn tác giả tiểu luận tuyệt vời này vì một bản dịch *Compendium musical (Giản lược về âm nhạc)*, kèm theo một sự bình giải phong phú về văn bản này, Paris, Méridiens-Klincksiek, 1990.

riêng của nó, có thể lao vào những sự thực hiện mới đến vô tận..."¹. Nếu như Descartes chỉ công bố một luận văn mỏng về Mỹ học (*Giản yếu về âm nhạc* năm 1618: tác phẩm đầu tiên của ông), thì trong suốt cả đời mình, ông đã bảo vệ một thứ "triết.học về nghệ thuật" lên án mạnh mẽ thói khuôn phép, thói hàn lâm, thậm chí cả "chủ nghĩa cổ điển" khét tiếng của Pháp (cũng được coi như của ông), bằng cách ca ngợi ngược lại sự "tự do" của nghệ sĩ và sự "thần phục" của những người hâm mộ.

Mặc dầu sự ngộ nhận nghịch lý này biến Descartes thành người "duy lý" nhất và thuần túy nhất trong những người theo "chủ nghĩa cổ điển" ấy, việc đọc tác phẩm của ông cho thấy rất rõ ông không hề là như vậy, và chính ông đã báo trước nhiều điểm về thuyết tương đối của Kant.

2. Leibniz (1646-1716). — Người ta có thể nói rằng, theo một nghĩa nào đó, "toàn bộ mỹ học của Kant" có thể "được coi như việc dịch theo lối chủ quan từ mỹ học của Leibniz". Nghĩa là "tâm quan trọng của Leibniz trong lịch sử các lý thuyết về cái Đẹp" là ở chỗ "đã khôi phục những khái niệm về sự sống, về hình thức và phần tinh túy, ngược lại với Descartes".

Như vậy, Leibniz trước hết là một người chống lại Descartes. Dù sao thì ở chỗ nào Descartes chưa nói đủ, còn thiếu sót hoặc hời hợt, Leibniz đã bổ sung, hoàn tất và tiếp tục bằng cách đi sâu hơn ở đó. Vũ trụ của Leibniz là một hệ thống ánh sáng tăng lên, nơi những

sức mạnh biểu hiện ngày càng trở nên sáng và rõ hơn những đối tượng được biểu hiện có vẻ được giải thích đúng hơn (theo sơ đồ sâu sắc của Kuno Fischer). Đó không còn là một cỗ máy chuyển động theo “những quy luật tất yếu, không có năng lượng và tính tự phát nữa — như V. Basch nói — mà đó là một hệ thứ bậc vô tận của những thực thể đang sống và đang cảm nhận, tạo thành một tập hợp của một sự hài hòa hoàn hảo”. Nhưng như vậy, thế giới cũng chỉ là một hình ảnh tri giác của chúng ta: trong thế giới cũng như trong hình ảnh tri giác ấy có một hay vô số yếu tố hiện ra, và cảnh tượng đáng kinh ngạc về sự hài hòa lạ lùng ấy của vũ trụ chỉ là tấm gương phản chiếu sự hài hòa bên trong, riêng của chúng ta. “Sự hài hòa phổ quát mở rộng ra từ chúng ta tới các sự vật và từ các sự vật tới chúng ta” (*sách đã dẫn*, tr. VII). Như vậy, công thức của thuyết Platon mới về *sự thống nhất trong tính đa dạng* lại được ghi nhận ngoài ý muốn của nó trong một bối cảnh mới, theo lối Descartes mới ở một mức độ nào đó, khi những tinh thần có thể “tạo ra một cái gì đó, dù nhỏ hơn, giống với những tác phẩm của Thượng đế”, bằng ân sủng hài hòa phổ quát trong hành vi mỹ học: đối với Leibniz cũng vậy, trạng thái nghệ thuật được biểu hiện mà “tôi chẳng biết những sở thích ấy, những hình ảnh phẩm chất của các cảm giác ấy là thế nào cả”, mà đó chính là những “cảm nhận nhỏ” hoặc giả là “những tấm gương sống động hay những hình ảnh của vũ trụ sinh linh, hay còn là những hình ảnh của chính thần thánh hay của chính người sáng tạo ra tự nhiên, có thể hiểu được hệ thống vũ trụ và bắt chước một cái gì

đó theo những mẫu mực kiến trúc, vì mỗi tình thần là một vị thần nhỏ ở nơi trú ngụ của mình”, nói theo ngôn ngữ của Triết gia.

Trong rất nhiều môn đồ của Leibniz sau khi ông chết, cần kể tới P. André¹, người đã viết tác phẩm đầu tiên về mỹ học đích thực bằng tiếng Pháp, bằng cách nói theo một cách tự do khái niệm của Auguste về trật tự, và Baumgarten, người đã giúp Kant (hơn cả Crousaz hay Du Bos) tìm được giải pháp cho sự tương phản tình cảm-xét đoán ấy. Đó là một người cha đỡ đầu may mắn cho môn khoa học rất non trẻ ấy hồi đó, và môn khoa học này phải chịu ơn ông nhiều.

3. Thuyết duy cảm của Anh. – Hume, Locke, Hutcheson đã đưa ra vài giả thuyết về vẻ Đẹp. Hutcheson nói: “Nếu chúng ta không thể có trong chúng ta *cảm giác* về vẻ Đẹp, thì chúng ta tuy có thể nhận ra những tòa nhà, những khu vườn, những trang phục, những đồ đạc có ích, nhưng chúng ta không bao giờ có thể thấy những thứ đó là đẹp được”. Chủ nghĩa kinh nghiệm này đã được Hogarth, Young, Webb đi theo, nhất là Burke và Home, và Kant hẳn đã sử dụng nó.

Burke. Năm 1756, đã xuất hiện *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (Nghiên cứu triết học về nguồn gốc những ý niệm của chúng ta về cái cao cả và cái đẹp). Luận văn này thật đơn giản. Sở thích là vị thẩm phán chắc chắn của cái Đẹp. Cái Đẹp toát lên từ bản năng xã hội, còn cái cao cả thì toát lên từ bản năng bảo tồn. Nguyên nhân thật sự của cái Đẹp, do đó, là “một cảm giác thích thú tích cực làm nảy sinh tình yêu, đi đôi với sự *dân nhẹ* những cơ bắp và thần kinh của chúng ta”. Trái lại, cái cao cả gắn liền với sự căng thẳng, với sự *trường lên* về cơ bắp và thần kinh. Được gọi ra từ một cảm giác đau khổ tới lành, cái cao cả gắn liền với cái trống rỗng, cái khủng

1. Bản về cái đẹp, 1741.

khấp, bóng tối, sự cô đơn, sự im lặng. Chỉ qua vài dòng ấy, Fechner đã được báo trước. Sự phân tích tâm sinh lý đã đạt tới một sự chính xác đầy đủ đối với thời đó trong lĩnh vực mỹ học. Sự phân tích này sẽ có một ảnh hưởng sâu sắc đến Kant, nhưng ở đây chúng tôi không có chỗ để xem xét nó cụ thể hơn.

Home đã phát triển trong *Elements of criticism* (Những yếu tố của thái độ phê phán, 1762) một thứ chủ nghĩa duy cảm triệt để, thậm chí một thứ thuyết nhân hình hóa (anthropomorphism)¹ trọn vẹn. Đối với ông, “cái biểu hiện những quan hệ liên kết người xem với đồng loại của mình là đẹp” (Xem, Basch, *Tiểu luận phê phán về mỹ học của Kant*, tr. 618); vì “một vật là đẹp không phải vì nó phải tác động một cách phổ quát và tất yếu, mà vì, với tất cả những sự khác nhau làm ngăn cách các cá nhân, bao giờ nó cũng là một cái gì có tính người phổ quát, mà nhờ đó mới có những vật đẹp”. Đó cũng là một thuyết Platon lộn ngược. Người ta không còn nhấn mạnh vào cái Đẹp-tự nó nữa, mà vào chính sở thích con người.

Sau này Kant chỉ cần tiếp tục trào lưu của những Burke, Home, Dugald-Stewart, Reid, Young, v.v... Toàn bộ thuyết Kant đã nằm tiềm tàng ở những tác giả ấy.

II. — Kant ²

“Ở đây có hai tác giả là những người hướng dẫn mà người ta không thể bỏ qua được”, Alain đã nói ở nhập đề *Hai mươi bài học về mỹ thuật* của ông, khi muốn ám chỉ tới Kant và Hegel. Và ông nói thêm: “Kant đã tiến hành việc phân tích cái Đẹp và cái cao cả, mà ông phân biệt với cái Đẹp, một cách không thể chê được. Nhất thiết phải đọc những trang ấy và tôi giả định như chúng đã được biết tới”.

1. Thuật ngữ này dùng để chỉ xu hướng nhìn nhận thần thánh theo hình ảnh con người. - N.D.

2. 1724-1804.

Xin nói ngay rằng *Phê phán sự xét đoán* là sự nhập môn hay nhất, nếu không nói là duy nhất, vào Mỹ học. Nhưng nó thật khó hiểu theo lối tuyệt đối; cần bắt đầu bằng cách đặt nó lại trong không khí lịch sử của nó. Không nhắc lại từng điểm một trong hành trình bản thể học của Kant, ở đây chỉ cần nói một cách đại thể cái có thể được coi là trực giác chủ yếu của tác giả cuốn sách này. Như vậy, chúng ta sẽ thử nghiên cứu những nguồn gốc, rồi sự tiến triển và, cuối cùng, để kết thúc, nghiên cứu những nguyên lý căn bản của mỹ học Kant.

1. **Nguồn gốc.** – Sau nhà phân tích thấu suốt về Mỹ học của Kant, chúng tôi đã chỉ ra Leibniz đã cảm thấy cái Đẹp nằm trong sự *hài hòa* hay “tính nội tại của logic trong thế giới cảm tính” như thế nào, ông đã bị Hutcheson tách rời khỏi “ham muốn bệnh hoạn”, hoặc bị Burke tách rời khỏi sự hoàn thiện, như thế nào. Hủy bỏ “tính mục đích khách quan”, dựa ý niệm *hình thức* lên thành quan trọng, coi khái niệm về vẻ đẹp bên ngoài có vị trí hàng đầu, coi sở thích như một chức năng của cảm giác mà không phải là của lý trí nữa, cuối cùng, và có lẽ nhất là đưa ra quan niệm chủ quan về cái Đẹp: tất cả những điều đó đã từng là những quan điểm của các bậc tiền bối trực tiếp của Kant, tức là Sulzer, Winckelmann, Mendelssohn, Dubos, Tetens hay Baumgarten. Nhưng những khái niệm tản mạn này, như một mớ linh tinh thật sự của mỹ học tâm lý, sẽ được Kant, nhất lại, tổng hợp và hệ thống hóa.

Trước Kant khá lâu đã có một sự tương phản căn bản giữa quan niệm về một thứ SỞ THÍCH chủ quan, cùng một chất cảm giác với tất cả những cảm giác mang theo

một cách ngẫu nhiên, riêng biệt hay tùy tiện, và quan niệm về một sở thích phổ quát và tất yếu. Bị giằng xé giữa hai cực này, sở thích rốt cuộc được quy thành hoặc là sự thú vị, hoặc là sự xét đoán. Trong tất cả các trường hợp, nó chẳng còn có nghĩa gì nữa.

Tính đặc thù thật sự của thuyết Kant, sự phát hiện lớn của cuốn *Phê phán* thứ ba, là ở một lý thuyết mới về *Sở thích*. Đối với Kant, sở thích không chỉ là một GEFÜHLSURTHEIL, một xét đoán của cảm giác: đó cũng là một cảm giác của sự xét đoán (URTHEILSGEFÜHL), nói cách khác, một *xúc cảm* phổ quát tất yếu.

Nguồn đầu tiên, hay nói đúng hơn, nguồn trực tiếp của nguyên lý này phải được tìm trong sự phân chia thành ba của tâm hồn mà Mendelssohn đã nói rất rõ: "Giữa hiểu và muốn, ông nói, có năng lực cảm thấy, *das Billigen*, KHOÁI CẢM của tâm hồn". Việc đọc tác phẩm của Tetens chắc hẳn đã làm cho Kant thấy rõ hơn tính hiển nhiên của thuyết đa nguyên, trong đó Leibniz và Wolff chủ trương thuyết nhị nguyên về muốn và hiểu. Chỉ đến năm 1787, Mendelssohn mới đánh thức Kant khỏi giấc ngủ giáo điều của ông về Mỹ học. Vì, trong hai sự phê phán đầu tiên, Kant chẳng phải đã nhìn thấy trước khả năng của một năng lực thứ ba đó sao? Nhưng điều đó vẫn còn đáng ngờ.

Thế nhưng, ông đã khám phá ra trong tính xúc cảm một năng lực độc lập, hoàn toàn riêng biệt, và dưới tên gọi "cảm giác khoái lạc hoặc không khoái lạc", nó xuất hiện như một *tertium quid* (cái thứ ba) không thể bỏ đi được, thuộc những nguyên lý mới tiên nghiệm (*a priori*) mà Kant sẽ cố gắng phát hiện, rồi liệt kê nội dung của nó. Đó sẽ là đối tượng căn bản của *Phê phán sự xét đoán*.

Theo lời Victor Basch, "gốc rễ thứ hai của Mỹ học Kant là quan niệm của ông về cảm nhận đạo đức rõ ràng". Nguồn gốc này, do đó, là hết sức sâu kín; hệ thống của Kant buộc ông phải chứng minh rằng "có thể xác định bằng những khái niệm tiên nghiệm (*a priori*) mối quan hệ của một nhận thức không phải đến từ lý trí

thuần túy thực tiễn hay từ lý trí thuần túy tư biện, mà chính là từ năng lực xét đoán, với cảm giác thích thú hay nặng nề" (XXIX, sách đã dẫn).

Người ta có thể cho rằng nguyên lý thứ ba đưa tới *Phê phán sự xét đoán* là quan niệm về tính mục đích, nó chi phối thế giới tự do tinh thần, nhưng ở Kant, nó được nâng lên tới sự hài hòa phổ quát, tiếp theo sau những tác phẩm của Burke và Sulzer. Sự hài hòa này sẽ là chủ đề chính của Mỹ học Kant: giữa thế giới tự nhiên và thế giới tinh thần, giữa TƯỢNG TƯỢNG và LÝ TRÍ, giữa cảm xúc và ý chí, tính mục đích bao giờ cũng là một sự trung gian quý giá, có hiệu quả và vững chắc cần phải có. Ý tưởng về tính mục đích là cơ sở của toàn bộ lý thuyết về sự xét đoán có nghiêng ngả, điểm xuất phát chủ yếu đối với trí tuệ mỹ học của Kant.

2. Phê phán sự xét đoán. – Cần phải biết rằng, như Bosanquet nhận xét một cách quý giá trong *History of Aesthetic* (Lịch sử mỹ học) của mình, *Phê phán sự xét đoán* ra mắt sau khi Lessing và Winckelmann chết khá lâu. Nếu người ta tìm thấy ở đó một vài dấu vết của Rousseau hay của Saussure, thì đó là "những ngoại lệ xác nhận thông lệ", vì đó là một tác phẩm hết sức độc đáo và hoàn toàn không thể được đọc theo lối gián tiếp¹.

Cần phải đặt lại sự phê phán thứ ba vào sự tiến triển của hệ thống Kant. Vậy thì, trong đó có những gì?

Phê phán sự xét đoán gồm một phần mở đầu, trong đó Kant chỉ ra, bằng chín điểm, rằng ông đã cố hòa giải trong tác phẩm này hai

1. *Sách đã dẫn*, ch. X, tr. 255.

tác phẩm *Phê phán* kia như thế nào, hoặc “đã kết hợp tốt hơn thành một tổng thể hai bộ phận của triết học”¹, hai phần có tầm quan trọng không ngang nhau mà chỉ có một phần đáng cho chúng ta quan tâm, như thế nào.

Sự phê phán này mang nhan đề **PHÊ PHÁN SỰ XÉT ĐOÁN MỸ HỌC**, và chia thành hai phần: **PHÂN TÍCH** sự Xét đoán mỹ học và **BIÊN CHỨNG** của sự Xét đoán mỹ học.

Phần kia không hề có liên quan với chúng ta. Đó là Phê phán sự Xét đoán hệ tư tưởng, hay nghiên cứu về tính mục đích khách quan của tự nhiên.

Nhưng *Phân tích sự Xét đoán mỹ học*, đến lượt nó, cũng chia thành hai phần (Phân tích về cái Đẹp; Phân tích về cái Cao cả) và phần thứ nhất cũng lại chia thành **BỐN YẾU TỐ**:

Yếu tố thứ nhất của sự Xét đoán Sở thích theo quan điểm CHẤT LƯỢNG. – Sau một sự phân tích rất cụ thể về sự hài lòng là cái quy định sự xét đoán sở thích (mà sở thích là vô tư), Kant so sánh những hình thức hài lòng ấy: sự hài lòng (mỹ học) về **SỞ THÍCH**, về sự **ĐẸP CHIU**, và về cái **THIỆN**. Sau khi đối chiếu chúng, ông suy diễn từ đó ra một **ĐỊNH NGHĨA VỀ CÁI ĐẸP TỪ YẾU TỐ THỨ NHẤT**²: “Sở thích là năng lực xét đoán một đối tượng hay một cách thức biểu hiện bằng sự hài lòng hay không thích thú một cách hoàn toàn vô tư. Người ta gọi đối tượng hài lòng ấy là *Đẹp*”.

Yếu tố thứ hai của sự Xét đoán Sở thích về mặt SỐ LƯỢNG. – Theo sơ đồ ấy, dưới góc độ của phạm trù thứ hai, Kant xem xét sở thích và vẻ đẹp để chỉ ra rằng phạm trù này được trình bày “không bằng khái niệm” như một “đối tượng hài lòng tất yếu” và đối tượng này có một *cảm giác KHOÁI LẠC*, và một *xét đoán* đòi hỏi phải biết trong hai cái đó, cái nào có trước. **ĐỊNH NGHĨA VỀ CÁI ĐẸP SUY DIỄN TỪ YẾU TỐ THỨ HAI**³ là: “Cái gì làm tất cả mọi người thích thú mà không cần đến khái niệm, là đẹp”.

Yếu tố thứ ba của những Xét đoán Sở thích theo quan điểm LIÊN HỆ. – Ở đây Kant chỉ ra sự xét đoán sở thích dựa vào những nguyên lý tiên nghiệm (*a priori*) như thế nào, và sở thích độc lập với sự **HẤP**

1. Bản dịch của Gibelin, Vrin, tr. 17.

2. *Sách dẫn*, tr. 46.

3. Như trên, tr. 53.

DẪN, với XÚC CẢM cũng như với khái niệm HOÀN THIÊN như thế nào. Về nguyên tắc, ông nêu lên lý tưởng của vẻ đẹp “theo sự tương hợp càng đầy đủ càng tốt của mọi thời đại và mọi dân tộc” đối với những “sản phẩm MÀU MỰC” (tr. 63). Nhưng ông nói cụ thể rằng “sự xét đoán theo một lý tưởng về vẻ đẹp không thể là một sự xét đoán đơn giản về sở thích” (tr. 66) vì “một khuôn mặt cân đối một cách hoàn hảo” “thông thường là không có biểu cảm”, và sự xét đoán lạnh lùng và thuần túy trí tuệ ấy “không để cho có một sự lôi cuốn nhục cảm nào”, do đó ĐỊNH NGHĨA VỀ CÁI ĐẸP RÚT RA TỪ YẾU TỔ THỨ BA là: “Vẻ đẹp là hình thức của *tính mục đích* của một đối tượng khi nó được nhận ra mà không cần có một sự hình dung nào về *mục đích*” (tr. 67).

Yếu tố thứ tư của sự Xét đoán Sở thích theo DẠNG THỨC (của sự hài lòng do một đối tượng đem lại): “tính tất yếu” của sự hài lòng phổ quát được nhận ra trong một xét đoán sở thích như một tính tất yếu chủ quan, nhưng lại được hình dung như khách quan, dưới sự giả định về một ý nghĩa chung”. Định nghĩa cuối cùng (tr. 70) là như sau: “Cái gì được thừa nhận, mà không cần có khái niệm, như đối tượng của một sự hài lòng tất yếu, là *đẹp*”.

Rồi Kant chỉ ra sự đối lập của cái Đẹp và cái Cao cả (tùy theo tính mục đích chỉ có đối với cái đẹp, đối tượng của một sự hài lòng, còn theo định nghĩa, cái cao cả chỉ “đạt tới những ý tưởng của lý trí” mà không đạt tới “một đối tượng nào của tự nhiên” – và do đó mà không thể nằm trong một hình thức cảm tính nào”. Cái cao cả chỉ được nắm bắt ở bản thân nó, như cái trái ngược với tính mục đích). Ông đối lập hai hình thức của cái cao cả – toán học – tĩnh – và động. Rồi ông phân tích cái đẹp, nghệ thuật, mỹ thuật mà ông thứ xếp loại một cách có hệ thống, theo tài năng đã tạo ra chúng, trong tiến trình SUY DIỄN NHỮNG XÉT ĐOÁN MỸ HỌC THUẦN TÚY.

Phần BIỆN CHỨNG hoàn tất MỸ HỌC này đưa ra định đề nói rằng “chủ nghĩa lý tưởng về tính mục đích của tự nhiên (là) một nghệ thuật, cũng như một nguyên lý duy nhất của sự xét đoán mỹ học.”

Đó là dàn ý được nói theo trong tác phẩm khó hiểu này, và người ta chỉ có thể hiểu nó nếu không biết tới hai sự phê phán đầu tiên. Tuy nhiên, ta hãy thử rút ra ý nghĩa chung của chúng.

3. **Mỹ học Kant.** – Ý nghĩa. — Cần phải hiểu thật rõ ràng, đối với Kant, cảm giác mỹ học nằm ở sự hài hòa của lý trí và tưởng tượng, nhờ vào hoạt động tự do của tưởng tượng. Hơn thế nữa: tài năng, GEIST sáng tạo của những ý tưởng nghệ thuật, mà nếu không có nó thì không một tác phẩm nghệ thuật nào có thể ra đời được, và chính bản thân nó cũng hoàn toàn nằm trong sự định lượng duy nhất giữa lý trí và tưởng tượng. Lý thuyết về sự *hài hòa chủ quan* này giải thích tất cả những quan niệm mỹ học của Kant.

Ngoài cảm giác mà bản thân nó là phần đệm chủ quan của sự hài hòa ấy, sự XÉT ĐOÁN PHẢN CHIẾU chỉ tự giải thích nó theo mối quan hệ ấy: và vì lý do (motif) của nó — BIESTIMMUNGSGUND — luôn luôn là một cảm giác.

Sự hài hòa ấy một mình nó có thể là một điểm của tính mục đích không chủ định, mà việc thực hiện nó sinh ra cảm giác về cái Đẹp. “Do sự hài hòa là độc lập, không những về nội dung kinh nghiệm của sự hình dung, mà cả về tính ngẫu nhiên hoàn toàn của cá nhân, nên cảm giác về cái đẹp do đó cũng tồn tại tiên nghiệm (a priori) và, với tư cách đó, nó tạo ra giá trị phổ quát và tất yếu của những xét đoán mỹ học”¹.

Như vậy, có hai hình thức của vẻ Đẹp mà đối với Kant là tương ứng với một kiểu Đẹp THUẦN KHIẾT, hoặc “nằm ngoài” mọi lợi ích (“trong một sự tranh đua về hình thức để thực hiện sự hài hòa của tư tưởng và các cảm giác, mà đối với nó, chẳng có ý nghĩa gì cả:

1. Laffont Bompiani, *Diets des oeuvres*.

dù là ở những bông hoa, những đường lượn trang trí, hay ở tự nhiên tình tứ”) và với một loại vẻ Đẹp con người cao cả, nhưng loại vẻ Đẹp này không còn là tự do nữa, nó đã “tham dự” vào khái niệm.

Cái cao cả hiện ra như một trạng thái thuần túy chủ quan (có lẽ cái Đẹp ở Kant mang một tính chất của chủ thể, nhưng nó cũng đáp ứng với những điều kiện khách quan) mà tính vô hạn của nó vẫn cách xa với trực giác cảm tính. “Nó buộc chúng ta phải *suy nghĩ* một cách chủ quan về tự nhiên ngay trong tính tổng thể của nó, giống như sự trình bày một sự vật siêu cảm, mà không cần có nó chúng ta vẫn có thể thực hiện sự trình bày ấy một cách khách quan” (Phân tích cái Cao cả).

Đối với Kant, nghệ thuật là một “sáng tạo có ý thức về các đối tượng, do làm nảy sinh ra ấn tượng là chúng được tạo ra không có chủ định, noi theo tự nhiên, ở những ai ngắm chúng”. Đức tính riêng của nó là tài năng, nhưng tài năng không bao giờ giống nhau trong Nghệ thuật và trong Khoa học. Cuối cùng, việc phân loại mỹ thuật dựa vào một sự phân bố căn bản về tài năng con người trong các nghệ thuật bằng *lời* (Hùng biện và Thơ ca), bằng *hình* (Tạo hình: Điêu khắc và Kiến trúc, Hội họa và các nghệ thuật làm vườn) và bằng *âm thanh* (Âm nhạc), hoặc nói đúng hơn, bằng “trò chơi các cảm giác” (Màu sắc, “trò chơi nhân tạo về các cảm giác nhìn”). Cuối cùng, nhiều thứ nghệ thuật ghép cũng nằm trong danh mục này một cách tương đối rõ ràng như Sân khấu, Hát, Nhạc kịch hoặc Vũ.

Tầm quan trọng. — Chúng tôi chỉ có thể liệt kê một phần nhỏ những trường vô tận áp dụng tư tưởng của Kant. Kant đã đặt những nền tảng, không phải cho một mà cho nhiều thứ mỹ học. Có thể người ta thích thú khi chỉ ra những mâu thuẫn, những ngộ biện, những sự khó hiểu trong công trình đồ sộ và mạnh mẽ này. Nhưng nó phong phú đến mức sự trần trụi ấy không làm cho người ta thấy bức mình.

Có những tương phản dường như vẫn không thể nào xóa bỏ được, ngay cả khi đọc đi đọc lại tác phẩm. Nhưng một tác phẩm như vậy lại càng quan trọng vì vấn đề nó nêu lên hơn là vì những giải pháp nó đem lại. Nó mở ra nhiều cách nhìn hơn là những đề xướng cứng nhắc. Bản thân nó chỉ là một chuỗi những KIẾN THỨC NHẬP MÔN cho mọi thứ mỹ học tương lai. Tất cả tương lai của Mỹ học đã nằm tiềm tàng trong *Phê phán sự xét đoán*: không những Fichte hay Hegel, mà cả Schiller hay Schelling, Thi pháp học của Richter hay sự riêu cợt của Schlegel, lý thuyết trò chơi của Darwin và Spencer, quan niệm về *ảo giác* của Lange hay quan niệm về ngày hội của Groos, cho đến những “lý thuyết của phái Parnasse về nghệ thuật vị nghệ thuật, lý thuyết về sự lừa phỉnh của nghệ thuật của Paulhan, lý thuyết về trực giác của Groce, chưa nói tới thuyết mỹ học của Beaudelaire, của Flaubert, của nhiều nhà văn nghệ sĩ – tất cả đều tìm thấy nguồn gốc lịch sử lý luận của chúng trong những sự phân biệt vững chắc của Phân tích về cái Đẹp”¹.

1. G. Schower, *Tạp chí triết học*, tháng 5 năm 1932, tr. 367, Những nguyên lý của mỹ học Kant.

Đường như tác giả của chúng ta đã làm đảo lộn những quy tắc của Triết học về Nghệ thuật một cách hoàn toàn tự nhiên, với một thái độ “táo bạo lạnh lẽo”, nói như Bosanquet. Trước ông, thậm chí có thể nói rằng từ 1790 không ai dám đem lại một sự phân biệt chặt chẽ giữa các thuật ngữ như vậy, một sự quan tâm cụ thể về SỰ KIẾN như vậy trong việc phân tích những khái niệm nghệ thuật của mình. Chỉ có ông, và ông chính là người đầu tiên, đã biết áp dụng Logic học vào vẻ Đẹp, phân tích Nghệ thuật với tất cả tính chặt chẽ khoa học.

Mỹ học, cũng như đạo đức học, có những anh hùng và những vị thánh của nó. Kant là một trong những thánh nhân của mỹ học. Sự nghiệp của ông thật khổng lồ. Nó mang sự hoàn thiện của thiên tài và sức mạnh của những sự nghiệp chưa hoàn tất.

Thuyết Kant tuyệt nhiên không kết thúc ở một kết luận. Cuộc cách mạng Copernic nào cũng dựa vào một sự vận động vĩnh hằng.

III. — Những người sau Kant

Những môn đồ của Kant thì có nhiều, và hầu như tất cả đều coi *Phê phán sự xét đoán* là hay nhất trong ba sự phê phán.

Có thể nói tới Jean-Paul Richter, Novalis, Schlegel và quan niệm lạ lùng của ông về nghệ thuật như “trò đùa tiên nghiệm” (một sự chế riễu tự phê phán và một sự tự nhại lại), Tieck, hay Goethe nữa. Nhưng hãy tạm

gác bỏ những người độc lập để chỉ giữ lại những người kế tục Kant mà thôi:

1. **Schiller (1759-1805)**, người đương thời với thầy mình, mà trong *Những bức thư về giáo dục mỹ học* và nhiều tác phẩm mỹ học khác, đã đi theo con đường đã được Sự phê phán thứ ba vạch ra, nhưng “ông có công lao lớn (là người đầu tiên) đã dám vượt qua thầy”, như Hegel nói.

Ông xuất phát từ nguyên lý coi nghệ thuật như một hoạt động chơi bời, một *trò chơi* và lĩnh vực mỹ học là nơi hòa giải giữa tinh thần và tự nhiên, chất liệu và hình thức, bởi cái đẹp là sự sống, là hình thức sống (*Lebende Gestalt*): “Trong một hình thức nghệ thuật đẹp thật sự, nội dung không là gì hết, hình thức là tất cả: người ta tác động tới con người như một tổng thể chỉ bằng hình thức, và người ta chỉ tác động tới những sức mạnh tách rời khỏi con người bằng nội dung. Bí quyết thật sự của nghệ sĩ lớn là ở điều này: anh ta xóa *tự nhiên* đi bằng *hình thức* (*den Stoff durch die Form vertilgt*).”

Qua tất cả *Những bức thư giáo dục mỹ học về con người*, xuất bản năm 1795, Schiller đã có thể chứng minh rằng nghệ thuật phải chiến thắng chất liệu bằng việc sử dụng tự do những sức mạnh do nó tạo ra, và khẳng định sự thống trị của nó đối với một chất liệu hừng vĩ, tràn ngập, hấp dẫn. Vì “tâm hồn của người xem hay người nghe phải hoàn toàn tự do và nguyên vẹn: từ vòng tròn ảo thuật của nghệ sĩ, tâm hồn phải đi ra thuần khiết và hoàn hảo như những bàn tay của Đấng sáng thế”. Cũng vậy, chất liệu phù phiếm nhất phải được xử lý sao cho chúng ta có thể từ bản thân nó đi tới tính nghiêm túc chặt chẽ nhất, tới chất liệu nghiêm túc nhất để chúng ta có thể giữ được khả năng đánh đổi nó lấy một trò chơi nhẹ nhàng nhất. Và chẳng, “bản thân con người là thế giới, nhưng đối với nó

thì lại chưa có một thế giới; chỉ khi nào nó không còn là một với thế giới nữa (chỉ khi đó và trong trường hợp đó) thế giới mới hiện ra thực sự đối với nó". Chỉ có lĩnh vực mỹ học là đủ rộng để ôm lấy tất cả các lĩnh vực, mà không loại bỏ lĩnh vực nào cả. Nó không đem lại cho tâm hồn một thiên hướng đặc biệt nào, trái ngược với tất cả những hoạt động khác của con người, "chỉ có sự thực hiện mỹ học mới đưa tới cái vô hạn".

2. Schelling (1775-1854). – Nếu Fichte, môn đồ lớn đầu tiên của Kant, đã không công bố nhiều tác phẩm mỹ học, thì Schelling đã lần lượt viết *Hệ thống của chủ nghĩa lý tưởng tiên nghiệm*, Bruno, một *Giáo trình về triết học nghệ thuật*, giảng ở Iéna năm 1802-1803, rồi giảng lại ở Würzburg và được truyền khắp nước Đức nhờ những bản tóm tắt nhỏ chép tay, *Những quan hệ giữa các nghệ thuật tượng hình và các nghệ thuật tự nhiên* (từ 1800 đến 1807) và nhiều trước tác khác về triết học nghệ thuật. Trong khi chấp nhận giá trị của những người như Fichte, Schiller hay Schlegel, những người đã phát triển những quan niệm của một thứ triết học nghệ thuật, Schelling lại trách cứ họ một cách nghiêm khắc là thiếu nghiêm túc, WISSENS-CHAFTLICHKEIT, thiếu tinh thần thật sự khoa học ¹.

Do đó, ông tự nhủ mình phải quay về với nguồn gốc, nghĩa là với *Phê phán sự xét đoán* không thể thay thế được, xuất phát từ triết học về tự nhiên và từ phê phán sự xét đoán theo tính mục đích, mà Kant đã trình bày như sự tiếp nối việc nghiên cứu sự xét đoán mỹ học. Vấn đề là phải tìm thấy dấu gạch nối giữa triết

1. *Triết học der Kunstwerke*, V, 362.

học lý thuyết và triết học thực hành, nhưng cũng là sự đồng nhất căn bản giữa hai thế giới ngay bên trong tinh thần. Như vậy, ở tận chiều sâu của *cái tôi*, có một hoạt động vừa có vừa không có ý thức, một hoạt động vô thức như tự nhiên và hữu thức như linh thần không? Có, Schelling trả lời: đó là hoạt động mỹ học, “cơ quan chung của triết học” nền móng của tòa nhà”.

Để ra khỏi hiện thực hằng ngày, chúng ta có hai con đường: thơ, sự chạy trốn vào thế giới lý tưởng, và triết học, sự xóa bỏ thế giới hiện thực. Đến mức mà “không có một tác phẩm nghệ thuật tuyệt đối nào có thể tồn tại ở nhiều bản khác nhau, nhưng nó vẫn là độc nhất ngay cả khi nó có thể chưa tồn tại trong hình thức gốc của nó”. Schelling chứng minh mạnh mẽ rằng nghệ thuật còn hơn cả một cơ quan, nó còn là tư liệu thật sự của triết học. Vì triết học sinh ra từ thơ, nên sẽ đến một lúc nào đó nó sẽ trở với người mẹ (*alma mater*) mà nó đã bị tách khỏi.

Lúc đó, trên thứ triết học mới sẽ dựng lên một hệ huyền thoại mới. Cũng giống như nghệ thuật đích thực không phải là sự thể hiện nhất thời, mà là biểu tượng của sự sống vô tận, là trực giác tiên nghiệm đã trở thành khách quan, do đó, cái Tuyệt đối là đối tượng của *nghệ thuật* cũng như của *triết học*: nhưng nghệ thuật biểu hiện cái tuyệt đối trong *ý tưởng* (Urbild), còn triết học thì biểu hiện nó trong *sự phản ánh* (Gegenbild). “Triết học không kể lại những sự vật có thực, mà là những ý niệm về chúng; về mặt này, nó cũng giống như nghệ thuật: như triết học cho thấy, những ý niệm giống nhau – mà những sự vật có thực là những bản sao vô tư – xuất hiện trong nghệ thuật thành những ý tưởng khách quan, và do đó, trong sự hoàn thiện của chúng; chúng biểu hiện *cái trí tuệ* trong thế giới phản chiếu.” Như vậy, Schelling đạt tới một thứ chủ nghĩa lý tưởng chia thành ba (chân, thiện, mỹ) mà ảnh hưởng của nó sẽ thật đáng kể đối với Cousin.

3. Hegel (1770-1831). — “Mỹ học của Hegel, – như một nhà chú giải nó đã nói, – cũng như triết học

của ông nói chung, là thứ mỹ học NỔI TIẾNG NHẤT VÀ ĐƯỢC KHIÊM PHỤC SÂU SẮC NHẤT ở châu Âu. Có thể đúng là không một nhà triết học nào đi xa hơn ông trong lĩnh vực này”¹. Hegel chắc chắn là nhà mỹ học lớn nhất của mọi thời đại; cũng nên nói thêm rằng đó là một ý kiến vừa sáo vừa *đáng bàn cãi*. Thế nhưng, bốn tập *Mỹ học* của ông là một cái mở phong phú đến vô tận về tất cả các mặt.

A) *Nghệ thuật*. – Đối với Hegel, vẻ Đẹp là sự xuất hiện dễ cảm nhận của ý tưởng; nội dung của nghệ thuật là ý niệm; hình thức của nó là hình dáng dễ cảm nhận và giàu sức tưởng tượng. Để hai mặt của nghệ thuật thâm nhập nhau, thì nội dung khi trở thành tác phẩm nghệ thuật phải tự nó có thể có một sự biến đổi như vậy, vì Hegel đi tìm tính lý trí nội tại của cái hiện thực.

Thế nhưng, một điều chắc chắn là tư duy của nghệ sĩ không bao giờ có thể là một tư duy trừu tượng.

Mức độ cao nhất của đời sống tinh thần là cái được Hegel gọi bằng *Tinh thần tuyệt đối*; chính ở trình độ này mà tinh thần trở thành ý thức về tính lý tưởng của hiện thực, về tính nội tại của Ý niệm hoặc về lý trí tuyệt đối trong tất cả mọi cái; chính ở đó ý thức trùng hợp hoặc thậm chí chỉ là một với hành vi tự ý thức, trong đó cái Tuyệt đối khi trở về với chính nó là vĩnh viễn hiện hữu trong sự phân tán vô hạn của sự sống.

Thế mà, ba giai đoạn đánh dấu hành trình của tinh thần con người để tìm kiếm cái Tuyệt đối lại chính là Nghệ thuật (“sự phát hiện cái Tuyệt đối dưới hình thức trực giác của nó, sự xuất hiện thuần túy, tính lý tưởng hiện lên qua cái hiện thực nhưng luôn luôn vẫn là tính lý tưởng đối diện với tính khách quan của thế giới đạo đức con người”), Tôn giáo và Triết học.

Thế nhưng, như Hegel nói, nếu Nghệ thuật “đạt tới mục đích cao nhất của nó, khi cùng với tôn giáo và cuộc sống nó làm cho

1. J. Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer*, tr. 79.

người ta có ý thức và diễn đạt cái thần thánh, những lợi ích sâu xa nhất của con người, những chân lý rộng lớn nhất của tinh thần nhưng “không phải là hình thức cao nhất của tinh thần”, thì nó chỉ đạt tới “sự hoàn thiện trong khoa học” mà thôi.

B) *Những yếu tố của Nghệ thuật.* — Sau khi vạch ra Nghệ thuật xuất hiện với con người như thế nào, Hegel tìm cách xác định những yếu tố căn bản của Nghệ thuật, hơn nữa còn làm cho chúng trùng hợp với những thời kỳ lịch sử lớn của sự tỏa sáng của nó.

Đó là đối tượng của *Phần thứ hai* trong *Mỹ học* của ông, ở đó người ta thấy có một kiểu siêu hình học về lịch sử mỹ thuật, và của *Phần thứ ba* (cũng là *Phần cuối*) trong đó Hegel trình bày cho chúng ta hệ thống và cách phân loại mỹ thuật của ông.

Vì nghệ thuật là quan hệ giữa ý niệm và hình thức cảm tính, nên nó được gọi là *tượng trưng* trong giai đoạn thứ nhất, khi mối quan hệ này chưa đạt tới sự cân bằng cuối cùng của lý tưởng nghệ thuật; nó là *cổ điển* khi nghệ thuật trở thành hành vi của cái lý tưởng, là sự thống nhất cụ thể và sống động của hai cực được đạt tới dưới một dạng hoàn chỉnh và xác định; nó là *lãng mạn* khi mối quan hệ biện chứng của hai yếu tố đó đạt tới giới hạn, ở đó cái vô hạn của ý tưởng chỉ có thể được thực hiện “trong cái vô hạn của trực giác, trong tính cơ động riêng của nó, và cứ từng thời gian, lại tiến công và làm tan đi mọi hình thức cụ thể”. Ba thời kỳ của nghệ thuật phương Đông, nghệ thuật Hy Lạp và nghệ thuật hiện đại tương ứng với ba yếu tố ấy, vì trong mỗi thời kỳ này, có sự tổng hợp của một nền văn hóa điển hình và có chủ đề. Rồi, từ phép biện chứng của ba giai đoạn ấy, Hegel diễn dịch ra những Nghệ thuật khác nhau: chính vì vậy mà kiến trúc tương ứng với yếu tố tượng trưng, điêu khắc tương ứng với yếu tố cổ điển, hội họa, âm nhạc và thơ tương ứng với yếu tố lãng mạn.

Nhưng bản thân thơ lại phân thành các dạng *tạo hình* hay *họa* (thơ sử thi), *khêu gọi* và *âm nhạc* (thơ trữ tình) và những hình thức khác biệt này tìm thấy sự tổng hợp hoàn toàn của chúng trong *kịch*.

C) *Cái chết của Nghệ thuật.* — Hegel đã nhấn mạnh tới tính chất lý trí hay lý thuyết của nghệ thuật. Nhưng, làm như vậy, ông đã vấp phải một khó khăn to lớn mà những người đi trước ông đã tránh đi.

Thuyết Hegel sẽ đụng phải nó. Thật vậy, nghệ thuật nằm trong lĩnh vực tinh thần tuyệt đối, cũng ngang như Tôn giáo và Triết học. Nếu ít ra, Nghệ thuật và Tôn giáo thực hiện những chức năng khác với triết học, thì chúng sẽ trở thành những mức thấp, nhưng không thể loại bỏ được, của sự nhận thức về Tinh thần. Nhưng, lưu tâm đến sự tìm kiếm chung của chúng trong việc nhận thức cái Tuyệt đối, chúng có thể giữ được giá trị nào khi trực tiếp cạnh tranh với Triết học? Chúng chỉ có thể là những giai đoạn chuyển tiếp, lịch sử và tán mạn của đời sống nhân loại. Hệ thống Hegel -- như Croce nói -- vì nó là duy lý và *chống tôn giáo* nên cũng là *chống nghệ thuật*. Benedetto Croce nói thêm: “Đó hẳn là một hậu quả lạ lùng và khó chịu đối với một người mang thiên hướng mạnh mẽ về mỹ học và là một người rất ham thích nghệ thuật như Hegel: đó chính là sự lặp lại bước đi hồng mà Platon đã đi, sau những thăng trầm khác; nhưng cũng giống như người cổ không ngăn ngại tuân theo lý trí và lên án *mimesis* (sự bắt chước) và thơ Homère rất thân thiết với ông, Hegel cũng không muốn tránh khỏi yêu cầu của hệ thống của mình và đã tuyên bố về tính có thể từ vong, hay nói đúng hơn, cái chết của Nghệ thuật”¹.

Về mặt này, mọi cái đều bắt nguồn từ nguyên lý lớn của Hegel: *nghệ thuật, trong định hướng cao nhất của nó, đối với chúng ta là và vẫn là một quá khứ*. Chính là đi từ ý tưởng coi nghệ thuật thấp hơn tư tưởng, đặt những tính chất vật chất hay những lợi ích chính trị vào vị trí hàng đầu, v.v.... mà chủ nghĩa Marx sẽ có thể kế thừa Mỹ học Hegel². Đặc biệt, Hegel tuyên bố rằng: “Chúng ta đã trao cho nghệ thuật một vị trí khá cao, nhưng cũng cần phải nhớ rằng nghệ thuật -

1. Mỹ học như khoa học về sự biến hiện và ngôn ngữ học đại cương, tr. 300.

2. Nhưng Marx đã không viết Mỹ học CỦA ÔNG. Xem Lefebvre, *Góp phần vào mỹ học*, Nxb. Sociales, Paris, 1953.

với cả nội dung và hình thức của nó — không phải là phương tiện cao nhất để đem lại ý thức của tinh thần những bản năng thật sự của nó. Chính vì hình thức của nó, nghệ thuật bị hạn chế vào một nội dung chật hẹp. Chỉ một phạm vi nào đó và một mức độ chân thật nào đó mới có thể được trình bày thành một yếu tố của tác phẩm nghệ thuật: nghĩa là một sự thật có thể được chuyển vào cái cảm tính và xuất hiện ở đó một cách thích hợp, như những vị thần Hy Lạp cổ...

“Tinh thần thế giới hiện đại của chúng ta, và nói đúng hơn, tinh thần của tôn giáo và sự tiến hóa về lý trí của chúng ta, dường như đã vượt quá cái điểm mà nghệ thuật là cách chủ yếu để nhận ra cái Tuyệt đối.

Tinh đặc thù của sản xuất nghệ thuật và của những tác phẩm của nó không còn thỏa mãn nhu cầu cao nhất của chúng ta nữa...” Và Hegel kết luận: “Tư duy và suy nghĩ đã đi trước mỹ thuật.” Điều đó khiến cho Croce, một người mác-xít cải trang, người theo Hegel “không triệt để”, đã có thể nói dường như có lý rằng, toàn bộ *Mỹ học* của Hegel là lời ai điếu đối với Nghệ thuật: “nó xem xét lại kỹ càng những hình thức liên tiếp (hay những giai đoạn đã kết thúc), chỉ ra những bước tăng dần lên của sự suy mòn bên trong, và đặt tất cả vào một với lời tấn vấn bìa do Triết học viết lên trên đó.”

Ngay cả khi chấp nhận rằng Hegel đã tìm cách thúc đẩy Triết học bằng cách tước đi của nghệ thuật những tính chất riêng của nó — một điều cũng hết sức đáng phản đối — thì cũng phải thừa nhận chiều sâu và quy mô rộng lớn của công trình khổng lồ ấy: nó buộc người ta phải thần phục.

Không một phác thảo nào có thể thay thế ấn tượng về tầm vĩ đại và sức mạnh toát lên khi đọc *Mỹ học*. Cần phải xem nó tận mắt. Tất cả những gì người ta có thể nói lên đều không là gì cả bên cạnh cái vốn có của nó.

Những người đi sau Hegel, từ Fischer đến Schasler, từ Marx đến những người mác-xít, đã luôn luôn không ngừng sinh sôi nảy nở. Dù cho có bị sa sút, nguyên lý

của mỹ học Hegel vẫn đem lại vô số những ứng dụng làm cho nó đã và vẫn tiếp tục sống ¹.

4. **Schopenhauer (1788-1860)** đã dao động giữa thuyết Kant mà ông xuất thân từ đó và thuyết Platon mà ông thường tìm cách hướng tới. Mỗi thứ nghệ thuật lấy một phạm trù ý tưởng riêng làm nhiệm vụ, mà theo cách nhìn của *Thế giới như ý chí và như biểu tượng*, phạm trù ấy sẽ được thể hiện bằng cách “khách thể hóa ý chí, với nhiều mức độ có thể có về tính rành mạch và sự hoàn thiện ngày càng tăng”.

Vì mỗi sự vật đều có vẻ đẹp riêng, nhưng một hệ thứ bậc đưa chúng ta đi từ chất liệu đến sự sống và từ những sinh vật đến con người: “Chính vẻ đẹp con người cho thấy sự đối tượng hóa hoàn hảo nhất ở trình độ cao nhất, mà nó có thể được nhận ra”.

Ở tác giả này, *hệ thống mỹ thuật* là nhằm đưa lại cho mỗi nghệ thuật một phạm trù ý tưởng riêng. Ở dưới cùng sẽ là Kiến trúc với tính ích lợi vật chất gần giống với nghệ thuật làm vườn, và thậm chí với Hội họa phong cảnh, vì hai thứ nghệ thuật này đều biểu hiện những ý tưởng về tự nhiên khoáng sản (đá) hay thực vật (nghệ làm vườn). Sau đó đến hội họa và điêu khắc động vật, ngược lại với những tranh *tĩnh vật*, tương ứng với những ý tưởng của động vật học. Tiếp đến, hội họa nội thất, những tranh lịch sử, những tượng và chân dung người tái hiện vẻ đẹp của thân thể con người. Rồi đến Thơ nằm rất cao trên tất cả các nghệ thuật **TAO HÌNH**, vì nó lấy ý tưởng về Con người làm đối tượng riêng.

1. Xem luận văn của Ô. Mikel Dufrenne, PUF, 1958, *Vide infra*.

Nhưng có cả một hệ thứ bậc trong các nghệ thuật văn học, với kiểu dân ca Đức (lied), thơ rômãngxơ (Tây Ban Nha), thơ diễm tình (idylle), sử thi và kịch (theo thứ tự từ dưới lên), trừ hài kịch ra, bị Schopenhauer coi là quá tầm thường để có thể gọi là một *nghệ thuật*. Nhưng chính bản thân Thơ chỉ là một trình độ rất thấp so với Bi kịch: nhờ sự Thương xót, bi kịch cho phép chúng ta thông cảm với ý niệm Con người Tuyệt đối. Đó là một kiểu giác quan thứ sáu giống như sự Thương xót của Schopenhauer: con người chỉ biết và hiểu các sự vật khi có thiện cảm với chúng, khi có lòng thương xót loài người. Đồng cảm là mục đích cao nhất của toàn bộ Triết học.

Nhưng, ở bên trên tất cả những hình thức nghệ thuật diễn đạt những ý tưởng về vật chất, sự sống hay loài người, có hình thức của các hình thức, ý tưởng của các ý tưởng, thứ nghệ thuật hòa cùng với chính vũ trụ: ÂM NHẠC. “Thế giới là âm nhạc hóa thân cũng giống như ý chí hóa thân.” Trong âm nhạc, tác giả của chúng ta nói, có “một cái gì đó không thể tả thành lời và sâu kín”. Một cái gì giống như hình ảnh của một thiên đường thần thuộc, dù là không bao giờ có thể đến được, đi qua gần chúng ta. Đối với chúng ta, nó vừa là “hoàn toàn dễ hiểu nhưng cũng vừa hoàn toàn khó hiểu”¹.

Nhưng cần hiểu rõ rằng, đối với Schopenhauer, âm nhạc không phải là một nghệ thuật trong những nghệ thuật khác: nó không thể hiện các ý tưởng, mà song song với các ý tưởng, nó thể hiện chính ý *chí*. Đó không phải chỉ như một thứ số học đối với Leibniz: đó là một thứ siêu hình học.

1. T. III, tr. 275 sq.

Sự Suy tưởng. – Đừng nên quên rằng, đối với Schopenhauer, “nói một cái gì đó là đẹp, tức là nói nó là đối tượng mỹ học của chúng ta”.

Người suy tưởng, nói theo Croce, bằng một kiểu “thanh lọc mỹ học” trở thành một chủ thể nhận thức thuần túy, thoát khỏi ý chí, đau khổ và thời gian. Cũng vậy, nghệ thuật hiện ra như một tiết lộ trực giác, bí hiểm, kỳ lạ của các ý tưởng. “Đó là sự suy tưởng về các sự vật độc lập với nguyên lý của lý trí” (I, 191).

Như vậy, thực chất của thiên tài nằm ở một “năng lực suy tưởng cao siêu”. Nghệ thuật là cách nhận thức triết học tốt nhất vì vẻ Đẹp là “biểu hiện chính xác của ý chí”; nhưng không phải vì thế mà Nghệ thuật và Triết học lẫn lộn nhau. “Triết học đối với các nghệ thuật cũng giống như rượu nho đối với cây nho”. Triết học thì khó, còn các nghệ thuật thì dễ với tới. Triết học có những điều kiện “gay go và khó khăn để thực hiện được”. Do đó, công chứng của nó rất đẹp, còn công chứng của nghệ thuật thì đồng”.

Tóm lại, toàn bộ mỹ học Schopenhauer nằm ở trong một câu ngắn gọn này: “Nghệ sĩ cho chúng ta mượn đôi mắt của anh ta để nhìn thế giới” (I, 201), Nghệ thuật là phương tiện tốt nhất để đạt tới sự nhận thức THUẦN TÚY về vũ trụ. Về mặt này, nghệ thuật là “sự nảy nở cao nhất của tất cả những gì đang tồn tại”. Nếu ý chí là đau khổ hoặc là sự muốn sống khổ sở, thì nghệ thuật lại là thuốc làm dịu cơn đau tốt nhất; là thứ thuốc làm khỏe lại chắc chắn nhất. Vừa là thuốc bổ vừa là thuốc an thần, nghệ thuật sẽ đạt tới sự “hứng khởi mỹ học làm tiêu tan những ràng buộc của cuộc sống”. Nhưng, chỉ có âm nhạc thì chưa đủ: niềm vui sâu sắc phải nhường chỗ cho một sự yên tĩnh trầm lặng; cái Đẹp cao nhất và tuyệt đối trở nên giống với cái hư vô. Mỹ học biến thành Thần bí học. Người nào tự phủ định ý chí của mình sẽ có thể chìm sâu vào Nirvâná của mình.

Mặc dầu có ảnh hưởng đến phái ấn tượng chủ nghĩa hay tới tư tưởng của Nietzsche, và mặc dầu hết sức thông minh và nhạy cảm, Schopenhauer chỉ bàn tới

nghệ thuật ở Triết học về Nghệ thuật: hệ thống của ông là tác phẩm của một nhà thơ nhiều hơn là tác phẩm của một nhà Triết học.

Với ông, truyền thống của những người sau Kant đã tắt ngấm. Thời hiện đại của Mỹ học đã nối tiếp chủ nghĩa phê phán như vậy.

CHƯƠNG III

CHỦ NGHĨA THỰC CHỨNG HAY THỜI HIỆN ĐẠI

Nếu tin vào Croce¹, lịch sử Mỹ học có lẽ đi qua ba giai đoạn căn bản: thời trước Kant, thời Kant và thời sau Kant, rồi đến thời kỳ thực chứng đặc trưng bởi một sự “thù ghét thần thánh” đối với siêu hình học. Trước đó là một thời tiền sử dài hơn hai nghìn năm. Sau đó, là mỹ học hiện thời, mà thật ra được đánh dấu bằng sự phát triển của các khoa học nhân văn, của các môn logic-hình thức và muốn mở rộng công việc phê phán của Kant bằng cách loại bỏ những di chứng của tinh thần siêu hình.

Chúng tôi sẽ cắt nhỏ thời kỳ này, gần hai thế kỷ từ khi Kant mất đến nay, kể từ năm 1804, theo lối logic hơn là theo niên đại. Mặc dầu mang tính chất giản ước và ước lệ của những sự phân loại triết học, chúng tôi dường như vẫn có thể phân biệt ra bốn trào lưu mỹ học quan trọng: một trào lưu “thực chứng chủ nghĩa”, một trào lưu “lý tưởng chủ nghĩa”, một trào lưu “phê phán”,

1. Chương này lấy lại văn bản gốc công bố năm 1954 và được sửa lại cho cập nhật, nhờ công của Ô. Pierre Corcos, Tiến sĩ Mỹ học.

và cuối cùng, một trào lưu “phóng túng”. Tất nhiên, mỗi thứ mỹ học ấy đều giữ tính đặc thù của nó. Hiện nay, hơn bất cứ một thời đại nào khác, và vì đối tượng của nó là nghệ thuật, mỹ học đòi hỏi tính độc đáo, thậm chí đòi hỏi một phong cách. Nhưng trước hết, ta hãy nghiên cứu thứ mỹ học, một mặt, bao trùm lên tất cả những gì thế kỷ XIX đã suy nghĩ về nghệ thuật, mặt khác, báo trước về căn bản những tranh chấp mới luôn luôn diễn ra trong thế kỷ chúng ta: đó là mỹ học của Nietzsche.

Triết học về nghệ thuật này thật đáng chú ý ở chỗ nó vượt khỏi trường suy nghĩ truyền thống. Không nên chỉ dừng lại với những tác phẩm mỹ học đích thực, như *Sự ra đời của Triết học*, *Trường hợp Wagner*, *Tính người, quá nhiều tính người (Về tâm hồn của các nghệ sĩ)*, *Những nhận định không hợp thời (Wagner gửi cho Bayreuth)*, v.v..., dù rằng những tác phẩm này chứa đầy những phát kiến, những lời khuyên khôn khéo, những cách nhìn độc đáo về sáng tạo nghệ thuật. Người ta cũng sẽ mất đi nhiều nếu chỉ tự giới hạn vào sự phân biệt nổi tiếng giữa các yếu tố theo kiểu Apollinaire/ Dionysos mực thước, hứng cảm của *Sự ra đời của Triết học* (1872), dù rằng gương mặt của Dionysos có thể hiện lên qua nhiều thí nghiệm nghệ thuật hiện đại (mà những nhà triết học rất khác nhau như Jean Brun và Henri Lefebvre cũng nói như vậy). Nietzsche cuối cùng đi tới chỗ coi nghệ thuật là thuốc phiện, là sự tước bỏ ý chí, là sự chạy trốn, như Schopenhauer và tính tôn giáo lãng mạn nghĩ như thế. Trong những nền văn minh suy tàn, nghệ thuật là sự an ủi mà không phải là sức mạnh. Đó là một thứ mỹ học bị nhiễm chủ nghĩa

hư vô thụ động, mà Wagner là một tấm gương hoàn hảo mà Nietzsche nhìn thấy đang lan rộng ở châu Âu. Thứ mỹ học bệnh hoạn ấy cần có một “ý nghĩa gốc”, nuôi tiếc một nút kéo siêu hình, ít hay nhiều nguy trang. Thế nhưng, khi từ những mong muốn của mình, ông kêu gọi có một thứ âm nhạc mới hay một sự biến đổi các giá trị, thì Nietzsche đã chuẩn bị cho một cuộc cách mạng văn hóa thật sự. Bằng cách phá hủy những nền tảng triết học của cái thiện và cái ác, cái thật và cái giả, Nietzsche mở ra nhiều triển vọng cho một thế giới được trải qua như một trò chơi thuần túy về các cường độ. Do đó, không những nghệ thuật không còn có thiên hướng tượng trưng là biểu hiện một hiện thực siêu nhiên đối trá nữa, mà với tư cách một trò chơi không mất tiền, nó là khuôn mẫu cho những gì có thể là của một nền văn minh khác, đã được chữa khỏi căn bệnh kéo dài về Ý nghĩa và tính siêu việt của nó. Đó không còn là lý thuyết suy nghĩ về nghệ thuật nữa, mà là nghệ thuật bao trùm lên lý thuyết như một sự hư cấu. Như vậy, toàn bộ nghệ thuật hiện đại sau Nietzsche sẽ có thể tạo ra ngôn ngữ của nó, những quy ước riêng của nó, đòi hỏi sự độc lập hoàn toàn của nó và mở rộng trường của những khả năng, của Ham muốn, đến vô hạn. Mỹ học cũng tự cho phép mình không đi tìm một thực chất của “cái Đẹp”, của “Nghệ thuật” nữa, mà chủ yếu đi tìm một sự kích thích mới cho sáng tạo. Ông cười Zarathoustra¹ đến gần với tính hiện đại và còn vượt qua nó nữa. Nietzsche chuyển từ một thứ chủ

1. Một nhà cải cách tôn giáo ở Iran thời cổ (thế kỷ VI-V trước C.N, lập ra đẳng cấp pháp sư. Nietzsche đã dành một tác phẩm nói về nhân vật này. N.D.

nghĩa bị quan lãng mạn (nhân vật Wagner) sang sự khẳng định hoàn toàn thế giới này (nhân vật Dionysos-Zarathoustra).

Nhưng, trước khi cả thế giới-sự thật và thế giới của những bề ngoài đều bị xóa bỏ, thì cần phải đi qua “buổi bình minh xám” của chủ nghĩa thực chứng, như Nietzsche nói ¹.

I. — Các mỹ học thực chứng chủ nghĩa

Các mỹ học này có tham vọng sử dụng những phương pháp cũng chặt chẽ như những phương pháp của khoa học. Tác phẩm nghệ thuật sẽ có thể được nắm bắt bằng những tiêu chuẩn sáng rõ cụ thể, và một thứ ngôn ngữ logic mà không phải là trực giác sẽ có thể lấp được khoảng cách giữa người sản xuất nghệ thuật, tác phẩm của anh ta, và trạng thái văn minh trong đó nảy sinh. Như vậy, người ta có thể đi tới chỗ làm sáng rõ thế giới của những hình thức và sự phát sinh của chúng, và nghệ thuật cũng sẽ hoàn toàn có thể được hình thức hóa như những tri thức khác nhau của một thời đại.

Trước hết phải kể tới Taine: tác giả *Triết học về nghệ thuật* (1828-1893) đã mang tham vọng tạo ra một thứ Mỹ học lịch sử và không giáo điều, bằng cách quy định những tính chất khách quan và ghi nhận các quy luật. “Nó làm như thực vật học”, Taine nói theo câu nói

1. *Hoàng hôn của các Thần tượng*: “rối cuộc”, “thế giới-sự thật trở thành một ngụ ngôn như thế nào”.

cổ điển của Sainte-Beuve (“Lịch sử tự nhiên của các tinh thần”), “nó giống như một thứ thực vật học ứng dụng không phải vào cây cối mà vào những tác phẩm của con người”.

Và, qua những bài giảng rất nổi tiếng của ông ở Trường Mỹ thuật (*Triết học về nghệ thuật*, 1865), Taine đã chỉ ra những tác phẩm lớn là kết quả của ba sức mạnh: *môi trường*, *thời điểm* và *chủng tộc* như thế nào. Về mặt này, sự phân tích về “môi trường” đã cho phép ông đẩy sự phê phán văn học theo chiều sâu; nhưng mỹ học của ông thì vẫn mù mờ.

Trước Taine, có thể đã có một thứ mỹ học thực nghiệm do Batteux đề xướng. Ở thế kỷ XVIII, Batteux đã muốn bắt chước những nhà vật lý thực sự đi gom góp những thí nghiệm và sau đó dựa vào đó để dựng lên một hệ thống, hoặc như Victor Cousin, người muốn “giống như nhà vật lý hay nhà hóa học” đưa ra một “sự phân tích về một hợp chất và quy nó thành những nguyên tố đơn giản”¹. “Ở đây chỉ có kinh nghiệm và phép quy nạp trực tiếp nhất”.

Còn *Mỹ học sinh lý học* thì nó được dùng làm nhan đề cho một tác phẩm quan trọng của Grant Allen (Londres, 1877) và đưa lại nhiều chủ đề cho Helmholtz, Brucke, Stumpf (từ 1860 đến 1880). Phòng thí nghiệm đầu tiên về Tâm lý học và Wundt hẳn đã lập ra ở Leipzig năm 1878 đánh dấu một ngày đáng ghi nhớ trong lịch sử của mỹ học thực nghiệm. Nhưng còn có những người tiền bối khác nữa; chính Spencer cũng

1. Về Chân, Mỹ, Thiện, xuất bản năm 1853, tr. 257.

đã góp phần vào sự ra đời một thứ mỹ học kiểu sinh học hay xã hội học. Nhiều tác phẩm (*Triết học về phong cách*, 1852; *Cái có ích và cái đẹp*, 1854; *Nguồn gốc và chức năng của âm nhạc*, 1857) đáng được ghi nhớ.

Nhưng người cha đỡ đầu của mỹ học thực nghiệm là Gustave Théodore Fechner (1807-1887). Trong *Nhập môn mỹ học* (Leipzig, 1876), lần đầu tiên ông đã đưa ra thuật ngữ mỹ học quy nạp *von unten*, từ dưới lên, đối lập với mỹ học siêu hình cũ diễn dịch *von oben*, “từ trên xuống”, “sự xác định khái niệm thực chất khách quan của cái đẹp”.

Tuy người Pháp Chevreul là người đầu tiên khai phá những mảnh đất chưa ai biết tới của mỹ học ở phòng thí nghiệm (nghiên cứu về sự tương phản đồng thời của các màu sắc), nhưng chính nước Đức đã khai thác kiểu nghiên cứu này một cách có phương pháp. Được truyền bá ở Đức, Anh, Mỹ, Italia, phương pháp Fechner đã giành được một sự chú ý rộng rãi và những ứng dụng vô tận. Mỹ học công nghiệp (xem những tác phẩm của R. Loewy và “Tôi biết gì?” về chủ đề này) trước hết đã được một số nhà kỹ thuật Mỹ thực hành cũng bắt nguồn từ đó.

Đối với Fechner, mỹ học có liên quan với siêu hình học giống như vật lý với vũ trụ học. Thời của các hệ thống đã qua rồi. Vì thế “mỹ học từ dưới lên” phải cố gắng thực hiện những quy nạp để phát hiện ra những nguyên lý lớn (bao giờ cũng thật thận trọng!), như những nguyên lý về “ngưỡng mỹ học”, về “sự không có mâu thuẫn”, về “sự thống nhất trong tính đa dạng”, về “sự gia tăng”, về “tính sáng rõ”, về “sự liên kết”, về

“sự tương phản”, v.v...¹, bằng những phương pháp thích hợp (những phương pháp lựa chọn, xây dựng, lắp ráp, v.v...). Trước hết đó là gọi ra những thí nghiệm. Thí nghiệm nổi tiếng nhất là nhằm xác định giá trị “khoa học” của *khu vực vàng* (*section d'or*). Người ta yêu cầu các đối tượng lựa chọn trong số những hình chữ nhật có diện tích gần bằng nhau nhưng có những tỉ lệ khác nhau. Rồi lập ra những thống kê đáng chú ý theo mức trung bình số học, phân bố các đối tượng theo lứa tuổi, giới tính, v.v... thành các dãy, báo trước những trắc nghiệm, những thăm dò và những thống kê của các kiểu kỹ trị hiện đại. Lipps phê phán giá trị của sự thí nghiệm này bằng cách chỉ ra rằng “sự kiện” sơ đẳng mà người ta tưởng có thể cô lập được cũng đã mang tính phức hợp rồi. Chưa cần cùng với Schasler để nói rằng phương pháp Fechner là “một mức trung bình tùy tiện của những xét đoán tùy tiện về một tổng số tùy tiện gồm những người được lựa chọn tùy tiện”, mà chỉ cần thấy rõ rằng thất bại của thứ mỹ học thực nghiệm này là do không thể nào đạt tới “những sự kiện đơn giản và có thể cô lập” và do ảo tưởng khi

“tín rằng nếu người ta đã đem lại cho sự nghiên cứu một hình thức bề ngoài của thực nghiệm, thì người ta có thể thực sự nắm được sự kiện khách quan muốn khám phá; và có thể đạt được một nhận thức thực chứng và không thể thay đổi được về chủ đề của mình” (Étienne Souriau).

Với những người kế tục Fechner ở Mỹ, Đức hay Anh², một thứ mỹ học “khoa học” (nhưng hãy cần

1. Xem Ch. Lalo, *Mỹ học thực nghiệm* (của Fechner, 1908, PUF).

2. Xem Woodworth, Chandler, Munro, Witmer, Lipps, Dessoir, Myers, Eysenck, v.v...

thận khi dùng tính từ này) đã hình thành bằng cách mô phỏng theo sinh học, xã hội học. Nhưng chẳng phải là một khoa học thật sự về nghệ thuật cũng bao hàm tính liên bộ môn, một thứ khoa học luận chặt chẽ và sự thừa nhận trước về đối tượng cực kỳ riêng biệt của nó đó sao?

Ở Pháp, tại Viện nghiên cứu mỹ học Sorbonne, những nghiên cứu của Robert Francès¹ hay những nghiên cứu của Ô. Imberty² đã tiếp tục dự định của thứ mỹ học về những “chuyện vật vãnh” ấy, của thứ mỹ học-vi mô ấy, có lẽ để nhằm hạn chế tầm quan trọng của những khẳng định liễu lĩnh và trực giác về những hiện tượng nghệ thuật.

Ngôn ngữ học đã đem lại một cơ hội khác cho trào lưu thực chứng chủ nghĩa mở rộng ra. Là “khoa học tiên phong” của các khoa học nhân văn, như người ta nhắc đi nhắc lại, nó có thể chiếm ưu thế, đặc biệt từ Saussure, do hình thức hóa, thậm chí toán học hóa, và lại đưa những phương pháp phân tích chặt chẽ vào một thứ mỹ học bị chi phối từ lâu bởi những giáo điều siêu hình. Một trong những nhà mỹ học lớn nhất ở nước ngoài của thế kỷ XX, Benedetto Croce (1866-1952), đã cố thứ chứng minh rằng mỹ học là một thứ “ngôn ngữ học đại cương”, một “khoa học về biểu cảm”, do có một sự song hành mỹ học-ngữ pháp và do “ở một mức độ phát triển khoa học nào đó, ngôn ngữ học với tư cách một khoa học phải hòa vào Mỹ học: và trên thực tế nó đang

1. *Cảm nhận âm nhạc*, Vrin, 1958; *Tâm lý học về Mỹ học*, PUF, 1968.

2. *Sự đạt tới những cấu trúc thanh điệu ở trẻ em*, 1969.

hòa vào đó mà không để lại chút thừa nào”¹. Nhưng thuyết chiết trung của Croce, môn đồ của Vico, của Kant, của Hegel và của Marx, sự phân biệt của ông giữa một nhận thức trực giác và một nhận thức lôgic đã ngăn cản ông thực hiện việc thống nhất ngôn ngữ học-mỹ học một cách có hệ thống. Còn về cách lý giải theo lối nghiên cứu biểu hiện trong nghệ thuật của Panofsky², thì nó được coi như một phương pháp chặt chẽ, noi theo sự phê phán của Kant về sự nhận thức, do coi tác phẩm nghệ thuật (được hiểu như một hình thức cụ thể, một ý tưởng, một nội dung) là biểu hiện của một gương mặt của tinh thần, thích hợp với một môi trường hay một nền văn minh.

Lập trường của Suzanne Langer³ là khá độc đáo để có thể được nhắc tới, vì nó không thừa nhận sự tha hóa của việc tìm kiếm mỹ học trong nhận thức ngôn ngữ học cũng như sự mơ hồ của khái niệm “biểu cảm”. Chính là “cái tượng trưng của tranh tượng” phải được tìm kiếm cho chính nó mà không phải chỉ cho thông điệp mà nó được giả định là phải truyền đi.

Ý tưởng cho rằng mỗi nghệ thuật là một thứ ngôn ngữ và người ta có thể nghiên cứu hệ thống ký hiệu ấy ở tất cả các trình độ cấu trúc của nó, đã mở đường cho những nghiên cứu hiện đại như *Các tiểu luận về ý*

1. Xem Croce, dịch ra tiếng Pháp, *Cẩm nang mỹ học. Mỹ học như khoa học biểu cảm và ngôn ngữ học đại cương*, v.v..

2. Xem *Tác phẩm nghệ thuật và những ý nghĩa của nó*. Gallimard, và *Kiến trúc gôtic và tư duy kinh viện*, Nxb. Minuit.

3. Xem *Feeling and Form*, Londres, 1953.

nghĩa trong điện ảnh của Christian Metz, Những nghiên cứu ký hiệu học của Louis Marin, đến Lý luận văn học và Thi pháp văn xuôi của Tzvetan Todorov. Cũng xin kể tới những cách tiếp cận ký hiệu học tinh tế của Roland Barthes, và sự nhập môn lý luận thông tin trong những hiện tượng nghệ thuật, được Abraham Moles¹ minh họa một cách xuất sắc.

Những mối tranh chấp về tính hiện đại đã được những công trình của Thierry de Duve làm sáng tỏ một cách xuất sắc². Ông áp dụng cách phân tích ngữ nghĩa vào tình trạng độc đoán rõ rệt của những sản xuất hiện đại, và lại ghép nó vào một tính lịch sử mà những sự trình bày về cái hậu hiện đại đã làm cho nó bị hiểm họa.

II. — Các mỹ học duy lý tưởng

Các mỹ học này khẳng định sự siêu việt của tính chủ quan và hướng tới triết học nhiều hơn tới các khoa học để hiểu những hiện tượng sáng tạo, thường thức, lý giải trong nghệ thuật. Việc viện tới trực giác, việc tìm kiếm cái cốt yếu, phương pháp phản chiếu, việc nắm những ý nghĩa mà không tự động thông qua tài liệu giải mã của một trong những khoa học nhân văn nào đó - đó chính là những đặc trưng chính của các mỹ học ấy.

Nếu ngược lên thế kỷ trước, người ta nghĩ tới những

1. Abraham Moles, *Le Kitsch*, từ sách "*Médiations*", *Nghệ thuật và Máy điện toán*, Lý thuyết về thông tin và Sự cảm nhận mỹ học.

2. Xem *Thuyết duy danh trong hội họa và Nhân danh nghệ thuật*, Nxb. Minuit.

nhà tư tưởng văn học hay những nhà lý luận dài dòng. Và thật vậy, ở Pháp, thế kỷ XIX đã ủng hộ một thứ chủ nghĩa chiết trung rụt rè trong mỹ học, trong đó một vài yếu tố của Shelling không được định hướng nằm bên cạnh những ảnh hưởng anglo-saxon (Quatremère của Quincy, Ad. Garnier, Jouffroy). Chỉ có Lamennais tách ra khỏi đám này, với một phác thảo *Triết học nghệ thuật* nói chung được biết tới dưới nhan đề *Về cái Đẹp*, trong đó ông cố chỉ ra nghệ thuật tìm cách tái hiện cái thần thánh “dưới những điều kiện vật chất và cảm tính” như thế nào. Những người khác, như Rodolphe Töpfer, nhà mỹ học Thụy Sĩ (giống như Crousaz ở thế kỷ trước), vừa là họa sĩ vừa là nhà tư tưởng, Ravaisson, Frédéric Paulhan, hay Gabriel Séailles (*Thiên tài trong nghệ thuật, Léonard, Nguồn gốc và những số phận của nghệ thuật*), đều xứng đáng có vị trí lớn hơn. Paul Souriau là ví dụ về những nhà mỹ học cuối thế kỷ XIX, mà người ta đã nhanh chóng quên đi ấy: xin kể tới *Lý luận về sự phát minh* (1881), *Mỹ học về sự vận động* của ông, ra mắt cùng năm với *Tiểu luận về những dữ kiện trực tiếp của ý thức* (1889), *Sự gợi ý trong nghệ thuật* (1893) và *Về đẹp lý tính* (1904) có lẽ là kiệt tác của ông.

Đối với người bên ngoài, cũng cần phải nhắc tới công trình nghiên cứu lý thú mà Tolstoi đã dành cho vấn đề *Nghệ thuật là gì?* Cũng cần nói tới những người Mỹ Edgar Poe (1809-1849) với *Nguyên lý thơ, Triết học về bố cục*, và Emerson (1803-1882), tác giả của những thư từ phong phú trao đổi với người Anh Carlyle. Thời kỳ này của thế kỷ XIX đã bị gương mặt lớn của Ruskin chi phối. Cần nhắc tới những tác phẩm

chính của nhà tiên tri thiên tài về “tôn giáo của vẻ đẹp” này. Ta hãy chỉ nhắc tới *Những họa sĩ hiện đại* (1843), *Bảy ngọn đèn kiến trúc* (1849), *Những tảng đá Venise* (1851), *Những bài giảng về kiến trúc* (1853) hay *Đạo đức của hạt bụi*, v.v... của ông. John Ruskin là một người yêu Thiên nhiên nồng nhiệt, và ông đã thực tế trải qua toàn bộ thế kỷ của cách mạng công nghiệp (1819-1900). Cái xã hội đang hình thành ấy, Ruskin không hề ngừng tố giác nó và đấu tranh chống lại nó. Nghệ thuật là nguyên lý của một cuộc sống tâm linh bị đe dọa. Vì thế, với tài năng gợi nhớ của mình, ông nuôi tiếc một quá khứ vẫn còn in dấu vẻ đẹp. Là một người khâm phục mãnh liệt thời cổ đại, ông tin chắc rằng cái Đẹp là sự tiết lộ những linh cảm thần thánh, một cách nhìn mà “Thượng đế đặt vào những tác phẩm của mình, thậm chí vào cả những tác phẩm nhỏ nhất”. Vì thế, không phải là trí tuệ hay năng lực cảm giác có thể cho chúng ta thấy được vẻ đẹp, mà chính là một “năng lực lý thuyết”, một tình cảm đặc biệt làm cho chúng ta rơi vào trạng thái xuất thần trước một đối tượng tự nhiên nhiều hơn trước một đối tượng nghệ thuật. Theo linh cảm vừa thần bí vừa có tính mục đích về tự nhiên ấy, tất cả những gì đẹp đều tự chúng (*ipso facto*) phải là tốt và, do đó, phải được thể hiện bằng một sự sùng đạo làm quên rũ. Và đối tượng của nghệ thuật là nhìn thấy và mô tả cái đang có, với bộ mặt sáng và tối của nó. Cũng cần nhớ tới chủ đề về “tính mây mù” (*cloudiness*) của Ruskin, dường như đó là một mẫu gốc của những biến hóa của tự nhiên và của sự vận động vĩnh cửu của tự do. Người ta biết rằng tất cả những gì Marcel Proust có trong cuộc đời và tác phẩm của ông

đều là nhờ vào Ruskin cả.

Nếu chúng ta nói tới Bergson (1859-1941), thì cần phải nhắc lại rằng không có mỹ học trong những tác phẩm của ông, trừ cuốn sách nhỏ về *Cái Cười* ra (cuốn sách muốn kiểm nghiệm, theo phạm trù mỹ học về cái hài, một điểm trong triết học chung của ông: sự đối lập giữa cái máy móc và cái sống động), nhưng toàn bộ sự nghiệp của ông là một mong muốn hiểu biết thế giới về mặt mỹ học.

“Nếu hiện thực đập vào ý thức chúng ta, nếu chúng ta có thể đi vào sự giao lưu trực tiếp với các sự vật và với chính chúng ta, thì nghệ thuật sẽ là vô ích hoặc nói đúng hơn, tất cả chúng ta đều có thể là nghệ sĩ”.

những trang đẹp của nhà triết học này nói với chúng ta như vậy. Nhưng Bergson không chú ý tới hoạt động sáng tạo của nghệ sĩ, mà trong một cảm nhận thuần túy, trực tiếp, và một cách ngây thơ, hoạt động này trùng hợp với dòng chảy của thế giới, với độ dài của các sự vật. Và trong chiều sâu của chúng ta, những trạng thái tâm thần có thể so sánh với “sự uyển chuyển trơn tuột của âm nhạc”, và điểm đối âm trong âm nhạc biểu hiện tuyệt vời “sự thâm nhập lẫn nhau của các trạng thái tâm hồn”. Chính sự cảm nhận bình thường của chúng ta bị cứng đờ lại, bị còi cọc đi”

“Có lẽ nghệ thuật làm cho chúng ta phát hiện ra trong các sự vật nhiều phẩm chất và nhiều sắc thái hơn là những gì chúng ta nhìn thấy một cách tự nhiên. Nó làm dân nở sự cảm nhận của chúng ta.”

Đó là tính thơ, tính nhạc đặc biệt của Bergson. Trực giác của Bergson là một sự mở rộng triết học của lý thuyết về Einfühlung (Lipps, Volkelt, Basch). Cùng

với Nietzsche, ông là triết gia-nghệ sĩ đích thực, và ông đã làm được nhiều hơn là tạo thêm một thứ mỹ học trong triết học, ông đã mỹ học hóa triết học một cách tài tình.

Trong ảnh hưởng của Bergson, làm sao có thể không nhắc tới những cuốn sách tuyệt đẹp về mỹ học âm nhạc của Vladimir Jankélévitch¹ được? Một khoảnh khắc trong âm nhạc mang theo tính vĩnh hằng và, cùng với nhà triết học, chúng ta lắng nghe *Debussy*, *Ravel* hay *Fauré* với một sự chăm chú tôn giáo...

Trong số những mỹ học triết học, mỹ học triết học của Étienne Souriau (1892-1979) đứng riêng ra. Lý thuyết của ông đã hoàn toàn nẩy mầm trong tác phẩm đầu tiên của ông: *Tư duy sống động và sự hoàn thiện hình thức* (1925). Theo dàn ý đã vạch ra, tác giả của *Sự trỗi dậy tượng hình tình cảm* (1925) trước hết giải thích về việc nghiên cứu những hình thức tư duy bằng cách chỉ ra những hình thức này là đặc biệt cần thiết trong nghệ thuật như thế nào. Bằng cách đó, Ét. Souriau tỏ ra nắm vững hệ thống của mình và đồng thời phát hiện ra tính chất “skeuopoétique” của nghệ thuật cũng như cách giải thích về hiệu quả của tư duy bằng những phẩm chất hình thức hiện hữu của nó.

Tương lai của mỹ học (1929) có thể là thế nào? Ét. Souriau nhấn mạnh tới ý muốn xác định bộ môn đang bị các khoa học nhân văn thật sự đe dọa này, mà vị trí của nó có lẽ cũng bí ẩn như ý nghĩa cuối cùng của một tác phẩm nghệ thuật. Mỹ học sẽ có thể là một khoa học

1. Xem *Âm nhạc và những thời điểm*, Le Seuil, 1988.

về các hình thức “dưới những loại phổ quát”. Nếu triết học góp phần sâu sắc vào việc hiểu biết nghệ thuật, thì nghệ thuật là mức độ cao nhất của hiểu biết triết học. “Chỉ có nghệ thuật mới thể hiện được những gì không thể nêu thành công thức”, nhưng giữa nghệ thuật và triết học có một sự đồng nhất: “Sự giống nhau của chúng không phải là ở sự tham gia của triết học vào tính mong manh của nghệ thuật. (...) Nghệ thuật và triết học giống nhau vì cả hai đều nhằm trình bày những thực thể và sự tồn tại của chúng tự nó được coi là chính đáng”. Nhà triết học nhằm tới tác phẩm của mình giống như nhà thơ nhằm tới bài thơ của mình. Sự nhấn mạnh tới việc tạo ra những hình thức cho phép Ét. Souriau xác định một cách logic rằng tác phẩm nghệ thuật là “của vũ trụ khác” (hétéro-cosmique), do tạo ra một vũ trụ khác cho riêng nó. Nghệ thuật sẽ được định nghĩa như “phép biện chứng của sự thăng tiến lặp lại để nhấn mạnh (promotion anaphorique). Sự thăng tiến theo lối này có nghĩa là toàn bộ quá trình bị quy định phải tiến dần tới sự tồn tại toàn vẹn của thực thể, bất kể là quá trình nào, mà sự hiện hữu toàn vẹn của nó là điểm kết thúc của quá trình ấy”. Ưu thế của định nghĩa này là vượt qua nhiều sự giản ước của hiện tượng nghệ thuật mà các khoa học nhân văn thường phải làm.

Hiện tượng học đã mang tới một sự cách tân quan trọng trong lịch sử mỹ học triết học. Merleau-Ponty¹ đã xây dựng được một thứ bản thể học về một sự thần khải hội họa. Bằng cách thể hiện sự vật, cảm giác đầu tiên và mối quan hệ của chính mình với Thực thể, nghệ

1. Xem *Những ký hiệu và Con mắt tinh thần*, Gallimard.

sĩ làm cho sự thống nhất đầu tiên của thân thể và thế giới có thể nhìn thấy được. Trong *Hiện tượng học về thể nghiệm mỹ học*¹, Ô. Mikel Dufrenne chỉ ra rằng mọi tác phẩm đều dựa vào “một cảm nhận khám phá và thực hiện đối tượng mỹ học trong tác phẩm ấy”. Đây là sự khám phá những ý nghĩa, mà không để bị chi phối bởi dư luận, bởi tâm trạng nhất thời: “Tác phẩm không nằm trong chúng ta, mà chúng ta nằm trong tác phẩm”. Trực giác về các thực chất, cái đích nhắm tới của những phạm trù mỹ học là những “*a priori*” (cái tiên nghiệm) xúc cảm và phổ quát, nhưng chúng chỉ có thể được thực hiện qua một kinh nghiệm lịch sử riêng biệt: “Sự hiện hữu của đối tượng mỹ học, giống như một sự kiện, đem lại cho tôi những cơ may để hiểu cái *a priori* mà tôi là kẻ mang nó” và “Trong lịch sử, các thực thể được bóc trần ra. Vì nếu lịch sử là nơi xuất hiện của chúng, thì thay vì là nguyên lý tương đối, nó lại là dây tợ của cái tuyệt đối”. Nhưng dường như lịch sử đụng phải một sự bế tắc do bị lạc hướng, hoặc do lạm phát ngôn từ, do vị trí hàng đầu của các cấu trúc, do cái chết đã được tuyên bố của Nghệ thuật, rồi của Con người. Đứng trước sự hung bạo ấy của cái ngẫu nhiên và của các phương thức, George Steiner² lại muốn dựa chắc vào cảm giác và vào sự xấu hổ sáng láng của tính siêu việt. Nếu mỹ học là sự lắng nghe của nghệ thuật, thì trước hết nó phải khôi phục một nghệ thuật lắng nghe đã.

1. Paris, PUF, 1953, tập sách “*Epiméthée*”, 2 tập; xem thêm *Mỹ học và Triết học*, Paris, Klincksieck, 1972, 1976, 1982, tập sách “*Mỹ học*”, 3 tập.

2. Xem *Những hiện hữu thực sự*, Gallimard.

Có thể dựng lên một bảng tổng kết về những thứ mỹ học duy lý tưởng hay mang tính triết học không? Những thứ mỹ học này đang “bảo tồn” nghệ thuật với tất cả những lời lẽ mơ hồ: một mặt, bằng cách thay thế một số khái niệm, chúng bảo vệ một số giá trị mỹ học và đạo đức, mặt khác, chúng đem nhốt những gì chỉ khao khát được biến hóa vào một thực chất hay một quy luật phi thời gian.

Chúng ta sẽ thấy lại vấn đề này trong các thứ mỹ học phê phán và phóng túng.

III. — Các mỹ học phê phán

“Sự cáo chung của chủ nghĩa cá nhân. Chẳng quan trọng mấy đối với Ulrich cả. Chỉ cần cứu những gì đáng bỏ công”. Nhưng lời ghi ấy của Robert Musil về nhân vật của mình, *Con người không có phẩm chất*, có thể dẫn người ta vào các thứ mỹ học phê phán. Giống như cá nhân, nghệ thuật bị đe dọa biến mất. Không phải vì nó đã thực hiện xong mục đích của nó, đã hòa lẫn với sự sống, mà là vì tính lý trí bắt nguồn từ Platon, rồi từ thời Khai sáng, từ Hegel và Comte, đã mở rộng sự thống trị hoàn toàn của nó lên thế kỷ chúng ta, sau khi xua đuổi mọi tính siêu việt, làm tiêu tan mọi sự phê phán, khôi phục lại mọi lựa chọn. Ở phương Đông cũng như ở phương Tây, chủ nghĩa toàn trị của sản xuất đã được thiết lập với các xã hội công nghiệp tiên tiến. Trong sự đồng thuận chung bao phủ Lịch sử, nghệ thuật là mầm mống phê phán duy nhất mà hệ tư tưởng thống trị hòa lẫn với hiện thực sẽ thần bí hóa nó, thương mại hóa nó, thu hẹp nó và hợp nhất nó bằng

mọi cách. Chính những thứ mỹ học này muốn cứu thoát khỏi chiều kích phủ định và không tưởng của nghệ thuật và bằng cách tự đồng nhất với đối tượng của chúng (nghệ thuật như sự phê phán những gì hiện có), các thứ mỹ học này dựng lên một bản buộc tội đen tối về tính hiện đại.

Sự mất đi Hào quang gắn liền với tác phẩm nghệ thuật là chủ đề căn bản của mỹ học của Walter Benjamin (*Tác phẩm nghệ thuật ở thời đại tái tạo kỹ thuật của nó*). Tính độc đáo của những đối tượng văn hóa nghệ thuật ở cái thời chúng bị nhốt vào một bối cảnh truyền thống và bị gắn với một sự sùng bái ấy, cái dấu hiệu xa cách đối với lẽ thông thường, với thế giới hàng hóa ấy, tóm lại, vòng Hào quang của tác phẩm ấy đã bị phá hủy bởi giá trị trao đổi, thị trường nghệ thuật, bởi sự tái sản xuất bản gốc hàng loạt. Một mặt, sự tái sản xuất này phá bỏ những đặc quyền của giai cấp thực hiện bá quyền văn hóa của nó đối với nghệ thuật, nhưng mặt khác, nó thúc đẩy sự thương mại hóa và tính dễ chuyển đổi lẫn nhau của tác phẩm. Tính nước đôi rõ ràng ấy cho thấy một tình thế mâu thuẫn của mỹ học phê phán – vừa muốn bảo tồn những giá trị của chủ nghĩa cá nhân (thoát thai từ xã hội tự do) bị chế độ kỹ trị đè bẹp, lại vừa muốn tố cáo tính chất đàn áp và lừa dối của một số ngôn từ duy lý tưởng về nghệ thuật¹.

Th.W. Adorno (1903-1969) là nhà xã hội học, nhà tâm lý học, nhạc sĩ và nhà mỹ học. Những tác phẩm

1. Xem W. Benjamin, *Toàn tập*, I và II, Paris, Denoël, 1971.

về mỹ học của ông (*Triết học về âm nhạc mới, Tiểu luận về Wagner, Lý luận mỹ học, v.v...*) chưa được biết tới mấy ở Pháp, mặc dầu chúng có tầm quan trọng lý luận và âm vang với thời đại chúng ta. Tình trạng không biết ấy không chỉ gắn liền với những vấn đề dịch thuật, xuất bản, mà còn vì sự nghiệp của ông rất khó đưa thành hệ thống và vì ông thường dùng lại các ngôn từ một thời thượng. Bộ mặt hình thức rất khó tiếp thụ ấy cho thấy mối bận tâm thường xuyên của Adorno: bảo tồn cá nhân và tác phẩm nghệ thuật như một cá tính không thể xóa được, chống lại các chế độ toàn trị quan liêu ở phương Đông và con buôn ở phương Tây đang dâng lên. Người ta không thể hiểu được “*Lý luận phê phán*” nói chung, còn gọi là Trường phái Francfort, và Mỹ học¹ của Adorno nói riêng, nếu không đặt chúng vào bối cảnh lịch sử khủng khiếp của các trại chết (những thành viên người Israel của Trường phái này vừa kịp thoát khỏi cuộc tàn sát) và bối cảnh chính trị của sự chia đôi thế giới thành hai khối hệ tư tưởng.

Đối với Adorno, nghệ thuật hiện đại đích thực phá vỡ những tổng thể khép kín của các hệ tư tưởng. Như Hegel từng nói, Tổng thể hoàn tất không phải là sự thực hiện Tinh thần, mà là cái chết. “Kẻ giỏi nhất thế giới” (Huxley hay Orwell) trên thực tế là kẻ đã thủ tiêu cá nhân, cái riêng, tính chủ thể bằng chế độ quan liêu, tính hợp lý kỹ thuật, sự cai quản tất cả mọi thứ, sự

1. *Lý luận mỹ học*, bản dịch tiếng Pháp của Marc Jimenez, Paris, Kimeksieck, 1973, tái bản có sửa chữa, 1989; xem thêm *Chung quanh lý luận mỹ học*, như trên 1976.

chuyên chế của hệ tư tưởng đã trở thành “chân lý”. Thiên đường của xã hội tiêu dùng là một sự thống trị chưa từng thấy. Các tác phẩm nghệ thuật bị vật hóa, bị vật hóa trong những chu trình tâm thường hóa của công nghiệp văn hóa, và những lớp lịch sử kế tiếp nhau, những cuộc đấu tranh, những mâu thuẫn trong đó, và do đó, nội dung phê phán sự thật, đã được phủ kín bằng một lớp vecni khôn khéo (hoặc được đánh vecni!) của những “ngôn từ về nghệ thuật”. Nhằm củng cố quan niệm cho rằng thiên thực đang có là hiện thực duy nhất có thể có, và nhằm bỏ qua nội dung lật đổ và không tưởng được chứa đựng trong nghệ thuật, người ta chỉ coi nó như “cái tương tự”, như “ảo giác”. Thế nhưng một số tác phẩm vẫn luôn luôn cương lại việc chiếm đoạt chúng hay chống lại sự nhôi nhét. Chúng thật hơn chân lý, tuy nhiên ý nghĩa của chúng không thể nắm được. Những mẫu mực về tính tiêu cực ấy (Adorno nói rất kỹ cả về những sáng tác của Kafka, Beckett, Schönberg) đủ để phá vỡ sự đồng thuận theo lối giao hưởng của tính tổng thể giả bằng tính riêng biệt nghịch tai của chúng. “Cái thực tế là dù sao thì các tác phẩm nghệ thuật vẫn còn đó đã cho thấy rằng cái hiện không có sẽ có thể có”: hiện thực của nghệ thuật chứng tỏ rằng một cái khác nó có thể đang tồn tại. In đậm dấu chặt chẽ của Kant, mỹ học của Adorno có yêu cầu rất cao và không thỏa hiệp về mặt lương tâm. Thái độ cấp tiến của ông mang tính nước đôi: một mặt, ông giữ nguyên nội dung phê phán của mình, mặt khác, ông cắt đứt nó khỏi mọi hành động chính trị cụ thể. Ít ra, và thế đã là lớn lắm rồi, nó cho phép giữ lại giá trị chính trị và không tưởng đang bị đe dọa từ mọi phía

cho các khái niệm “tác phẩm lớn”, “tính hiện đại” và tính đích thực”, và tôn vinh nghệ thuật vì nó chứa đựng “cái hoàn toàn khác” vô cùng lớn trong thế giới của “cái giống nhau” này.

Những suy nghĩ mỹ học của Herbert Marcuse (1898-1979) có thể được sắp xếp chung quanh ba chủ đề. Trước hết, tính không tưởng của một nền văn minh không đề nén (về mặt vật chất, có thể thực hiện được bằng một bước nhảy công nghệ tới tự động hóa hoàn toàn) trong đó đạo đức (éthos) sẽ là vẻ đẹp mà không phải là tính hợp lý, nơi lao động sẽ biến thành trò chơi, và Éros, xung lực sống, sẽ được giải thoát khỏi những ràng buộc quá đáng và không đúng của “nguyên lý hiệu suất” và của “quy luật lợi nhuận”, sẽ làm cho tính dục thăng hoa vào những sáng tạo tự do¹. Đó là một giải pháp mỹ học quyến rũ, noi theo Schiller, đối với yêu cầu lựa chọn gây lo ngại của *Sự bất ổn trong Văn minh*² của Freud. Sau đó, là sự kêu gọi đi tới một “tính nhạy cảm mới” mà Marcuse đã nhận ra trong những năm 70 ở một bộ phận thanh niên (các nhóm thiểu số, sinh viên, những người ngoài lề) và ở một số phong trào nghệ thuật tại Mỹ. Marcuse là người duy nhất nhấn mạnh tầm quan trọng và tính tất yếu của sự biến đổi cấu trúc ấy, một sự biến đổi gần như sinh học, trong những phương thức cảm nhận và hành động, một biến đổi mà nếu không có nó thì không thể thực hiện hay kéo dài một sự biến đổi xã hội nào cả. Cuối

1. Xem *Éros và Văn minh*, Nxb Minuit, Paris, 1970 và *Chiếu kích mỹ học*, Seuil, 1980.

2. PUF, Paris, 1971.

cùng, là một sự phê phán đối với mỹ học mác-xít (*Chiếu kích mỹ học*) là thứ mỹ học để lại cho nghệ thuật tính siêu việt cuối cùng – như những người mác-xít nói, chủ nghĩa lý tưởng – khi những hành động chính trị, những đạo đức, những lý tưởng, những giá trị đang quay trở lại. Ít lâu trước khi mất, Herbert Marcuse thổ lộ với P. Michel de Certeau: “Lessing đã nói rằng tiếng kêu tốt độ không thể được biểu hiện trong nghệ thuật. Đúng thế, Auschwitz không thể được biểu hiện. Không có lời lẽ cho điều đó. Dù sao, tiếng kêu bao giờ cũng có mặt trong tác phẩm nghệ thuật, nhưng có mặt bằng sự vắng mặt. Có thể nói thêm rằng nghệ thuật cũng có thể bị sự im lặng xé tan bằng cái nó không nói ra... Điều quan trọng là tác phẩm nghệ thuật. Nhưng đó không phải là những sự trưng bày khiêu khích như người ta thường làm hiện nay...” Đó là di chúc tinh thần của người đã từng là nhà tư tưởng mà phong trào Tháng Năm 68 coi là của nó.

Chúng ta liệu có thể thêm vào những thứ mỹ học phê phán này, mà tất cả đều bắt nguồn từ Trường phái Francfort và để lại một dấu ấn sâu sắc trên một vài biểu hiện của nghệ thuật hiện đại (sự lo ngại, sự khó hiểu, tính phủ định), cả thứ mỹ học toát lên từ sự nghiệp đơn độc của Ô. Jean Baudrillard không? Không ai hơn ông trong việc đánh giá chủ nghĩa toàn trị của *Xã hội tiêu dùng* là xã hội cũng nuốt chửng cả nghệ thuật, đánh giá *Hệ thống những Đồ vật* là hệ thống xóa bỏ mọi tính độc đáo trong một hệ thống của những sự khác nhau nhỏ nhoi, xóa bỏ sự dồn nén về cái chết và tính hai mặt, bằng sự trao đổi phổ biến và san bằng những tượng

trung (*Sự trao đổi tượng trưng và cái Chết* vẽ lên một thứ mỹ học lật đổ dữ dội làm đối tượng), hoặc một cách cụ thể hơn (*Hiệu ứng Beaubourg*), xóa bỏ kết quả sự bùng nổ bên trong và tiêu hao năng lượng, do sự thực hiện chính sách văn hóa hiện đại một cách đầy tham vọng gây ra. Một thứ mỹ học về sự quyến rũ hay về những ảo ảnh liệu có thể chuẩn bị sẵn cho chủ nghĩa hư vô ở cuối thế kỷ này của phương Tây, như tác giả gợi ý, không?

Tất cả những thứ mỹ học phê phán này đều thuần túy tiêu cực, người ta có thể phản bác như thế. Chúng sẽ giữ lại khoảng cách dữ dội ấy của chúng bằng giá nào? Liệu chúng có tự buộc mình phải khép kín vào một tháp ngà lý thuyết không? Có thể nói về chúng như Péguy đã nói về Kant (mà chúng chịu ảnh hưởng rất lớn của ông): “Thuyết Kant có những bàn tay trong sạch; khốn thay, nó lại không có tay”. Một sự tuyệt vọng kiêu căng đưa tới chỗ không hành động chăng? Nhưng Benjamin đã trả lời câu hỏi này: “Chính chỉ vì những người không có hy vọng mà hy vọng được mang lại cho chúng ta.”

IV. — Các mỹ học phóng túng

Các mỹ học phê phán, lo lắng giữ khoảng cách Từ chối, càng duy trì sự cắt đứt giữa chủ thể-khách thể, giữa cái lý tưởng và cái hiện thực mà thuyết Kant cho phép nghĩ tới, thì các mỹ học phóng túng (tên gọi này chỉ là một quy ước có ích) càng phá bỏ con đường hẻm của tính chủ thể bằng cách giải thoát sự Ham muốn,

tức là cái mở ra cuộc nhảy múa của những cái vô hạn có thể có trong tính nội tại. Những thứ “mỹ học không bị xiềng xích” về tính sáng tạo này thường được thuyết Spinoza in dấu. Đó là một trào lưu mạnh mẽ của mỹ học hiện đại.

Ô. Mikel Dufrenne, khi sử dụng khái niệm Tự nhiên, một khái niệm luôn luôn dồi dào sức mạnh sinh thành, cũng như khi sử dụng ý tưởng về một sự cảm nhận hoang dã mà nhờ đó con người bước vào sự tiếp xúc với Tự nhiên, đã đi tới chỗ đề xướng một cách lôgic một thứ mỹ học khẳng định sự Ham muốn, sự tự do tưởng tượng. Đó là thứ mỹ học về Tự nhiên, cảm hứng, tính tự phát và, do đó, là việc đặt lại vấn đề thể chế nghệ thuật, chủ nghĩa hoan lạc của sự sáng tạo, những thói quen không tưởng¹. Nghệ thuật hiện đại có thể đem lại cho chúng ta bài học này: “Lễ hội: đó chính là một trong những cực thu hút nghệ thuật hiện đại... công chúng muốn tham dự trò chơi, muốn có lễ hội”. Người ta thích sự kiện hơn tác phẩm và trước hết là thích tham gia đời sống hằng ngày để đưa vào đó niềm hạnh phúc, trí tưởng tượng và một chút điên rồ. Thế nhưng, nghệ thuật ngày càng có xu hướng tự phản bác mình khi nó bị thể chế hóa: “trò chơi ngẫu nhiên”, lễ hội, nghệ thuật múa may, sự viễn vông trữ tình, các buổi hòa nhạc pop, nghệ thuật tập thể, tất cả những hoạt động ấy đều mang tính không tưởng theo nghĩa chúng luôn luôn di chuyển vị trí về không gian và lý

1. Xem *Nghệ thuật và Chính trị*, UGE, Paris, 1974.

thuyết, nơi nghệ thuật thường được trình diễn.

Những thứ mỹ học này cũng di chuyển đường như do *bất chú* đối tượng của chúng. Người ta nghĩ đến những đồng văn bản lớn về nghệ thuật chủ trương tháo cởi các thể loại, làm cho mỹ học sống động và mỹ học hóa đời sống, đốt lên những lò sáng tạo dây đỏ, thay đổi các cách nhìn, làm tắt ngấm những thói quen tinh thần, tấn phong những điểm nghệ thuật mới, v.v...

Nhưng một số người có thể nói rằng đó tuyệt nhiên không phải là “lý luận về nghệ thuật”, một thứ khoa học về các hình thức, một tri thức xác thực. Thật vậy, ở đây có nhiều khuôn mẫu sáng tạo hơn là những hệ thống biểu hiện, một sự mở rộng khái niệm “Nghệ thuật” hơn là định nghĩa nó, một sự “làm mất thăng hoa” (dé-sublimation, nói theo Marcuse) vui vẻ hơn là một sự bảo tồn những thực chất và những lý tưởng nghệ thuật.

Sự di chuyển này chỉ có thể có sau khi không thừa nhận hoạt động lý thuyết truyền thống, hoạt động vốn được giả định là phát biểu lên một “chân lý” về nghệ thuật và chế tạo ra một thứ mỹ học có hệ thống. Việc từ bỏ yếu tố lý luận ấy (đặc biệt như một bộ mặt để cho Quyền năng mãi mãi tồn tại(đã được Ô. J-F. Lyotard¹ mong muốn, mà đối với ông “cái Thật và có thể là cái Đúng nữa, giống như cái Hải hay cái Bi, là đối tượng của những cảm xúc do các ngôn từ gây ra, và nếu như các ngôn từ có sức mạnh thì đó là chúng phải nhờ vào

1. Xem *Ngôn từ, Gương mặt* (Klincksieck).

sự hư cấu”. Chúng ta lại gặp Nietzsche: “thế giới-sự thật là một sự hư cấu được tạo nên bằng những chất liệu của ngôn ngữ, và các khoa học chính xác đều là những mưu mẹo khéo léo, những “ngôn ngữ trau chuốt”. Vì thế, hoạt động lý luận chẳng khác gì hoạt động nghệ thuật nữa, giống như một phạm trù mỹ học chẳng khác gì một phạm trù mỹ học khác. Suy nghĩ về nghệ thuật thế nào đây, khi chính sự suy nghĩ cũng là một thể loại nghệ thuật?

Có lẽ sự cạn kiệt về lý luận ấy đánh dấu chiến thắng của chủ nghĩa cá nhân dân chủ¹. Nếu nghệ thuật chỉ là một vấn đề sở thích cá nhân, thì nó luôn luôn phải làm cho người ta thích thú, các giá trị mỹ học không còn có thể là đối tượng của một sự đồng thuận, cũng không đem lại vật liệu cho những quy tắc chung, do đó cho việc lý luận hóa chúng nữa. Câu hỏi này có mặt khắp trong tác phẩm của Luc Ferry, *Homo Aestheticus* (Con người mỹ học).

Ý nghĩa cũng không còn toát lên ở nghệ thuật đích thực, khi nghệ thuật này được coi như phải chuyển tải nó, là văn học. Gilles Deleuze và Félix Guattari viết trong *Phản Oedipe* rằng “Đó chính là phong cách, hoặc nói đúng hơn, không có phong cách, không có cú pháp, không có ngữ pháp: đó là lúc mà ngôn ngữ không còn được xác định bởi cái nó nói ra, lại càng không phải bởi cái làm cho nó có ý nghĩa, mà bởi cái làm cho nó chảy tuôn ra và vang lên — sự ham muốn. Vì văn học

1. Xem Gilles Lipovetsky, *Kỷ nguyên của cái trống rỗng*, Gallimard, 1983 và 1993.

hoàn toàn giống như chứng thần kinh phân lập: một quá trình mà không phải một mục đích, một sự sản xuất mà không phải là một sự biểu hiện”. Về điểm này, xin lưu ý rằng những công trình mới đây của Gilles Deleuze¹ đưa ra những mô hình đơn giản và thực dụng nhằm làm cho bộ máy nặng nề của khoa chú giải văn bản trở thành lỗi thời. Chúng cho thấy rõ hơn những tác phẩm khác các trò chơi, mà nhờ đó tính sáng tạo hiện nay đang nảy nở mạnh mẽ nhất ở tất cả các trình độ. Đó là sự gia tốc của Lịch sử, sự bùng nổ của những lực lượng sản xuất, sự xuất hiện ồ ạt của các ký hiệu: Ý nghĩa không còn có Thời gian, và Thời gian không còn có ý nghĩa nữa.

Thật vô bổ khi tiên đoán mỹ học của tương lai: tốt hơn, có lẽ nên nói tới những thứ mỹ học sẽ phát triển bên cạnh nhau — vì mỗi thứ tiêu biểu cho một xu hướng, một khả năng của thời đại, luôn luôn hứa hẹn nhiều tương lai. Nếu mỹ học ngày càng vay mượn ở khoa học, thì mai đây địa vị và chức năng của khoa học sẽ thế nào đây? Nếu nó ẩn náu vào chủ nghĩa lý tưởng hoặc vào lập trường phê phán, thì nó sẽ muốn thoát ra khỏi trạng thái dã man nào đây? Nếu nó vỡ tung ra muốn hướng và tha hồ mong muốn một cách phóng túng, thì ngày mai người ta sẽ sống với nghệ thuật “trên đường phố”, với vẻ đẹp và sự tưởng tượng

1. Xem *Kafka, Rhizome, Mille Plateaux, Cinéma 1* et 2, *Le pli*, Nxb. Minuit; Francis Bacon: *Logique de la sensation*, Nxb Différence. Chúng ta có thể nói tới cả những tác phẩm của John Cage, của Jean Dubuffet, của B. Meyer, của Nicolas Schoffer...

“thường ngày” như thế nào đây? Nhưng, nếu mỹ học “uển chuyển và đa dạng” tiếp tục chảy trong tất cả các dòng ấy cùng một lúc và trong nhiều dòng khác nữa, thì phải chăng đó là để tiếp nối Lịch sử, để làm sống mãi trò chơi vô tận của thế giới và, bằng cách đó, để trở nên trung thành hơn với chính đối tượng của nó là nghệ thuật ?

PHẦN THỨ HAI

CÁC LĨNH VỰC CỦA MỸ HỌC

CHƯƠNG IV

TRIẾT HỌC NGHỆ THUẬT

Có lẽ là thừa nếu kiểm kê lại dài dòng những lý thuyết về Nghệ thuật, sau khi đã điếm qua những học thuyết mỹ học cổ điển. Thật khó mà không đi theo con đường đã được những nhà mỹ học lớn nhất, từ Hegel đến Henri Delacroix, lựa chọn. Họ đã liệt kê những cách nhận thức khác nhau về Nghệ thuật trước khi đi tới quan niệm riêng của mình. Nhưng dường như điều đáng mong muốn hơn là lướt qua thật nhanh ba vấn đề chính của triết học Nghệ thuật: và chúng ta sẽ thấy được một cách sơ lược những gì người ta có thể nói về bản chất, tiêu chuẩn và giá trị nghệ thuật.

I. — Bản chất của Nghệ thuật

Nếu người ta có thể biến Nghệ thuật thành một sự bất chước tự nhiên (theo những cách nhìn của phái *Tả*

thực, của *Chủ nghĩa Hiện thực* hay *Chủ nghĩa Tự nhiên*) hay thành một trò chơi được cách điệu hóa (theo lối Schiller, Spencer, v.v...), thì nó thường được hiểu, một cách hoàn toàn ngược lại, như một công việc: Valéry đã định nghĩa nó là “mọi cách làm nói chung”. Dựa vào từ nguyên của nó, Alain tuyên bố rằng: “Đó trước hết là một người thợ thủ công!” Theo Ét. Souriau, nhà triết học về sự *Thiết lập* (*Instauration*) và là người đề xướng một lý thuyết mới về nghệ thuật (Nghệ thuật, đó là hoạt động thiết lập)... “đó là phép biện chứng của sự đề xướng cách lấy đi lấy lại để nhấn mạnh (*promotion anaphorique*)... Nghệ thuật nằm ở chỗ đưa chúng ta tới một ấn tượng siêu việt đối với một thế giới thực thể và sự vật được nó trình bày ra chỉ bằng một trò chơi phối hợp những *qualia* để cảm nhận, dựa vào một vật thể được sắp xếp lại nhằm tạo ra những hiệu ứng ấy”², chúng ta sẽ thử mở ra một cách nhìn của một quan niệm mới về Nghệ thuật.

Cái làm cho nghệ thuật đối lập với những hoạt động khác của con người, đó dường như là tính chất “không hình thể” (*non-figuratif*) của nó. Bởi vì, ngay cả Nghệ thuật đơn giản nhất – Nghệ thuật trẻ con hay diễn rõ, thậm chí Nghệ thuật tầm thường – vẫn còn biến hóa đến mức cần có để vượt quá hiện thực tầm thường bằng một sự lý tưởng hóa tối thiểu. Đó không phải là hiện thực thuần túy, mà là một hiện thực được con người xem xét và sửa lại, hiện lên trong nghệ thuật và bằng nghệ thuật. Không còn là một nghịch lý khi nói rằng màn diễn hiện thực nhất, tiểu thuyết tự nhiên chủ nghĩa nhất của Zola hay của Goncourt, bức tranh mô phỏng trực tiếp nhất khuôn mẫu bên ngoài của Courbet, hoặc nhạc kịch của Giordano hay Zandonai theo truyền thống *tả thực* thuần

1. Trong tiếng Pháp, hai từ *art* (nghệ thuật) và *artisan* (thợ thủ công) có chung một gốc - N.D.

2. *Thư từ về các nghệ thuật*, tr. 27-28, 70; *Nghệ thuật là gì?*

túy nhất, vẫn là *duy lý tưởng* theo lối của chúng. Bởi vì bao giờ cũng có *homo additus naturae* (con người cộng thêm vào tự nhiên). Để trở thành hiện thực chủ nghĩa hoàn toàn, thì phải xóa bỏ tác giả đi. Những tấm mẽ ở sân khấu không còn ở trong trạng thái thuần túy tự nhiên nữa, và những ngọn đèn sáng giữa ban ngày cũng vậy. Người ta quay lưng hẳn lại với công chúng vào cái thời dừng cảm của SÂN KHẤU TỰ DO, hoặc giống lên mười hai tiếng chuông để báo giờ trưa, thì làm như vậy người ta vẫn thấy rằng cái được mạo nhận là “một khoảnh của cuộc đời” thật ra chỉ là của cuộc đời theo tên gọi mà thôi; thứ sân khấu hiện thực chủ nghĩa nhất cũng khác với cái hiện thực. Nếu nó đồng nhất với cái hiện thực thì nghệ thuật không còn là nghệ thuật nữa. Do đó, trong điêu khắc của Rodin, khối nổi và cái được gọi là “màu sắc”, sự cử động cũng như sức mạnh, đã làm cho nghệ thuật trở thành một thứ siêu hiện thực, còn hơn cả cái phi hiện thực, nhưng bao giờ cũng không phải là một hiện thực nhạt nhẽo cả. Về mặt này, đối với chúng ta không gì có ý nghĩa hơn những tác phẩm như *Người đang đi* hay *Thống chế Ney* của Rude, hoặc *Hội đua ngựa Epsom* của Géricault. Bởi vì, trong ba hình ảnh ấy, hiện thực được đặt vào ngoặc đơn có chủ ý. Con người không bao giờ đi theo lối *Người đang đi* cả; áp sát gan bàn chân xuống đất và không nhắc chân này lên cao hơn chân kia. Thế nhưng người ta vẫn có thể nhìn thấy người đó đang đi cũng như người ta chắc chắn nhìn thấy những con ngựa đang chạy, dù rằng không bao giờ có thể nhìn thấy những con ngựa bụng sát mặt đất, hai chân trước như nối dài hai chân sau cả. Cũng vậy, Rodin đã ghi nhận rằng ít nhất có sáu cái sai trong tư thế của nhân vật Rude: sáu cái sai có ý, sáu cử chỉ phi hiện thực, nhưng lại tự nhiên hơn nhiều so với bức ảnh chụp một sĩ quan nhảy lò cò, trong một tư thế thô thiển, được một cái máy ảnh chụp chính xác và ngay lập tức trong một phần trăm giây – tư thế thực nhất – mà chúng ta thấy vụng về và cứng nhắc. Nhân vật *Ney* của Rude cũng đầy rẫy những cái sai; nhưng chính vì sai mà những tác phẩm ấy là thực. Chúng vô vùng thực hơn hiện thực vật chất: vì thế chúng không phải là HIỆN THỰC. “Thơ là thực hơn lịch sử”, Aristote đã nói như thế.

Điêu khắc thực hơn sự rập khuôn, hoặc hội họa thực hơn chụp ảnh tức khắc. Nghệ thuật phim và ảnh chỉ là một nghệ thuật khi người thực hiện không còn là một người thao tác đơn giản, mà đã chuyển sang hàng người sáng tạo thật sự. Bởi vì sáng tạo lại thế

giới là một sự sáng tạo thuần túy. Việc làm ra lại một cách máy móc và vô thức một chiếc máy tự động không hẳn thì không thể coi là nghệ thuật được. Thậm chí cũng không phải là một phó phẩm của nghệ thuật. Có thể nó thuộc về công nghiệp, hoặc thuộc về kỹ thuật di nữa, nhưng dù sao chúng ta cũng thấy đó là trái ngược với nghệ thuật. Như vậy, nghệ thuật hiện ra với chúng ta như một sự chuyển dịch cái hiện thực bằng những hình thức đặc thù. Nghệ thuật – André Malraux nói trong *Viện bảo tàng tượng tượng* của mình – “đó là cái nhờ đó mà các hình thức trở thành phong cách”. Nói thật ra, nói nghệ thuật và sự chuyển dịch hay sự tượng trưng hóa là sự thoát ra hay sự vượt qua, điều đó không quan trọng mấy. Mà đó luôn luôn là việc chuyển từ một hiện thực tầm thường sang một thế giới siêu thực được nó đặt vào một sự tồn tại độc lập. Nếu là thế, thì tiêu chuẩn của nó cũng được tìm thấy: đó chính là mức độ thay hình đổi dạng (transfiguration). Tác phẩm càng tầm thường, thì càng ít được coi là một tác phẩm nghệ thuật. Nó càng ít tự nhiên thì càng nghệ thuật. Một tác phẩm nghệ thuật cần phải là siêu hiện thực để trở thành đích thực. Nếu chromo (bản in litô màu) là một sự nhát nhẽo hiếm thấy thì vì nó là một sự bất chước nó lệ đối với tự nhiên. Nghệ thuật xứng đáng với tên gọi ấy không lấy mặt trời lặn ở biển Adriatique hay sự nhỏ nhoi của con người trước Biển Bàng làm đề tài. Vì ở điểm này con người tự cảm thấy thấp kém hơn chính bản thân tự nhiên, khiến cho nó không có một ưu thế nào để tranh chấp với Thượng đế. Người ta chỉ trở thành tạo hóa trên một mảnh đất có thể tạo ra một cái gì mà không gặp phải nguy cơ trở thành buồn cười. Do đó, dường như có thể dễ dàng lập ra hệ thứ bậc đi từ nghệ thuật sơ đẳng đến nghệ thuật tinh vi: càng tách rời hiện thực tầm thường, thì càng tự nâng lên tới nghệ thuật toàn vẹn. Từ hợp âm đơn giản bất chước đến *Nghệ thuật Fuga* hay đến *tiếng đàn clavecin thật diệu hòa*, từ âm nhạc hội chợ đến bản *Quatuor dẫu fa thăng*, một trong những ca kịch hay nhất của Gabriel Marcel – người ta có cả một gam từ cái giả nghệ thuật đến cái gần như nghệ thuật và từ cái mô phỏng nghệ thuật đến một nghệ thuật thuần khiết. Do đó, Nghệ thuật trừu tượng sẽ có thể là điểm đi tới của những tiến bộ của nó, và sự tiến hóa của loài người sẽ thể hiện một sự tiến bộ liên tục, từ Cổ đại đến Phục hưng, từ chủ nghĩa cổ điển đến chủ nghĩa lãng mạn, từ chủ nghĩa ấn tượng đến ngày nay. Còn phải giải thích một vài khuyết điểm về sở thích khiến cho ở đây đó NHẠC ĐỒNG QUÊ

trở thành một sai lảm kéo dài của tuổi trẻ. Những tác phẩm đầu tiên của Picasso ở thời kỳ trắng là một thứ tà đạo mà ông không rơi vào lại, thậm chí những bài thơ hiện nay cũng trở thành những di chứng của phái Văn chương Isidora Isou! Đương nhiên, thơ thuần túy, nhạc mười hai âm, chủ nghĩa lập thể hay kiến trúc Le Corbusier là ở vào hàng đầu của nghệ thuật phi hình thể, do đó, của nghệ thuật gần như hoàn hảo. André Malraux có lẽ không bớt xén chút nào toàn bộ đường dây chú giải mà chúng ta đang cố gắng để CÁCH ĐIỀU HÓA nó: vì siêu hình học về lịch sử nghệ thuật mà ông đã đưa ra một cách thần tình như thế không để cho người ta đi tới một thứ chủ nghĩa triết chung theo thuyết tiến hóa, chấp nhận tất cả các nghệ thuật và tất cả các trường phái theo một quá trình sơ đẳng. Và chúng ta hầu như sẽ không cưỡng điệu khi nghĩ rằng nhiều tác giả hiện nay sẽ tán thành quan niệm này.

Như vậy, người ta có thể đánh liều để nói rằng nghệ thuật là sự cách điệu hóa cái hiện thực, là sự đề xướng một sự tồn tại, là sự sáng tạo các hình thức¹, nhiều hơn là một “sự sản xuất ra cái đẹp bằng những tác phẩm của một thực thể có ý thức”, nói theo *Từ vựng* (triết học) của Lalande.

II. — Tiêu chuẩn của Nghệ thuật

Nhưng làm thế nào để nhận ra những nghệ thuật chân chính khỏi những nghệ thuật giả, khỏi “trạng thái mất cảm giác” hay “phi mỹ học”, như Lalo nói? “Các nghệ thuật, trong những hoạt động của con người, là những hoạt động chế tạo ra các sự vật một cách rõ rệt và có chủ định, hoặc nói một cách chung hơn, chế tạo

1. Chúng tôi không nhấn mạnh vấn đề chủ yếu này (vấn đề Chủ của Mỹ học) thêm nữa, vì nó đã là đối tượng của nhiều chương trong *Nhập môn mỹ học* của Nédoncelle (PUF, 1953), trong đó tác giả trình bày nghệ thuật theo thuyết nhân cách.

ra những thực thể riêng biệt — mà sự tồn tại của những thực thể đó là mục đích của chúng”, tác giả *Thư từ về các nghệ thuật* nói như vậy. Nhưng giữa hội họa cỡ nhỏ và hội họa cỡ lớn, giữa âm nhạc của những giao hưởng lớn và âm nhạc hội chợ (nhạc khiêu vũ, nhạc nhà binh...), giữa những điệu múa được soạn riêng và những điệu nhảy vũ trường, người ta có thể định ra sự khác biệt nội tại nào không? Người ta có thể phân biệt dễ dàng hơn nghệ thuật với công nghiệp (ngay cả khi hiện đang có một nghệ thuật công nghiệp hay một công nghiệp nghệ thuật) bằng cách, như Souriau đã làm trong cuốn *Tương lai của Mỹ học*, cho rằng nghệ thuật đối với công nghiệp cũng giống như sáng tạo đối với sản xuất. Như vậy, tiêu chuẩn sẽ là “có thể hoặc không thể bỏ qua những quy định hiện thực đối với tác phẩm đã hoàn thành”¹. Theo một định nghĩa khác, người ta có thể nói rằng nghệ thuật được nhận ra ở tính xúc cảm của nó (xem lời của Valéry: *mỹ học là duy cảm xúc*); thế nhưng cũng có một tính cảm xúc không phải mỹ học. Hoặc giả người ta chỉ có thể nhận ra nghệ thuật ở sự đối tượng hóa của nó trong *tác phẩm*. Nhưng một câu hỏi lại được đặt ra là: một đối tượng nghệ thuật là gì? Cuối cùng, cần phải đánh giá tác phẩm nghệ thuật bằng một xét đoán về giá trị và có thể đặt tiêu chuẩn của nghệ thuật vào giá trị học. Nhưng người ta cũng có thể đánh giá lôgic học, đạo đức học và mỹ học theo cùng một lối đó. Người ta nói tới cân đối, hài hòa: nhưng như vậy thì tính không đối xứng của phần lớn những tác phẩm hiện đại, sự nghịch tai của thứ âm

1. *Tương lai của mỹ học*, PUF, tr. 139.

nhạc gọi là cụ thể, hay những ý đồ dùng nhạc mười hai âm, sẽ tách khỏi nghệ thuật thật sự mà không có lý do nào có thể chấp nhận được. Người ta đã đưa ra ý niệm về tính không mất tiền (*gratuité*), tính vô tư, *tính mục đích không có mục đích* (*finalité sans fin*). Nhưng như vậy thì người ta nghĩ như thế nào về những khoản tiền đặt cọc được trao cho Mozart về tác phẩm *Requiem*, hay về Khách sạn Drouot? Theo cách nhìn này, thì những nghệ thuật trang trí và việc dùng những chiếc ghế đệm Voltaire hay một cái tủ Louis XV, sẽ là gì? Một thợ kim hoàn rất nổi tiếng mới đây nói rằng không một người thợ thủ công nào thuộc một cửa hiệu lớn chuyên về những đồ vàng bạc có thể được coi là một nghệ sĩ cả, vì anh ta làm việc theo dây chuyền. Chỉ có tự do mới có thể bảo đảm cho một công việc nghệ thuật. Nghệ sĩ là người tự giải thoát khỏi những ràng buộc xã hội, vật chất hay kinh tế: nhưng chẳng có gì chắc chắn cả. Gide đã từng nói rằng các quy tắc nô dịch người ta ít hơn là giải thoát. Chính trong những điều kiện làm việc rất nặng nề mà người ta thấy xuất hiện nhiều thành công của tài năng. Hài hòa, tính không vụ lợi hoặc tự do cũng không có tác dụng gì đối với việc phân biệt nghệ thuật với cái sao chép nó; bởi vì làm thế nào để nhận xét thứ **GIÀ NGHỆ THUẬT** bắt đầu từ đâu và kết thúc ở đâu? Emmanuel Leroux, khi đặt vấn đề ở một góc độ hơi khác hơn tại *Đại học quốc tế về Mỹ học và Khoa học về Nghệ thuật* năm 1937, đã băn khoăn không biết tính chất giả nghệ thuật ấy có phải là tính *tầm thường* của nó không. Khi thấy rằng công chúng đông đảo thích thú với khuôn sáo, với sự dễ dãi, với sự tôn sùng của một truyền thống nào đó,

ông đã rút ra nhận xét rằng một kiệt tác chân chính có giá trị ở chính nó và bởi nó, bởi tính độc lập, hay *tính tự túc* của nó. Thật vậy, ông thừa nhận rằng không một nhà mỹ học nào có thể rút ra *quid proprium* (cái vốn có) của hình thức mỹ học thuần túy *a parte objecti* (một cách khách quan). Vậy thì, hãy làm ngược lại đi: *a parte subjecti* (một cách chủ quan), nghệ thuật được nhận ra bằng cảm xúc mà nó có thể gợi ra. Tolstoi nhận xét rằng tiêu chuẩn của nghệ thuật là ở sự lây nhiễm cảm xúc: thật vậy, cần phải có một sự quy tụ tinh thần để có thể khẳng định đây là một tác phẩm có giá trị phổ quát. Nhưng chỉ cần một sự phản ứng chân thành của một người yêu thích nghệ thuật thôi cũng đủ để nói tới nghệ thuật đích thực. “Những tác phẩm lớn, - Balzac nói, - tồn tại vì khía cạnh đam mê của chúng.” Đối với chúng ta, tiêu chuẩn nghệ thuật dường như phải là cường độ tốt cùng của cảm xúc mỹ học. Poussin cũng đã nhận xét rằng dấu hiệu của nghệ thuật là sự *khởi trá* (délectation), và trước ông, Léonard cũng đã nói rằng đó là sự *kinh ngạc thần phục* (émerveillement). Đối với Delacroix, một bức tranh xứng đáng với tên gọi ấy phải làm cho người chiêm ngưỡng nó ghen hờn.

Tiêu chuẩn duy nhất của nghệ thuật là sự xuất thần. Ở đâu không có niềm vui, nghệ thuật cũng không có. Bởi vì nếu muốn chứng minh rằng đôi khi nghệ thuật được tạo ra trong đau khổ và người yêu thích nghệ thuật thường là một kẻ u buồn (chẳng hạn khi nói tới những người lãng mạn), thì cần thấy rõ đó là những thái độ thứ yếu, những tư thế và những biểu hiện xúc

cảm thú yếu và không chân thật, mà không phải những trạng thái đích thực được *trải nghiệm* (*Erlebnisse*) trực tiếp, cụ thể. Do thực chất của nó, niềm vui là trạng thái đầu tiên. Nếu niềm say mê của một nhạc sĩ hay một người mê nhạc là thuần khiết, nếu sự sung sướng của người đó không phải là giả vờ, thì trong trường hợp ấy, có thể nói rằng đó là một sự HIỆN HIỮU của nghệ thuật không thể đánh lừa được. Michelet nói rằng niềm vui là dấu hiệu của Anh hùng. Nó cũng là dấu hiệu của Thiên tài hay của Thánh thần. Khi một tác phẩm làm cho chúng ta vui, có thể tin một cách tuyệt đối rằng đó là một kiệt tác đích thực ¹.

III. — Giá trị của nghệ thuật

Về căn bản, giá trị nghệ thuật phụ thuộc vào quan điểm được chấp nhận. Nếu người ta đi từ một cách nhìn xã hội học, thì nghệ thuật tuyệt nhiên không hiện ra như một vật thừa không mất tiền mua, một sự mua bán cái xa hoa, một sự giải trí hời hợt. Nếu người ta đi từ một thứ mỹ học triệt để, thì sẽ có xu hướng coi nghệ thuật như hiện thực vững chắc hay xác thực duy nhất. Thuyết duy xã hội học hay thuyết duy mỹ học là hai xu hướng loại bỏ nhau, đó là điều chắc chắn. Vậy thì, người ta phải gán giá trị nào cho khái niệm chung về Nghệ thuật đây?

1. Và điều đó đúng cả khi tác phẩm có vẻ sơ đẳng. Đó không phải là một vấn đề về mức độ. Nghệ thuật ăn uống hay nghệ thuật đồ gỗ cũng có thể đem lại niềm vui như *Giao hưởng chữ chín* hay *Có gái ôm bó lúa*. Để có những sự phát triển kỹ hơn về chủ đề *vide infra* (chờ trông phía dưới) này, xem tiêu chuẩn nghệ thuật trong *Tạp văn về mỹ học và khoa học nghệ thuật*, Ét. Souriau, Nizet, 1952.

“Nghệ thuật đáp ứng nhu cầu mở rộng hoạt động không có mục đích của chúng ta, vì sự thích thú khi mở rộng nó...”, Emile Durkheim trả lời¹. Nhưng ông lấy làm kinh sợ trước thứ “chủ nghĩa xã hội mỹ học hóa” thịnh hành vào cuối thế kỷ XIX. Ông cho rằng “hoạt động mỹ học chỉ lành mạnh nếu nó là điều hòa; nhu cầu chơi, hành động không mục đích và dễ có khoái cảm vì được hành động, chỉ có thể được phát triển khi vượt quá một điểm nào đó mà người ta không tách khỏi cuộc sống nghiêm chỉnh”. Ông nói thêm: “Sự phát triển vô độ của những khả năng mỹ học là một triệu chứng lớn xét về mặt đạo đức.” Lần lượt, Lévy-Bruhl, Brunshvicg và những người khác nữa, như Tolstoi (*Nghệ thuật là gì*, là một bản buộc tội thật sự chống lại Nghệ thuật hiện đại, từ thời Phục hưng đến Wagner và Mallarmé, qua tất cả các đội ngũ nghệ nghiệp: thợ cơ khí, thợ kim hoàn, người trang trí, các nhà thơ, các họa sĩ, các nhạc sĩ, v.v...), đều cho rằng nghệ thuật không có một giá trị riêng nào cả. Cuộc tranh cãi này không phải là mới. Nó có từ Rousseau, từ *Thư gửi Aemilbert* của ông, từ Bossuet hay Arnaud và những sự công kích của họ đối với sân khấu, từ Giáo phụ học² và những sự lên án của Giáo hội, từ Caton Già và những sự nguyên rủa của ông đối với Nghệ thuật và Xa hoa, từ Platon và cuốn *Cộng hòa* của ông. Khi đuổi Homère phủ đầy hoa ra khỏi Thành quốc, Platon đã đi trước Durkheim; ông đoán trước sự *phân công lao động* xã hội trong đó không dành một chỗ nào cho Nghệ sĩ cả. Quan tòa hay Triết gia, Chiến binh,

1. *Phân công lao động xã hội*, xuất bản lần thứ 2, tr. 219.

2. *Patristique* — nghiên cứu các học thuyết, tác phẩm, tiểu sử của những vị Cha của Giáo hội Kitô giáo. — N.D.

Thương nhân, hay Nông dân và thợ thủ công, đó là những nghề nghiệp. Nghề thuật không phải là một nghề. Lý thuyết của Epicure coi nghề thuật thoát thai từ trò chơi đã đem lại cho Durkheim cách giải quyết điểm khó khăn này: nghề thuật tuyệt nhiên không phải là một “lao động xã hội”. Đó có thể là một trò chơi, một sự giải trí, một sự vui đùa thuần túy và đơn giản. Diễn viên chẳng phải là “chơi” kịch đó sao? Nhạc công chẳng phải là “chơi” vĩ cầm đó sao? Họa sĩ vẽ căn bản chẳng phải là một “người bôi lem luốc” đó sao? “Tên hề”, “kẻ nhào lộn”, “kẻ làm trò”, các nghệ sĩ hiện ra trước con mắt của một giai tầng xã hội nào đó như thế đó. “Vì thế, nghề thuật là vật chẳng ai thêm so với Công nghiệp, và vì công nghiệp và đạo đức của chúng ta gắn với nhau, nên nó cũng là sự giải trí mà đạo đức chúng ta khinh rẻ”, J. Wilbois nhận xét¹. Người ta có thể phản bác rằng đó là một thái độ lỗi thời, cũ rích rồi. Xã hội học thế kỷ XX có thái độ tử tế hơn nhiều đối với nghề thuật. Nhưng đó chính là do xã hội học không còn coi nó như một trò chơi không mất tiền, như một hoạt động không xứng đáng mà thế kỷ XIX thường làm. Étienne Souriau, trong *Tương lai của mỹ học* của ông, đã đặc biệt vạch ra sự giống nhau nổi bật giữa nghề thuật và công nghiệp, nhưng lại đối lập một “công việc thao tác” với một “công việc nghệ thuật”, mà cả hai loại ấy có thể được thấy đồng thời cả trong nghề thuật lẫn trong công nghiệp: khi người thợ bằng lòng “làm theo máy móc” không chút sở thích, không cần đánh giá kết quả, theo một sự thực hành nghề nghiệp chặt chẽ, thì đó là một công việc thao tác. Nhưng đó cũng là cử động “thuần túy quen thuộc” của một họa

1. *Bổn phận và thời hạn*, tr. 251.

sĩ nổi tiếng vẽ đi vẽ lại “một trăm lần” “hồ Saint-Cucufa vào tháng năm, lúc 10 giờ sáng, vì người bán tranh ông yêu cầu”¹, và càng giống hơn nhiều với “công việc nghệ thuật” của một thợ vẽ công nghiệp làm một “tác phẩm cách tân” hay một kỹ sư đưa ra những chỉ dẫn để làm một chiếc xe ngựa sang trọng kiểu Hispano-Suiza.

Như vậy, nghệ thuật và công nghiệp đứng cạnh nhau trong sự phân công lao động xã hội: chúng không khác nhau ở “cách làm bằng tay hay làm bằng máy”. Nhưng nghệ thuật là sáng tạo, còn công nghiệp thì sản xuất. Do đó, nghệ thuật là tinh chất của công nghiệp; đó là một thứ công nghiệp siêu việt, thậm chí một thứ công nghiệp tuyệt vời nhất: ARS (từ gốc Hy Lạp) chỉ những công việc rất bền vững. Nghệ thuật làm Vườn, Nghệ thuật Gốm, Nghệ thuật Sắt xây dựng đều là những hoạt động vừa có tính mỹ học vừa vị lợi. Hơn nữa, người ta không thể phá hủy nghệ thuật mà không đồng thời phá hủy tất cả những hoạt động lớn của con người: vì nghệ thuật cùng tồn tại với tất cả những sự phân công lao động xã hội. Không thể tách biệt nó ra được. Nhưng người ta phải tìm cách nhận ra nó khắp nơi có nó, xua nó ra khỏi vô số nơi nó ẩn trú. Cần phải phân tích nó ở nơi nào nó ẩn giấu. Vì người ta không thể nào nghiên cứu nó qua vô số những sự xác định của nó, nên cần phải nắm bắt nó trong thái độ của những ai sống với nó, những ai cảm nhận được nó. Trong khi từ bỏ một thứ siêu hình học về cái Đẹp, cần phải hướng tới một Tâm lý học về Nghệ thuật.

1. *Tương lai của mỹ học*, tr. 146.

CHƯƠNG V

TÂM LÝ HỌC NGHỆ THUẬT

“Cái Đẹp không có sự tồn tại vật thể”, Benedetto Croce nói. Nghĩa là đối tượng không được tính đến: điều duy nhất quan trọng là chủ thể. Nhưng nếu người ta không thể nhận thức nghệ thuật bằng những phương pháp khách quan, thì có thể nắm bắt tính nhạy cảm mỹ học ở đâu? Chủ yếu là ở trong tâm lý người sản xuất và người tiêu dùng, của người thợ và người sử dụng, cũng như ở việc nghiên cứu dấu gạch nối của chúng: ở người trung gian – người lý giải (dù đó là người sành điệu hay người mua bán tranh). Nói cách khác, về căn bản đây là việc nghiên cứu Sự sáng tạo, sự thưởng thức hay sự thực hiện tác phẩm nghệ thuật. Nhưng ta hãy đi sâu vào quan niệm ấy của Kant được Victor Basch đặc biệt nêu rõ: “Tính chất mỹ học của một đối tượng không phải là một phẩm chất của đối tượng ấy, mà là một hoạt động của cái tôi của chúng ta, một thái độ mà chúng ta có khi đứng trước nó.” Thật vậy, đối tượng nghệ thuật hay *tác phẩm* rất khác nhau (tranh khắc hay chiếc vò hai quai, bài thơ hay khúc giao hưởng) khiến người ta không thể nghiên cứu nó trong tính thống nhất, trong tính khái quát của nó; chỉ có sự nhận thức của tinh thần, của ý thức mỹ học trước *tác phẩm* mới cho phép đạt tới tính phổ quát cần thiết để phân tích nó.

Rất rõ ràng là tâm lý học nghệ thuật không thể được quy thành bộ ba những “yếu tố” mỹ học là thưởng thức, sáng tạo và biểu diễn. Như vậy, vừa là quá nhiều mà cũng là quá ít: có đến một nghìn lẻ một cách thưởng thức nghệ thuật; nhưng người thưởng thức thì sáng tạo lại tác phẩm theo cách của mình và người sáng tạo thì thưởng thức tác phẩm trước khi làm ra nó.

Hãy chỉ nên coi bộ ba này như một giả thuyết làm việc, một cách phân loại thuận tiện nhưng chắc chắn là tùy tiện.

I. — Sự thưởng thức

Tiếng một cây vĩ cầm làm chúng ta thích thú; nhìn một lùm cây xanh làm chúng ta mê say; vài câu thơ của Mallarmé khiến chúng ta thú vị. Có bao nhiêu ấn tượng riêng biệt mà người ta muốn dán lên đó nhãn hiệu “cảm xúc mỹ học”, giống như khi nghiên cứu những “xúc cảm đạo đức” hay “lôn giáo” một cách thông thường. Những ấn tượng này không người nào là không cảm thấy. Chỉ có điều là mỗi người có khoái cảm mỹ học ở đâu người ta thấy có nó, và sự khác nhau về sở thích trải ra thành một chiếc quạt muôn hình muôn sắc. Người ta có thể nói rằng không thể nào nghiên cứu CÁI sự thích thú của người yêu thích Nghệ thuật; vì không chỉ có một sự thích thú, mà có vô số. Trong khi những người sáng tạo có một tâm lý chung cho tất cả và cũng rất dễ nhận biết nó, thì những người thưởng thức lại cảm nhận nghệ thuật mỗi người một cách, chẳng có một quy định nào cả. Nếu người ta muốn có một cái nhìn vượt trội về Nghệ thuật, thì phải đi tìm cái phổ quát trong cái riêng biệt, và đào xới ngay cả nền tảng của sự sáng tạo để có thể có một sự nghiên cứu gần như khách quan về hình thức thuần túy. Vì thế, chúng tôi không đồng ý với Etienne Souriau khi ông khẳng định rằng “những phương pháp của tinh thần trong sự sáng tạo nghệ thuật” là “cái duy nhất quan trọng ở đây”¹.

1. *Tương lai của mỹ học*, tr. 169.

Đúng là xúc cảm nghệ thuật thường được thấy ở người sáng tạo nhiều hơn ở người chỉ “tiếp nhận”, nhưng đó không phải là cái ĐẦU TIÊN trong sáng tạo: nó là cái phải sinh. “Nghệ sĩ, - Basch nói, - là một hiện tượng hiếm có”, và “con quái vật” ấy tự nó cảm nhận nghệ thuật như người thường thức trước khi biến thành người sáng tạo. Lúc đầu là hành động mà không phải là sáng tạo. Anh ta phải nhìn, phải nghe trước khi có thể thực hiện tài năng của mình: một nghệ sĩ đã man chạm một bông hoa trên da mình đã bắt đầu bằng việc quan sát tự nhiên, người thấy những bông hoa trước khi chuyển chúng lên da mình. Sáng tạo là cái đầu tiên đối với suy nghĩ, mà hoàn toàn không phải là đối với thương thức. Sự hướng thụ, hay sự thích thú, đi trước hành động nghệ thuật nhiều. *In principio erat gaudium*, người ta có thể nói như vậy theo một ý nghĩa nào đó. Cuối cùng, thương thức có tính phổ quát mạnh mẽ, vì mọi người đều cảm thấy nó, ngay cả và nhất là những người sáng tạo, ngay cả và nhất là những trái tim giản dị, những người không thể có một suy nghĩ nào, những người nguyên thủy và trẻ con. Dù đó là một bộ phim cao-bồi hay một tiểu thuyết trinh thám, một bản in đá khiêu dâm hay một câu nói nhại rẻ tiền, thì phẩm chất chẳng có liên quan gì với tình cảm nghệ thuật cả.

Nhưng chủ nghĩa kinh nghiệm triệt để ấy là hoàn toàn nhất thời. Bởi thế, nếu tất cả các kinh nghiệm được chấp nhận, tất cả các sở thích được thừa nhận, thì sẽ xác định cái cụm gồm rất nhiều cảm xúc nghệ thuật ấy bằng cái gì? Giữa một nhà duy mỹ và một kẻ thô lỗ, giữa một người đã man hét lên một âm thanh đơn điệu và một nhà thơ suy đồi mà tác phẩm anh ta mang hình thức rất tinh vi, có thể có một mẫu số chung không? Có, chắc chắn là thế: đó là sự thích thú nghệ thuật mà cả hai đều cảm thấy. Ý kiến này của Victor Basch có ý nghĩa căn bản đối với chúng ta. Người ta biết rằng, đối với ông, có năm thái độ cơ bản, mà thái độ cuối cùng là mỹ học, khác rất rõ với bốn thái độ kia bởi tính độc lập sâu sắc của nó. Ông nhìn thấy hai mặt trong thái độ mỹ học: thương thức dựa trên cơ sở trí tuệ và tình cảm nghệ thuật dựa trên cơ sở cảm xúc. Nếu chấp nhận định đề về tính chủ quan của mỹ học ấy, thì vấn đề đặt ra khác hẳn đối với chúng ta. Có ba cách phản ứng trước Nghệ thuật, ba cách có một Ý THỨC NGHỆ THUẬT:

1) Hoặc đối tượng khiến chúng ta khá lạnh lùng, vì nó gây ra sự thú vị thuần túy và đơn giản gần giống với

thái độ dửng dưng lễ độ của những người yêu thích bình thường.

2) Hoặc đó là một khoái cảm thực sự (mạnh hay yếu) mà chúng ta cảm thấy khi đứng trước tác phẩm. Khi đó, nó đã tạo ra một kiểu phát xạ vào đối tượng như một cầu vồng với nhiều sắc thái. Một sự thăng hoa của tự nhiên hay của đối tượng xảy ra. Một tác phẩm xấu và thấp kém có thể trở thành rực rỡ, một quang cảnh xám xịt và buồn thủ có thể tỏa sáng lên, hoặc một tiểu thuyết dằng nhiều kỳ có thể trở thành một kiệt tác làm say mê, chính là bằng cách đó. Người thợ nghệ thuật (chúng tôi đưa cả loại người này vào sự thưởng thức) có thể cảm thấy như thế khi đóng sách, cũng như người thợ khâu khi làm trang phục cho các vai diễn, và người nguyên thủy khi đứng trước một tấm kính màu. Khoái cảm này là hết sức chủ quan; nó phụ thuộc vào tính khi thất thường của chúng ta. Một bản sonat nào đó được coi là đáng khâm phục bỗng một hôm sau đó vài tuần lễ, chúng ta cảm thấy nó vô vị. Cảm xúc mỹ học này chỉ toát lên từ chính chúng ta và chúng ta luôn luôn vẫn là “những quốc vương có quyền cao nhất trong lĩnh vực mỹ học này”. Chỉ có điều là cảm xúc ấy vẫn mang tính kinh nghiệm thuần túy.

3) Hoặc giả, cuối cùng – ở đây chúng tôi phải nói cụ thể là có một sự khác biệt về bản chất, vì đây là thuộc một LOẠI khác -, trong sự thưởng thức ấy chúng ta cảm thấy một kiểu niềm vui nội tâm mà chính chúng ta đang tìm kiếm và thể hiện trong nghệ thuật ở trạng thái XUẤT THÂN. Không thể nói rằng đã có những phạm trù nghệ thuật thật rạch ròi, như cái cao cả, cái

duyên dáng và cái lơ bịch: đó chỉ là những sự xác định trừu tượng, và chín loại của Charles Lalo¹ hay sáu hình thức của Et. Wolff² cũng dễ rơi vào sự phê phán này. Nhưng thật ra chỉ có một hình thức cảm xúc mỹ học, mà tất cả các cảm xúc khác được quy vào cảm xúc tích cực này: niềm vui. Có thể nói rằng có những người thường thức đau khổ, những người yêu nghệ thuật bị quan hay những người duy mỹ rồi nhiều tâm thần không? Chúng tôi cho rằng hoàn toàn không có. Một sự hành xác trong nghệ thuật không phải là sự thường thức. Những xúc cảm tiêu cực này dường như đều được bọc lót, đều do tưởng tượng, và chỉ là giả vờ. Đó là những sinh tật của những diễn viên không tự biết mình, của những kẻ nóng nảy, tóm lại, của những kẻ tự lừa dối mình.

1. Bảng chín phạm trù mỹ học của Ch. Lalo được trình bày trong Những khái niệm mỹ học (PUF, xuất bản lần 3, 1948) hay trong Những yếu tố mỹ học của ông (trong Sách giáo khoa về Triết học của Janet, Vuibert, 1925:

Năng lực	Hài hòa		
	Đã có	Tìm kiếm	Đã mất
TRÍ TUỆ	ĐẸP	CAO CẢ	TÂM LINH
HOẠT ĐỘNG	HÙNG VĨ	BI	HÀI
CẢM NHẬN	DUYÊN DÁNG	CẢM ĐỘNG	LỒ BỊCH

2. Sáu "giá trị" mỹ học căn bản theo Et. Wolff (trong *RMM*, tháng mười 1948) là:

Những giá trị tích cực	Những giá trị ngược lại
CAO CẢ	LỒ BỊCH
ĐẸP	XẤU
DUYÊN DÁNG	KHỐI HÀI

Khi tôi nhìn một bức tranh thì hoặc là tôi đứng đờ đẫn với nó, không có một cảm xúc nào, không có một sự thích thú nghệ thuật nào. Hoặc là tôi thích nó và trạng thái ghê lạnh của tôi chuyển thành một khoái cảm mạnh mẽ hơn khiến cho tôi càng ngắm nó kỹ hơn. Hoặc giả, sự hứng khởi của tôi do nó đưa lại khiến cho tôi cảm thấy hoan hỉ, vượt qua tất cả những xúc cảm có thể có, dù là một nỗi buồn hay một nỗi đau sâu sắc đến mấy.

Khi tôi nghe bản *Concerto Brandebourg số VI*, tiếng nhạc đa âm của những cây alto độc tấu không ngăn cản tôi ngắm những tấm thảm rách, những tấm giấy phủ tường cũ kỹ của Phòng hòa nhạc. Nhưng bỗng nhiên, trong một khoảnh khắc, chẳng có gì tồn tại cả. Không gian phòng. Không có công chúng. Chẳng có gì hết ngoài âm thanh hiện có, ngoài sự hiện diện của Bach. Tôi không ở một mình. Đó là một đối thoại làm cho tôi mất đi những điều kiện tồn tại bên ngoài. Gian phòng trở thành cái gì? Nó không tồn tại với tôi nữa, vì tất cả những gì vật chất đã trốn chạy. Và việc nhìn những người chơi nhạc, việc nghe những nhạc cụ, bằng một biến đổi sâu sắc, đã biến thành một cảm xúc nâng tôi lên trên chính bản thân mình: sự xuất thần (extase).¹

Như vậy, có một cơn choáng mà tiếp theo đó là một sự hiển dương. Đó chính là điều mà Proust đã cảm thấy trong những khoảnh khắc sau khi nghe bản sonat của Vinteuil: một niềm say mê theo hai nghĩa, vì một mặt, người ta cảm thấy một niềm vui tĩnh lặng, đó là một sự thỏa mãn tốt độ, và một mặt khác, có một sự tách rời,

1. Xem Maurice Pradines, *Bản về tâm lý học đại cương*, xuất bản lần 2, PUF, 1987.

một sự bất cóc, khỏi những điều kiện tạm bợ của cuộc sống. Nhưng cả hai cảm xúc ấy chỉ là một. Cần phải đấu tranh trong niềm vui, phải chống lại rất nhiều sự dằng trí ngăn cản chúng ta cảm thấy nó, vì niềm vui là sự sung mãn hoặc sự chiếm lấy hoàn toàn, và như chúng ta đã thấy, nó không thể phân chia được. Người ta *sống với* niềm vui một cách tuyệt đối, không cảm thấy cái gì giống như thế, nhưng cũng không thể cảm thấy một niềm vui bị pha trộn. Do chính định nghĩa của nó, sự xuất thần là hoàn toàn cũng như niềm vui là toàn vẹn. Nó không có một cảm xúc nào gắn thêm vào, không có một cảm xúc nào ngoài nó. Sự xuất thần ấy, sự rung cảm tuyệt vời ấy, có thể đến với chúng ta bằng nhiều con đường. Chính vì thế mà Vladimir Jankélévitch thấy rằng *Bài ca niềm vui* không gây ra một niềm vui nào cả, vì đối với ông, đó là “một thứ nghệ thuật không thuần khiết, đầy tính người tầm thường, đầy xã hội học và siêu hình học và ngang với cuộc sống”, trong khi Ravel và Fauré đã đem lại cho ông niềm vui; đối với người khác, thì đó có thể là *Những niềm cực lạc* của Franck. Sau cùng, có những người khác nữa có thể tìm thấy niềm vui của họ trong Bach, Offenbach, hay âm nhạc hội chợ. Bản chất của sự xuất thần ấy có thể là thường hằng. Niềm vui là niềm an ủi thuần khiết nhất; vì NGHỆ THUẬT LÀ KẺ AN ỦI HOẶC KHÔNG PHẢI LÀ THẾ.

II. — Sự sáng tạo

Mọi sáng tạo trước hết là sự sinh đẻ: nếu như, sự ngày ngày vì đã đẻ ra một con người từ máu thịt của

mình đến tiếp theo những cơn đau quặn thắt của việc sinh đẻ, thì mọi sáng tạo hẳn phải diễn ra trong niềm vui, thậm chí ngay cả khi nỗi buồn, sự hoài nghi, sự âu lo đi trước sự hừng khởi vì đã chiến thắng. Trong một trang của *Năng lượng tâm linh*, Bergson đã đặc biệt khẳng định: “Niềm vui bao giờ cũng báo trước rằng cuộc sống đã thành công, đã lán lên, đã giành được một chiến thắng; ở đâu có niềm vui, ở đó có sáng tạo” (tr. 24). Nếu lật ngược công thức này, có thể nói rằng ở nơi nào có sáng tạo, ở đó có niềm vui. Ở những nhà Lãng mạn dễ chán chường nhất, ở những người u buồn hay những người tuyệt vọng, bao giờ cũng vẫn có một niềm vui tiềm tàng. Bởi vì, như Gide nói về Chopin, “xuyên qua và vượt lên nỗi buồn của mình, Chopin đã đạt tới niềm vui”. Và Beethoven còn nói một cách rõ hơn: DURCH LEIDEN FREUDE¹. Đối lập với ý nghĩ của Musset:

Không gì làm chúng ta lớn hơn một nỗi đau lớn...

Những bài hát đẹp nhất là những gì tuyệt vọng nhất...

là những câu thơ của Keats, thật hơn nhiều:

A thing of beauty is a joy for ever²...

Như vậy, niềm vui là giống nhau đối với tất cả mọi người: dù đó là tạo ra hình ảnh một người nô lệ bị thương, cái chết của Emma Bovary hay Niềm vui trên trời, thì niềm mê say vẫn xuất hiện, giống nhau và đột ngột. Niềm vui nảy sinh một cách tự phát từ sáng tạo;

1. Qua nỗi buồn niềm vui.

2. Một cái gì đẹp là một niềm vui mãi mãi.

mọi sáng tạo đều mang theo sự xuất thần một cách rõ rệt. Nội dung không quan trọng mấy. Nói rằng người ta có thể sáng tạo mà không cần có niềm vui, cũng có nghĩa là phủ nhận sự giống nhau tuyệt đối ấy của sự xuất thần mỹ học và tôn giáo. Trong *Nhật ký một nhà thơ*, Vigny tuyên bố: “Niềm sung sướng của cảm hứng là sự mê sảng vượt xa sự mê sảng thể chất khi chúng ta say sưa trong hai cánh tay một người đàn bà. Niềm khoái lạc của tâm hồn dài hơn... sự xuất thần tinh thần cao hơn sự xuất thần thể chất” (tr. 42). Nhưng NIỀM VUI nghệ thuật không hề kém hơn niềm vui tôn giáo. Ở điểm này, xin hãy tin vào Henri Delacroix, tác giả *Tâm lý học nghệ thuật*, cuốn sách cổ điển nhất và vững chắc nhất xuất bản ở Pháp: đối với ông, “sự gắn gũi giữa xuất thần tôn giáo và xuất thần nghệ thuật” là ở liều lượng giống nhau về “cảm xúc khi thấy mình ở trung tâm của sự tồn tại”, “thấy mình là tất cả” nhưng cũng “hiển nhiên không là gì cả”, vừa là “sự khiếp hãi cao cả” lại vừa là “sự yên lặng thanh thản”. Niềm vui là sự sáng khoái, mà cũng là sự hoan hỉ: vừa thấy có vừa thấy không có, vừa thấy đầy đủ vừa thấy thiếu thốn, vừa thấy tất cả vừa không thấy gì cả, nó là niềm vui đang cười với những nghịch lý do nó chứa đựng. Trong nghệ thuật cũng như trong tôn giáo, nó là một chiến thắng đối với thời gian, là vĩnh cửu hóa một khoảnh khắc, là vượt qua cái tạm thời, là một sự rời bỏ những điều kiện vật chất của cuộc sống. Đó luôn luôn là thiên hướng giống nhau được tín đồ tôn giáo và Nhà thơ nhắc đi nhắc lại:

- Ôi, thời gian, mi hãy ngưng bay!

Sự sáng tạo nghệ thuật là “công việc quý giá trên mặt đất” mà Pascal nói tới trong *Ký sự* của ông, nhờ nó mà ông đạt tới “niềm vui”, tới những “giọt nước mắt niềm vui”; “vĩnh viễn trong niềm vui”. Ét. Souriau tóm tắt sự giống nhau giữa cái siêu việt tôn giáo và sự xuất thần nghệ thuật bằng nhận xét là “chỉ có nghệ thuật mới biểu hiện được những cái không thể nêu thành công thức được”.

Những nhân tố của sự Sáng tạo. – “Các nghệ sĩ quan tâm tới cái mà người ta tưởng là có ở những trực giác bất ngờ, ở cái gọi là những cảm hứng. Trên thực tế, Nietzsche nói, sự tưởng tượng của một nghệ sĩ giỏi thường xuyên tạo ra cái tốt, cái tầm thường và cả cái xấu. Nhưng chính sự xét đoán hết sức sắc sảo của anh ta làm công việc lựa chọn, bác bỏ, kết hợp”. Việc lựa chọn, bác bỏ và kết hợp diễn ra như thế nào? Sau Henri Delacroix, và thường là sau ông, chúng ta đã cố phác thảo nhanh chóng một sự trả lời vội vàng cho những câu hỏi mà ông không thể giải quyết được ấy¹. Không một *cách thức* nào, không một phương pháp nào có thể dùng để sáng tạo ra một tác phẩm có giá trị mà không có nhân tố hàng đầu là cảm hứng, hơi thở gốc. Nhưng ta hãy đề phòng vô số những nguy hiểm của các tài năng. “Tôi, - Lamartine nói, - tôi không bao giờ nghĩ cả, những ý tưởng của tôi nghĩ giùm tôi”. Tartini đã

1. Xin nhắc lại sự phân tích xuất sắc của Bergson về Cái có thể và Cái hiện thực trong *Tư duy và cái chuyển động*. Đáp lại câu hỏi “Sân khấu ngày mai sẽ thế nào?”, Bergson nói: “Nếu tôi đã biết điều đó thì tôi đã làm như thế rồi!” Nếu chúng ta biết được sáng tạo như thế nào thì có lẽ chúng ta không viết nhiều lời bàn tán về sự sáng tạo đến thế.

soạn ra bản *Sonat Quỷ sứ* trong giấc mơ, giống như Descartes thấy hình ảnh của COGITO (tôi tồn tại) cũng trong giấc mơ. Goethe có thể đã viết *Werther* mà không phải làm gì khác ngoài việc lắng nghe những tiếng nói của nó. “Ồ Chopin, - George Sand nói, - sự sáng tạo là tự phát, như một phép lạ: ông thấy nó mà không đi tìm, không nhìn thấy trước, nó đến trọn vẹn, bất thần và cao cả.” Coleridge có thể đã viết *Khubla Khan* của mình khi đang ngủ, như bằng hóa phép, và nhiều tác giả tưởng mình cũng có thể ký tên vào lời thừa nhận này của A. de Chateaubriand: “Một ngày tốt lành, tôi nằm dài, nhắm hần mắt lại. Tôi không làm một cố gắng nào cả. Tôi để cho hành động cứ diễn ra trên tấm màn của đầu óc tôi. Nhất là tôi cố giữ để không xen vào... Tôi nhìn những điều đang diễn ra trong bản thân tôi. Đó là một giấc mơ. Đó là “cái vô thức”¹.

Paul Valéry có lẽ là người sáng tạo duy nhất muốn nói tới quá trình sáng tạo nghệ thuật một cách khác, bằng những mẫu chuyện nhỏ. Trong tác phẩm của ông *Dẫn luận về phương pháp của Léonard de Vinci*, ông có một lời nói nổi tiếng: “Thần thánh ân cần cho không chúng ta câu thơ đầu tiên; nhưng câu thứ hai thì chúng ta phải làm lấy”. (“Câu thơ này phải ăn nhập với câu kia và phải xứng với anh cả siêu nhiên của nó”). Alain hường ứng: “Quy luật cao nhất của sự phát minh của con người là chỉ phát minh được bằng cách LÀM VIỆC”².

1. Do Henri Delacroix dẫn. *Tâm lý học nghệ thuật*, tr. 187.

2. *Hệ thống các mỹ thuật*, tr. 34.

Nhưng làm việc như thế nào cho có ích? Các Triết gia hay các nhà bác học thích suy nghĩ. Các Nghệ sĩ thì cần cảm thấy hơn. Nhưng “người ta có thể đầy cảm xúc mà không thể diễn đạt được gì cả”¹. Rõ ràng là cần phải cảm thấy sâu sắc để sáng tạo, nhưng cũng phải cảm thấy một cách sáng rõ: không có sự nhất quán thì không thể có nghệ thuật. (“Nếu có sự mê sảng trong nghệ thuật, thì đó là sự mê sảng được vượt qua”, như trên). Sự phun trào TỰ PHÁT của sáng tạo có thể khởi đầu khi còn rất trẻ: Mozart đã là người sáng tạo lúc ba tuổi, Haydn lúc bốn tuổi, Mendelssohn lúc năm tuổi, Raphael lúc tám tuổi, Giotto và Van Dyck lúc mười tuổi, Schubert, Handel và Weber lúc mười-hai tuổi, v.v... Những cách làm việc cũng rất khác nhau, khiến chúng ta phải từ bỏ ngay ý muốn nghiên cứu chúng một cách chi tiết. Hãy nghĩ xem, để sáng tạo, Milton và Rossini thì nằm, còn Mozart thì bước những sải dài, hoặc Baudelaire và Verlaine thì dùng những chất mê, còn Balzac thì dùng cà-phê, anh em Goncourt thức đêm dài, còn Schiller và Grétry thì nhúng chân và nước lạnh giá.

Trong *Lý luận về phát minh*, Paul Souriau đã phải nói: “Để tìm thấy, phải suy nghĩ ngay bên cạnh.” Nhưng Newton trả lời cho những ai hỏi ông làm thế nào ông đã thành công trong việc khám phá Lý luận về Hấp dẫn rằng: “Bằng cách luôn luôn nghĩ tới nó!” Như vậy, có thể nghĩ tới việc rút ra những tính chất chung hay những nhân tố phổ quát của sự sáng tạo không? Henri Delacroix nói có tới chín nhân tố. Ba nhân tố

1. Henri Delacroix, *sách đã dẫn*, tr. 174.

chung là TÍNH ĐỘC ĐÁO (giống với chính mình mà không giống với ai hết), TÍNH TỰ PHÁT (nhìn thấy cái gì mà *không có ai* từng nhìn thấy, nghi ngờ cách nhìn của mình về cái hiện thực, vì nghệ thuật tất yếu phải có tính cách mạng và *causa sui*), HIỆU SUẤT, khả năng sinh sản dồi dào về chất lượng HƠN là về số lượng. Ba điều kiện hàng đầu của sáng tạo, ba điều kiện không thể thiếu là: *hứng thú* gắn với cái đang làm; *tưởng tượng sáng tạo* (như có thể biến cải được cái hiện thực: “Cần phải, - Paul Eluard nói, - nhìn thấy hiện thực khác với cái tôi đang thấy”); và, Heymans nói thêm, *tính thứ sinh* (secondarité) – vì cái ĐẦU TIÊN không thể nào giữ được ý tưởng đủ lâu để sáng tạo – (được hiểu như “sự ảnh hưởng kéo dài và có xếp đặt của tất cả những kinh nghiệm tương đương với một sự mở rộng quá mức nội dung của ý thức”). Ba hình thức sản xuất mà H. Delacroix làm nổi lên là sự thực hiện đột ngột và bất thần, sự nghiêng ngả vô thức hay nửa hữu thức, và công việc hữu thức thật sự, sự sản xuất có suy nghĩ (suy luận)¹. Về điểm này, người ta đã biết tới cuốn *Triết học về bố cục* của Edgar Poe, trong đó ông tách ra, tháo rời ra từng câu thơ một như tháo một cái máy đồng hồ thật nằm trong *Con quạ* của ông: “Tác giả phải chế tạo tác phẩm của mình như một nhà bác học hay một kỹ sư, theo từng cách cảm xúc và từng thủ pháp văn chương.”² Thiên tài lại càng làm hơn thế nữa,

1. Người ta tìm thấy 3 hình thức này trong *Luận văn Mới* của Dumas, do hình thức thứ tư đã bị bỏ đi: tính tự động.

2. Những cảm xúc mỹ học, trong *Luận văn Mới* của Dumas, t. VI, tr. 516.

phải có một suy luận về sáng tạo. Trong nghệ thuật, phải có suy luận cũng như một sự sắp xếp vật liệu: nhưng phải có kỹ thuật. Tâm lý học về sáng tạo nghệ thuật chỉ có thể nắm được ý thức của người sáng tạo bằng một cái nhìn chung, không thể cất vụn sự hình thành hay cấu trúc của tác phẩm. Ở đâu bắt đầu sự xét hỏi kỹ lưỡng, dù là của các thiên thần, thì ở đó mỹ học không có phần.

III. — Sự biểu diễn

Chỉ mới ít lâu nay Mỹ học mới quyết định nhìn nhận một loạt yếu tố đặc thù trong việc thực hiện tác phẩm. Những công trình của Gisèle Brelet¹, tập trung vào sự diễn tấu âm nhạc, hay của Mikel Dufrenne², đã góp phần vào việc làm cho bộ ba người thưởng thức, người sáng tạo và NGƯỜI THAM GIA trở nên thịnh hành. Chỉ cần nói tới Coryphée của Sân khấu cổ đại, người chỉ huy hợp xướng với sứ mệnh chủ yếu là “vượt qua” đoạn đường khó khăn để truyền cho Công chúng — ngay cả công chúng xa lạ, không hiểu mấy về ý nghĩa của vở dựng — thông điệp của người sáng tạo, mà ở đây là người soạn kịch, là đủ thấy rõ. Nhưng người thực hiện phải chăng không đồng thời là một người sáng tạo (khi anh ta suy nghĩ lại tác phẩm) và một người thưởng thức (khi anh ta đánh giá giá trị của một đối tượng nghệ thuật với tư cách một người am hiểu)? Tâm lý của anh ta có thể đem lại một yếu tố mới cho sự nhận thức về “ý thức mỹ học” ở chỗ nào? Hoặc đó là Glazeking sáng tạo lại Beethoven, giống như Jouvet tái tạo *Kẻ đạo đức giả*, hay Christian Bérard dựng lại Giraudoux “ở nhà Francis”, và người ta có thể nói rằng trong những cách diễn xuất ấy có một tính độc đáo đủ để cho sự sáng tạo trở nên hoàn hảo mà người ta không thể nói đó là sự

1. *Cách diễn xuất sáng tạo* (2 tập, PUF, 1951, *Thư viện quốc tế về Âm nhạc*).

2. *Hiện tượng học về kinh nghiệm mỹ học*, PUF, 2 t.; *Mắt và tai*, J.-M. Place, 1991.

THỰC HIỆN. Hoặc đó là người trang trí, diễn viên và người chơi dương cầm bị coi như những rô-bốt, những cái máy đơn giản chỉ dùng để *ghi lại* những mong muốn của nghệ sĩ một cách thuần túy và đơn giản: trong trường hợp này, những người đó chẳng mang lại gì thêm cho Tâm lý học Nghệ thuật cả. Chính Schnabel hay Backhaus chỉ tìm cách để “tìm thấy lại” Beethoven, còn Marchat hay Ledoux thì tìm cách để “tái hiện” Molière như vậy. Chắc hẳn Karl Groos và sau ông là Muller-Freienfels đã phân biệt Tâm lý học MITSPIELER (người tham gia) và Tâm lý học ZUSCHAUER (khán giả): *Einfuhlung* hay sự thương thức tích cực với sự chuyển cả bản thân mình vào (Tham gia), đối lập với *Zufuhlung* hay sự thương thức êm đềm, quên mất bản thân mình (Thụ động). Những ví dụ do Muller-Freienfels đưa ra là rất sáng rõ, chỉ cần thay thuật ngữ NGƯỜI THAM GIA bằng thuật ngữ NGƯỜI DIỄN: “Tôi hoàn toàn quên mất tôi là ai. Sự tồn tại của cá nhân tôi, tôi đã quên nó đi. Tôi chỉ cảm thấy những cảm xúc của nhân vật. Khi thì tôi mê say với Othello, khi thì run sợ với Desdémone. Khi thì tôi muốn can thiệp và cứu họ. Tôi chuyển từ trạng thái này sang trạng thái kia nhanh chóng đến mức tôi không làm chủ được mình nữa; nhất là trong những vở hiện đại. Thế nhưng, ở *Vua Lear*, tôi nhận thấy rằng, thật đáng sợ, tôi đã gắn mình với một cô bạn gái.” Trái ngược với người thương thức êm đềm và hơi khô khan nói rằng: “Tôi ngồi trước màn diễn như đứng trước một bức tranh; lúc nào tôi cũng biết đó không phải là sự thực. Không lúc nào tôi quên rằng mình ngồi trước một dàn nhạc. Đúng là tôi có cảm thấy những cảm xúc hay những niềm say mê của các nhân vật. Nhưng đó chỉ là chất liệu cho cảm xúc mỹ học của chính tôi; tôi không cảm thấy những cảm xúc được biểu hiện mà là vượt quá những cảm xúc ấy. Sự xét đoán của tôi vẫn tỉnh táo và rõ ràng. Những cảm xúc của tôi bao giờ cũng ý thức được. Không bao giờ có sự lôi cuốn cả, và nếu có, thì tôi lấy làm khó chịu. Nghệ thuật bắt đầu ở đâu người ta quên cái WAS (cái gì) và chỉ quan tâm tới cái WIE (thế nào)”. Người tham gia là một kẻ hứng khởi, một kẻ chủ mưu, một kẻ đầu tiên, sống trong thế giới tích cực của TRÒ CHƠI. Người thương thức là một kẻ mực thước, một kẻ duy lý, một kẻ thứ hai, một kẻ hình thức chủ nghĩa, một kẻ khách quan. Người tham gia thì ngược lại, là một kẻ thuần túy chủ quan. Tuy nhiên, một diễn viên giỏi chẳng phải vừa có trí tuệ vừa có xúc cảm, vừa nhạy cảm vừa có giác quan, vừa điềm tĩnh lại vừa

say mê đó sao? Người thưởng thức đồng thời là ZUSCHAUER và MITSPIELER”, ông Mikel Dufrenne nói: “đó là nghịch lý của sự cảm nhận mỹ học: chúng ta thưởng thức và chúng ta tham gia... nhưng sự tham gia ấy không bao giờ là hoàn toàn cả”. Thái độ của công chúng sành sỏi, nói về mặt mỹ học, do đó, nằm ở nửa chừng của thái độ tín ngưỡng và thái độ không tín ngưỡng, cả hai đều tham dự cùng một sự thờ cúng. Đối với kẻ này, mỗi nghi thức có một ý nghĩa. Đối với kẻ kia, đó chỉ là một “điệu bộ không đáng kể”. Chúng ta sẽ đi xa hơn ông Dufrenne và sẽ nói rằng người thưởng thức chân chính mang tính tôn giáo hơn là không tín ngưỡng, như người biểu diễn giỏi (biên đạo múa, nhạc công, thợ khắc) được Thượng đế của mình THÂM VIẾNG, ÁM ẢNH. Người mê nhạc thật sự, dậm chân vì xúc động (về tinh thần cũng như về thể chất) khi nghe Louis Amstrong hay Schonberg, chắc chắn là gần với TRẠNG THÁI MỸ HỌC hơn những người ham thích tầm thường với hứng thú giả vờ. BỊ ÁM ẢNH còn hơn là không bị gì cả. Một công chúng thanh lịch nói chung là TRỐNG RỖNG, không có hình thù, không có phản ứng. Họ tự tạo ra thái độ theo kiểu được đặt hàng. Về mặt này, chẳng có gì tệ hại hơn kẻ chơi nhạc ngày chủ nhật, hơn một cô gái con nhà bị người ta buộc phải chơi một thứ nhạc thông thiết trước những người thân thiết. Hãy so sánh cô gái ấy với người chơi vĩ cầm đáng yêu trong *Nền giáo dục châu Âu* của Romain Gary. Anh ta chỉ sống vì âm nhạc của mình. Chính vì thế anh ta phải được coi là người biểu diễn thật sự.

*

* *

Như vậy, trong ba yếu tố của Tâm lý học Nghệ thuật, chỉ có ở TRẠNG THÁI MỸ HỌC người ta mới tìm được một cách chắc chắn cái mà chúng ta có thể gọi là NIỀM VUI. Trạng thái *thứ sinh* ấy, trạng thái *ân sủng* ấy là đặc trưng của cả sự thưởng thức, sự sáng tạo và sự hiểu biết.

Thế nhưng, trong *Nghịch lý về diễn viên*, Diderot nói rằng “tính thần nhiên tuyệt đối phải được coi là dấu

1. Dufrenne, *Hiện tượng học về kinh nghiệm mỹ học*, t. II, tr. 448 sq.

hiệu của một diễn viên lớn; Igor Strawinsky, trong *Thi pháp âm nhạc* của ông, cũng chủ trương rằng tính thần nhiên ở một nhạc công là phẩm chất trội nhất; sau cùng, Valéry thường nhắc đi nhắc lại rằng “sự hứng khởi không phải là một trạng thái tâm hồn của nhà văn”.

Nhưng chẳng phải đó chính là ba sự thực hành về phong cách, về sự thông tuệ và về sự tu từ tinh tế và đẹp mã, tóm lại là ba NGHỊCH LÝ, đó sao? Cùng với Stendhal, chúng ta tin rằng “những kẻ nào yêu thích say mê một thứ âm nhạc tối có lẽ gần với thị hiếu tốt hơn là những người tài giỏi yêu thích với thiện chí và thái độ mực thước một thứ âm nhạc hoàn hảo chưa bao giờ có cả”.

Niềm vui là tượng trưng chắc chắn nhất sự hiện hữu của nghệ thuật. Nhưng một sự phản bác ngay lập tức có thể đến với tất cả những ai thích những “bộ phim buồn”, những “tiểu thuyết đen”, những “bài hát tuyệt vọng” hay “vở kịch lâm ly trong đó Margot đã khóc”.

Phải chăng nên nói ĐAM MÊ thay cho NIỀM VUI? Tại sao Tâm lý học Nghệ thuật tất yếu dẫn tới sự xuất thần? Chúng ta thấy dường như không thể có một tác phẩm THÀNH CÔNG khi mà tinh thần người ta có thể cảm thấy đau khổ: trừ phi là Érostrate (mà nhân vật này phải cảm thấy một sự khoái trá thật sự – dù là một sự khoái trá râu rĩ), người ta không thể nào đau khổ trước một kiệt tác huy hoàng. Sự thất vọng *bề ngoài* của một số người mang tâm trạng nào nề chỉ là ở bề mặt mà thôi; ở chiều sâu, người ta có thể khám phá ra niềm vui nằm bên dưới tất cả các tác phẩm, dù đó là những tác phẩm có chủ đề bi thảm đi nữa. “Nếu tất cả những *Requiem*, tất cả những *Hành khúc lễ tang*, tất cả

những *Adagio* rên rỉ có thể làm cho chúng ta buồn bã, thì ai có thể chịu đựng được sự tồn tại trong những điều kiện ấy?”, Ed. Hanslick, nhà mỹ học Đức, đặt câu hỏi này cách đây hơn hai trăm năm¹. “Nhưng, - ông nói thêm, - một tác phẩm âm nhạc thật sự (và có thể nói như vậy về mọi tác phẩm NGHỆ THUẬT) nhìn thẳng vào chúng ta với đôi mắt sáng và ánh lên vẻ đẹp, và chúng ta sẽ cảm thấy bị lôi cuốn bởi vẻ đẹp không cưỡng nổi của nó, một tác phẩm như vậy có thể lấy tất cả những nỗi đau khổ của thế giới làm chủ đề.”²

1. *Von Musikalische Schonen*, 1854.

2. Nhiều vấn đề không thể đem bàn ở đây vì thiếu chỗ: phân tâm học về nghệ thuật (xem Baudoin, *Phân tâm học về nghệ thuật*), tâm bệnh học về nghệ thuật (xem Dr Vinchon, *Nghệ thuật và chứng điên*), hoặc Mỹ học về cái bệnh lý (G. Deshaies, PUF).

CHƯƠNG VI

XÃ HỘI HỌC NGHỆ THUẬT

“Mọi xã hội, - Jean Cassou nói trong *Hoàn cảnh của nghệ thuật hiện đại* của ông¹, - đều có xu hướng xem xét chức năng xã hội trong nghệ thuật.” Thế nhưng xã hội học nghệ thuật vẫn đang được xây dựng. Đó là nghịch lý đáng kinh ngạc của một vấn đề mà những đầu óc lớn nhất đáng lẽ phải đụng tới: các nhà xã hội học chưa bao giờ nghiên cứu nghệ thuật một cách thật nghiêm túc cả. Trường phái Durkheim, tuy đã từng cho ra đời những công trình xuất sắc nhất trong các lĩnh vực Tôn giáo, Chính trị, các Thể chế kinh tế, pháp luật, địa lý, lại chưa hề kiểm nhận lĩnh vực Nghệ thuật rộng lớn. Thế nhưng, chúng ta đã thấy qua ba chương đầu rằng các GIAI ĐOẠN của MỸ HỌC là các giai đoạn chủ nghĩa giáo điều, chủ nghĩa phê phán và chủ nghĩa thực chứng: nghĩa là, xét cho kỹ, đó chính là TRIẾT HỌC NGHỆ THUẬT, TÂM LÝ HỌC NGHỆ THUẬT và XÃ HỘI HỌC NGHỆ THUẬT. Về lý luận, đó là những gì đã diễn ra, nói một cách đại thể. Đó là điều Guyau đã có thể nghĩ tới trước tiên khi ông viết cuốn sách của mình về NGHỆ THUẬT theo *cách nhìn xã hội học*. Năm

1. Trong *Con người và máy móc*, bộ sách do G. Friedman chỉ đạo, Paris, Nxb Minuit, *Hoàn cảnh của nghệ thuật hiện đại*, tr. 13.

1880, ông đã phân biệt một thứ mỹ học về cái lý tưởng — mỹ học Platon — và một thứ mỹ học về sự cảm nhận — mỹ học Kant — với một kỷ nguyên XÃ HỘI HỌC dựa vào “cảm tình xã hội” (sympathie sociale). Nhưng ngày nay, liệu người ta có chắc chắn rằng thứ mỹ học ấy đã được thực hiện không? Thật lạ lùng khi khi nêu lên rằng CHUỖNG TRÌNH VỀ MỘT MỸ HỌC XÃ HỘI HỌC của Lalo¹ vẫn không được hưởng ứng ở Pháp. Nước Mỹ đã phát triển nhiều công trình phân tích thống kê, tuy rằng không có một học thuyết thật sự nào được rút ra từ những thực tế ấy. Ch. Lalo đã cho công bố một cuốn sách nhỏ về *Nghệ thuật và đời sống xã hội*, một chủ đề được Ét. Souriau lấy lại theo cách nhìn ngược lại trong một bài viết của *Tạp san xã hội học hiện đại*; R. Bastide cũng đã đặt ra *Những vấn đề của xã hội học nghệ thuật*². Đức, Anh đã thực hiện những thử nghiệm đề đặt theo hướng này. Từ những công trình ấy, cái gì được rút ra?

I. — Về công chúng

Tương ứng với sự thương thức TÂM LÝ HỌC là khái niệm xã hội về ĐÁM ĐÔNG, tập thể (cử tọa, độc giả, khán giả, v.v...), tức là công chúng. Nhưng công chúng là gì? Dường như không thể nói tới một công chúng duy nhất, mà là nhiều công chúng: “Những lối đọc bằng nhóm nhỏ, những cuộc tổng diễn tập, những lần diễn trước khi diễn lần đầu, những buổi diễn lần đầu,

1. *Tạp chí triết học*, 1914.

2. *Tạp chí triết học*, t. IV, 1948.

những sự trình diễn cho ban giám khảo, những buổi tiếp trước khi khai mạc triển lãm tranh” tạo thành bảy nhiều công chúng khác nhau: nhưng cũng đã có những “hội vi mô” hình thành ra theo tác phẩm, như “hội của họa sĩ và người mẫu của anh ta”, hoặc hội của *người biểu diễn và nhà soạn nhạc*, hay những nhóm được lập ra với ý định sẽ đánh giá một bản giao hưởng, một cuộc triển lãm hội họa hay một vở hài kịch. Vì “không nên nghĩ tới một sự thụ động tuyệt đối của ông chúng. Trước hết, nói chung công chúng không ngẫu nhiên có mặt trước tác phẩm; họ đã được quy tụ trong trạng thái chờ đợi và thậm chí khao khát. Không phải bao giờ đó cũng là trực tiếp do tình yêu nghệ thuật: đó có thể là do tính giao tiếp xã hội chung, nhưng, hãy nhớ rằng, đó là do một sự giao tiếp xã hội được nghệ thuật khuyến khích”¹. Công chúng cũng không nhất thiết là chân thành trong việc chiêm ngưỡng tác phẩm: những người đến dự một buổi tiếp trước khi khai mạc triển lãm tranh, một vở kịch hát hay một buổi giới thiệu phim, có thể trước hết là để tìm kiếm một cơ hội biểu lộ xã giao hơn là để bày tỏ về mỹ học. Thế nhưng, “dù lơ đãng, dù đua đòi, hay dù phù phiếm như thế nào, thì công chúng bao giờ cũng chịu đôi chút (có khi cũng chịu nhiều) thứ kỷ luật của nghệ thuật do lối tụ họp để cung tiến về mỹ học này.”² Vấn đề về sự chân thành của công chúng, về các MỐT, các PHONG CÁCH, về thói đua đòi, theo chúng tôi, có tầm quan trọng hàng đầu. R. Bastide cũng nhận xét³ rằng “xã hội học về

1. Étienne Souriau, Nghệ thuật và đời sống xã hội, trong *Tập san quốc tế về xã hội học*.

2. Như trên.

3. Xã hội học về Nghệ thuật, trong *Tập san quốc tế về xã hội học*, t. IV, tr. 163.

các lối đua đòi còn phải được nghiên cứu” trong lĩnh vực nghệ thuật. Có thể nói rằng thói đua đòi mỹ học mang đặc trưng của sự mong muốn tỏ ra mình có một sự thích thú mãnh liệt ở nơi thật ra người ta chỉ cảm thấy một sự buồn chán ừ ừ; sự kiêu cách là nét chỉ phối ở đây; nhưng những ý niệm về SANG TRỌNG và TỐN KÉM ở đây gắn với nhau chặt chẽ.

Trong một công trình tập thể về Ravel, Émile Vuillermoz kể lại những người trẻ tuổi chiêm ngưỡng bậc thầy này đã huyết sáo như thế nào đối với những *Khúc valse cao cả và đa cảm* của ông, ít năm trước khi ông mất. Trong một cuộc hòa nhạc vô danh, không giới thiệu tên tuổi các tác giả, họ tưởng rằng những *Khúc valse* ấy không phải là của Ravel: và, để làm vui lòng ông, họ đã huyết sáo, mà thông thường họ vỗ tay tán thưởng tất cả những gì do thượng đế của họ sáng tạo ra. Công chúng đua đòi dường như cũng thích thú với âm nhạc mười hai âm hoặc với sân khấu của S. Becket, nhưng họ đã thích thú với *Ca ngợi anh hùng* hay những vở diễn đường phố một trăm lần hơn thế. Nhưng đó không phải là chuyện *thể loại*. Beethoven đã “lỗi thời” và người ta cũng không còn thích thú với loại kịch vui (vaudeville) nữa. Những lý do kinh tế và xã hội đem lại thành công của những nghệ sĩ như Jean Giraudoux năm 1939, Salvador Dali năm 1950 hay Françoise Sagan năm 1960 về căn bản là dựa vào thói đua đòi lao vào các tác giả ấy. Ngoài vấn đề này – mà chúng tôi sẽ trở lại kỹ hơn – có “những sự kiện lớn, mang tính xã hội” cũng có liên quan với thành công, như sự lây truyền

cảm xúc của công chúng, sự hội tụ tinh thần của khán giả, thính giả hay những người yêu thích thuộc đủ loại. Trong nghệ thuật, cái gì đưa tới thành công ngay lập tức? Theo Stendhal, đó là “do mảnh khỏe”; Nodier thì khẳng định “do chính trị”; Nietzsche cho đó là “do sức mạnh”; còn theo Ingres và Beaudelaire, đó là “do tính tầm thường”; Cournot cho rằng “do ngẫu nhiên”. Xã hội học có thể trả lời một cách ít tùy tiện nhờ vào những cuộc đua thăm dò hay những thống kê. Nhưng những sự trả lời được cơ quan SOFRES đưa ra ở Pháp, chẳng hạn, thường dựa vào những yếu tố “phi mỹ học” (như sự lựa chọn danh hiệu hay sự nổi tiếng của các ngôi sao). Xã hội học nghệ thuật đến một lúc nào đó sẽ có thể đoán trước thành công của một tác phẩm. Nhưng trong trạng thái nghiên cứu hiện nay của nó, điều đó có vẻ như không thể nào làm được.

II. — Về tác phẩm

“Trong chính tác phẩm nghệ thuật, trong cấu trúc và cách trình bày của nó, và tùy theo giá trị nghệ thuật của nó, có những lý do cho một tính năng động *sui generis* (riêng biệt). Tác phẩm nổi tiếng lớn có sức mạnh lớn. Kiệt tác là nơi quy tụ các tâm hồn... Nó tạo ra một xã hội mà nó là luật pháp, đồng thời là tác nhân trung gian”, Ét. Souriau cũng nói như thế trong *Nghệ thuật và đời sống xã hội*. Xã hội học nghệ thuật tuyệt nhiên không dừng sự nghiên cứu của nó ở việc thống kê công chúng: vì nó cũng phải ghi nhận *Chiếc khăn tay màu xanh* của Etienne Béquet là thành công lớn nhất của thế kỷ XIX trong lĩnh vực tiểu thuyết, còn

Stendhal lại chưa được ai biết tới trong cả nửa đầu thế kỷ XIX. *Timocrate* của Thomas Corneille đã giành được thành công lớn nhất ở thế kỷ XVII, còn *Phèdre* lại bị thất bại và *Le Cid* thì chỉ thành công một nửa. Viện Gallup, khi được hỏi về nhạc sĩ lớn nhất nước Pháp năm 1950, đã có thể trả lời đó là Jacques Hélian, nhà tiểu thuyết hay nhất là Henry Bordeaux và họa sĩ lớn nhất là Jean-Gabriel Domergue. Có lẽ không cường điệu khi nói rằng công chúng đông đảo cảm thấy ghét Picasso mà không chịu tìm hiểu ông và khinh thường Matisse, nhưng cũng không biết tới Braque, Léger hay Giacometti khi nhắc tới những họa sĩ lớn nhất. Thế kỷ XIX đã chứng kiến sự chia tay giữa Nghệ thuật và Xã hội, giữa Hội họa và Nhà nước. Bonnat, Carolus Durand hay Puvis de Chavannes đã bị lu mờ trong các Bảo tàng Quốc gia Cézanne, Monet hay Picasso. Larroumet, tổng giám đốc Bảo tàng Mỹ thuật trước năm 1900 ít lâu đã nói với Gauguin rằng: “Tôi mà còn sống thì không để một centimet vuông nào cho những bức tranh của anh trong các bảo tàng chúng tôi cả!” Sư tập Caillebotte, một di sản phong phú mà bảo tàng Louvre có thể lấy làm tự hào, đã từng bị tàn mác khắc nước Mỹ.¹

Mặt khác, người ta biết rằng, đối với Nietzsche cũng như đối với Taine, người sáng tạo ra một tác phẩm thường

1. Các quan hệ giữa nghệ thuật và Nhà nước là một vấn đề quan trọng của xã hội học mỹ học. Xin bạn đọc tìm lại bài viết mà tác giả của chúng ta đã trao cho tạp chí *Châu Âu* năm 1939 và đã lấy lại năm 1952 để đưa vào *Tạp văn về mỹ học và về khoa học nghệ thuật*, được trao lại cho Ét. Souriau. Vị tổng giám đốc cuối cùng của Viện bảo tàng Mỹ thuật thời Cộng hòa III là người đầu tiên cho đưa vào các bảo tàng quốc gia những bức tranh của các họa sĩ “mới”, đặt hàng cho Léger, Braque, Picasso, Matisse, v.v..., cũng như cho Maillol, Bourdelle, Lipschitz, Zadkine, v.v...

bị gán với cả một loạt những quy định (mà Nietzsche, khi tự đặt mình theo một quan điểm khác, gọi đó là “ba M.”: môi trường (milieu), thời điểm (moment) và thời thượng (mode) — trong tiếng Pháp cả ba từ này đều bắt đầu bằng chữ M — N.D.). Các quan hệ của Nghệ thuật và Xã hội đã khiến cho P. Abraham nghĩ tới ba mặt chủ yếu: dùng dung hay bác bỏ, chú ý hay quan sát, phục tùng hay chống đối. Ba nhóm tác phẩm hoàn toàn tương ứng với những tên gọi do tác giả các tập về Nghệ thuật trong *Từ điển bách khoa Pháp* gọi ra là: những tác phẩm thuộc nghệ thuật vì nghệ thuật, những tác phẩm thuộc nghệ thuật xã hội và những tác phẩm khác thuộc về nghệ thuật giáo dục hay nghệ thuật chính trị. Xã hội có thể coi các nghệ sĩ như những kẻ thú vị vô bổ, như những kẻ ăn bám, như những kẻ được trang trí duyên dáng: đó là trường hợp của lý thuyết nghệ thuật vì nghệ thuật, trong đó nghệ sĩ “gọt nhọn những cây bút chì của mình cho những tìm kiếm kỹ thuật vụn vặt” do sự ly khai giữa người dùng và người làm gây ra. Trái lại, “khi xã hội, lo lắng về bộ mặt thật của nó, đi tìm những tấm gương phản chiếu trong đó nó có thể được khắc họa thỏa thích, thì lúc đó xuất hiện những nhân chứng về hiện thực, những họa sĩ, những nhà tiểu thuyết, hay những nhà soạn kịch nhào nặn lại nó và đem lại cho nó hình ảnh được mong muốn ấy” (tr. 16, 62, 63). Nhưng, khi xã hội bước vào một thời kỳ hỗn loạn, thì nó liền kích thích “những hoạt động nửa tiên tri và nửa tranh luận kèm theo những bài hát của họ trên con đường mà xã hội ấy đang bước vào”.

Mỗi thời đại ấy tương ứng với công thức của một giai cấp: chẳng hạn, theo Pierre Abraham, giai cấp quý tộc đáp ứng với nghệ thuật vì nghệ thuật (được bảo trợ và

sống trong tháp ngà), chế độ dân chủ đáp ứng với sự quan sát (hoặc giai cấp tư sản đáp ứng với tiểu thuyết “phong tục” với hội họa “giống như thật”, với âm nhạc “bất chúc”, hoặc với kịch... tư sản), và trạng thái khủng hoảng đáp ứng với những tác phẩm chiến đấu, ủng hộ, với việc sử dụng một thứ thần bí tôn giáo, chính trị hay xã hội. Về đại thể, thơ và nhạc có thể tương ứng với nghệ thuật thuần túy; tiểu thuyết và hội họa có thể hướng tới sự biểu hiện; tiểu luận, phê bình, và cả sân khấu nữa thì hướng tới sự dẫn thân vào đấu tranh. Nhưng “nhà thơ viết *Namouna* cũng chính là nhà thơ đã viết *Sông Ranh của nước Đức*; chính nhà tiểu thuyết viết *Lỗi lầm của tu viện trưởng Mouret* cũng viết *Tôi buộc tội*; chính nhạc sĩ soạn *Joseph* cũng soạn *Ca khúc lên đường*; họa sĩ trang trí nhà thờ Thánh Sulpice cũng là người trưng bày *Sự tự do dẫn dắt dân chúng*”. Thật ra, tác phẩm luôn luôn là sản phẩm của những phản ứng qua lại giữa cá nhân và xã hội mà nó là một bộ phận, vì tác phẩm có thể được hiểu “hoặc từ phía sáng tạo độc đáo của nó, hoặc từ phía ghi nhận thụ động của nó, hoặc từ phía ý chí tích cực của nó”. Như vậy, có thể có xã hội học về người sáng tạo với điều kiện rút ra được những nhân tố xã hội có thể chi phối sự hình thành tác phẩm, và đó là điều đã được làm thử một cách rất xuất sắc trong tập mười sáu của *Từ điển bách khoa Pháp*.

Tuy nhiên, có thể đưa ra một sự phản bác quan trọng: làm thế nào mà người sáng tạo vốn là một tài năng độc nhất, mang tính cá nhân và đơn nhất về bản chất, lại có thể trở thành đối tượng của một sự nghiên cứu xã hội học, trong đó sự phát hiện của anh ta được quy vào những quá trình phổ quát, chung và tất yếu?

Trong bài viết quan trọng dành cho “Các phương pháp và các đối tượng của mỹ học”¹, Charles Lalo, khi bàn lại vấn đề xã hội học về tài năng nghệ thuật, đã tự hỏi tài năng có thể có tính xã hội không. Tài năng, Charles Lalo nói rất rõ, luôn luôn thuộc về ngoại lệ, và từ Démocrite đến Freud, hay từ Platon đến Lombroso, dường như mọi sáng tạo bị coi là dị thường hoặc trên thực tế là bệnh lý. Tuy nhiên, ông nói thêm, giống như tâm lý học về những dạng kinh nghiệm tôn giáo khác nhau đã có thể nghiên cứu về các tông đồ, các thánh và những người tuân tiết đáng kính nhất, “cũng như những tín đồ trung bình, hững hờ, khô khan, lừa dối, dốt nát hay tội lỗi, hoàn toàn không phải là những vị anh hùng tôn giáo”, thì mỹ học cũng có thể có tính xã hội học và đồng thời phân tích những bảo tàng cất giữ các kiệt tác, các “ngôi mộ cổ lớn của các nghệ thuật” ấy, cũng như những phòng tranh hàng năm của hội họa, những xưởng nhạc hoàn toàn mới và những cuốn sách mới ở hiệu sách: “Phải thừa nhận rằng việc sản xuất ra những tác phẩm thiên tài là hết sức hiếm hoi ở những phòng thí nghiệm ấy của mỹ học ứng dụng: thế nhưng đó chính là CUỘC SỐNG”, còn những buổi hòa nhạc cổ điển, những nhạc viện hay những thư viện chứa các kiệt tác chọn lọc dành riêng cho những thiên tài được thừa nhận không thể để trở thành những nơi chết. André Lhote đã có thể nói rằng: “Xem những bức tranh tôi cũng như những kiệt tác đều bổ ích cả”. Và Charles Lalo thì nghiên cứu những tài năng lớn với việc chỉ ra rằng họ là những người lợi dụng (profiteurs) hơn là những người

1. Công bố trong *Tạp chí quốc tế về triết học* ngày 15 tháng giêng năm 1949.

báo trước (précurseurs) nhiều, về mặt xã hội học. Những người khởi xướng bị kịch cổ điển ở Pháp chẳng phải là Jodelle, Hardy, hay Mairet mà hoàn toàn không phải là Corneille hay Racine đó sao? Buổi đầu của kịch lãng mạn Pháp, người ta cũng không thấy những thành công của Hugo, mà chỉ thấy những sự vụng về của Alexandre Dumas bố, hay cả của Pixérécourt. “Nhân tố xúc tác cần thiết có những sự kết hợp hóa học của chủ nghĩa hiện thực không phải là Flaubert khổng lồ, mà là anh lùn Chamfleury.” Có lẽ cũng có một Bach vào buổi đầu của sonat hiện đại, nhưng anh ta không mang tên Jean-Sébastien: tên anh ta là Philippe-Emmanuel và đó là con một người thiên tài; cũng không phải chính một người thiên tài sáng tạo ra thể sonat mà Haydn, Mozart, và Beethoven đã làm cho nó nổi tiếng. Trên thực tế, thiên tài xuất hiện trong sự phân tích này như người tổ chức và “người hoàn thiện” hơn là người sáng tạo thật sự. Như vậy, những người khởi xướng có lẽ chỉ có công lao đánh hơi, khiến cho họ cảm thấy được trước những người khác một luồng gió mới “mà người ta còn chưa biết rõ nó từ đâu đến và đi đến đâu; dự cảm ấy không phải là thiên tài”. Môn khí tượng học bấp bênh về thiên tài này vẫn còn là bí ẩn đối với tất cả mọi người: những người sáng tạo thực hành phương pháp thử và sai trong khi các thiên tài thì đi theo những vết xe đã vạch cẩn thận của những người tiên phong đi trước họ: nó “không hề đưa xã hội học vào sự thất bại mà lẽ ra nó có thể có đặc quyền khốn khổ này” vì, theo Lalo, *ex nihilo nihil*.¹

Còn hơn thế nữa: sự nổi dậy chống lại môi trường xã hội, về mặt xã hội học, cũng có giá trị ngang với một biểu

1. Chẳng có gì nảy sinh từ hư vô cả.

hiện vãng thuận theo môi trường đó. Những sáng kiến cá nhân được ai tuyên bố là thiên tài? Chính là tập thể. Thế nhưng, khi những sáng kiến về cá nhân biết thể hiện “như câu chung về một cuộc khủng hoảng đổi mới, sau khi đã cạn kiệt những phương tiện hay những mục đích của một phong cách hay một sở thích tập thể”, người ta mới có thể nói tới thiên tài. Nhưng ban giám khảo chính thức là công chúng: một công chúng gồm cả những người chuyên nghiệp lẫn những người không hiểu biết, cả những tài năng “theo thời thượng không có tương lai” lẫn những tài năng tương lai nhưng chưa có trong hiện tại hay muôn màng”. Chỉ có sự thừa nhận của một công chúng mới làm cho một giá trị thiên tài có thể tồn tại đối với công chúng: bởi vì, như Charles Lalo nói một cách chí lý: có giá trị nghĩa là tồn tại; và có giá trị nghĩa là được đánh giá. Không phải được đánh giá bởi chỉ một người, cũng không phải bởi tất cả mọi người, không trừ ai cả, mà như nhà xã hội học nói, bởi một vài người có chung những lý do chính xác về điểm này”. Ở đây, về sau này, J.S. Mill đã nói tới những người am hiểu, và Frédéric Rauh thì sẽ nói tới những ý thức được coi trọng. Do đó, phải tìm cách giải thích tài năng sáng tạo và mô phỏng trong *sự sống của các hình thức* và làm điều đó theo một cách nhìn tập thể. Trùm lên những bí ẩn của sự sáng tạo ấy một tấm màn kín đáo cũng có nghĩa là thú nhận sự bất lực. Về điểm này có thể hiện tượng luận ngày nay đã mang một vài ảo tưởng có tham vọng thấy được, qua những hiện tượng ấy, một trực giác trực tiếp về thực chất của mỗi người và đặc biệt của tài năng. Charles Lalo nhấn mạnh quan niệm cho rằng mỹ học càng không thể chọc thủng bí ẩn của thiên tài bằng tâm lý học nghệ thuật cũng như

xã hội học nghệ thuật. Về điểm này, chúng tôi tuyệt đối tán thành ý kiến của ông. Khi ông trình bày rằng sự đấu tranh giữa thiên tài và môi trường xã hội - mà đó tất nhiên là trường hợp của phần lớn những người cách mạng - không phải là không thể hòa giải được với xã hội học, giống như việc nghiên cứu sự hòa hợp của thiên tài với những nhu cầu mỹ học của một giới tinh hoa "có học, thông minh, tích cực", thì dường như ông tuyệt đối đúng. Nhưng không nên quá nhấn mạnh tới sự đối lập của giới thân cận và môi trường: bên cạnh xã hội học mỹ học tương đối độc lập trong toàn bộ xã hội, có vô số người không có cá tính và thụ động, không có những sự bận tâm về mỹ học. Trước môi trường phi mỹ học, giới thân cận sáng ý của những thương nhân - tiên tri như Durand-Ruel hay Ambroise Vollard ngày xưa trở thành cần thiết vì sự xét đoán vững chắc của họ, bởi vì họ dự cảm được thiên tài đang nảy sinh, hoặc biết áp đặt sở thích tương lai lên khách hàng. Về mặt này, có lẽ cần có một sự phân tích xã hội học về người mua bán tranh như một khâu trung gian giữa người dùng và người làm ra, giữa người sáng tạo và công chúng.

III. — Về môi trường

Theo cách nhìn này, còn phải thử phân tích những cấu trúc cần thiết để quy định sự đánh giá tác phẩm. Đúng vậy, những quy định xã hội học không cho phép xây dựng những nhân tố "phi mỹ học" hơn những nhân tố nghệ thuật đích thực. Nếu xã hội học mỹ học phải được xây dựng, nói theo Roger Bastide, để "nghiên cứu những mối tương quan giữa các hình thức xã hội và hình

thức mỹ-học”, thì mỗi nhóm xã hội phải cho phép đem lại một “màu sắc riêng cho nghệ thuật đang nảy sinh hay phát triển bên trong nó”. Theo logic, phải xếp vào đây những nghiên cứu chuyên đề về người xuất bản, tức là người lựa chọn trong số các bản thảo những bài phê bình văn học, nghệ thuật, âm nhạc, kịch, v.v... nhằm đánh giá tác phẩm, cũng như những Viện Hàn lâm nằm trong số những “cơ quan có mục đích mỹ học”, mà tất cả sẽ tạo thành một đầu gạch nối giữa nghệ thuật và đời sống xã hội hoặc kinh tế. Điều quan trọng là ở đây còn có những nghệ thuật gia đình như âm nhạc trong phòng, hay một nghệ thuật tôn giáo dùng màu sắc và âm thanh để thể hiện những giáo điều, những huyền thoại hay những cảm xúc thần bí, hay một nghệ thuật chính trị phục vụ cho những lợi ích Nhà nước, v.v... Thật có ích đối với nhà xã hội học khi ghi nhận rằng có những tập thể xã hội, như những tập thể thanh niên hay nam giới, muốn có sự đổi mới thường chống lại những tập thể khác, như những nhóm phụ nữ, trẻ em hoặc tín đồ tôn giáo, tất cả đều rất bảo thủ. Chính ở đây, cần phải phân tích các tư liệu: cuộc đấu tranh của Lucrèce chống một thứ ngôn ngữ không thích hợp với sự trừu tượng hóa, cuộc đấu tranh của Callimaque chống một thứ tiếng Hy Lạp “chỉ thích hợp để nói lên những ý tưởng hơn là những cơn bốc của tâm hồn”; cuộc đấu tranh của những người “hâm mộ trực giác chống một thứ ngôn ngữ, như họ than thở, chỉ thích hợp với những mục đích của trí tuệ” (Julien Benda). Rất đáng chú ý là Hugo đã nhào nặn tác phẩm của mình theo những hình thức của André Chénier và Lebrun, còn những sonat đầu tiên của Beethoven thì được khuôn theo những sonat của Haydn,

và “Wagner đã khởi đầu bằng những nhạc kịch theo khuôn bánh kẹp Italia” (như trên). Tất cả những điều này xác nhận sự phân tích của Taine trong *Triết học về nghệ thuật*, khi chỉ ra rằng thiên tài là kết quả tổng hợp của ba sức mạnh, trong đó *môi trường* là quan trọng nhất: “Một nghệ sĩ dù có rất giàu óc phát minh, thì anh ta cũng không phát minh được mấy!”, Taine nói thêm. Tác động của các chất liệu, các hình thức, của lối trình bày, của chủ đề, của khuynh hướng, của các hệ thống, chính là tác động của *môi trường*. Có nghệ sĩ nào tự cho mình vẽ lại quá khứ mà lại không vẽ những phong tục thời mình, không vẽ môi trường xã hội anh ta nhìn thấy chung quanh mình đâu? Chỉ cần nhớ lại lời của Voltaire trách tất cả những người Hy Lạp và La Mã của Racine đều là:

*Dịu dàng, duyên dáng, hiền lành và kín đáo,
Và tình yêu đến theo họ
Tưởng họ là những triều thần nước Pháp;*

Shakespeare mô tả người Anh thế kỷ XVI qua người Hy Lạp và người La Mã, và Calderon thì qua người Tây Ban Nha. “Vị thế của dân chúng trong *Antoine và Cléopâtre* và trong *Britannicus* là vị thế của họ ở nước Anh năm 1580 và ở nước Pháp năm 1670”.¹

Ảnh hưởng của môi trường địa lý cũng rất rõ trong tác phẩm nghệ thuật: chẳng hạn thơ Tây Ban Nha ở thế kỷ XI, nếu nó tuân theo hai cảm hứng, một là của chiến binh, còn cảm hứng kia là của tu sĩ, thì nó cũng lấy các chủ đề từ việc xứ Catalogne, một vùng đất tranh chấp giữa người Maure và người Kitô giáo, đã được phân chia

1. Julien Benda, *Từ điển bách khoa Pháp*, t. XVI, tr. 62-66.

giữa những *ca khúc* chiến tranh Kitô giáo - Maure và những *ca khúc* tôn giáo vang lên từ vùng đất đã giành lại (những tu viện được xây dựng lại). Émile Mâle, K. Burdach, Thode và Gillet đã có thể nói lên vai trò của thuyết thần bí franciscain (thuộc dòng thánh François) trong cảm hứng hội họa của thế kỷ XIII. Người ta có thể chỉ ra rằng tác phẩm nghệ thuật chỉ là một sự phản ánh môi trường địa lý cũng như đối với kiến trúc, trong đó người ta có thể tìm thấy lại những nét rõ rệt nhất của môi trường thực vật, địa chất hoặc hình thái: vườn cọ Ai Cập được thấy lại trong những phòng có cột đỡ trần; rừng Pháp được thấy lại “qua những chân vòm gân guốc to đậm những cung nhọn giao nhau, qua những tấm kính ghép màu đóng khung, - như Elie Faure nhận xét, - dường như sẵn sàng chụp mái vòm rung rinh của nó lên vô số những cuộc hội họp chung quanh một thầy tu xứ Celte ngày xưa, dưới bóng những cây thiêng”. Trên dãy Lybie, nhất là ở thung lũng có đào mộ chôn các vua Ai Cập, người ta thấy những hình kim tự tháp cất giữ các xác ướp đầu tiên của những ông vua ấy: bộ mặt và cách bố trí của các kim tự tháp có đền thờ thượng đế trên đó, “đã lặp đi lại đến vô tận bộ mặt và sự bố trí của những ngọn núi chung quanh”. Kiến trúc và âm nhạc Ả-rập thường thể hiện ảnh hưởng của những vùng hoang mạc màu vàng hung và trần trụi, cho thấy một sự thống nhất trừu tượng, không có những chi tiết hay những hình thù gợi cảm. Như vậy, có thể đưa ra rất nhiều giả thuyết về ảnh hưởng địa lý, chẳng hạn, đối với Hy Lạp, Ai Cập hay Italia, bằng sự di chuyển của các yếu tố, ảnh hưởng của những hình thái xã hội, sự ra đời của máy móc, v.v... Cũng vậy, những dữ kiện chủng tộc đã quy định các

nghệ thuật. Một sắc dân nào đó thích chơi màu sắc một cách tự phát, còn một sắc dân khác thì thích vẽ: người Bushmen rất giỏi về nghệ thuật tạo hình, còn người Cafres thì tối nhất về mặt này. Tây Ban Nha giỏi về âm nhạc dân gian hơn là về âm nhạc bác học: nước Đức thì ngược lại. Người Italia và người Slave là những người chơi nhạc giỏi một cách tự nhiên; người Anglo-saxon thì kém hơn nhiều, dù họ là những bà con gần gũi với người Germain và người Scandinave. Nếu người Pháp hiện nay không có cái đầu sử thi, thì chắc chắn họ đã có nó ở thời Trung đại. Nhân học đã mang lại cho xã hội học rất nhiều thứ: nhưng, từ trong khối lớn những yếu tố ấy, thật khó lòng nhìn thấy nổi lên một cách cụ thể những yếu tố nào có giá trị phổ quát. Những dữ kiện chính trị, tôn giáo, kinh tế, nội trợ, kỹ thuật cũng cần được xem xét. Về mặt này, thử nghiệm xuất sắc nhất mà thời đại chúng ta có thể ghi nhận là của Pierre Francastel. Trong những tác phẩm bàn về những mặt này, ông đã có thể thu nhập những kết quả điều tra vô cùng phong phú về nhân học, khoa học luận, mỹ học, công nghệ v. v..., lúc xuất hiện cũng như lúc hủy hoại của một không gian tạo hình, nhằm nêu lên một cách rõ hơn sự kết hợp vĩnh hằng của nghệ thuật và xã hội¹. Chúng tôi cũng xin kết thúc sự điếm qua ngắn gọn này ở tác giả ấy: trong một kỷ yếu đáng chú ý của *Năm xã hội học*, nhan đề là "*Nghệ thuật và Xã hội học*"², người sáng lập ra bộ môn Xã hội học về Nghệ thuật ở Trường cao học này đã nêu lên những đường nét của Xã hội học mỹ học của ngày mai.

1. Xem *Những nghiên cứu về xã hội học nghệ thuật*, Denoel, 1970, và *Nghệ thuật và kỹ thuật*, Gallimard, 1988.

2. *Năm xã hội học*, 1940-1948, t. V.

PHẦN THỨ BA

NHỮNG VẤN ĐỀ CỦA MỸ HỌC

CHƯƠNG VII

GIÁ TRỊ HỌC NGHỆ THUẬT

Thế giới của những giá trị trong đó Nghệ thuật tiến triển là thế giới quá rộng lớn đến mức ở đây không thể nào liệt kê được đầy đủ tất cả những khả năng tiềm tàng của nó. Nghệ thuật và vẻ Đẹp có quan hệ kết hợp, tách rời hoặc có tương quan với Chân lý, Lòng tốt, Tính ích lợi, Cái thiêng liêng, v.v... Hiện nay bộ ba họ hàng với nhau: *Chân, Mỹ, Thiện*, không còn là thời thượng nữa. Những gì ngược lại có lẽ được ưa chuộng hơn: đó là những giá trị tiêu cực mà Raymond Polin đã phân tích một cách hết sức thấu đáo trong tập sách lý thú của ông viết về vấn đề *Cái xấu, cái ác, cái giả*¹. Ở đây, chúng tôi chỉ muốn nói tới những quan hệ của Nghệ thuật với Khoa học, với Đạo đức và với Tôn giáo mà thôi

1. Lĩnh vực của những giá trị mỹ học, hay giá trị học về những giá trị gọi là tiêu cực, như người ta tìm thấy trong tác phẩm của Poli, tr. 93, được trình bày trong bảng dưới đây:

cái gớm ghiếc
cái khủng khiếp
cái quá cỡ
cái sáo rỗng

cái xấu

cái lộn xộn
cái dị dạng
cái không hình thù
cái kỳ quái

I. — Nghệ thuật và Khoa học

Người ta thường đem đối lập những thái độ mỹ học và khoa học với nhau: nghệ thuật phải là tự do, là trò chơi của trí tưởng tượng; trái lại, khoa học phải gắn với tính tất yếu logic và có tính bên ngoài đối với những ai đi tìm và tìm thấy. Thế nhưng, Goethe và Léonard de Vinci lại vừa là những nghệ sĩ, vừa là những nhà bác học. Làm thế nào để liên kết nghệ thuật và khoa học? Bằng nguồn vốn chung của chúng, người ta có thể nói thế. Nghệ thuật cũng như khoa học đều sinh ra từ tôn giáo: sự thờ sao đem lại khoa chiêm tinh; người ta đã bắt đầu bằng cách nghiên cứu nguyên nhân của các hiện tượng trong những lý lẽ tôn giáo, giống hệt như người ta cố nắm bắt thiện ý của thần thánh bằng một lòng tin nồng nhiệt đã từng đem lại sinh khí cho điêu khắc Hy Lạp và kiến trúc của các nhà thờ Trung đại. Nhưng, cũng bằng cách này, người ta có thể nói rằng kỹ thuật là nguồn gốc của nghệ thuật và khoa học. Comte cho rằng tính thực chứng của nghệ thuật chỉ có thể được rút ra từ bản chất tôn giáo, rồi từ bản chất siêu hình học của nó trong giai đoạn thứ ba: người ta cũng có thể nói như vậy về khoa học. Còn về kỹ thuật, thì người ta biết rằng nó thường được coi như một trong

☞ cái khoa trương
cái rỗng tuếch
cái nhảm chán
cái nhạt nhẽo
cái lảm thường
cái xoàng xĩnh
cái "tệ hại"
cái rườm rà

cái mất cân đối
cái kỳ dị
cái lỗ lã
cái buồn cười
cái thô bỉ
cái màu mè
cái kiểu cách
cái vô duyên

những nhân tố quan trọng nhất của sáng tạo nghệ thuật hoặc của phát hiện khoa học vào buổi bình minh của khoa học Hy Lạp. Nhưng, gác lại những vấn đề về nguồn gốc đáng ngờ và thường là đáng tranh cãi ấy một bên, người ta có thể đi tìm những sự gắn gũi trực tiếp giữa vẻ đẹp và chân lý.

Chẳng có gì đẹp hơn cái thật, chỉ cái thật là đáng yêu, không chỉ tất cả các nhà cổ điển mà cả các nhà lãng mạn, các nhà hiện thực chủ nghĩa, các nhà tự nhiên chủ nghĩa, các nhà tả thực đều nói như thế. Verdi đã có thể đưa ra chân ngôn dưới đây, mà tất cả các nghệ sĩ có thể lấy làm của mình dù họ là những người duy lý tưởng nhất: "*inventere il Vero*". Người ta nói về một bức tranh đẹp rằng nó là thật; tính xác thực là một phẩm chất của nghệ thuật cũng như của khoa học. Hơn thế nữa: khoa học là cần thiết cho nghệ thuật như một yếu tố về căn bản có tác dụng đào luyện trong sự giáo dục nghệ sĩ. Có bao giờ người ta thấy một họa sĩ không có kiến thức giải phẫu, một kiến trúc sư không có những ý niệm toán học, một nhạc công không có những ý niệm âm học không? Dù là ngấm ẩn, dù là vô thức, một số rất lớn kiến thức khoa học vẫn có ý nghĩa hàng đầu đối với nghệ sĩ. Ngược lại, trong hình học có một giải pháp đẹp, một vị thế học của những vấn đề mà người ta thường dẫn ra, đặc biệt dưới ngòi bút của Poincaré. Thật vậy, khoa học hướng về khái niệm và quy luật mang bản chất trừu tượng và khái quát; do đó nó cũng làm mất màu sắc cá tính, nhưng cá tính mà không có khoa học thì chỉ là một dữ kiện mờ đục và không định hình. Như vậy, khoa học là cần thiết, trước

hết là để hiểu rồi để xử lý nó. Vì thế, có thể nói rằng cái hiện thực làm nền cho cả nghệ thuật và khoa học, nhưng một cái là để tìm kiếm nó, còn cái kia là để vượt qua nó. Nếu đúng là khoa học là sự phát hiện một trật tự phổ quát chung và tất yếu bằng đo lường, thì nghệ thuật, cái *homo additus naturae* (cái được con người thêm vào tự nhiên) ấy, là sự biến đổi hiện thực hằng ngày, là sự tách khỏi tính vật chất. Theo một nghĩa nào đó, có thể nói rằng cái thật là sự kết hợp cái đẹp và cái thiện và, rút cuộc, là điểm nhân tất cả các giá trị.

II. — Nghệ thuật và Đạo đức

“Nhưng vậy thì, đối với ngài, Đạo đức là gì? - Là một cái phụ thuộc vào mỹ học!” Chính bằng những lời đó, André Gide đã trả lời trong một cuộc phỏng vấn tưởng tượng của ông. Theo một cách nhìn kiểu Platon, nghệ thuật và đạo đức ăn ở thuận hòa với nhau thật tuyệt vời. Nhưng chỉ cần nghĩ tới những sự nhảm nhí nặng nề của một thứ văn học được bảo trợ, tới những sự bảo hành mạnh mẽ, tới sức mạnh hăng hắc của một thứ văn học giống như thứ rượu nặng tối, là đủ để thấy xuất hiện một sự ly khai của nghệ thuật và đạo đức, mà đó là một trong những nét nổi bật nhất của văn học hiện đại. Thật vậy, từ Sade, Beaudelaire hay, gần chúng ta hơn, Maurice Sachs, Boris Vian, Jean Genêt và tác giả của *Jean-Paul* từng làm chảy rất nhiều mực, thì không còn có thể ủng hộ cách nhìn của Voltaire nữa: “Tôi coi bi kịch và hài kịch như những bài học về đức hạnh, về lý trí và về phép lịch sự... Hài kịch đích thực thật ra là gì? Đó là nghệ thuật giảng dạy đức hạnh và

phép tắc trong hành động và trong đối thoại...” “Tôi đã làm được một chút thiện: đó là tác phẩm hay nhất của tôi!” Trong thực tế, có thể là như vậy: nhưng điều đó không ngăn cản một sự thực là thứ văn học dạy đạo đức ấy của Voltaire hay của những người cùng thời với ông chẳng có giá trị gì mấy trước con mắt của Molière, La Fontaine hay của tác giả *Corydon*, chỉ cần nói tới ba nạn nhân của những kiểm duyệt quá đáng ấy. Diderot cũng đã nói giống như thế, rằng hội họa và thơ ca phải có “phong hóa” và, trong *Các phòng tiếp* cũng như trong *Tiểu luận về hội họa* của ông, ông đòi hỏi “phải diễn tả đức hạnh là đáng yêu, tội lỗi là ghê tởm, cái lỗi bịch gây khó chịu; đó là dự định của bất cứ người trung thực nào cầm bút, cầm cọ vẽ hay cầm dao khắc”. Người ta đều biết biết những gì tác giả *Người cha trong gia đình* và *Đứa con hoang* đã rút ra như những ví dụ cho các lý thuyết kịch của ông. Dường như chúng ta ngày nay thấy đúng hơn khi cùng với Théophile Gautier nói rằng: “Tôi không biết ai đã nói, không biết nói ở đâu rằng văn học và nghệ thuật có ảnh hưởng tới phong hóa. Dù là ai đi nữa, thì chắc chắn đó là một kẻ đại ngu ngốc (tác giả *Lời tựa Cô de Maupin* nói); cũng giống như người ta nói rằng: những hạt đậu nhỏ mà mọc lên mùa xuân”. Beaudelaire quá ác còn nói rõ hơn: “Các bạn đều biết rằng tôi bao giờ cũng chỉ coi văn học và nghệ thuật phải theo đuổi một mục đích xa lạ với đạo đức, và vẻ đẹp của quan niệm và phong cách là đủ đối với tôi... Tôi biết rằng ở những vùng thanh khiết của thơ ca chân chính, không có cái ác, cái thiện cũng không có, và những từ ngữ u buồn và khủng khiếp khốn khổ ấy có thể hợp thức hóa những phản

ứng của đạo đức, giống như kẻ báng bổ xác nhận tôn giáo". Trong một cuốn sách nhỏ rất khêu gợi dưới nhan đề *Nghệ thuật và đạo đức*, Charles Lalo đã chỉ ra rằng không thể có một giải pháp hoàn hảo cho cuộc chiến giữa các nhà khổ hạnh và các nhà duy mỹ: chạy qua chạy lại giữa sự thống trị của cái đẹp và sự chiến thắng của cái thiện, nghệ thuật khi thì được dùng để phục vụ cho đạo đức, khi thì được đặt lên trên mọi thứ, khi thì tham gia một sự thống nhất thần bí, khi thì phỉ báng tính đạo đức. Trong công việc chạy qua chạy lại ấy, nghệ thuật đã đạt tới một giải pháp thỏa hiệp, mà trong khuôn khổ một phác thảo lý luận chung về các giá trị, Charles Lalo đã vạch ra rằng con người, "thứ động vật bận tâm tới cái tuyệt đối" ấy, luôn luôn đương đầu với tình trạng không thể nào có một giá trị tuyệt đối cả. Bởi vì, thật ra, đối với Lalo, vấn đề nghệ thuật và đạo đức là một vấn đề giả. Hai giá trị thật sự đối với ông là cái bình thường và cái lý tưởng. Do đó, tất cả những gì người ta có thể hy vọng, là tìm thấy giải pháp cho sự tương phản của nghệ thuật và cuộc sống, mà tuyệt nhiên không phải là giữa nghệ thuật và đạo đức. Thật vậy, đạo đức là cái thách thức đối với khoái cảm, mà khoái cảm chính là cái phái sinh của bốn phạm: như vậy, đạo đức dường như nhân danh yêu cầu dứt khoát của nó để đòi tất cả các bộ môn khác phải phục vụ nó, còn nghệ thuật, về phần nó, dường như lại đòi hỏi một tính tối thượng tương tự, do đó mà có sự đối lập giữa những nhà khổ hạnh và những nhà duy mỹ với số phận, như Platon đã nói trong *Cộng hòa* của mình đối với các nhà thơ mang dây hoa được ông dẫn trở lại các cổng lớn của Thành quốc. Nhưng ngay cả ý tưởng về sự

phục vụ ấy cũng vừa là phi mỹ học, vừa là phi đạo đức, bởi vì khi trao khoai cắm vào tay kẻ thù sử dụng, nó hủy hoại luôn tự do, niềm tin tốt lành, làm mất đi phong cách và đương nhiên tính phi đạo đức đạt tới sức mạnh thứ phát khi lối tuyên truyền vốn mang bản chất nô lệ này tuân theo những mệnh lệnh của bản năng sai lệch và trở thành khiêu dâm, chẳng hạn. Do đó, nghệ thuật được phối hợp với đạo đức mà không phục tùng đạo đức. Giữa Đạo đức và Mỹ học không hề có sự cắt đứt hoàn toàn.

III. — Nghệ thuật, Tự nhiên, Công nghiệp và Tôn giáo

Nếu có nhiều chỗ hơn, đáng lẽ phải nói đôi chút về những quan hệ giữa nghệ thuật và tự nhiên, hay nói đúng hơn, giữa nghệ thuật và sự cảm nhận: cả hai đều đưa chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa lý tưởng, tức là sự bất chước và sự làm đẹp thêm, tới chỗ chống nhau; nhưng thật khó mà tách hẳn hai công thức này khỏi nhau. Nếu nghệ thuật là hiện thực chủ nghĩa theo nghĩa nó gạt bỏ những quy ước vị lợi do nó đặt xen vào như một tấm màn giữa chúng ta và những người khác, thì nó lại có thể là lý tưởng chủ nghĩa khi nó tìm kiếm một sự thâm dò trực tiếp hơn và sâu xa hơn, bằng cách điều chỉnh những tập quán cảm nhận của chúng ta. Và giữa hai học thuyết này, cần phải thấy rõ toàn bộ những tìm kiếm của chủ nghĩa cổ điển (nhằm vào bản chất), chủ nghĩa lãng mạn (nhằm vào cuộc sống và màu sắc), chủ nghĩa tự nhiên (nhằm vào sự kiện), chủ nghĩa ấn tượng (nhằm vào cái trực tiếp và sự tươi mát), chủ nghĩa

tượng trưng (nhằm vào sắc thái và sự tương ứng), chủ nghĩa lập thể (nhằm vào cấu trúc và hình học), chủ nghĩa siêu thực (nhằm vào sự siêu việt), v.v...

Công nghiệp trở thành kẻ thù tệ hại nhất của nghệ thuật, vì hai lý do là nó làm xấu đi các cảnh quan (chủ đề được Ruskin phát triển) và phá hủy phong cách với việc thay nó bằng sản xuất hàng loạt. Nhưng nó cũng được biện minh về mặt mỹ học ở chính hai điểm nhìn ấy, do có một vẻ đẹp của những cảnh quan của nhà máy¹ và của công việc cơ giới mà chuẩn mực đầu tiên là gạt bỏ mọi thứ trang trí thừa ra (khí động học). Về mặt này, cần nhắc tới tác phẩm rất quan trọng của Raymond Loewy, một người Pháp sang sống ở Mỹ để xây dựng một phương pháp mỹ học công nghiệp và thương mại, trước hết là về quảng cáo, và ông đã thành công khi đem lại một sự cảm nhận đúng hơn nhiều về sự hòa hợp của những đồ vật kỹ thuật, bằng cách biến đổi hoàn toàn vẻ bên ngoài của các sản phẩm, từ đầu máy xe lửa đến bao thuốc lá. Ông đã kể lại cuộc phiêu lưu của mình trong một cuốn sách: *Cái xấu mỹ thật khó bán*², mà người ta theo dõi nó một cách say mê những thăng trầm của cái thích và cái không thích trong thời đại kỹ thuật và cơ giới, trong đó cái cơ giới giết chết cái thần bí “trong cái thân thể to lớn quá cỡ này”, nơi tâm hồn không còn có chỗ nữa, nói theo cách nói của Bergson.³

1. Verhaeren, Honegger, *Pacific* 231.

2. NRF (tái bản 1991).

3. Xem *Mỹ học công nghiệp* (“Tôi biết gì?”, n° 957).

Cuối cùng, có thể có cả một thư viện để dẫn ra, cũng như có tới một nghìn vấn đề để liệt kê về những quan hệ của nghệ thuật và tôn giáo. Chúng ta thấy dường như tôn giáo đem lại cho mỹ học cả *alpha* (điểm đầu) lẫn *oméga* (điểm cuối); nghệ thuật bắt đầu và kết thúc ở cái thiêng liêng. Giống như tiêu chuẩn duy nhất của mỹ học và thần bí là sự xuất thần, nghệ thuật đích thực cũng phải được tìm kiếm trong một tinh thần tôn giáo, trong một sự nhiệt tâm không thể ăn nhập với những kỹ thuật vật chất mà những nhà sáng tạo rất lớn đều chán ghét.

Như vậy, giống như cái thật là nơi quy tụ tất cả các giá trị, cái thiêng là mục đích, là lý tưởng siêu việt mà tất cả các giá trị đều nhất thiết phải hướng tới. Do đó, nghệ thuật chỉ là một nấc trong sự đi lên tới cái tuyệt đối; nhưng đó có lẽ là giai đoạn chắc chắn nhất, là phương tiện vững chắc nhất mà con người đã tìm thấy để thể hiện cái lý tưởng trong cái hiện thực và cái thần thánh trong cái trần thế.¹

1. Xem R.P. Régamey, *Nghệ thuật thiêng liêng ở thế kỷ XX?*

CHƯƠNG VIII

HỆ THỐNG CÁC NGHỆ THUẬT

I. — Các hệ thống cổ điển

Nói chung, các hệ thống cổ điển chỉ tự giới hạn vào việc ghi nhận sự chia đôi giả tạo giữa các nghệ thuật không gian và các nghệ thuật thời gian. Sự phân loại truyền thống về các nghệ thuật thường đem đối lập ba nghệ thuật tạo hình (kiến trúc, điêu khắc và hội họa) với ba nghệ thuật nhịp điệu (vũ, nhạc và thơ), những nghệ thuật này đạt tới đỉnh cao ở “Nghệ thuật thứ bảy”, Điện ảnh. Chính từ sự phân biệt ấy mà người ta nói tới một “Nghệ thuật thứ tám” mà có lẽ đó là Truyền thanh (và có thể có một Nghệ thuật thứ chín là Truyền hình và một Nghệ thuật thứ mười là Hoạt hình, v.v... Tại sao lại không nhỉ?). Nhưng, ngoài tính chất cực kỳ thiếu sót của hệ thống ấy, một lối phác thảo không vững chắc gì cả, không có giá trị gì cả, trong đó không có một chỗ nào dành cho Văn học, Tiểu thuyết, Sân khấu, v.v..., thì một trong những phát hiện lớn nhất của Ét. Souriau là phê phán việc đem đối lập nghệ thuật tạo hình và nghệ thuật nhịp điệu. Thật vậy, ông đã vạch rõ các nghệ thuật tạo hình chứa đựng một yếu tố thời gian cũng cốt yếu như các nghệ thuật gọi là thời gian, và các

nghệ thuật nhịp điệu cũng là những nghệ thuật có yếu tố không gian như các nghệ thuật không gian như thế nào. Không gian thật quan trọng trong thơ: việc in tipô tập thơ *Calligrammes* (Thơ viết chữ đẹp) của Guillaume Apollinaire quan trọng đến mức nếu không có nó, thì những bài thơ của ông sẽ không thể hiểu được; *May rui* của Mallarmé, về mặt tạo hình, bằng những khoảng cách, những chỗ để trắng giữa các từ, đã trình bày cả một loạt tranh vẽ không có hình. Thời gian là cái cốt yếu đối với kiến trúc, hội họa, và thật ổng công khi phủ định tính chất thời gian gắn với vẻ oai nghiêm của những đền thờ Hy Lạp, với độ nhanh mảnh mai của điêu khắc gôtic rực rỡ, với hình khối lớn của phong cách *roman*, với thời gian uốn lượn và kiểu cách của nghệ thuật barôc, với củ chỉ được khắc họa trong độ dài bốn chôn của Van Gogh hay trong thời gian uể oải của Henri Matisse.

II. — Các hệ thống hiện thời

Các hệ thống hiện thời đã cố đấu tranh chống lại khuynh hướng dễ dãi ấy, và một trong những hệ thống nổi tiếng nhất, tài tình nhất là ý đồ phân loại một cách tự nhiên do Alain nghĩ ra: “Hai nhóm tự hiện lên trong rất nhiều nghệ thuật và tác phẩm, là các nghệ thuật xã hội và các nghệ thuật đơn độc... Rõ ràng là hình họa, điêu khắc, hội họa, nghệ thuật đồ gốm, nghệ thuật đồ gỗ và ngay cả một thể loại kiến trúc nào đó đã dựa vào mối quan hệ của người làm nghệ thuật với đồ vật, mà không cần tới sự giúp sức trực tiếp của trật tự con

người hiện có". Điều đó cho phép Alain xếp vũ và sự trang sức vào nhóm thứ nhất, thơ và hùng biện vào nhóm thứ hai, âm nhạc vào nhóm thứ ba, sân khấu vào nhóm thứ tư, kiến trúc vào nhóm thứ năm, điêu khắc vào nhóm thứ sáu, hội họa và hình họa vào nhóm thứ bảy và văn xuôi vào nhóm cuối cùng. Cũng nên đặt việc thử phân loại *theo cấu trúc* về các nghệ thuật mà Charles Lalo đã nghĩ ra vào cuối đời ông (theo chúng tôi, đó là tác phẩm quan trọng cuối cùng trước khi ông mất)¹ vào khuynh hướng này, trong đó tác giả xuất phát từ tâm lý học về hình thức đã rút ra một lối gắn bó cấu trúc theo kiểu tự nhiên, với việc chỉ ra bảy khu vực trội nhất, nhằm sơ đồ hóa tất cả những biểu hiện lớn hiện nay của đời sống nghệ thuật.

Như vậy, bảy cấu trúc thượng tầng riêng biệt của các nghệ thuật sẽ đưa tới: 1) Các "cấu trúc và cấu trúc thượng tầng về thính giác" (sự tổ chức theo phong cách của các quy luật vật lý và tâm-sinh lý về những rung động âm thanh): âm nhạc phối khí và hợp xướng, nghĩa là "nhiều hòa âm", không kể những cấu trúc hạ tầng khác nhau (nhạc thính phòng có dây, tất cả các loại độc tấu) và sự lây nhiễm hay cộng thêm những cấu trúc hạ tầng bên ngoài (nhạc hát); 2) Các "cấu trúc và cấu trúc hạ tầng về thị giác" (cách điệu hóa trường nhìn hay thể hiện kỹ thuật về các quy luật quang học lý thuyết): hội họa, hình họa và khắc trổ, tranh in tay, v.v...; 3) Các "cấu trúc và cấu trúc hạ tầng kỹ thuật về vận động"

1. Xem *Những hình thức của nghệ thuật, những hình thức của tinh thần*, số đặc biệt của *Journal de Psychologie*, xuất bản dưới sự chỉ đạo của I. Meyerson, PUF.

(đối chơi về những quỹ đạo động): các nghệ thuật vận động thân thể (đối chơi về cử chỉ, thái độ, về những nỗ lực “cơ - gân - xương”): balê Nhạc kịch, các điệu vũ phương Đông bằng tay, đầu, bụng, các điệu múa dân gian, nhào lộn, v.v...; hoặc những nghệ thuật vận động bên ngoài: các vòi phun nước, các thác nước óng ánh, v. v...; 4) Các “cấu trúc và cấu trúc thượng tầng về hành động” (đối chơi về các nhân vật, tức là về những ý chí được giả định là tương đối tự do trong những xung đột), như sân khấu, điện ảnh câm, hoạt hình, Nhạc kịch, Nhạc kịch-hài, nhạc cảnh; 5) Các “cấu trúc và cấu trúc hạ tầng kỹ thuật về xây dựng” (đối chơi về vật liệu): cách điệu hóa những chất liệu thô như kiến trúc, hay những chất liệu sống động như điêu khắc, hay về cây cối và phong cảnh như nghệ thuật vườn; 6) Các “cấu trúc và cấu trúc hạ tầng về ngôn ngữ”: thơ, văn xuôi, văn xuôi thơ; 7) Các “cấu trúc và cấu trúc hạ tầng về nhục cảm”: nghệ thuật yêu (dâm dục bình thường, khiêu dâm, những sự sùng bái riêng biệt và những sự đồi bại tính dục); ăn uống (các nghệ thuật ăn và uống); hương liệu; các cấu trúc xúc cảm và nhiệt học.

Chỉ lướt nhanh qua sơ đồ này cũng có thể nhìn thấy cùng một lúc cả sự phong phú quá lớn lẫn tính phức hợp quá mức. Vì thế, ta hãy mượn ở *Nhập môn mỹ học* của Maurice Nédoncelle một sự phân loại gần đây hơn và vô cùng đơn giản hơn, nếu không phải là chính xác hơn sự phân loại của Charles Lalo (trong lĩnh vực này, thật khó mà không thể không chính xác, không thể không tùy tiện, và thật vô ích khi tìm cách để không trở thành giả tạo). Đối với ông, những nghệ thuật chính

theo năm giác quan là các nghệ thuật xúc giác-cơ (thể thao, võ), các nghệ thuật thị giác (kiến trúc, hội họa, điêu khắc), các nghệ thuật thính giác (âm nhạc và văn học), các nghệ thuật tổng hợp thị giác và thính giác (sân khấu và điện ảnh)¹. Nhưng đối với tác giả này, những dữ kiện cảm giác miệng và mũi là thấp kém và tầm thường đến mức chúng hoàn toàn không thể nào đưa tới những nghệ thuật thật sự được. Thật vậy, hai giác quan này “hơi yếu kém; chỉ có một nghệ thuật thứ yếu hay, nói đúng hơn, rất nhỏ bé là thuật ăn ngon phù hợp với vị giác; còn với khứu giác thì đó là bản giao hưởng của các thứ hương liệu mà chúng ta sẽ không biết gì đòi nó phải là biểu hiện của một nghệ thuật lớn” (tr. 74). Lý do sâu xa để các giác quan này không đưa tới những nghệ thuật đích thực là vai trò giới tính nổi bật trong những cảm nhận về mùi hay vị: “Thật rất khó để cho bản năng ăn tách khỏi vị giác và khứu giác; cảm giác này cũng rất nhanh chóng trượt vào những chuyện tính dục tầm thường” (như trên). Xin được phép bác bỏ quan niệm đó: thật vậy, vì lý do gì mà người ta lại cấm nghệ thuật có giới tính, hay ít ra, được giới tính hóa? Về phần mình, chúng tôi cho rằng nghệ thuật là có giới tính hoặc không có giới tính: một nghệ sĩ lớn chắc chắn ưa thích sonat, bức tranh hay bài thơ do mình sáng tác; và thật khó mà những sáng tác ấy lại không mang màu sắc dâm dục. Và chẳng, đối với chúng ta, thuật ăn ngon là một nghệ thuật lớn. Thật vô lý nếu muốn đuổi ra khỏi lĩnh vực các nghệ thuật cái mà

1. Xem *Nhập môn mỹ học*, của Mauric Nédoncelle, PUF.

Nédoncelle coi là một nghệ thuật nhỏ bé. Phải thật sự thừa nhận một sự bình đẳng về nguyên tắc của tất cả các nghệ thuật, từ khi chúng không còn để cho gốc rễ của chúng chìm sâu vào hiện thực có tính chất nhất hay vào những sự phục vụ vị lợi nhất. Hơn nữa, Joseph Segond, trong *Bàn về mỹ học* của mình, đã khẳng định rằng những giác quan “bị coi là phi mỹ học”, những nghệ thuật “tiềm tàng”, ít ra cũng có thể đem lại một cảm xúc mỹ học thực sự như những nghệ thuật gọi là lớn; như vậy, đối với ông, “thế giới vị” hay “thế giới mùi” thuộc về những dữ kiện mỹ học cũng bền vững như thế giới xúc giác hay thính giác¹. Vì thế, ông hết sức lên án “hệ tôn ti trật tự giả tạo ấy của các nghệ thuật” mà ông coi là hoàn toàn vô nghĩa.

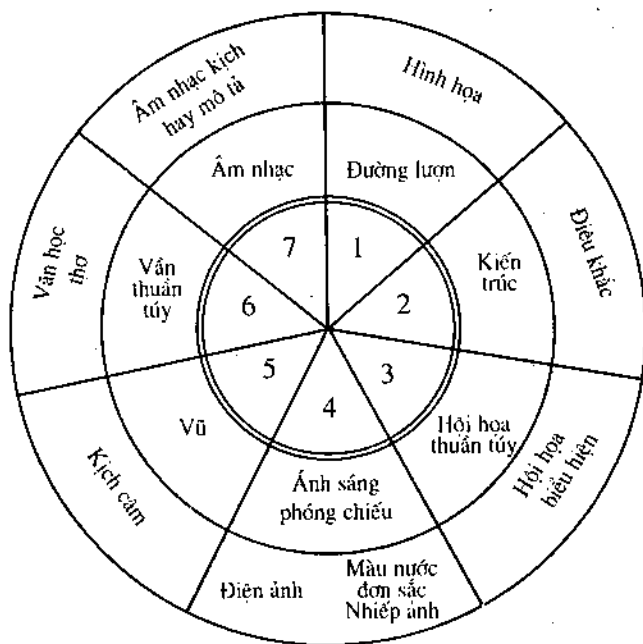
III. — Sự “Tương ứng của các Nghệ thuật”

Trước Joseph Segond, Ét. Sourianu đã đưa ra ý tưởng về một sự tương ứng của các nghệ thuật trong bài viết *Nghệ thuật và chân lý* của ông, ở đó không thể tìm thấy một sự phân biệt nhỏ nhất nào giữa các nghệ thuật nhỏ và các nghệ thuật lớn, các nghệ thuật không gian và các nghệ thuật thời gian, các nghệ thuật thị giác và các nghệ thuật khứu giác, các nghệ thuật vị giác và các nghệ thuật thính giác². Nguyên tắc phân loại của ông là nguyên tắc của một hệ thống vĩnh viễn, không có khởi đầu và không có kết thúc (nhất thiết phải theo hình tròn), trong đó các nghệ thuật chỉ được

1. Xem *Bàn về mỹ học*, Aubier, tr. 66-67 và sq.

2. Xem *Sự tương ứng của các nghệ thuật*, Flammarion.

phân biệt theo trình độ thứ nhất hay trình độ thứ hai của chúng. Bảng dưới đây sẽ cho phép hiểu rõ ý nghĩa của cuộc cách mạng căn bản này.



1. Đường nét; 2. Hình khối; 3. Màu sắc; 4. Độ sáng; 5. Những vận động; 6. Những âm thanh có âm tiết; 7. Những âm thanh âm nhạc.

CHƯƠNG IX

PHƯƠNG PHÁP LUẬN VỀ NGHỆ THUẬT

I. — Đối tượng của Mỹ học

Chúng tôi không đủ chỗ để nói một cách cụ thể lĩnh vực nào còn được xếp vào mỹ học, hiểu như một khoa học khác với lịch sử phê phán và lịch sử kỹ thuật. Người ta có thể nói rằng “theo nghĩa thật chặt chẽ, mỹ học nằm ở sự nhận thức được tìm kiếm để có sự thích thú do nhận thức đem lại”, điều này cũng được áp dụng “cho tất cả những sự vật có thể nhận thức được và cho tất cả những chủ thể có khả năng nhận thức một cách vô tư và có thể hưởng thụ được sự nhận thức ấy”¹. Như vậy, mỹ học không chỉ nhằm tới nghệ thuật, mà còn nhằm tới tự nhiên, và, nói một cách thật chung, tới tất cả những dạng thức của vẻ đẹp. Edgar De Bruyne đã phát triển trực giác của ông khi cho rằng “một thứ mỹ học chung phải dừng lại ở sự thích thú của nhà toán học và (rằng) siêu hình học phải nghiên cứu những dạng thức của sự hưởng thụ thuần túy tinh thần”... Chúng tôi thấy dường như quan niệm ấy không thể đứng vững được cả về mặt thực tế lẫn về mặt hợp thức.

1. Xem Ed. De Bruyne, *Phác thảo một triết học về nghệ thuật*, Bruxelles, tr. 12-23.

Lĩnh vực của mỹ học được hiểu như vậy sẽ là quá rộng. Cần phải coi mỹ học là triết học về nghệ thuật, và chỉ thế thôi. Theo một nghĩa nào đó, cũng có thể phân biệt *mỹ học* cổ điển với những ứng dụng gần đây hơn được coi là *khoa học về nghệ thuật*. Kant đã nói trong một công thức nổi tiếng rằng: “Tự nhiên là đẹp khi nó mang bộ mặt nghệ thuật, và nghệ thuật chỉ được gọi là đẹp khi chúng ta thấy nó vừa là nghệ thuật nhưng lại vừa mang vẻ bên ngoài của tự nhiên”. Hegel còn nói rõ hơn: “Vẻ đẹp trong tự nhiên chỉ hiện ra như một sự phản chiếu của vẻ đẹp vào tinh thần.” Do đó, cần phải coi mỹ học như sự nghiên cứu riêng về nghệ thuật mà tuyệt nhiên không phải về vẻ đẹp tự nhiên. Nhà phân tích *Tương lai của mỹ học*, khi xem xét đối tượng và phương pháp của một khoa học *đang ra đời*, đã định nghĩa mỹ học như “khoa học về các hình thức”: người ta không thể nào nói hay hơn thế. Sau Ét. Souriau, cần phải nói lại rằng mỹ học đối với nghệ thuật “giống như một khoa học lý thuyết đối với khoa học ứng dụng tương ứng”¹.

II. — Các phương pháp của Mỹ học

Vậy là chúng ta thấy rằng mỹ học phải tách khỏi lịch sử của nghệ thuật, mà mỹ học chỉ có thể có những liên hệ ngẫu nhiên và thứ yếu với nó mà thôi. Cách

1. Nhưng, nếu mỹ học phải mang tính chung, thì MỸ HỌC ỨNG DỤNG lại có thể mang một cách nhìn cụ thể. Đó có thể là đối tượng của một tập sách khác (xem *Mỹ học công nghiệp*, “Tôi biết gì?”, n°957; *Design công nghiệp*, Denis Schulmann, 1995, “Tôi biết gì?”, n° 2623).

nhìn của lịch sử là cách nhìn lịch đại, còn cách nhìn của mỹ học là cách nhìn logic: lịch sử nghệ thuật đặt lại những tác phẩm do mỹ học tách ra trong bối cảnh của chúng, theo kiểu lịch sử những tác phẩm của Bach tuy quan trọng đối với nhà sử học âm nhạc, nhưng giữa Jean-Christien và Jean-Sébastien, nhà mỹ học không thấy một sự khác nhau căn bản nào về mặt hợp thức cả. Về mặt này, cái giả chỉ xen vào một sự nghiên cứu mỹ học như một cái gì không căn bản: những cái giả của Vermeer vốn là những cái thật của Van Meegeren. Nếu sự xét đoán mà người ta có thể đưa ra về những tác phẩm ấy là giống nhau về mặt mỹ học, thì lịch sử lại từ chối đồng nhất những xét đoán mà người ta có thể đưa ra về hai tác giả ấy. Cũng vậy, toàn bộ vấn đề của phương pháp mỹ học là xem nó có tách khỏi một sự phê phán theo lối thẩm định, đánh giá, tức là theo lối giá trị học, hay không. Mỹ học không nhất thiết có tính chuẩn mực: sự phê phán thì bao giờ cũng có. Ở đây, phương pháp phê phán khác với các nhà mỹ học. Xin lấy lại một sự so sánh lý thú của *Tương lai mỹ học*, về một người thợ gốm đang làm việc với hai nhóm nhà mỹ học đứng trước anh ta. Một số nhà mỹ học thì khuyên bảo anh ta - như Socrate, Fechner -, còn những nhà mỹ học khác thì lấy anh ta làm chủ đề lý thuyết (như Muller-Freienfels, Charles Lalo). “Nói chung, đối với chính người thợ gốm ấy, phải nói thật rằng anh ta không nghe. Anh ta đang nghĩ tới cái lọ của mình”. Boileau hay Horace có lẽ làm nhiều hơn là khuyên bảo anh ta; họ có thể bắt anh ta theo những quy luật về nghề nghiệp của anh ta! Mỹ học hiện thời, dao động

giữa một phương pháp xã hội học theo một thứ chủ nghĩa tương đối cực đoan, một sự phân tích tâm lý thường rất chủ quan, và một xu hướng siêu hình mà chủ nghĩa giáo điều luôn luôn bám đở, phải tự hướng mình một cách kiên quyết tới một quan niệm khách quan và thực nghiệm. Phương pháp thật sự của mỹ học, giống như của mọi khoa học, không còn có thể mang tính chuẩn mực nữa, mà phải mang tính thực chứng. Vì thế, phải từ bỏ - và Gaen Picon có lý khi nhấn mạnh tới ý tưởng này, nhất là trong *Toàn cảnh văn học mới ở Pháp* - sự lẫn lộn ấy giữa mỹ học với sự phê phán, thậm chí với triết học, để từ nay phải coi nó như một khoa học: khoa học về nghệ thuật.

III. — Những triển vọng

Đã có một nghìn sự phản bác đối với một thứ khoa học về sở thích, một thứ triết học về nghệ thuật, một thứ kỹ thuật về cảm giác. Ở đây, chúng tôi không có thời gian để đặt ra vấn đề là có thể có mỹ học không. Chúng tôi nghĩ rằng mình đã nói rõ vấn đề này, một vấn đề từng được đặt ra thật sự đối với nhiều nhà triết học và học giả. Nhưng đó vẫn là *de gustibus non disputandum* (không nên tranh cãi về những sở thích). Trong ba mươi trang đầu Mỹ học của ông, Hegel chứng minh rất rõ ràng một sự phản bác như vậy không thể đứng vững.

Bởi vì, nếu không có nghệ thuật cũng như vẻ đẹp, mà chỉ có các nghệ thuật và các sự vật đẹp rất khác nhau đến mức có thể, thì rõ ràng mỹ học không thể là một khoa học: "cái phải được dùng làm cơ sở, - Hegel nói. - đó không phải là cái riêng biệt, không phải là

những tính riêng biệt, những đối tượng, những hiện tượng, v.v... riêng biệt, đó là Ý NIỆM". "Người ta phải xem xét cái Đẹp, mà không phải là những đối tượng riêng biệt được coi là đẹp", như Platon nói (*Hippias Majeur*, 287). Thế nhưng, mỹ học vẫn chưa tìm thấy tiêu chuẩn tuyệt đối của cái Đẹp tự thân, điều này cũng chẳng khác gì với LÓGIC HỌC và ĐẠO ĐỨC HỌC cả; *pulchrum, vel verum index sui*, có thể nói như vậy. Vì thế, Hegel đã có lý khi nói rằng: "Chính là bằng ý niệm về cái Đẹp mà chúng ta phải bắt đầu... (bởi vì) như vậy chúng ta đồng thời tránh được sự khô khan, sự rối rắm do tính đa dạng lớn, tính khác nhau vô hạn của những đối tượng mà người ta gọi là đẹp tạo ra cho chúng ta". Tóm lại, *de gustibus philosophandum* (Triết lý về những sở thích).

Xin hiểu đúng đây là nói tới sự suy nghĩ về một đối tượng xấu xí hiếm thấy cũng như một đối tượng hết sức lộng lẫy, nhiều hơn là nói tới về Đẹp của một đối tượng tự thân. Đúng là có một cái gì giống nhau giữa cái vờ hai quai và nhà thờ, giữa bức tranh trên bàn thờ và bản sonat, giữa hoạt hình và bi kịch, đó là lúc tạo ra chúng. Một đồ vật nghệ thuật tự nó chẳng là gì cả: nó chỉ là một đối tượng nghiên cứu mỹ học *do* và TRONG tình thân. Một đối tượng nghệ thuật trước hết là CHỦ THỂ nghĩ về nó, sáng tạo ra nó, biểu diễn nó, thường ngắm nó hay nhớ lại nó. Đối tượng nghệ thuật, như Hội họa của Léonard, là một COSA TINH THẦN.

Nhưng làm thế nào có thể SUY LUẬN về cái gì chủ yếu là TÌNH CẢM, sự sống, giấc mơ, v.v...? Hegel cũng nói: "Do cái đẹp là đối tượng của tưởng tượng, của trực giác, của tình cảm, nên không thể là đối tượng của một khoa học và sẽ không hợp với một bản luận triết học..." Sao? người ta sẽ nói, tình cảm không bao giờ có thể là đối tượng của một sự nghiên cứu khái niệm ư? Nghệ sĩ là một người thuần túy tìm xúc cảm, anh ta chỉ cần hưởng thụ và thưởng thức; anh ta không thể suy luận. Đối với nhiều người bình thường, dường như mỹ học bị đưa tới chỗ nghèo nàn và giả tạo, vì nghệ sĩ lớn chắc chắn buông mình đi tới "con quỷ cái" của mình theo

lối của Chateaubriand: quá trình sáng tạo của sự thường thức hay sự biểu diễn chỉ có thể là tự sống lại mà không phải tự giải thích. “Phân tôi, - Lamartine nói, - tôi chẳng bao giờ suy nghĩ cả...” Có thể nói rất nhiều điều để chống lại ảo tưởng ấy. Nghệ sĩ suy ngẫm nhiều hơn là suy nghĩ. Không hề là một sự sản xuất tùy tiện, tình cảm có khả năng suy luận: có một ý niệm của tình cảm giống như của trí tuệ, một sự “trừu tượng hoá tình cảm” như một khái niệm biểu hiện; ý niệm của tình cảm, cái hình thức cách điệu hóa ấy, có thể do sự cảm thấy đem lại, cũng ngang như do sự suy nghĩ.

Hơn nữa, dường như nói về nghệ thuật là một điều không nghiêm túc chút nào; đó là một định kiến lạ lùng ăn sâu vào nhiều nhà triết học sẵn sàng lặp lại lời của Valéry vừa nói vừa cười rằng: “Tất cả những gì là mỹ học đều đáng ngờ cả...” Nhưng chẳng phải cũng chính tác giả này đã nói về MỌI thứ triết học rằng đó chỉ là một “trò chơi ý tưởng thuần túy” đó sao? Thật ra, Triết học về Nghệ thuật gắn với tất cả các ngành của Triết học. Thế nhưng, có tới một nghìn lẻ một nhà siêu hình học chế riễu mỹ học vì nó không có chỗ dựa trong cái Cụ thể. Đạo đức dựa vào hành động, Logic học dựa vào Khoa học; nhưng Mỹ học chẳng phải cũng dựa vào Nghệ thuật đó sao? Chẳng phải là giống nhau ư? Không, đối với nhiều bộ óc vĩ đại ấy; đối với họ Nghệ thuật vẫn là - dù vô ý thức đi nữa - một hoạt động hơi vô bổ và dù sao cũng phù phiếm, phí công của xã hội. “Là Nghệ sĩ, - Joseph Prudhomme nói, đó không phải là một nghề.” Vậy thì nhà mỹ học sẽ là cái gì?

Rất chắc chắn là thế kỷ XVIII và một phần lớn những tác giả Pháp ở thế kỷ XIX đã để lại cho Mỹ học một hình ảnh không thích thú lắm: khi nói tới thơ, nhiều người tưởng rằng mình phải có chất trữ tình và họ đều đáng buồn cười cả. Những người khác muốn mình thật xúc động để viết kịch, phải khôi hài để luận về cái Cười, phải đau xót để viết Bi kịch, hoặc phải làm sáng lóa để bàn về cái Cao cả. Đó chính là lấy nội dung làm hình thức. Mối nguy thường xuyên của những điều đó là sự dài dòng. Mỹ học đã quá nhiều khi rơi vào hai xu hướng dễ dãi và giả tạo ấy. Với việc từ bỏ *Những bàn luận về cái đẹp* của nó bao giờ cũng kết thúc rằng đó là *sự thống nhất trong tính đa dạng*, đã đến lúc mỹ học phải đi theo một hướng khác. “Sự cấm kỵ kiểu Hàn lâm” từ lâu đã được áp dụng trong tâm lý học: mỹ học không thể và không được lạc hậu; vì nó có thể là một khoa học; nó là một kỹ thuật; nó phải là một *nghệ*. Chẳng có ai nói được đầy đủ về cái hại do những kẻ đua đòi, những kẻ lảng cháng, những kẻ ăn chơi đã gây ra cho mỹ học; ở đây, phải suy ngẫm lời của G. Bachelard: “Khi viết về những cái ngu xuẩn thì thật rất dễ viết thành một pho sách tướng”.

Trước những sự dài dòng của thế kỷ XIX, thế kỷ XXI phải được đánh dấu bằng một tiến bộ hay một biến đổi triệt để: nó cần phải xây dựng một Mỹ học của phòng thí nghiệm. Bởi vì chỉ còn có hai còn đường cho mỹ học của hôm nay: hoặc là rơi vào *pathos* (sự cường điệu rắc rối), hoặc là trở thành một khoa học.

Nếu mỹ học từ chối trở thành chặt chẽ, chính xác và xác thực, nó sẽ thôi tồn tại.

LỜI CUỐI SÁCH

Người dịch cuốn sách ngắn gọn nhưng rất hành súc này đã làm quen với mỹ học ít nhiều, và không phải mới gần đây. Nhưng xin thú thật rằng càng đi vào khu rừng mỹ học sâu bao nhiêu, tôi càng cảm thấy lạc vào một thứ mê cung bấy nhiêu. Hàng chục thuyết mỹ học khác nhau và tất nhiên, với chừng ấy định nghĩa về cái Đẹp, hay nói rộng hơn, về cái Nghệ thuật. Nhưng cũng như Tình yêu, cái Đẹp luôn luôn đòi hỏi phải được lý giải, để rồi phải được lý giải lại không biết đến lần thứ bao nhiêu, và sẽ còn bao nhiêu lần lý giải nữa.

Cuốn sách “nhỏ” này — nhỏ về khối lượng vì phải theo đúng khuôn khổ của Tủ sách “Tôi biết gì?”, - lại hoàn toàn không “nhỏ” về nội dung. Như một kẻ dẫn đường thành thạo, Denis Huisman đưa chúng ta đi qua các giai đoạn của nó, từ thời giáo điều, qua thời phê phán, đến thời hiện đại, và mỗi giai đoạn này được cầm mốc bằng một vài tác giả mỹ học tiêu biểu: Lịch sử Mỹ học hiện ra trước chúng ta không còn là khu rừng rậm nữa, ít ra là đối với người dịch. Nó giống như một con đường dốc, cao dần lên, khó trèo nhưng không phải không trèo được. Cái giỏi của tác giả - người hướng dẫn là, chỉ bằng một số trang ít ỏi, đã cho chúng ta nắm bắt được những tư tưởng vô cùng phong phú của các nhà mỹ học lớn nhất của từng thời đại: Platon, Aristote, Kant, Hegel và, xin nhấn mạnh, những nhà

mỹ học hiện đại mà chúng ta chưa làm quen được bao nhiêu. Trong lĩnh vực mỹ học, cái khó là trình bày các học thuyết một cách thật khách quan, vì đối tượng của nó — cái Đẹp — bao giờ cũng gắn với một thiên hướng nào đó của người trình bày như một chủ thể. Tác giả đã làm được điều đó đến mức có thể, như muốn nói với chúng ta rằng: “Đây, bữa ăn mỹ học có bấy nhiêu món, còn ăn món nào thì xin tùy ý thích của người dự tiệc”. Và thật sự, chúng ta có rất nhiều món để chọn.

Đối với chúng ta, các phân mang tính khái quát hóa về mỹ học có lẽ còn quan trọng hơn. Denis Huisman rất có lý khi đưa ra tập hợp những cách tiếp cận về mỹ học: triết học, tâm lý học và xã hội học, không tách rời nhau mà bổ sung cho nhau. Ở đây, tác giả giới thiệu rất cô đọng và cũng rất sáng rõ từng cách tiếp cận này. Cách tiếp cận triết học đụng tới bản chất, tiêu chuẩn và giá trị của nghệ thuật. Cách tiếp cận tâm lý học đụng tới sự thưởng thức, sự sáng tạo và sự biểu diễn về nghệ thuật. Và cách tiếp cận xã hội học thì đụng tới công chúng, tác phẩm và môi trường của nó. Bất cứ ở cách tiếp cận nào, cũng có thể tìm thấy những ý kiến rất lý thú. Có những câu hỏi được trả lời thật rõ ràng, nhưng có không ít câu hỏi chưa tìm được sự trả lời.

Cuối cùng, xin bày tỏ sự thích thú đặc biệt của tôi đối với chương *Hệ thống các nghệ thuật*. Chúng ta đã biết và đã sống với rất nhiều thứ nghệ thuật khác nhau. Nhưng mối liên hệ hữu cơ của chúng là ở chỗ nào? Nói cách khác, liệu chúng có thể được “sắp xếp” thành một

hệ thống không? Có thể, tác giả đã trả lời bằng sơ đồ tương ứng của các nghệ thuật do Ét. Souriau đưa ra. Đó là một vòng tròn có ba lớp, xuất phát từ bảy yếu tố khác nhau, tạo thành một hệ thống mà “ở đó không thể tìm thấy một sự phân biệt nào giữa các nghệ thuật nhỏ và các nghệ thuật lớn, các nghệ thuật không gian và các nghệ thuật thời gian, các nghệ thuật thuộc các giác quan khác nhau”. Sơ đồ này có đúng không, chưa thể khẳng định, nhưng đó là một gợi ý hữu hiệu.

Đối với các bạn đọc nói chung ở Việt Nam, mỹ học tuy không còn là một lĩnh vực xa lạ nhưng cũng chỉ mới được khai phá. Chúng tôi hy vọng tác phẩm này của Denis Huisman sẽ được độc giả tiếp nhận như một tư liệu tham khảo, một gợi ý, để từ đó, rút ra được một vài điều gì đó nhằm phục vụ cho việc học tập và nghiên cứu của mình.

NGƯỜI DỊCH

MỤC LỤC

Mở đầu	3
---------------	---

Phần thứ nhất

CÁC GIAI ĐOẠN CỦA MỸ HỌC

Chương I. – Thuyết Platon hay thời giáo điều	7
I. Thuyết Platon	9
II. Thuyết Aristote	21
III. Thuyết Platon mới	25
Chương II. – Thuyết Kant hay thời phê phán	27
I. Những người trước Kant	27
II. Kant	32
III. Những người sau Kant	41
Chương III. – Chủ nghĩa thực chứng hay thời hiện đại	53
I. Các mỹ học thực chứng chủ nghĩa	57
II. Các mỹ học duy lý tưởng	62
III. Các mỹ học phê phán	69
IV. Các mỹ học phóng túng	75

Phần thứ hai

CÁC LĨNH VỰC CỦA MỸ HỌC

Chương IV. – Triết học Nghệ thuật	81
I. Bản chất của Nghệ thuật	81
II. Tiêu chuẩn của Nghệ thuật	85
III. Giá trị của Nghệ thuật	89
Chương V. – Tâm lý học Nghệ thuật	93
I. Sự thưởng thức	94
II. Sự sáng tạo	99
III. Sự biểu diễn	106

Chương VI. – Xã hội học Nghệ thuật	101
I. Về công chúng	112
II. Về tác phẩm	115
III. Về môi trường	122

Phần thứ ba

NHỮNG VẤN ĐỀ CỦA MỸ HỌC

Chương VII. – Giá trị học về Nghệ thuật	127
I. Nghệ thuật và Khoa học	128
II. Nghệ thuật và Đạo đức	130
III. Nghệ thuật, Tự nhiên, Công nghiệp và Tôn giáo	132
Chương VIII. – Hệ thống các nghệ thuật	136
I. Các hệ thống cổ điển	136
II. Các hệ thống hiện thời	137
III. Sự “Tương ứng của các Nghệ thuật”	141
Chương IX. – Phương pháp luận về Nghệ thuật	143
I. Đối tượng của Mỹ học	143
II. Các phương pháp của Mỹ học	144
III. Những triển vọng	146

NHÀ XUẤT BẢN THẾ GIỚI
46 Trần Hưng Đạo, Hà Nội, Việt Nam
Điện thoại: 8253841 - Fax: 8269578
Email: thegioi@hn.vnn.vn

Mỹ học
(L'esthétique)

Chịu trách nhiệm xuất bản
MAI LÝ QUẢNG

Biên tập: PHAN NGỌC HÀ
Trình bày bìa: NGÔ XUÂN KHÔI
Sửa bản in: PHÙNG TỔ TÂM

In 5000 bản, khổ 13x19cm tại Xưởng in Nhà xuất bản Thế Giới.
Giấy phép xuất bản số: 6-52/ XB - QLXB ngày 21.01.1999. In
xong và nộp lưu chiểu tháng 1 năm 2000.

Que sais-je? Tôi biết gì?

Bộ sách "Tôi biết gì?" (Que sais-je?) do Paul Angoulvent sáng lập năm 1941 - Nhà xuất bản Presses Universitaires de France - đến nay đã có khoảng 4000 cuốn, và đã được dịch ra hơn 40 thứ tiếng.

- Lần đầu tiên Nhà xuất bản Thế Giới dịch ra tiếng Việt.

- Sau một số cuốn có chủ đề thiết thực với nhu cầu đọc giả Việt Nam, chúng tôi sẽ lần lượt xuất bản:

- Các tôn giáo
- Triết học Trung Hoa
- Các triết thuyết lớn
- Lịch sử cá nhân luận