

Roger Scruton

BEAUTY
A Very Short Introduction

DẪN LUẬN VỀ
CÁI ĐẸP

OXFORD
UNIVERSITY PRESS



NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC

Lời nói đầu

Cái đẹp có thể an ủi hay náo loạn, có thể thiêng liêng hay trần tục. Nó có thể làm phấn chấn, lôi cuốn, tạo cảm hứng, hoặc ớn lạnh. Nó có thể tác động đến chúng ta theo vô số cách khác nhau. Nhưng nó chưa bao giờ bị nhìn nhận với sự thờ ơ: cái đẹp đòi hỏi phải được chú ý, nó nói trực tiếp với chúng ta bằng giọng nói thân tình. Nếu có người thờ ơ với cái đẹp, chắc chắn là vì họ không cảm nhận được nó.

Nhưng những phán xét về cái đẹp lại liên quan đến vấn đề sở thích, và sở thích dường như không có nền tảng hợp lý nào. Nếu vậy, làm thế nào chúng ta lý giải địa vị cao quý của cái đẹp trong cuộc sống, và tại sao chúng ta than thở trước thực tế - nếu quả tình đó là thực tế - rằng cái đẹp đang biến mất khỏi thế giới này? Và liệu có đúng như nhiều nhà văn và nghệ sĩ từ thời Baudelaire và Nietzsche đã gợi ý, cái đẹp và cái thiện có thể mỗi thứ đi một hướng, đến mức một thứ có thể đẹp ngay trong sự trái đạo đức của nó?

Hơn nữa, bản chất của sở thích là khác biệt, vậy làm thế nào một chuẩn mực do sở thích của người này đặt ra có thể được sử dụng để phán xét về chuẩn mực của người khác? Chẳng hạn, làm sao chúng ta có thể cho rằng loại hình âm nhạc này là cao cấp hơn hoặc thấp cấp hơn loại hình âm nhạc khác, trong khi những ý kiến so sánh chỉ phản ánh sở thích của người nêu ra chúng?

Thuyết tương đối quen thuộc ấy đã khiến một số người không quan tâm đến những phán xét về cái đẹp, cho rằng chúng thuần túy “chủ

quan”. Họ lập luận rằng không sở thích nào đáng bị phê bình, bởi phê bình một sở thích chỉ là ủng hộ một sở thích khác. Bởi vậy, không có gì để học hoặc dạy, có thể được xem là xứng đáng với cái tên “phê bình”. Thái độ này đã dẫn đến việc nghi ngờ nhiều môn học truyền thống của ngành nhân văn. Những nghiên cứu về nghệ thuật, âm nhạc, văn học và kiến trúc, khi được giải phóng khỏi những đánh giá thẩm mỹ, có vẻ thiếu đi sự neo đậu vững chắc vào truyền thống và kỹ năng - điều từng cho phép những tiền bối của chúng ta xem chúng như nội dung cốt lõi của giáo trình. Từ đây sinh ra “khủng hoảng trong lĩnh vực nhân văn”: liệu việc nghiên cứu sự kế thừa nghệ thuật và văn hoá có ý nghĩa gì khi những phán xét của nó về cái đẹp không dựa trên cơ sở hợp lý? Hoặc nếu chúng ta nghiên cứu nó, có nên giữ một tinh thần hoài nghi thông qua chất vấn những tuyên bố của nó về thẩm quyền khách quan, mở xé vị thế siêu nghiệm của nó?

Giải thưởng Turner, được sáng lập để tưởng nhớ họa sĩ vĩ đại người Anh, mỗi năm lại được trao cho một loạt những thứ phù du hài hước. Đó chẳng phải bằng chứng cho thấy không có chuẩn mực nào, chỉ những gì đang thịnh hành mới quyết định thứ nào đoạt giải, thứ nào không, và sẽ vô nghĩa khi đi tìm những nguyên tắc khách quan về sở thích hoặc quan niệm của công chúng về cái đẹp? Nhiều người trả lời “đúng” cho câu hỏi ấy, kết quả là họ chẳng thêm phê phán sở thích hay động cơ của những giám khảo chấm giải Turner.

Trong cuốn sách này, tôi đề xuất rằng những ý nghĩ hoài nghi như trên về cái đẹp là không hợp lý. Theo tôi, cái đẹp là một giá trị có thật và phổ quát, một giá trị được neo vào bản chất lý trí của chúng

ta, và cảm nhận về cái đẹp có một vai trò không thể thiếu trong việc định hình thế giới loài người. Bởi vậy, cách tôi tiếp cận chủ đề không phải từ phương diện lịch sử, và tôi cũng không quan tâm đưa ra một giải thích tâm lý, càng không quan tâm đến giải thích tiêu hoá về sự cảm nhận cái đẹp. Cách tiếp cận của tôi là triết học, và những tư liệu chính được tôi sử dụng là những tác phẩm của các triết gia. Ý nghĩa của cuốn sách này là lập luận mà nó phát triển, với mục đích giới thiệu một câu hỏi triết học và khuyến khích bạn, độc giả, tìm câu trả lời cho nó.

Một số phần của cuốn sách đã được khởi viết ở những hoàn cảnh khác, và tôi biết ơn biên tập viên của các tạp chí *British Journal of Aesthetics*, *Times Literary Supplement*, *Philosophy* và *City Journal* vì cho phép tái sử dụng những tư liệu đã xuất hiện trên các trang viết của họ. Tôi cũng biết ơn Christian Brugger, Malcolm Budd, Bob Grant, John Hyman, Anthony O'Hear và David Wiggins vì những bình luận hữu ích cho các bản thảo trước. Họ đã giúp tôi tránh được rất nhiều lỗi, và tôi xin lượng thứ cho những lỗi còn sót lại - chúng là lỗi của tôi.

R.S.

Sperryville, Virginia

Tháng 5/2008





Phán xét cái đẹp

Chúng ta nhận thức cái đẹp ở những đối tượng cụ thể và những ý tưởng trừu tượng, ở những tác phẩm thiên nhiên và tác phẩm nghệ thuật, ở đồ vật, động vật và con người, ở đối tượng, tính chất và hành động. Trong quá trình danh sách ấy mở rộng để đưa vào gần như mọi phạm trù bản thể học (có những luận đề đẹp, những thế giới đẹp, những bằng chứng đẹp, những con ốc sên đẹp, thậm chí những căn bệnh đẹp và những cái chết đẹp), rõ ràng chúng ta đang mô tả không phải một thuộc tính như hình dạng, kích thước hay màu sắc - một thứ hiện diện không bàn cãi với tất cả những ai có thể khám phá thế giới vật chất. Bởi một lý do: làm sao có thể có một thuộc tính duy nhất, biểu hiện ở quá nhiều thứ khác nhau như vậy?

Tại sao không? Xét cho kỹ, chúng ta có cùng một từ là *blue* (xanh, thất vọng, chán nản) để mô tả bài hát, quang cảnh, tính khí, mùi hương hay tâm trạng. Chẳng phải điều đó có nghĩa là một thuộc tính duy nhất có thể xuất hiện ở nhiều phạm trù? Câu trả lời là không. Bởi lẽ, mặc dù tất cả những thứ ấy có thể *blue* theo một ý nghĩa nào đó, chúng không thể là *blue* giống như nói *áo choàng của tôi màu xanh*. Khi mô tả quá nhiều kiểu sự vật khác nhau là *blue*, chúng ta đang sử dụng một ẩn dụ, phải có một cú nhảy về

tưởng tượng nếu muốn hiểu đúng. Ấn dụ tạo nên những kết nối không có trong kết cấu thực tại, mà được tạo ra bởi khả năng liên tưởng của chúng ta. Câu hỏi quan trọng về ấn dụ không phải là nó đại diện cho thuộc tính nào, mà là nó gợi lên kinh nghiệm gì.

Nhưng trong mọi trường hợp ứng dụng bình thường của từ “đẹp”, không trường hợp nào là ấn dụ, kể cả nếu nó bao phủ nhiều phạm trù đối tượng khác nhau. Vậy tại sao chúng ta gọi thứ đó là đẹp? Chúng ta đang nói về điều gì, và sự phán xét của chúng ta diễn tả tâm trạng nào?

Chân, Thiện, Mỹ

Có một ý tưởng hấp dẫn về cái đẹp, bắt nguồn từ Plato và Plotinus, qua nhiều con đường khác nhau đã được kết hợp vào tư tưởng thần học Cơ Đốc. Theo ý tưởng này, cái đẹp là một giá trị tối hậu - một thứ chúng ta theo đuổi vì chính bản thân nó mà không cần đưa ra bất cứ lý do nào khác. Cái đẹp (mỹ) bởi vậy nên được sánh với cái đúng (chân) và cái tốt (thiện), một bộ ba giá trị tối hậu lý giải cho mọi khuynh hướng lý trí của chúng ta. Tại sao tin vào *p*? Vì nó đúng. Tại sao muốn *x*? Vì nó tốt. Tại sao nhìn vào *y*? Vì nó đẹp. Các triết gia lập luận rằng, theo một cách nào đó, những câu trả lời trên ngang hàng với nhau: mỗi câu đưa một tâm trạng vào phạm vi của lý lẽ bằng cách kết nối nó với một thứ mà bản chất của loài lý trí chúng ta muốn hướng đến. Người nào hỏi “tại sao tin vào cái đúng?” hay “tại sao muốn cái tốt?” đã là không hiểu bản chất của lý lẽ. Người đó không thấy rằng nếu muốn biện minh cho niềm tin và ham muốn của mình, lý lẽ của chúng ta phải được neo vào cái đúng và cái tốt. Điều đó có đúng cho cái đẹp không? Nếu ai đó hỏi tôi

“tại sao anh quan tâm đến x?”, liệu “vì nó đẹp” có là câu trả lời cuối cùng không - một câu trả lời miễn phản biện, giống như câu “vì nó tốt” và “vì nó đúng”? Nói như vậy tức là xem nhẹ bản chất lật đổ của cái đẹp. Một người bị mê hoặc bởi một thần thoại có thể muốn tin vào nó: trong trường hợp này, cái đẹp là kẻ thù của sự thật. (Xem Pindar: “Cái đẹp khiến thần thoại được chấp nhận, khiến cái khó tin thành dễ tin”, *Tụng- ca Olympus thứ nhất*). Một người đàn ông bị hấp dẫn bởi một phụ nữ có thể muốn bỏ qua những lầm lỗi của cô: trong trường hợp này, cái đẹp là kẻ thù của cái tốt. (Xem L’Abbe Prévost, *Manon Lescaut*, mô tả sự suy đồi đạo đức của Hiệp sĩ xứ Grioux bởi nàng Manon xinh đẹp). Chúng ta cho rằng cái tốt và cái đúng không bao giờ cạnh tranh với nhau, và sự theo đuổi thứ này luôn tương hợp với một sự kính trọng thích đáng dành cho thứ kia. Nhưng sự theo đuổi cái đẹp thì đáng chất vấn hơn nhiều. Từ Kierkegaard cho tới Wilde, đời sống “thảm mỹ”, theo đuổi cái đẹp như giá trị tối thượng, đã đối lập với đời sống đức hạnh. Tình yêu thần thoại, những câu chuyện và những nghi lễ, nhu cầu có sự khuây khoả và hòa hợp, ham muốn sâu xa về phẩm loại, tất cả đã thu hút mọi người đến những niềm tin tôn giáo bất kể chúng có đúng hay không. Văn phong của Flaubert, hình tượng của Baudelaire, những hòa âm của Wagner, những dáng vẻ gợi cảm của Canova, tất cả đều bị quy kết là thiếu đạo đức, và những người quy kết họ tin rằng họ che giấu sự đồi bại trong những màu sắc quyến rũ.¹ Chúng ta không cần đồng ý với những phán xét như vậy mới có thể hiểu quan điểm của họ. Vị thế của cái đẹp như một giá trị tối hậu là đáng chất vấn, trong khi vị thế của cái đúng và cái tốt thì không, nếu xét từ cùng góc nhìn. Ít nhất, chúng ta hãy nói rằng con đường đi tới chỗ hiểu cái đẹp là không dễ dàng đối với một nhà tư

tưởng hiện đại. Các triết gia từng quả quyết là bởi có một mặc định, được làm rõ trong *Enneads* của Plotinus rằng cái đúng, cái đẹp, cái tốt là những thuộc tính của thần linh, những cách để nhất thể thiêng liêng biểu hiện với tâm hồn con người. Tầm nhìn thần học ấy được St Thomas Aquinas² điều chỉnh để sử dụng cho Cơ Đốc giáo, được khắc ghi trong lập luận tinh tế và thấu suốt của ông, khiến triết gia này có một danh vọng xứng đáng. Nhưng đó không phải một tầm nhìn chúng ta có thể mặc nhiên thừa nhận, và lúc này tôi đề nghị gác nó sang một bên, và thay vào đó, hãy xem xét khái niệm cái đẹp bên ngoài mọi khẳng định thần học.

Nhưng quan điểm riêng của Aquinas về vấn đề cũng đáng lưu ý, bởi nó chạm đến một khó khăn sâu xa trong triết học về cái đẹp. Aquinas xem cái đúng, cái tốt và nhất thể là “siêu nghiệm” - những đặc điểm về thực tại mà mọi sự vật đều sở hữu, bởi chúng là những khía cạnh của hiện hữu, những cách để ân sủng tối cao của hiện hữu có thể hiển lộ để người ta hiểu được. Những quan điểm của ông về cái đẹp được ngụ ý hơn là được tuyên bố công khai. Tuy nhiên, ông đã viết như thể cái đẹp cũng siêu nghiệm tương tự (đây là một cách giải thích quan điểm đã được nói tới, rằng cái đẹp thuộc về mọi phạm trù). Ông cũng cho rằng xét cho cùng, cái đẹp và cái tốt đồng nhất, chỉ là những cách khác nhau để một thực tại xác thực đơn nhất có thể được nắm bắt bằng lý trí. Nhưng nếu đúng như vậy thì cái xấu là gì, và tại sao chúng ta tránh né nó? Và làm sao có thể có những cái đẹp nguy hiểm, những cái đẹp suy đồi, những cái đẹp phi đạo đức? Hoặc nếu những thứ ấy là không thể, tại sao chúng là không thể, và cái gì khiến chúng ta phạm sai lầm là suy nghĩ ngược lại? Tôi không nói rằng Aquinas không có câu trả lời cho những câu hỏi đó. Nhưng chúng phản ánh những khó khăn

mà bất kỳ triết học nào cũng gặp phải khi đặt cái đẹp trên cùng bình diện siêu hình với cái đúng, nhằm để nó bắt rễ vào cốt lõi của hiện hữu. Phản ứng tự nhiên là nói rằng cái đẹp là một vấn đề biểu hiện, không phải là vấn đề hiện hữu, và có lẽ trong việc khám phá cái đẹp, chúng ta đang khảo sát cảm nhận của con người thay vì cấu trúc sâu xa của sự vật.

Một vài khuôn mẫu

Với những gì đã nói, chúng ta nên có một bài học từ triết học về cái đúng. Những nỗ lực để định nghĩa cái đúng, để nói cho chúng ta biết cái đúng về sâu xa và căn bản là gì, đã hiếm khi đem lại sự thuyết phục bởi chúng luôn kết thúc bằng cách giả sử những gì chúng cần chứng minh. Làm sao bạn có thể định nghĩa cái đúng nếu từ đầu đã không ngầm định sự phân biệt giữa một định nghĩa đúng và một định nghĩa sai? Khi suy ngẫm vấn đề này, các triết gia đã đề xuất rằng một lý thuyết về cái đúng phải tuân thủ những khuôn mẫu logic nhất định, và những khuôn mẫu ấy - dù có vẻ vô thường vô phạt với con mắt phôi lý thuyết - lại cung cấp sự kiểm chứng rất ráo cho bất kỳ lý thuyết triết học nào. Chẳng hạn, có khuôn mẫu rằng nếu một mệnh đề s là đúng, thì mệnh đề “ s là đúng” cũng phải đúng, và ngược lại. Có những khuôn mẫu như: một cái đúng không được mâu thuẫn với một cái đúng khác, những khẳng định đều là đúng, và những khẳng định của chúng ta không đúng chỉ vì chúng ta nói vậy. Triết gia nói những điều có vẻ sâu xa về chân lý. Nhưng thường thì cái vẻ sâu xa có cái giá phải trả là phủ nhận một hoặc một số những khuôn mẫu cơ bản.

Do đó, để giúp định nghĩa chủ đề, tốt nhất hãy bắt đầu từ một danh sách những khuôn mẫu có thể so sánh được về cái đẹp, dựa vào đó để kiểm chứng lý thuyết. Dưới đây là sáu khuôn mẫu như vậy:

- (i) Cái đẹp làm chúng ta hài lòng.
- (ii) Một thứ có thể đẹp hơn một thứ khác.
- (iii) Cái đẹp luôn là một lý do để chúng ta chú ý đến sự vật sở hữu nó.
- (iv) Cái đẹp là chủ đề của một phán xét: sự phán xét thẩm mỹ.
Phán xét thẩm mỹ là phán xét về đối tượng thẩm mỹ, không
- (v) phải về tâm trạng của chủ thể. Khi mô tả một đối tượng là đẹp, tôi đang mô tả nó, không phải tôi.
Tuy nhiên, không có những phán xét thẩm mỹ thông qua người khác. Không có cách nào để bạn có thể thuyết phục tôi tin vào một phán xét mà tôi không tự mình đưa ra; tôi cũng
- (vi) không thể trở thành một chuyên gia về cái đẹp chỉ bằng cách nghiên cứu những gì người khác đã nói về các đối tượng đẹp, không tự mình trải nghiệm và phán xét.

Khuôn mẫu cuối cùng trên đây có thể bị nghi ngờ. Tôi có thể viện dẫn một nhà phê bình âm nhạc nào đó có những phán xét về các tác phẩm và các buổi biểu diễn mà tôi xem như cam nang. Chẳng phải điều ấy giống như có được niềm tin khoa học từ ý kiến của chuyên gia, hoặc có được niềm tin pháp lý từ những phán quyết của toà án? Câu trả lời là không. Khi tôi đặt niềm tin của mình vào một nhà phê bình, chẳng khác nào tôi chỉ lặp lại nhận xét của ông ta, kể cả khi tôi muốn vay mượn nhận xét ấy. Nhưng nếu là nhận xét của chính tôi thì nó phải dựa vào trải nghiệm. Chỉ khi nào tôi đã nghe đoạn nhạc đó, trong khoảnh khắc hiểu rõ nó, ý kiến mà tôi đã vay mượn mới thực sự trở thành một nhận xét của tôi. Nên mới có sự khôi hài

trong đoạn đối thoại dưới đây, trích trong tác phẩm Emma của Jane Austen³:

“Như em nói, ông Dixon không hẳn là đẹp trai”.

“Đẹp trai?Ồ, không - còn lâu mới đẹp trai - chỉ là giản dị thôi. Em đã nói ông ấy là người giản dị”.

“Em yêu, em đã nói cô Campbell sẽ không đòi nào cho rằng ông ấy là người giản dị, nhưng em thì nói vậy”.

“Ồ! Về phần em, nhận xét của em chẳng đáng gì cả. Khi em quý mến ai, em luôn nghĩ người ấy đẹp. Nhưng khi có điều gì mà em tin là ý kiến chung, em gọi đó là giản dị”.

Trong đoạn đối thoại này, người nói thứ hai, Jane Fairfax, đang chối bỏ kinh nghiệm của cô về vẻ ngoài của ông Dixon, nên khi mô tả ông là người giản dị, cô đang đưa ra không phải một nhận xét của chính mình, mà là thuật lại nhận xét của những người khác.

Một nghịch lý

Ba khuôn mẫu đầu tiên áp dụng với những thứ quyến rũ và thú vị. Nếu một thứ gì đó thú vị, khi ấy có lý do để chúng ta quan tâm đến nó và có những thứ thú vị hơn những thứ khác. Còn một ý nghĩa nữa, đó là bạn không thể nhận xét thứ gì đó thú vị do nghe người khác nói: sự thú vị của chính bạn mới là tiêu chí chân thực, và khi nói về một đối tượng nào đó mà người khác thấy thú vị, nhiều nhất bạn có thể nói một cách chân thực là nó hình như thú vị, hay nó có vẻ thú vị vì người khác thấy vậy. Tuy nhiên, điều không hề rõ ràng là, nhận xét thứ gì đó thú vị là về nó chứ không phải về bản chất và

tính cách của mọi người. Dĩ nhiên chúng ta cũng đưa ra phán xét về những thứ thú vị: thích những thứ này thì đúng, thích những thứ kia thì sai. Nhưng những phán xét này tập trung vào tâm trạng của chủ thể hơn là một tính chất ở đối tượng. Chúng ta có thể nói tất cả những gì mình muốn nói về cái đúng và cái sai của những điều thú vị mà không gợi lên ý tưởng rằng một vài thứ là thật sự thú vị, những thứ khác chỉ có vẻ vậy.

Với cái đẹp, vấn đề lại khác, ở đây, sự phán xét tập trung vào đối tượng được phán xét, không phải chủ thể phán xét. Chúng ta phân biệt cái đẹp đích thực với cái đẹp giả tạo - chẳng hạn đẹp do hào nhoáng, uy mị, kỳ lạ. Chúng ta tranh cãi về cái đẹp, cố gắng uốn nắn sở thích của mình. Và những nhận xét về cái đẹp của chúng ta thường được củng cố bởi những lập luận phê phán tập trung hoàn toàn vào tính chất của đối tượng. Tất cả những điểm này có vẻ hiển nhiên, nhưng khi được kết hợp với những khuôn mẫu khác mà tôi đã nhận dạng, chúng sinh ra một nghịch lý, đe dọa huỷ hoại toàn bộ chủ đề thẩm mỹ. Phán xét thẩm mỹ là một phán xét chân thành, được củng cố bởi lý lẽ. Nhưng những lý lẽ này không bao giờ có thể trở thành một lập luận suy diễn. Nếu chúng có thể, khi ấy sẽ có những ý kiến chỉ là nghe qua người khác. Sẽ có những chuyên gia về cái đẹp chưa từng trải nghiệm những thứ họ mô tả, và những quy tắc về cái đẹp có thể được áp dụng bởi một người không có khiếu thẩm mỹ.

Đúng là nghệ sĩ thường tìm cách khơi gợi những vẻ đẹp khác với những gì họ tạo ra: Wordsworth khơi gợi vẻ đẹp của phong cảnh Lakeland; Proust khơi gợi vẻ đẹp của một bản *sonata* của Vinteuil; Mann khơi gợi vẻ đẹp của Joseph, và Homer khơi gợi vẻ đẹp của

nàng Helen thành Troy.⁴ Nhưng cái đẹp mà chúng ta cảm nhận trong những khơi gợi này nằm trong chính *sự khơi gợi*, không phải trong những thứ được mô tả. Có thể một ngày nào đó, một bức tượng bán thân của Helen sẽ được đào lên từ di tích thành Troy, được xác thực là giồng hết nàng Helen. Bạn và tôi có thể sẽ sốc bởi dung nhan xấu xí của người phụ nữ được mô tả, và kinh hoàng khi nghĩ tới cuộc chiến đẫm máu vì một nguyên nhân vô duyên như vậy. Tôi đã từng gần như phải lòng người phụ nữ được phác họa trong tứ tấu thứ hai của Janacek, rồi gần như phải lòng người phụ nữ trở thành bất tử trong *Tristan và Isolde*. Những tác phẩm ấy chứa đựng chứng cứ không thể chối cãi về cái đẹp đã truyền cảm hứng cho chúng. Nhưng thật thất vọng, các bức hình chụp Kamila Stosslová và Mathilde Wesendonck cho tôi thấy hai người đàn bà chẳng quyến rũ chút nào.⁵

Bởi vậy, nghịch lý là như sau: Sự phán xét cái đẹp đưa ra một tuyên bố về đối tượng của nó, và có thể được củng cố bởi những lý lẽ cho tuyên bố ấy. Nhưng các lý lẽ không bắt buộc dẫn đến phán xét đó, và có thể bị phủ nhận mà không mâu thuẫn. Vậy chúng là lý lẽ, hay không phải?

Cái đẹp tối giản

Điều quan trọng ở đây là chúng ta nhường chỗ cho khuôn mẫu thứ hai. Sự vật có thể được so sánh và xếp hạng tùy vào vẻ đẹp của chúng, và cũng có một cái đẹp tối giản - cái đẹp ở mức độ thấp nhất, có thể cách rất xa những vẻ đẹp “thiên liêng” của nghệ thuật và tự nhiên như các triết gia hay bàn tối. Có một thứ “chủ nghĩa tối giản về thẩm mỹ” trong những việc như bày bàn án, dọn phòng,

thiết kế một website - thoát nhìn có vẻ hoàn toàn xa rời với thứ thẩm mỹ “hùng tráng”, chẳng hạn được biểu đạt bởi *Thánh Teresa trong trạng thái xuất thần* của Bernini hay *Well-tempered Clavier* của Bach. Bạn không vật lộn với mấy chuyện ấy như Beethoven⁶ đã vật lộn với những tứ tấu cuối cùng, bạn cũng không kỳ vọng chúng được ghi âm ở mọi thời đại như những thành tựu lớn về thẩm mỹ. Tuy nhiên, bạn muốn cái bàn, căn phòng hoặc trang web trông được, và chuyện trông được cũng quan trọng theo cách mà vẻ đẹp là quan trọng nói chung: không chỉ thoả mãn con mắt, mà còn chuyển tải những ý nghĩa, những giá trị có sức nặng đối với bạn và đang được bạn thể hiện một cách có chủ ý.

Khuôn mẫu này có tầm quan trọng lớn trong việc hiểu về kiến trúc. Venice sẽ ít đẹp hơn nếu không có những toà nhà lớn tô điểm cho bờ sông hay bến tàu, chẳng hạn nhà thờ Sta Maria della Salute của Longhena, Nhà thờ vàng (Ca' d'Oro), hay lâu đài Ducal. Nhưng những khối kiến trúc này được đặt giữa khung cảnh giản dị xung quanh, một khung cảnh không cạnh tranh cũng không làm hỏng chúng. Phẩm chất chủ yếu của chúng nằm ở sự gần gũi hòa thuận, ở chỗ chúng không thu hút sự chú ý đến bản thân, không đòi hỏi địa vị tôn quý của nghệ thuật bậc cao. Những vẻ đẹp say lòng người trong thẩm mỹ của bản thân công trình kiến trúc thì ít quan trọng hơn những thứ hài hòa với nhau, tạo ra một bối cảnh ôm đồm và xứng hợp, một câu chuyện liên tục- giống như ở một con phố hoặc quảng trường, nơi không có gì nổi bật riêng, mà phong cách thanh nhã mới là chủ đạo.



Hình 1. Baldassare Longhena (1598-1682), kiến trúc sư Ý: Nhà thờ Santa Maria della Salute, Venice: vẻ đẹp được tôn thêm bởi một khung cảnh giản dị.

Nhiều điều đã được nói về cái đẹp và tầm quan trọng của nó trong đời sống của chúng ta nhưng lại bỏ qua cái đẹp tối giản của một nẻo phố khiêm nhường, một đôi giày hay một tờ giấy gói hàng, cứ như thể những thứ này thuộc về một kiểu giá trị khác với một nhà thờ của Bramante hay một bài thơ ngắn của Shakespeare.⁷ Nhưng những vẻ đẹp tối giản này còn quan trọng hơn nhiều đối với cuộc sống hàng ngày của chúng ta. Chúng liên quan một cách phức tạp đến những quyết định lý trí của con người, hơn cả những tác phẩm vĩ đại vốn chỉ đến với chúng ta trong những giờ rảnh rỗi (nếu chúng ta may mắn). Chúng là một phần trong bối cảnh sống của chúng ta, và những ham muốn có sự hài hòa, phù hợp và thanh lịch

của chúng ta vừa được diễn đạt vừa được xác nhận bởi chúng. Hơn nữa, cái đẹp của những công trình kiến trúc vĩ đại thương lệ thuộc vào bối cảnh mà những thứ ít đẹp hơn tạo ra. Nhà thờ của Longhena bên bờ Kênh Lớn sẽ mất đi sự hiện diện tự tin và linh thiêng của nó nếu những toà nhà khiêm nhường nép mình dưới bóng nó được thay bằng những toà nhà văn phòng bê tông đúc, giống như những gì huỷ hoại diện mạo của nhà thờ St Paul.



Hình 2. Sir Christopher Wren (1632-1732), kiến trúc sư Anh: Nhà thờ lớn St Paul, London: vẻ đẹp bị huỷ hoại bởi một khung cảnh xô bồ.

Một số hệ quả

Khuôn mẫu thứ hai không phải là không có hệ quả. Chúng ta cần nghiêm túc xem xét gợi ý rằng sự phán xét giá trị có khuynh hướng *so sánh*. Khi nhận xét sự vật liên quan đến cái tốt và cái đẹp của nó, điều chúng ta quan tâm thường là xếp hạng những phương án khác nhau, với ý định chọn lựa giữa chúng. Sự theo đuổi cái đẹp tuyệt đối hoặc cái đẹp lý tưởng có thể làm chúng ta xao nhãng khỏi việc cấp thiết hơn là làm mọi thứ cho đúng. Các triết gia, thi sĩ và nhà thần học có thể bàn tới cái đẹp ở dạng cao nhất của nó, nhưng với hầu hết chúng ta, điều quan trọng hơn là có sự hài hòa trật tự ở những sự vật xung quanh, đảm bảo rằng các giác quan không liên tục bị gây khó chịu.

Từ đây dẫn tới một cân nhắc khác: Trong những tình huống nhất định, sự chú trọng vào cái đẹp có thể chuốc lấy thất bại khi nó ngầm ám chỉ rằng những lựa chọn của chúng ta là lựa chọn giữa nhiều cấp độ của một tính chất duy nhất, nên chúng ta luôn phải nhắm tới những gì đẹp nhất trong mọi thứ mình chọn. Trên thực tế, quá chú ý tới cái đẹp có thể làm chính đối tượng thất bại. Ví dụ trong trường hợp thiết kế đô thị, mục tiêu ban đầu là sự hòa hợp, không phải là sự nổi bật. Nếu muốn nổi bật, nó phải xứng đáng với sự chú ý mà bạn đòi hỏi, giống như nhà thờ của Longhena. Điều này không có nghĩa là một đường phố giản dị và hòa hợp là *không* đẹp. Thay vì vậy, nó nói lên rằng chúng ta có thể cảm nhận vẻ đẹp của nó tốt hơn nếu mô tả nó theo một cách ít nặng nề hơn, chẳng hạn một dáng vẻ tương thích hoặc hòa hợp. Nếu trong mọi trường hợp, chúng ta đều phải nhắm tới kiểu đẹp tối thượng như được biểu đạt bởi nhà thờ Sta Maria della Salute, rốt cục sẽ gặp sự quá tải về

thâm mỹ. Những tuyệt tác quá ồn ào, mỗi thứ đều cố giành sự chú ý sẽ mất đi nét độc đáo, và vẻ đẹp của từng thứ sẽ đấu đá với vẻ đẹp của những thứ còn lại.

Điểm này dẫn tới một điểm khác, đó là “đẹp” không hề là tính từ duy nhất được chúng ta đưa ra cho những phán xét thuộc loại này. Chúng ta tôn vinh đồ vật vì sự thanh lịch, sự phức tạp, sự lộng lẫy của chúng. Chúng ta ngưỡng mộ khả năng biểu đạt, tính quy tắc, tính trật tự của âm nhạc; chúng ta đánh giá cao những gì diễm lệ, dễ thương và quyến rũ - và khi đưa ra những nhận xét như vậy, chúng ta thường tự tin hơn so với khi đưa ra một khẳng định thiếu định tính rằng một thứ là đẹp. Nói về cái đẹp tức là đi vào một lãnh địa khác, một lãnh địa cao quý hơn, đủ xa khỏi những bận tâm thường ngày đến mức nó chỉ được đề cập với một sự ngập ngừng nhất định. Những người luôn tôn vinh và theo đuổi cái đẹp là một loại cực đoan, giống như những người luôn biểu lộ niềm tin tôn giáo của họ. Không biết tại sao, chúng ta cảm thấy những thứ như vậy nên được giữ cho những khoảnh khắc cao quý của riêng mình, không phải để phô trương với bạn bè hay đề tán chuyện trong bữa ăn.



Hình 3. Sự hòa hợp khiêm nhường: con phố như một ngôi nhà

Tất nhiên, có thể chúng ta đồng ý rằng những thứ diễm lệ, biểu cảm, thanh nhã hay gì đi nữa là những thứ đẹp ở mức độ đó - nhưng chỉ ở mức độ đó, không phải ở mức độ mà Plato Plotinus hay Walter Pater⁸ muốn thuyết phục chúng ta thông qua việc đưa ra những cam kết thẩm mỹ. Khi đưa ra sự thừa nhận dè dặt này, chúng ta đang viện đến cảm nhận thẩm mỹ theo lẽ thường. Nhưng lẽ thường cũng nói lên sự linh động trong ngôn ngữ. “Cô ấy rất xinh - đúng vậy, cô ấy đẹp!” là một phát biểu có sức thuyết phục; nhưng “cô ấy rất xinh, nhưng hầu như không đẹp” cũng rất thuyết phục. Sự thích thú còn quan trọng hơn những thuật ngữ được dùng để mô tả nó, và bản thân các thuật ngữ ở một chừng mực nhất định cũng không có điểm neo, được sử dụng để gợi ý một tác động hơn là định rõ những tính chất sinh ra nó.

Hai khái niệm về cái đẹp

Hoá ra, sự phán xét cái đẹp không đơn thuần là một tuyên bố về điều ưa thích. Nó đòi hỏi một hành động chú ý. Và nó có thể được diễn đạt theo nhiều cách. Điều ít quan trọng hơn lời phán xét cuối cùng là nỗ lực cho thấy cái gì đúng, phù hợp đáng giá, quyến rũ hoặc biểu cảm ở đối tượng, hay nói cách khác, nỗ lực nhận dạng diện mạo của thứ đòi hỏi chúng ta chú ý. Từ “đẹp” rất có thể không có vai trò gì trong những nỗ lực nhằm phát biểu hoặc hài hòa các sở thích của chúng ta. Và điều này nói lên một phân biệt giữa nhận xét về cái đẹp - được xem như một biện minh cho sở thích - và sự chú trọng vào chính *cái đẹp* như một cách riêng để chống lại nhận xét ấy. Không có mâu thuẫn nào khi nói tác phẩm âm nhạc cho vở ballet *The Miraculous Mandarin* của Bartók⁹ là khó nghe, thậm chí ghê sợ, trong khi vẫn tôn vinh tác phẩm ấy như một trong những thành công *lớn của âm nhạc hiện đại* thời kỳ đầu. Những giá trị thẩm mỹ của nó thuộc về một kiểu khác với *Pavane* của Fauré - tác phẩm chỉ nhắm đến vẻ đẹp thanh lịch và hoàn toàn thành công.

Một cách khác để trình bày điểm này là phân biệt hai khái niệm về cái đẹp. Ở một ý nghĩa, “đẹp” có nghĩa là thành công về thẩm mỹ; ở một ý nghĩa khác, nó chỉ có nghĩa là một *kiểu* thành công nhất định về thẩm mỹ. Có những tác phẩm nghệ thuật mà chúng ta xem là đúng riêng một bên bởi vẻ đẹp thuần túy của chúng - những tác phẩm “khiến chúng ta nín thở”, như *Venus ra đời* của Botticelli, bài thơ *Tụng ca chim sơn ca* của Keats, hay khúc aria của Susanna trong *Đám cưới Figaro* của Mozart.¹⁰ Những tác phẩm ấy đôi lúc được mô tả là “mê hoặc”, nghĩa là chúng đòi hỏi sự kinh ngạc và tôn sùng, khiến trong lòng ta tràn ngập niềm yêu thích trong vắt và

dịu êm. Và vì ngôn từ thường lỏng lẻo và trơn tuột trong ngữ cảnh đánh giá thẩm mỹ, nên chúng ta hay dành riêng thuật ngữ “đẹp” cho những tác phẩm loại này, với ý đồ đặt sự nhấn mạnh đặc biệt vào kiểu quyến rũ mê hoặc của chúng. Với phong cảnh hay con người cũng vậy, chúng ta gặp những ví dụ thuần khiết và vô cùng hấp dẫn, khiến không thốt nên lời, chỉ đơn giản hài lòng với việc đắm mình trong ánh sáng rực rỡ của chúng. Và chúng ta tôn vinh những thứ ấy vì vẻ đẹp “tuyệt đối” của chúng - hay nói cách khác, nếu tìm cách phân tích tác động của chúng, lời nói sẽ không thể diễn tả được.

Thậm chí với những tác phẩm nghệ thuật nào đó, chúng ta còn đi xa tới mức nói rằng chúng *quá* đẹp: chúng khiến ta sững sờ trong khi đáng ra nên náo loạn, hoặc chúng khiến ta say đắm mơ màng trong khi những gì cần là một bài tỏ thất vọng gay gắt. Tôi cho rằng có thể nói như vậy về bài thơ *In Memoriam* của Tennyson, và có lẽ về bản nhạc *Requiem* của Fauré nữa - mặc dù cả hai đều là những thành tựu nghệ thuật tuyệt đỉnh theo cách của chúng.¹¹ Tất cả những điều này nói lên rằng chúng ta nên thận trọng với việc quá chú trọng đến ngôn từ, kể cả tới ngôn từ định nghĩa chủ đề của cuốn sách này. Điều quan trọng, trước tiên và trên hết, là một kiểu phán xét nhất định, theo đó thuật ngữ chuyên môn “thẩm mỹ” đã trở thành ứng dụng phổ thông. Điều chúng ta cần ghi nhớ là, có thể có một giá trị thẩm mỹ tột thượng, khiến thuật ngữ “đẹp” tốt hơn hết nên được dành riêng cho nó. Còn với hiện tại, cái quan trọng hơn là hiểu đẹp theo ý nghĩa chung, như chủ đề của phán xét thẩm mỹ.

Phương tiện, mục đích và sự thưởng ngoạn

Có một quan điểm phổ biến, không hẳn là một khuôn mẫu mà thiên về một nỗ lực lý thuyết hoá đầu tiên. Nó phân biệt sự quan tâm đến cái đẹp với sự quan tâm đến tính hữu dụng. Chúng ta cảm kích những sự vật đẹp không chỉ vì ứng dụng của chúng, mà còn vì những gì tự thân chúng là - hay nói đúng hơn, vì những gì bản thân chúng *có vẻ là*. “Với cái tốt, cái đúng và cái hữu ích”, Schiller¹² viết, “con người chỉ biết đứng đắn nghiêm chỉnh; nhưng với cái đẹp, người ta *vui đùa*”. Khi một thứ hoàn toàn chiếm trọn mối quan tâm của chúng ta, xuất hiện trong tri giác của chúng ta, độc lập khỏi bất kỳ ứng dụng nào nó có thể có, khi ấy, chúng ta bắt đầu nói về vẻ đẹp của nó.

Tư tưởng này trong thế kỷ 18 đã sản sinh ra sự phân biệt quan trọng giữa nghệ thuật đẹp và nghệ thuật hữu ích. Nghệ thuật hữu ích - chẳng hạn kiến trúc, dệt thảm và nghề mộc - có một chức năng, và có thể được phán xét tùy vào việc chúng hoàn thành chức năng ấy tốt đến đâu. Nhưng chính vì vậy mà một toà nhà hoặc tấm thảm hữu dụng thì không đẹp. Nói tới kiến trúc như một *nghệ thuật* hữu ích, chúng ta đang nhấn mạnh một khía cạnh khác của nó - khía cạnh nằm ngoài công dụng, và ngầm ám chỉ rằng một công trình kiến trúc có thể được đánh giá cao không chỉ như một phương tiện cho một mục đích nào đó, mà tự thân nó còn là một mục đích, một thứ có ý nghĩa nội tại. Khi day dứt với sự phân biệt giữa nghệ thuật đẹp và nghệ thuật hữu ích (*les beaux et les arts utiles*), các nhà tư tưởng thời Khai sáng đã có những bước đi đầu tiên hướng tới quan niệm hiện đại của chúng ta về tác phẩm nghệ thuật, với những giá trị nằm trong *chính nó*, không phải trong mục đích của nó. “Mọi nghệ thuật đều hoàn toàn vô dụng”, Oscar Wilde viết, nhưng ông

không muôn phủ nhận rằng nghệ thuật có những hiệu quả rất mạnh mẽ, trong đó vở kịch *Salomé* của chính ông là một thí dụ.

Bởi vậy, chúng ta nên thấy rằng sự phân biệt giữa những quan tâm thẩm mỹ và quan tâm ứng dụng cũng không rõ ràng hơn ngôn ngữ được sử dụng để định nghĩa nó. Những người nói rằng chúng ta quan tâm đến một tác phẩm nghệ thuật vì *chính bản thân nó*, do giá trị *nội tại* của nó, *tự thân nó* là một *mục đích*, chính xác là họ muôn nói gì? Những thuật ngữ này là những từ chuyên môn thuộc triết học, chẳng hề chỉ rõ sự tương phản giữa quan tâm thẩm mỹ và cách tiếp cận ứng dụng, bị áp đặt lên chúng ta bởi những nhu cầu của các quyết định hàng ngày. Những thời kỳ khác đã không thừa nhận sự phân biệt mà chúng ta thường xuyên đưa ra hôm nay giữa nghệ thuật và kỹ xảo nghề nghiệp. Từ *poetry* (thi ca) nguyên là *poiesis* của tiếng Hy Lạp, nghĩa là kỹ năng tạo ra các sự vật; từ La Mã *artes* (nghệ thuật) từng bao hàm mọi hình thức nỗ lực thực tiễn. Và sự cân nhắc nghiêm túc về khuôn mẫu thứ hai có nghĩa là hoài nghi toàn bộ ý tưởng về cái đẹp như một lãnh địa riêng biệt, không bị ô nhiễm bởi thực tiễn trần tục.

Nhưng có lẽ chúng ta không nên quá băn khoăn bởi cung cách hoài nghi thông thường đó. Ngay cả nếu ý nghĩa của “giá trị nội tại” vẫn chưa rõ ràng, chúng ta cũng không gặp khó khăn gì để hiểu một người khi người ấy nói về một bức tranh, một bản nhạc yêu thích, và nói rằng họ có thể nhìn hoặc nghe nó mãi mãi, rằng với họ, nó không có một mục đích nào khác ngoài chính nó.

Muốn thứ cá biệt

Giả dụ Rachel chỉ vào một quả đào trong một cái bát và nói “Tôi muốn quả đào ấy”. Và giả dụ bạn đưa cô một quả đào khác cũng trong cái bát đó, và cô đáp: “Không, quả tôi muốn là quả *kia*”. Bạn sẽ bối rối. Chắc chắn rồi, quả đào nào chín cũng ngon như thế, nếu mục đích là để ăn. “Nhưng vấn đề là vậy”, cô nói: “Tôi không muốn ăn. Tôi muốn nó, chính quả đào ấy. Không quả nào khác giống như nó cả”. Cái gì thu hút Rachel tới quả đào ấy? Điều giải thích đòi hỏi của cô, rằng cô chỉ muốn quả đào *ấy*, không phải quả khác?

Một giải thích cho tâm trạng này là phán xét về cái đẹp: “Tôi muốn quả đào ấy vì nó thật đẹp”. Muốn một thứ gì đó vì vẻ đẹp của nó là muốn chính *nó*, không phải muốn làm một điều gì đó với nó. Cũng không phải sau khi đã có được quả đào, cầm nó, xoay qua xoay lại, nghiền cứu nó từ mọi góc cạnh, Rachel sẽ vui vẻ nói “Được rồi, tôi thoả mãn rồi”. Nếu cô muốn nó vì vẻ đẹp của nó, sẽ không có một điểm tại đó ham muốn của cô được thoả mãn, cũng không có bất kỳ hành động, tiến trình hay gì đi nữa, để sau đó ham muốn của cô được đáp ứng và chấm dứt. Cô có thể muốn khảo sát quả đào vì đủ kiểu lý do, thậm chí không vì lý do nào cả. Nhưng muốn nó vì vẻ đẹp của nó không phải là muốn khảo sát nó. Đó là muốn để thưởng ngoạn nó - và đó là một điều còn hơn cả sự tìm kiếm thông tin hay một diễn đạt về sự khao khát. Đây là một cái muốn không có mục tiêu: một ham muốn không thể được đáp ứng vì không có gì có thể được xem là sự đáp ứng.

Giả dụ ai đó đưa cho Rachel một quả đào khác từ trong bát, và nói “Hãy lấy quả này, nó cũng vậy thôi”, liệu điều đó có cho thấy người kia không hiểu được động cơ của cô? Cô quan tâm đến cái

này: một sự vật cụ thể mà cô thấy thật đẹp. Không sự vật thay thế nào có thể thỏa mãn quan tâm của cô, vì cô quan tâm đến một sự vật cá biệt chỉ sự vật ấy như chính nó. Nếu Rachel muốn quả đào ấy bị một mục đích khác- như là ăn, ném nó vào người đang quấy rối cô - thì một đối tượng khác cũng có thể đáp ứng mục đích. Trong trường hợp này, ham muốn của cô không phải là quả đào cá biệt mà là bất kỳ sự vật nào có chức năng tương đương.

Ví dụ trên giống với ví dụ do Wittgenstein¹³ đưa ra trong tác phẩm *Bài giảng mỹ học* (Lectures on Aesthetics). Tôi ngồi xuống, nghe một khúc tứ tấu của Mozart; bạn tôi, Rachel, đi vào phòng, lấy đĩa nhạc ra và thay bằng một đĩa khác - giả sử là một khúc tứ tấu của Haydn¹⁴ - và nói “Hãy thử cái này, nó cũng rất hay”. Rachel đã cho thấy cô không hiểu tâm trạng của tôi. Không có cách nào để sự yêu thích Mozart của tôi được thỏa mãn bởi Haydn, dù tất nhiên, Mozart đôi khi có thể bị Haydn làm cho lu mờ.

Ý nghĩa ở đây không dễ phát biểu một cách chính xác. Có thể tôi đã chọn âm nhạc của Mozart như một giải pháp trị liệu, biết rằng nó luôn giúp tôi thư giãn. Haydn cũng có thể mang tính trị liệu tương tự, và ở góc độ đó, nó là một thay thế phù hợp cho Mozart. Nhưng nó là một thay thế về trị liệu, không phải về âm nhạc, ở ý nghĩa trị liệu, tôi có thể đã thay Mozart bằng tắm nước ấm, hoặc massage - cũng là những trị liệu hiệu quả tương đương cho sự căng thẳng. Nhưng Haydn không thể thỏa mãn sự quan tâm của tôi đến Mozart, bởi lý do đơn giản rằng sự quan tâm đến âm nhạc của Mozart là một quan tâm đến chính nó, đến sự vật cụ thể mà nó là, không vì bất kỳ mục đích nào mà nó phục vụ.

Một ý kiến riêng

Việc quá chú trọng sự phân biệt của thế kỷ 18 giữa nghệ thuật đẹp và nghệ thuật hữu ích dẫn tới một nguy cơ. Theo một cách giải thích, dường như nó muôn nói rằng sự hữu ích của một sự vật nào đấy - như một toà nhà, một dụng cụ, một chiếc xe - phải hoàn toàn được *loại* ra trong bất kỳ phán xét nào về cái đẹp. Dường như nó muôn nói rằng để trải nghiệm cái đẹp, chúng ta nên tập trung vào hình thức thuần túy, tách biệt khỏi ứng dụng. Nhưng điều này bỏ qua sự thật rằng sự hiểu biết về tính năng là một khởi đầu thiết yếu cho trải nghiệm hình thức. Giả sử ai đó đặt vào tay bạn một đồ vật bất thường, chẳng hạn một dụng cụ y khoa, một món đồ trang điểm hoặc bất cứ thứ gì trong vô số' những thứ bạn không biết. Và giả sử người đó yêu cầu bạn nói lên về đẹp của nó. Bạn hoàn toàn có lý khi nói trừ khi biết nó dùng để làm gì, bạn không thể bình luận. Chẳng hạn nếu biết nó là đồ làm móng tay, bạn có thể đáp: À, nói về đồ làm móng tay, nó thật sự khá đẹp, còn nếu là dao phẫu thuật thì trông nó không ra hình dạng dao và không tiện dùng.

Kiến trúc sư Louis Sullivan¹⁵ còn lập luận rằng cái đẹp trong kiến trúc (và ngầm định cũng trong những nghệ thuật hữu dụng khác) sinh ra khi hình thức đi theo chức năng. Nói cách khác, chúng ta trải nghiệm cái đẹp khi thấy làm thế nào chức năng của một vật tạo ra và được biểu đạt trong những đặc tính có thể quan sát của nó. Về sau, câu khẩu hiệu “hình thức đi theo chức năng” đã trở thành một kiểu tuyên ngôn, thuyết phục cả một thế hệ các nhà kiến trúc xem cái đẹp như một sản phẩm phụ của chức năng thay vì định ra mục tiêu (đây từng là quan điểm của trường phái Beau-Arts mà Sullivan là một người chống đối).

Ở đây có một bàn cãi sâu xa, nhưng mọi thứ sẽ chỉ trở nên rõ ràng trong quá trình khai triển những lập luận của sách này. Tạm thời, chúng ta hãy đưa thêm một ý kiến riêng vào vấn đề đã gây tranh cãi bằng cách chỉ ra, *man phép* Sullivan, rằng khi nói tới kiến trúc đẹp, chức năng sẽ đi sau hình thức. Những toà nhà đẹp có thể thay đổi ứng dụng của chúng; những toà nhà chỉ thuần túy hoạt động theo chức năng đã bị kéo sập. Sancta Sophia ở Istanbul đã được xây dựng như một nhà thờ Thiên Chúa giáo Chính thống, sau đó đã trở thành trại lính, thành chuồng ngựa, thành một nhà thờ Hồi giáo, rồi thành một bảo tàng. Những cán gác xếp ở Hạ Manhattan thay đổi từ nhà kho thành căn hộ, thành cửa hiệu và (trong một số trường hợp) trở lại thành nhà kho - trong khi ấy vẫn giữ lại vẻ hấp dẫn và chúng tồn tại được chính vì vẻ hấp dẫn ấy. Tất nhiên, kiến thức về chức năng *kiến trúc* là quan trọng đối với sự phán xét về vẻ đẹp; nhưng chức năng kiến trúc bị trói buộc với mục tiêu thẩm mỹ: cái cột được dựng lên ở đó để tăng thêm vẻ uy nghi, để chông đỡ thanh dầm, để nâng toà nhà cao hơn công vào, từ đó cho nó một vị thế đặc biệt trên đường phố,... Nói cách khác, khi xem xét nghiêm túc về cái đẹp, chức năng không còn là một biến số độc lập mà được hấp thu vào mục tiêu thẩm mỹ. Đây là một cách khác để nhấn mạnh tính chất bất khả thi của việc tiếp cận cái đẹp từ một quan điểm thuần túy phương tiện. Luôn có đòi hỏi rằng chúng ta tiếp cận cái đẹp vì chính nó, như một mục tiêu nhằm hạn chế bớt những mục đích khác có thể có.

Cái đẹp và giác quan

Có một quan điểm cổ xưa, xem cái đẹp là đối tượng của sự thích thú về *cảm giác* thay vì một thích thú về trí tuệ, và các giác quan

luôn liên quan đến sự thưởng ngoạn. Chính bởi vậy, khi triết học nghệ thuật bắt đầu tự nhận thức vào đầu thế kỷ 18, nó đã tự gọi nó là “thẩm mỹ học” (aesthetics), theo từ *aisthesis* của tiếng Hy Lạp, nghĩa là cảm giác. Khi Kant¹⁶ viết rằng cái đẹp là thứ làm hài lòng *ngay lập tức và không do quan niệm*, ông đang đưa ra một tô điểm triết học cho truyền thống tư duy này. Aquinas cũng có vẻ đã ủng hộ ý tưởng ấy, trong phần đầu tiên của *Summa*,¹⁷ ông định nghĩa cái đẹp như thứ làm hài lòng khi nhìn thấy (*pulchra sunt quae visa placent*). Tuy nhiên, trong phần hai, ông đã điều chỉnh phát biểu, và viết “trong tất cả các giác quan, cái đẹp chỉ liên hệ với thị giác và thính giác, vì đây là những giác quan liên quan nhiều nhất đến nhận thức”. Điều này nói lên rằng ông không những không giới hạn sự nghiên cứu cái đẹp vào thị giác, mà còn không quan tâm đến tác động cảm giác của cái đẹp bằng quan tâm đến ý nghĩa trí tuệ của nó - ngay cả nếu nó là một ý nghĩa chỉ có thể được thấu tỏ thông qua nhìn hoặc nghe.

Vấn đề ở đây có vẻ đơn giản: Liệu sự thích thú với cái đẹp là một thích thú về cảm giác hay về trí tuệ? Nhưng, đâu là sự khác biệt giữa hai thứ? Sự thích thú khi tắm nước nóng là thuộc cảm giác; sự thích thú với một câu đố toán học là thuộc trí tuệ. Nhưng giữa hai cái đó có hàng ngàn thái độ trung gian, nên câu hỏi sự thích thú thẩm mỹ nằm ở đâu trên dải ấy đã trở thành một trong những vấn đề gây ra nhiều tranh cãi nhất trong thẩm mỹ học. Ruskin,¹⁸ trong một trích đoạn nổi tiếng của *Những họa sĩ hiện đại*, đã phân biệt sự quan tâm thuần túy về cảm giác, được ông gọi là *aesthesis*, với sự quan tâm *đích thực* vào nghệ thuật, được ông gọi là *theoria* theo tiếng Hy Lạp nghĩa là sự thưởng ngoạn - nhưng ông không muốn đồng hoá nghệ thuật với khoa học hay phủ nhận rằng các giác quan

có liên quan mật thiết đến sự thưởng thức cái đẹp. Hầu hết các nhà tư tưởng đã tránh sự phân biệt thuật ngữ của Ruskin và chỉ giữ lại thuật ngữ *aesthesis*, nhưng thừa nhận rằng nó không nhằm nói lên một tâm trạng *thuần túy* thuộc về cảm giác.

Một gương mặt đẹp, một bông hoa đẹp, một giai điệu đẹp, một màu sắc đẹp - tất cả những thứ này quả thực là những đối tượng của một kiểu thích thú giác quan, một vẻ đẹp lôi cuốn khi ta nhìn hay nghe chúng. Nhưng còn một tiểu thuyết đẹp, một diễn ngôn đẹp, một lý thuyết đẹp về vật lý hoặc một chứng minh toán học đẹp? Nếu cũng trói chặt vẻ đẹp của một tiểu thuyết vào *âm thanh* của nó, chúng ta sẽ phải xem bản dịch của một cuốn tiểu thuyết là một tác phẩm nghệ thuật hoàn toàn khác với cuốn tiểu thuyết ấy ở ngôn ngữ ban đầu. Và đây chắc chắn là sự phủ nhận những gì thật sự hấp dẫn trong nghệ thuật viết tiểu thuyết - sự mở ra của một câu chuyện, sự tiết lộ thông tin một cách có kiểm soát về một thế giới tưởng tượng, những suy ngẫm song hành với cốt truyện, củng cố ý nghĩa của nó.

Hơn nữa, nếu trói chặt vẻ đẹp vào giác quan, có lẽ chúng ta sẽ tự hỏi tại sao nhiều triết gia, từ Plato cho đến Hegel,¹⁹ đã chọn loại trừ vị giác, xúc giác và thính giác khỏi trải nghiệm cái đẹp. Chẳng lẽ những người sành rượu và sành ăn không theo đuổi hình thái thẩm mỹ của riêng họ? Chẳng lẽ không có những mùi đẹp và vị đẹp, giống như hình ảnh đẹp và âm thanh đẹp? Chẳng lẽ vô số văn chương phê bình dành cho sự đánh giá đồ ăn và rượu không nói lên một tương đồng sát sao giữa nghệ thuật ẩm thực và nghệ thuật của tâm trí?

Tôi sẽ đáp lại những câu hỏi ấy một cách ngắn gọn như sau. Khi thưởng thức một câu chuyện, chắc chắn chúng ta quan tâm đến *những gì đang được nói* hơn là đặc điểm cảm giác của những âm thanh được sử dụng để nói. Nhưng nếu những câu chuyện hoặc tiểu thuyết đơn giản được rút gọn về thông tin chứa đựng trong chúng, sẽ không thể giải thích tại sao chúng ta liên tục trở lại với ngôn từ, đọc đi đọc lại đoạn văn yêu thích, cho phép câu chữ thấm qua tâm trí của chúng ta rất lâu sau khi chúng ta đã nắm toàn bộ cốt truyện. Phương thức tiến triển câu chuyện, sự hồi hộp, sự cân bằng giữa lời thuật chuyện và các đoạn đối thoại, giữa hai thứ đó và lời bình luận - tất cả là những đặc điểm thuộc về cảm giác ở chỗ chúng tùy thuộc vào sự dự báo và tiết lộ, vào sự mở ra tuần tự của câu chuyện trong cảm nhận của chúng ta. Ở mức độ đó, một tiểu thuyết được hướng tới các giác quan - nhưng không phải như một đối tượng cho thích thú giác quan, giống như một thanh chocolate thượng hạng hay một ly rượu lâu năm. Mà đúng hơn, như một thứ được trình bày *thông qua* các giác quan, *đi tới* tâm trí.

Hãy lấy bất kỳ truyện ngắn nào của Chekhov²⁰. Các câu được dịch nghe khác hẳn tiếng Nga gốc, nhưng điều đó không quan trọng. Chúng vẫn bày ra cùng những hình ảnh và sự việc theo cùng chuỗi gợi ý. Chúng ám chỉ cũng nhiều như chúng nói ra, giữ lại cũng nhiều như chúng tiết lộ. Chúng nối theo nhau cũng với logic của những thứ được quan sát thay vì những thứ được tổng kết. Nghệ thuật của Chekhov nắm bắt cuộc sống như nó được sống, và chất lọc nó thành những hình ảnh chứa đựng một kịch bản, như thể một giọt sương chứa đựng bầu trời. Khi theo đuổi một câu chuyện như vậy, chúng ta đang tạo lập một thế giới, mà ở mỗi điểm, sự diễn

giải đều được kiểm soát bởi những hình ảnh và âm thanh do chúng ta tưởng tượng.

Đối với mùi và vị, theo tôi có vẻ các triết gia đã đúng khi đặt những thứ này ở bên lề mối quan tâm của chúng ta đến cái đẹp. Mùi và vị không có năng lực tổ chức một cách hệ thống, biến âm thanh thành ngôn từ và sắc thái. Chúng ta có thể thưởng thức chúng, nhưng chỉ theo một cách duy cảm, hầu như không đòi hỏi sự tưởng tượng hay tư duy. Có thể nói rằng chúng không đủ đậm chất trí năng để khơi dậy sự thích thú với cái đẹp.

Trên đây chỉ là những gợi ý ngắn gọn hướng tới những kết luận đòi hỏi nhiều lập luận hơn so với những gì tôi có thể trình bày. Tôi đề nghị thay vì nhấn mạnh tính chất “tức thời”, “cảm quan”, “trực giác” trong trải nghiệm cái đẹp, chúng ta xem xét cách một đối tượng *xuất hiện trước ta* trong kinh nghiệm ấy. Khi nói tới bản chất “thẩm mỹ” trong sự thích thú với cái đẹp của chúng ta, không phải cảm giác mà chính sự phô diễn mới là thứ chúng ta ghi nhớ.

Sự quan tâm không vụ lợi

Đặt những quan sát ấy bên cạnh sáu khuôn mẫu, có thể tạm rút ra một kết luận: chúng ta gọi thứ gì đó là đẹp khi có sự thích thú từ việc thưởng ngoạn nó như một đối tượng cá biệt, vì chính nó, trong *hình thức được phô diễn* của nó. Điều này đúng cả với những đối tượng như một phong cảnh thiên nhiên hay những con phố - nói cho đúng thì không phải là những đối tượng cá biệt mà là những tập hợp vô tận của nhiều yếu tố. Những thực thể phức tạp ấy được *đóng khung* bởi quan tâm thẩm mỹ, như thể chúng gắn kết vào nhau dưới một cái nhìn được hợp nhất và có sức mạnh hợp nhất.

Khó có thể nêu ra một cách chính xác thời kỳ hình thành thẩm mỹ học hiện đại. Nhưng không thể phủ nhận rằng chủ đề này đã có một bước tiến lớn với tác phẩm *Những đặc tính* (Characteristics -1711) của Bá tước Shaftesbury đệ tam, một học trò của Locke²¹ và là một trong những người viết tiểu luận có ảnh hưởng nhất của thế kỷ 18. Trong tác phẩm đó, Shaftesbury giải thích những điểm đặc thù trong sự phán xét về cái đẹp dựa trên thái độ *không vụ lợi* của người phán xét. Quan tâm đến cái đẹp nghĩa là đặt mọi quan tâm sang một bên, để chú tâm vào bản thân sự vật. Kant (*Phê phán sự phán xét*, 1795) nắm lấy điểm này, và từ ý tưởng không vụ lợi đã xây dựng một lý thuyết thẩm mỹ với những phát biểu rất mạnh mẽ. Theo Kant, chúng ta có cách tiếp cận “vụ lợi” đến sự vật hoặc con người khi sử dụng họ như phương tiện nhằm đáp ứng một trong những lợi ích của chúng ta, chẳng hạn khi dùng búa để đóng đinh hay sử dụng một người để gửi một thông điệp. Loài vật chỉ có thái độ “vụ lợi”: trong mọi chuyện, chúng bị lôi kéo bởi bản năng, nhu cầu và sự thèm khát; chúng đối xử với đối tượng hay những con vật khác như công cụ để thoả mãn những thứ ấy. Ngược lại, trong suy nghĩ và hành vi của con người, chúng ta phân biệt giữa những thứ đối với chúng ta là phương tiện, và những thứ *tự thân* là *mục đích*. Có những thứ chúng ta quan tâm, nhưng sự quan tâm không bị chi phối bởi lợi ích, mà có thể nói sự quan tâm được *dâng- hiến* hoàn toàn cho đối tượng.

Cách trình bày như vậy gây ra nhiều tranh cãi, nhất là vì trong mọi tác phẩm của Kant, ông đang tinh tế khuyến khích chúng ta ủng hộ một hệ thống với những ngụ ý sâu rộng cho mọi điều chúng ta nghĩ. Mặc dầu vậy, chúng ta có thể hiểu những gì ông đang hướng tới thông qua một ví dụ giản dị. Hãy tưởng tượng một người mẹ

đang ẵm đứa con, nhìn nó với tình yêu và sự thích thú. Chúng ta không nói rằng bà có một *lợi ích* mà đứa trẻ này đáp ứng, như thể một đứa trẻ nào khác cũng có thể làm điều ấy cho bà. Không có một lợi ích của bà mẹ để đứa bé phục vụ, bà cũng không có một *mục đích* khiến đứa trẻ trở thành một phương tiện. Bản thân đứa trẻ là mối quan tâm của bà - nghĩa là, nó trở thành đối tượng của sự quan tâm là bởi chính nó. Nếu người phụ nữ được thúc đẩy bởi một quan tâm nào khác - chẳng hạn muốn thuyết phục ai đó thuê bà làm người trông trẻ - thì bản thân đứa bé sẽ không còn là tâm điểm trọn vẹn và cuối cùng trong tâm trạng của bà. Bất kỳ đứa trẻ nào cho phép bà tạo ra những biểu hiện chăm sóc đúng cũng sẽ đáp ứng vai trò ấy. Một dấu hiệu của thái độ không vụ lợi là nó không xem đối tượng của nó như một trong nhiều khả năng có thể thay thế nhau. Rõ ràng, không đứa trẻ nào là “cũng như thế” đối với người mẹ đang mê đắm với sinh linh mà bà ẵm trên tay.

Sự thích thú không vụ lợi

Không vụ lợi trước một thứ gì đó không có nghĩa là không quan tâm đến nó, mà là quan tâm theo một cách nhất định. Với những người rộng lượng dang tay giúp người khác trong những thời điểm khó khăn, chúng ta thường nói rằng họ hành xử không vụ lợi - nghĩa là họ không bị thúc đẩy bởi lợi ích bản thân hay bất kỳ quan tâm nào khác ngoài sự quan tâm làm *chính điều này*: giúp những đồng loại của mình. Họ có *sự quan tâm không vụ lợi*. Sao điều đó có thể xảy ra? Câu trả lời của Kant là, sẽ không thể nếu mọi quan tâm của chúng ta được quyết định bởi ham muốn, vì một quan tâm bắt nguồn từ ham muốn sẽ nhắm tới đáp ứng ham muốn đó, một

quan tâm *của tôi*. Tuy nhiên, các quan tâm có thể không vụ lợi nếu chúng được quyết định bởi (nổi lên từ) lý lẽ.

Từ cách trình bày vốn đã gây tranh cãi này, Kant rút ra một kết luận đáng chú ý. Ông lập luận rằng có một kiểu quan tâm không vụ lợi nhất định, đó là sự quan tâm của lý lẽ: không phải một quan tâm của tôi, mà là một quan tâm của lý lẽ *trong* tôi. Đây là cách Kant giải thích động cơ đạo đức. Khi thay vì tự hỏi mình về những gì mình muốn làm, tôi tự hỏi về những gì mình phải làm, đó là khi tôi lùi khỏi chính tôi, đặt tôi vào địa vị một người phán xét không thiên vị. Động cơ đạo đức đến từ chỗ đặt mọi lợi ích của tôi sang một bên, giải quyết câu hỏi trước mặt chỉ bằng cách viện đến lý lẽ - và điều ấy có nghĩa là viện đến những xem xét mà bất kỳ sinh vật lý trí nào cũng có khả năng chấp nhận như nhau. Theo suy nghĩ của Kant, từ thái độ đặt câu hỏi không vụ lợi ấy, chúng ta chắc chắn được dẫn dắt đến mệnh lệnh vô điều kiện, khiến chúng ta chỉ hành động trên câu châm ngôn mà chúng ta có thể đặt ra như một quy luật cho mọi sinh vật có lý trí.

Nhưng ở một ý nghĩa khác, động cơ đạo đức là *không vô tư*: sự quan tâm đến lý lẽ cũng đang đưa ra nguyên tắc cho ý muốn của tôi. Tôi đang quyết định làm một điều gì đó, và làm điều mà lý lẽ đòi hỏi - đó là ngụ ý của chữ “phải”. Nhưng trong trường hợp phán xét về cái đẹp, tôi *thuần túy* không vụ lợi, bỏ qua mọi cân nhắc thực dụng, chú tâm vào đối tượng trước mặt, gác lại mọi ham muốn, mọi quan tâm và mục tiêu.

Ý tưởng chặt chẽ này về sự không vụ lợi có vẻ gây nguy hiểm cho khuôn mẫu thứ nhất của chúng ta về sự gắn kết giữa cái đẹp và sự

thích thú. Khi một trải nghiệm làm tôi hài lòng, tôi có ham muốn lặp lại nó, và ham muốn ấy là một quan tâm của tôi. Vậy chúng ta hàm ý gì khi nói *sự thích thú* không vụ lợi? Làm thế nào lý lẽ có thể có một thích thú “trong tôi”, và rốt cục đó là sự thích thú của ai? Chắc chắn chúng ta được thu hút tới những sự vật đẹp, giống như chúng ta được thu hút tới những nguồn khác thông qua sự thích thú mà chúng đem lại. Cái đẹp không phải là nguồn gốc của sự thích thú không vụ lợi, mà đơn giản là đối tượng của một quan tâm phổ quát: sự quan tâm của chúng ta đến cái đẹp, đến sự thích thú mà cái đẹp đem lại.

Tuy nhiên, chúng ta sẽ đồng cảm hơn với tư tưởng của Kant nếu có thể phân biệt các loại thích thú. Thích thú có nhiều loại, như chúng ta có thể thấy bằng cách so sánh sự thích thú do ma túy, sự thích thú khi uống một ly rượu, sự thích thú khi con chúng ta vượt qua một kỳ thi, sự thích thú với một bức tranh hoặc một bản nhạc. Khi con tôi kể với tôi rằng nó đã giành giải thưởng toán học ở trường, tôi cảm thấy vui: nhưng đó là một thích thú vụ lợi, vì nó phát sinh từ sự thoả mãn một quan tâm của tôi - sự quan tâm của cha mẹ đến thành công của con cái. Khi đọc một bài thơ, sự thích thú của tôi không tùy thuộc vào mối quan tâm nào khác ngoài quan tâm của tôi đến *bài thơ này*, đến chính đối tượng mà tôi đang quan sát. Dĩ nhiên, những quan tâm khác *nuôi dưỡng cho* quan tâm của tôi đến bài thơ: sự quan tâm đến lịch sử hướng tôi về trường ca *Iliad*, sự quan tâm đến vườn tược đưa tôi đến *Thiên đường đã mất*.²² Nhưng sự thích thú với vẻ đẹp của một bài thơ là kết quả của một quan tâm đến *chính nó*, vì chính thứ mà nó là.

Có thể tôi đã buộc phải đọc bài thơ để qua được kỳ thi. Trong trường hợp ấy, tôi cảm thấy vui sướng vì đã đọc nó. Sự thích thú như vậy cũng là một thích thú vụ lợi, một thích thú bắt nguồn từ mối quan tâm của tôi đến việc *đã đọc* bài thơ. Tôi hài lòng vì đã đọc bài thơ: từ “vì” ở đây đóng một vai trò thiết yếu trong việc định rõ bản chất sự thích thú. Ngôn ngữ của chúng ta phần nào phản ánh sự phức tạp này trong khái niệm thích thú: chúng ta phân biệt sự thích thú *từ*, sự thích thú *với*, và sự thích thú *vì*. Như Malcolm Budd²³ đã diễn đạt: sự thích thú không vụ lợi không bao giờ là sự thích thú *với một sự việc*. Như tôi đã lập luận trước đây, sự thích thú với cái đẹp không phải thuần túy là cảm giác, giống như thích thú khi tắm nước nóng, mặc dù chúng ta quả thực có vui sướng *với* việc tắm nước nóng. Và nó chắc chắn không giống sự thích thú do dùng cocaine: đây không phải là sự thích thú *với* cocaine, mà thuần túy là sự thích thú *từ* cocaine.

Sự thích thú không vụ lợi là một kiểu thích thú *với*. Nhưng nó được tập trung vào đối tượng của nó và tùy thuộc vào tư tưởng. Nói theo thuật ngữ chuyên môn là nó có một “tính chất chủ ý” cụ thể. Thích thú với việc tắm nước nóng không tùy thuộc vào bất kỳ tư tưởng nào về tắm, do vậy không bao giờ bị sai. Ngược lại, những thích thú có chủ ý là một phần của đời sống nhận thức: sự thích thú của tôi khi nhìn con tôi thắng trong một cuộc thi thể thao sẽ biến mất khi tôi phát hiện ra không phải con tôi, mà là một đứa trông giống nó. Sự thích thú ban đầu là một sai lầm, và những sai lầm như vậy có thể rất tai hại, như sự thích thú nhầm của Lucretia khi ôm người đàn ông cô tưởng là chồng mình, nhưng rồi phát hiện ra đó là kẻ bạo dâm Tarquin²⁴.

Bởi vậy, sự thích thú có chủ ý tạo nên một tiêu loại thích thú khá thú vị. Chúng hoàn toàn được hợp nhất vào đời sống nội tâm. Chúng có thể được trung hòa bởi lập luận, được thổi phồng bởi sự chú ý. Không giống sự thích thú của việc ăn hay uống, chúng không nổi lên từ những cảm giác thích thú, mà góp một phần sống còn vào việc thực thi những năng lực nhận thức và cảm xúc của chúng ta. Sự thích thú với cái đẹp cũng tương tự. Nhưng nó không chỉ là chủ ý: nó là sự thưởng ngoạn, dựa vào hình thức phô diễn của đối tượng, và liên tục làm mới chính nó từ nguồn gốc ấy.

Sự thích thú của tôi với cái đẹp do vậy là một món quà dành cho đối tượng, và đối tượng đến lượt nó là một món quà dành cho tôi. Ở khía cạnh này, nó giống như sự thích thú mà mọi người trải qua khi có bạn bè bên cạnh. Giống như sự thích thú bởi tình bạn, sự thích thú với cái đẹp có tính chất *tò mò*: nó nhắm tới hiểu đối tượng của nó, đánh giá những gì nó thấy. Bởi vậy, nó hướng tới một phán xét có hiệu lực cho chính nó. Và giống như mọi phán xét lý trí, phán xét này ngầm cầu viện tới cộng đồng những sinh vật có lý trí. Đó là những gì Kant muốn nói khi ông lập luận rằng trong phán xét thẩm mỹ, tôi là “bên nguyên của thoả thuận”, diễn đạt phán xét của tôi không phải như một ý kiến riêng, mà như một quyết định có tính trói buộc, sẽ được tất cả những sinh vật có lý trí đồng thuận, miễn rằng họ đã làm những gì tôi đang làm và gạt những quan tâm của họ sang một bên.

Sự khách quan

Kant không phát biểu rằng sự phán xét thẩm mỹ *có* tính trói buộc với mọi người; đúng hơn, nó được *biểu hiện* như vậy bởi người đưa

ra nó. Đó là một đề xuất rất khác thường, nhưng nó được xác minh bởi những khuôn mẫu mà tôi đã trình bày trước đây. Khi mô tả thứ gì đó là đẹp, tôi đang mô tả *nó*, không phải cảm giác của tôi đối với nó. Tôi đang đưa ra một tuyên bố, và điều đó có vẻ ám chỉ rằng những người khác sẽ đồng ý với tôi nếu họ cũng nhìn nhận sự vật một cách đúng đắn. Hơn nữa, sự mô tả thứ gì đó là đẹp có tính chất của một nhận xét, một phán xét, một thứ mà người khác hoàn toàn có thể yêu cầu tôi đưa ra sự biện minh. Có thể tôi không có khả năng đưa ra bất kỳ lý lẽ vững chắc nào cho phán xét của mình, nhưng nếu không thể, đó là một thực tế về tôi, không phải về phán xét. Có lẽ một ai đó khác, có khả năng phê bình tốt hơn, sẽ lý giải cho phán xét. Như tôi đã lưu ý trước đây, một câu hỏi gây ra nhiều tranh cãi là, liệu những lý lẽ phê phán có thật sự là *lý lẽ* không? Kant nêu luận điểm rằng những phán xét thẩm mỹ có tính phổ quát nhưng *chủ quan*: chúng được căn cứ trên trải nghiệm tức thời của người nêu ra chúng thay vì trên bất cứ lập luận lý trí nào. Tuy nhiên, không nên bỏ qua thực tế rằng, chúng ta liên tục tranh cãi về những vấn đề phán xét thẩm mỹ, và *có* đạt được một kiểu đồng thuận nào đó. Những bất đồng về thẩm mỹ không phải là những bất đồng dễ chịu giống như bất đồng về hương vị của thức ăn (thật ra là những khác biệt hơn là bất đồng). Nói đến môi trường xây dựng đô thị chẳng hạn, những bất đồng thẩm mỹ là chủ đề của vô số vấn nạn xã hội.

Đi tới

Chúng ta đã bắt đầu với những khuôn mẫu nhất định về cái đẹp, đã đi đến một lý thuyết - lý thuyết của Kant - không hề là khuôn mẫu, và quả thực có bản chất gây tranh cãi, với nỗ lực định nghĩa phán

xét thẩm mỹ và cho nó một vai trò trung tâm trong đời sống của con người có lý trí. Tôi không nói rằng lý thuyết của Kant là đúng. Nhưng nó cung cấp một khởi điểm thú vị cho một chủ đề mà hôm nay cũng gây tranh cãi không kém thời Kant viết tác phẩm *Phê phán* thứ ba của ông. Và có một thứ chắc chắn đúng trong lập luận của Kant: Trải nghiệm cái đẹp, giống như sự phán xét sinh ra từ trải nghiệm ấy, là đặc quyền của những sinh vật có lý trí. Chỉ những sinh vật như chúng ta - với ngôn ngữ, khả năng tự nhận thức, lý lẽ thực tiễn và sự phán xét đạo đức - mới có thể nhìn vào thế giới một cách tinh tảo và không vụ lợi nhằm nắm bắt đối tượng phô diễn và thích thú với nó.

Nhưng trước khi đi tiếp, điều quan trọng là đề cập hai câu hỏi mà cho đến lúc này tôi đã tránh né: câu hỏi về nguồn gốc tiến hoá của cảm nhận cái đẹp, và câu hỏi liên quan về địa vị của cái đẹp trong ham muốn nhục cảm.

1. Soren Kierkegaard (1813-1855), triết gia Đan Mạch. Oscar Wilde (1854-1900), nhà văn Ireland.

Gustave Flaubert (1821-1880), tiểu thuyết gia Pháp. Charles Baudelaire (1821-1867), thi sĩ Pháp. ↩

2. Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), nhà soạn nhạc Đức. Antonio Canova (1757-1822), nhà điêu khắc Ý

Thomas Aquinas (1225-1274), tu sĩ Công giáo dòng Dominican, nhà triết học, thần học theo truyền thống kinh viện.↩

3. Jane Austen (1775-1817), nữ văn sĩ Anh.↩

4. William Wordsworth (1770-1850), thi sĩ lãng mạn người Anh với những bài thơ về vùng Lakeland.

Marcel Proust (1871-1922), tiểu thuyết gia Pháp.

Thomas Mann (1875-1955), tiểu thuyết gia Đức.

Homer, thi sĩ Hy Lạp cổ đại, tác giả của trường ca *Iliad* về cuộc chiến thành Troy liên quan đến nàng Helen.

Leos Janacek (1854-1928), nhạc sĩ Czech.↩

5. Kamila Stosslová, “nàng thơ” của L. Janacek.

Mathilde Wesendonck, “nàng thơ” của R. Wagner - tác giả vở opera “Tristan and Isolde”.↩

6. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), nhà điêu khắc và kiến trúc sư Ý.

Johann Sebastian Bach (1685-1750), nhạc sĩ Đức thời kỳ Baroque.

Ludwig van Beethoven (1770-1827), nhạc sĩ Đức↩

7. Donato Bramante (1444-1514), kiến trúc sư Ý.

William Shakespeare (1564-1616), kịch tác gia Anh.↩

8. Plato, triết gia Hy Lạp cổ đại.

Plotinus (204-270), triết gia theo truyền thống Plato, sinh ở Ai Cập qua đời ở Ý.

Walter Horatio Pater (1839-1894), nhà phê bình nghệ thuật Anh.↩

9. Béla Bartók (1881-1945), nhạc sĩ Hungary.↩

10. Sandro Botticelli (1445-1510), họa sĩ Ý thời tiền-Phục hưng.

John Keats (1795-1821), nhà thơ Anh.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), nhạc sĩ Áo. ↩

11. Alfred Tennyson (1809-1892), nhà thơ Anh. Gabriel Fauré (1845-1924), nhạc sĩ Pháp.↩

12. Friedrich Schiller (1759-1805), nhà thơ, triết gia, kịch tác gia Đức.↩

13. Ludwig Wittgenstein (1889-1951), triết gia Áo-Anh.↩

14. Joseph Haydn (1732-1809), nhạc sĩ Áo.↩

15. Louis Henry Sullivan (1856-1924), kiến trúc sư Mỹ, người được gọi là “cha đẻ của các toà nhà chọc trời” và “cha đẻ của chủ nghĩa hiện đại” trong kiến trúc↩

16. Immanuel Kant (1724-1804), triết gia Đức↩

17. *The Summa Theologiae* (Tổng luận thần học), tác phẩm của Thomas Aquinas, được viết năm 1265-1274↩

18. John Ruskin (1819-1900), nhà phê bình nghệ thuật Anh.↩

19. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), triết gia Đức.↩

20. Anton Chekhov (1860-1904), nhà văn Nga. [↩](#)

21. Anthony- Ashley Cooper, Bá tước Shaftesbury đệ tam (1671- 1713), triết gia và nhà văn Anh.

John Locke (1632-1704), nhà vật lý Anh, một trong những nhà tư tưởng khai sáng có ảnh hưởng nhất.↩

22. *Iliad* và *Odyssey* là các trường ca của Homer, nhà thơ Hy Lạp cổ đại.

Paradise lost, tác phẩm của John Milton (1608-1674), nhà thơ Anh ↩

23. Malcolm Budd, nhà nghiên cứu mỹ học đương đại.↩

24. Câu chuyện về Lucretia trong các tác phẩm *Fasti* của Ovid (43 TCN-18 CN), nhà thơ La Mã cổ đại và trong bài thơ *The Rape of Lucrece* (1594) của w. Shakespeare.↩



Cái đẹp ở con người

Trong chương đầu tiên của cuốn sách, tôi đã nhận dạng một tâm trạng liên quan đến sự gặp gỡ của chúng ta với cái đẹp, và một phán xét có vẻ được ngầm định trong nó. Tôi đã phân tích tâm trạng ấy với ý định cho thấy làm thế nào nó giải thích những khuôn mẫu về cái đẹp mà tất cả chúng ta sẽ thừa nhận là đúng. Đó hoàn toàn là một lập luận *tiên nghiệm* (a priori), tập trung vào những phân biệt và quan sát, được cho là hiển nhiên với tất cả những ai hiểu các thuật ngữ được sử dụng để diễn đạt chúng. Giờ đây, câu hỏi chúng ta phải xem xét là, tâm trạng này có một cơ sở lý trí nào không, nó có nói cho chúng ta điều gì về thế giới chúng ta sống không, và nó có là một phần trong sự thoả mãn của con người không. Đó là cách tiếp cận triết học của chúng ta đến chủ đề này.

Nhưng đó không phải là cách tiếp cận của những nhà tâm lý học tiến hoá, những người cho rằng chúng ta có thể hiểu rõ nhất các tâm trạng của mình nếu nhận dạng được các nguồn gốc tiến hoá của chúng, sự đóng góp có thể có của chúng (hoặc một phiên bản trước đó của chúng) cho chiến lược sinh sản của các gen di truyền. Làm thế nào việc biểu lộ cảm xúc trước những thứ đẹp có thể khiến một cơ thể dễ dàng chuyển tiếp sự kế thừa di truyền của chúng? Đối với nhiều người, câu hỏi khoa học hoặc có vẻ khoa học này là tàn dư có

ý nghĩa của thẩm mỹ học - câu hỏi duy nhất còn lại thời nay, liên quan đến bản chất hoặc giá trị của sự cảm nhận cái đẹp.

Giữa các nhà tâm lý học tiến hoá có sự tranh cãi: một bên là những người thừa nhận khả năng chọn lọc nhóm, một bên là những người như Richard Dawkins²⁵, với lời khẳng định rằng sự chọn lọc xảy ra ở cấp độ cơ thể cá nhân, và các gen tự tái sinh ở cấp độ đó chứ không phải ở nhóm. Không cần nghiêng về bên nào trong sự bất đồng này, chúng ta vẫn có thể thừa nhận hai kiểu thẩm mỹ học tiến hoá: một cho thấy lợi thế nhóm đi liền với cảm nhận thẩm mỹ, và một lập luận rằng những cá nhân được ban cho sự quan tâm thẩm mỹ sẽ có năng lực truyền lại gen của họ cao hơn.

Kiểu lý thuyết thứ nhất được đề xuất bởi Ellen Dissanayake²⁶. Trong tác phẩm *Homo Aes-theticus*, bà lập luận rằng sự quan tâm đến nghệ thuật và thẩm mỹ có liên quan đến những nghi thức và lễ hội - một kiểu nhu cầu của con người nhằm “làm cho đặc biệt”, hay nói cụ thể, lấy những đối tượng, sự kiện và quan hệ con người từ những ứng dụng hàng ngày và biến chúng thành một tâm điểm chú ý của tập thể. Nhu cầu “làm cho đặc biệt” này tăng cường sự cố kết nhóm, đồng thời khiến những thứ thật sự quan trọng cho sự sống còn của cộng đồng - dù đó là hôn nhân hay chiến tranh, tang gia hay lễ nghi - được mọi người đối xử như những thứ đáng nhận được sự chú ý của công chúng, với một phẩm chất khiến chúng được bảo vệ khỏi sự thờ ơ bất cần và sự bào mòn cảm xúc. Nhu cầu “làm cho đặc biệt” vốn ẩn sâu ấy được giải thích thông qua ích lợi mà nó đã trao cho các cộng đồng người, đã gắn kết họ với nhau trong những thời điểm đe dọa, đã thúc đẩy sự tự tin sinh sản của họ trong những thời điểm thịnh vượng hòa bình.

Đây là một lý thuyết thú vị và chắc chắn chứa đựng một yếu tố sự thật, nhưng nó thiếu lời giải thích cái gì là đặc biệt về thẩm mỹ. Mặc dù sự cảm nhận cái đẹp có thể được *bắt rễ* trong một nhu cầu “làm cho đặc biệt” nào đó của tập thể, tự thân cái đẹp là một kiểu riêng, không nên nhầm lẫn với nghi thức hay lễ hội, kể cả nếu những thứ ấy đôi lúc có thể chứa đựng cái đẹp. Cộng đồng thu được ích lợi khi nó dùng hình thức nghi lễ để biểu thị những điều quan trọng, nhưng đó là thứ ích lợi có thể có được mà không cần trải nghiệm cái đẹp. Có nhiều cách khác để con người đưa sự vật tách rời khỏi những chức năng thông thường của chúng và cho chúng một phẩm chất quý giá, ví dụ thông qua những sự kiện thể thao như các trò chơi mà Homer đã mô tả, hoặc thông qua những nghi thức tôn giáo, gọi lên sự hiện diện thiêng liêng của các vị thần để bảo vệ bất kỳ thể chế hay tập tục nào cần được sự ủng hộ của tập thể. Từ quan điểm nhân loại học, thể thao và tôn giáo là những hàng xóm gần gũi với sự cảm nhận cái đẹp; nhưng từ quan điểm triết học, những phân biệt ở đây cũng quan trọng không kém những liên quan giữa chúng. Khi mọi người nói tới bóng đá như “trò chơi đẹp”, họ đang mô tả bóng đá từ góc nhìn của khán giả, xem nó là một hiện tượng gần như thẩm mỹ. Nhưng bản thân thể thao, xét như một bài tập cạnh tranh, trong đó kỹ năng và sức mạnh được thực hiện qua những bước chạy, thì khác biệt hẳn với nghệ thuật và tôn giáo, và mỗi thứ trong ba hiện tượng ấy có ý nghĩa đặc biệt của riêng nó trong đời sống của những sinh vật có lý trí.

Có thể đưa ra phản biện tương tự với một lý thuyết mang tính cá nhân hơn, được Geoffrey Miller đề xuất trong *Tâm trí kết đôi* (*The Mating Mind*), và được Steven Pinker tán thành trong *Tâm trí hoạt động như thế nào* (*How the Mind works*). Theo lý thuyết này, sự

cảm nhận cái đẹp đã nổi lên thông qua quá trình chọn lọc dựa trên giới tính - một gợi ý ban đầu được Darwin nói tới trong *Nguồn gốc loài người*²⁷. Như Miller đã bổ sung, lý thuyết này nêu lên luận điểm rằng khi làm mình đẹp, người đàn ông đang làm chính điều con công thực hiện khi xoè đuôi: anh ta đang đưa ra một dấu hiệu về khả năng sinh sản của mình, và người phụ nữ sẽ đáp lại giống như con công cái đáp lại, thay mặt gen của mình để đòi hỏi anh ta (dù không hề ý thức rằng mình đang làm vậy). Dĩ nhiên hành động thẩm mỹ của con người phức tạp hơn những biểu lộ bản năng của loài chim. Đàn ông không chỉ mặc đồ da và xăm mình; họ còn vẽ tranh, làm thơ, hát. Nhưng tất cả những thứ này là dấu hiệu của sức mạnh, kỹ năng và sự can đảm, do vậy là những chỉ báo đáng tin cậy về khả năng sinh sản. Phụ nữ bị những điệu bộ nghệ thuật này tác động, sinh ra sự kính trọng, kinh ngạc, ham muốn, và thế là mẹ Tự nhiên dẫn lối để tới niềm hân hoan qua lại của những gen làm nhiệm vụ mang thông điệp vĩnh cửu của bà.

Nhưng rõ ràng, hành động hăm hở không chứa đựng sự sáng tạo nghệ thuật vẫn có thể đóng góp vào một chiến lược di truyền như thế. Do đó, lời giải thích dù đúng cũng không làm chúng ta nhận ra cái gì liên quan cụ thể tới sự cảm nhận cái đẹp. Ngay cả nếu đuôi của con công và *Nghệ thuật fugue*²⁸ có một tổ tiên chung, sự thưởng thức do cái này gợi lên cũng hoàn toàn khác với sự thưởng thức hướng tới cái kia. Từ lập luận của chương thứ nhất, rõ ràng chỉ những sinh vật lý trí mới có quan tâm thẩm mỹ, và tính chất hợp lý của họ được gắn kết với cái đẹp cũng nhiều như với phán xét đạo đức và niềm tin khoa học.

Một điểm logic

Sự cảm nhận cái đẹp có thể đủ khiến một phụ nữ lựa ra một người đàn ông vì khả năng sinh sản của anh ta, nhưng nó không phải là điều kiện cần. Quá trình chọn lọc dựa trên giới tính có thể đã xảy ra mà không có biện pháp tập trung vào một cá thể khác *như trên*. Chính vì không thể suy ra rằng sự cảm nhận cái đẹp là cần thiết đối với quá trình chọn lọc dựa -trên giới tính, chúng ta không thể sử dụng sự thật về chọn lọc dựa trên giới tính như một giải thích quyết định về sự cảm nhận cái đẹp, càng không thể là một cách giải mã ý *nghĩa*, của sự cảm nhận ấy. Nếu phải có một bức tranh rõ ràng về vị thế của cái đẹp và phản ứng của chúng ta đối với nó trong quá trình tiến hoá của loài người, chúng ta cần bổ sung thêm một điều gì đó liên quan đến sự đặc thù của phán xét thẩm mỹ. Và điều ấy nên xem xét một cách nghiêm túc những sự kiện sau: đàn ông thích phụ nữ vì vẻ đẹp của họ cũng nhiều như - nếu không nói là nhiều hơn - phụ nữ thích đàn ông; phụ nữ cũng chủ động tạo ra cái đẹp, cả ở nghệ thuật lẫn đời sống hàng ngày; con người gắn cái đẹp với những nỗ lực và khát vọng cao nhất của họ, cảm thấy buồn phiền khi không có nó, và xem một mức độ đồng thuận thẩm mỹ là điều cốt yếu cho đời sống xã hội. Trong điều kiện hiện tại, tâm lý học tiến hoá về cái đẹp cho chúng ta một bức tranh về loài người và xã hội loài người, trong đó ý đồ cụ thể được rút khỏi yếu tố thẩm mỹ, để thẩm mỹ học tan vào những khái quát hoá mơ hồ, khiến xem nhẹ vị thế đặc thù của phán xét thẩm mỹ trong đời sống của con người có lý trí.

Tuy nhiên, ngay cả nếu giải thích của Miller không nói được nhiều về sự cảm nhận cái đẹp mà nó tìm cách giải thích, chúng ta vẫn hoàn toàn có lý khi tin rằng có một kết nối *nào đó* giữa cái đẹp và nhục cảm. Có lẽ chúng ta sai khi đi tìm một quan hệ nhân quả giữa

hai khía cạnh này của loài người. Có lẽ chúng có sự gắn kết mật thiết hơn những gì thuộc về quan hệ nhân quả. Có lẽ đúng như lập luận mạnh mẽ của Plato, rằng chính sự cảm nhận cái đẹp là một cấu phần trung tâm trong ham muốn nhục cảm. Nếu đúng vậy, điều đó chắc chắn có những ý nghĩa không chỉ cho việc hiểu ham muốn, mà còn với lý thuyết về cái đẹp nói chung. Cụ thể, nó nên gieo nghi ngờ vào quan điểm cho rằng thái độ của chúng ta với cái đẹp vốn là một thái độ không vụ lợi. Còn thái độ nào vụ lợi hơn ham muốn nhục cảm?

Cái đẹp và ham muốn

Plato không viết về tình dục và khác biệt giới tính như chúng ta hiểu ngày nay, mà về *erōs* (dục năng), sự thôi thúc tràn ngập. Theo Plato, sự thôi thúc ấy đạt đến đỉnh điểm giữa những người cùng giới tính, đặc biệt ở một người đàn ông lớn tuổi hơn khi xúc động trước vẻ đẹp của một người trẻ tuổi. *Erōs* được người Hy Lạp thừa nhận như một lực vũ trụ, giống như tình yêu được Dante cho rằng “làm di chuyển mặt trời và các tinh tú”. Thế nên giải thích của Plato về cái đẹp trong *Phaedrus* và *Khảo luận (Symposium)* bắt đầu từ một khuôn mẫu khác:

(vii) Cái đẹp ở con người thôi thúc sự ham muốn.

Plato tin rằng sự ham muốn này vừa là thật vừa là một kiểu sai lầm, dù đó là một sai lầm nói cho chúng ta điều quan trọng về bản thân và vũ trụ. Một số người cho rằng không phải cái đẹp thôi thúc sự ham muốn, mà chính sự ham muốn mời gọi cái đẹp, hay nói cách khác, do ham muốn ai đó, tôi thấy người ấy là đẹp. Nói theo ẩn dụ của Hume²⁹, đây là một trong những cách -tâm trí “tự lan toả đến

đối tượng”. Nhưng điều đó không phản ánh chính xác kinh nghiệm quyến rũ tình ái. Mắt bạn say đắm với một chàng trai hoặc cô gái đẹp, và chính từ khoảnh khắc ấy, ham muốn của bạn bắt đầu. Có thể có một hình thức ham muốn nhục cảm khác chín chắn hơn, nảy nở từ tình yêu, thấy cái đẹp trong những đặc điểm không còn trẻ của một người bạn đời. Nhưng dứt khoát đó không phải là hiện tượng mà Plato nghĩ tới.

Bất kể chúng ta nhìn chủ đề theo cách nào, khuôn mẫu thứ bảy cũng tạo ra một vấn đề cho thẩm mỹ học. Trong địa hạt nghệ thuật, cái đẹp là đối tượng của sự thưởng ngoạn, không phải của sự ham muốn. Thưởng thức vẻ đẹp của một bức tranh hoặc một bản giao hưởng không có nghĩa là bị thôi thúc sinh ra bất kỳ tác động nhục cảm nào, và ngay cả nếu vì lý do tài chính, tôi muốn đánh cắp bức tranh, cũng không cách gì tôi có thể bước khỏi phòng hòa nhạc với một bản giao hưởng trong túi. Có phải điều này nói lên rằng có hai hình thái của cái đẹp - cái đẹp của con người và cái đẹp của nghệ thuật? Hay nó có nghĩa là sự ham muốn bị khuấy động khi thấy cái đẹp của con người là một kiểu sai lầm do chúng ta gây ra, còn trên thực tế, thái độ đối với cái đẹp có xu hướng là thái độ thưởng ngoạn trong mọi hình thái của nó?

Erōs và tình yêu kiểu Plato

Plato bị thu hút tới lời đáp thứ hai ở trên. Ông nhận dạng *erōs* như nguồn gốc của cả ham muốn nhục cảm và tình yêu cái đẹp. *Erōs* là kiểu tình yêu tìm cách hợp nhất với đối tượng, tạo ra những bản sao chép của nó - giống như đàn ông và phụ nữ tạo ra những bản sao chép của chính họ thông qua sinh sản. Bên cạnh hình thức nền tảng

này của tình yêu *erotic* (dục tính) kiểu Plato, còn có một hình thức cao hơn, trong đó đối tượng của tình yêu không bị chiếm hữu mà được thưởng ngoạn, và quá trình sao chép xảy ra không phải trong địa hạt của những chi tiết cụ thể mà của những tư tưởng trừu tượng - địa hạt của “hình thái” (*form*) như lời Plato. Bằng cách thưởng ngoạn cái đẹp, tâm hồn vươn lên khỏi sự chìm đắm của nó vào những thứ cụ thể hoặc thuần túy cảm giác, hướng tới một cảnh giới cao hơn, nơi đó thứ được nhìn chăm chú không phải là chàng trai hay cô gái đẹp, mà là hình thái của chính cái đẹp khi nó đi vào tâm hồn như một thứ sở hữu đích thực, giống như khi các ý tưởng tự sinh ra trong tâm hồn những người hiểu chúng. Hình thái tái sinh cao hơn này thuộc về khát vọng hướng tới sự bất diệt - khát vọng cao nhất của tâm hồn trong thế giới này. Nhưng nó bị ngăn trở bởi sự gắn bó quá lớn vào một kiểu tái sinh thấp hơn, một dạng cảm tù trong những gì ở đây và bây giờ.

Theo Plato, ở hình thức thông thường, ham muốn nhục cảm hàm ý một ham muốn sở hữu những gì nhất thời và sẽ hoại diệt, cũng có nghĩa là sự nô lệ cho khía cạnh thấp hơn của tâm hồn, khía cạnh chìm đắm trong những gì tức thời về mặt cảm giác và những sự vật trên đời. Tình yêu cái đẹp thật sự là một dấu hiệu giải thoát chúng ta khỏi sự dính mắc đến cảm giác ấy, để tâm hồn bắt đầu vươn lên thế giới của ý tưởng, nơi đó nó tham gia vào cách thức tái sinh của điều thiêng liêng, nghĩa là lĩnh hội và chuyển tiếp những chân lý vĩnh hằng. Đó là kiểu tình yêu *erotic* đích thực, được biểu hiện thành sự gắn bó trong sáng giữa người đàn ông và cậu thiếu niên, trong đó người đàn ông đóng vai trò người thầy, vượt qua nhục cảm, xem vẻ đẹp của cậu thiếu niên như một đối tượng để thưởng

ngoạn, một thí dụ ở đây và ngay lúc này của ý tưởng vĩnh hằng về cái đẹp.

Tập hợp những ý tưởng có sức thuyết phục trên đây đã có một lịch sử dài theo sau. Nó có một phương cách hấp dẫn để trộn lẫn tình yêu đồng tính, sự nghiệp của người thầy và sự cứu rỗi linh hồn với nhau; phương cách ấy đã chạm đến trái tim của những vị thầy (đặc biệt những vị thầy nam giới) qua nhiều thế kỷ. Và phiên bản đồng tính của những huyền thoại đậm chất Plato đã có ảnh hưởng rất lớn đến thi ca Trung cổ, sự nhìn nhận của Cơ Đốc giáo đối với phụ nữ, và vấn đề phụ nữ nên được hiểu như thế nào. Nó đã truyền cảm hứng cho một số trong những tác phẩm nghệ thuật đẹp nhất của truyền thông phương Tây, từ *Câu chuyện hiệp sĩ* (Knight's Tale) của Chaucer và *Cuộc đời mới* (Vita Nuova) của Dante, đến *Venus ra đời* (The birth of Venus) của Botticelli và một số bài thơ trữ tình của Michelangelo³⁰. Nhưng chỉ cần một mức độ hoài nghi bình thường là thấy trong cái nhìn của Plato có nhiều mong ước hơn là sự thật. Làm thế nào cùng một tâm trạng lại vừa có thể là tình yêu *erotic* đối với một cậu thiếu niên và (sau một chút kỷ luật tự thân) là sự thưởng ngoạn thích thú với một ý tưởng trừu tượng? Điều đó giống như nói rằng ham muốn một miếng beefsteak có thể được thoả mãn (sau một chút rèn luyện tâm) bằng cách nhìn chăm chăm vào bức tranh vẽ một con bò.

Thưởng ngoạn và ham muốn

Mặc dù vậy, đúng là đối tượng của sự phán xét thẩm mỹ và đối tượng của ham muốn nhục cảm đều có thể được mô tả là đẹp, ngay cả khi chúng đánh thức những quan tâm hoàn toàn khác nhau ở

người mô tả chúng. Nhìn vào gương mặt một ông già với nhiều nếp nhăn thú vị, ánh nhìn tinh tế và điềm tĩnh, vẻ mặt thông thái và thân thiện, người ta có thể mô tả gương mặt ấy là đẹp. Nhưng chúng ta hiểu lời nhận xét đó theo cách khác với “Cô ấy đẹp quá” khi một chàng thanh niên háo hức nói về một cô gái. Chàng thanh niên đang *theo đuổi* và ham muốn cô, không chỉ ở ý nghĩa muốn nhìn cô, mà còn muốn ôm cô, hôn cô. Hành động tình dục được mô tả là “tuyệt đích” của kiểu ham muốn này, dù chúng ta không nên nghĩ rằng nó nhất thiết là chủ ý của anh ta hoặc nó đưa đến sự kết thúc ham muốn giống như việc uống một ly nước làm chấm dứt ham muốn uống nước.

Trong trường hợp một ông già đẹp, không có sự “theo đuổi” thuộc loại này: không có ý đồ, không có ham muốn sở hữu hay bất kỳ cách nào khác để có được thứ gì đó từ đối tượng đẹp. Gương mặt của ông già chứa đầy ý nghĩa đối với chúng ta, và nếu đang tìm sự thoả mãn, chúng ta thấy nó ở đó, ở thứ chúng ta thường ngoạn, ở hành động thưởng ngoạn. Chắc chắn là ngớ ngẩn khi nghĩ rằng đây cũng là kiểu tâm trạng như của chàng thanh niên đang hăm hở theo đuổi cô gái. Nếu trong tiến trình của ham muốn nhục cảm, bạn thưởng ngoạn vẻ đẹp của người bạn đồng hành, đó là bạn đang đứng lùi lại khỏi ham muốn của mình, để nó được hấp thu vào một mục đích khác, lớn lao hơn và ít thuộc về cảm giác tức thời hơn. Đây quả thật là ý nghĩa siêu hình của cái nhìn *erotic*: nó là sự tìm kiếm hiểu biết - lời mời gọi người kia toả sáng để người khác biết và cảm nhận.

Nhưng mặt khác, cái đẹp chắc chắn kích thích ham muốn ở khoảnh khắc khuấy động của nó. Vậy ham muốn của bạn có *được định*

hướng tới cái đẹp nơi người khác không? Nó có phải là ham muốn làm điều gì đó với cái đẹp ấy? Nhưng liệu bạn có thể làm gì với cái đẹp của một người khác? Người đang yêu được thỏa mãn thì khả năng sở hữu cái đẹp của người mình yêu cũng chẳng khác gì một người quan sát vô vọng từ đằng xa. Đây là một trong những suy nghĩ truyền cảm hứng cho lý thuyết của Plato. Trong sự quuyền rũ tình ái, điều thôi thúc chúng ta là một thứ có thể được thưởng ngoạn nhưng không bao giờ được sở hữu. Ham muốn của chúng ta có thể được đáp ứng và nhất thời nguôi đi. Nhưng nó không được đáp ứng bằng cách sở hữu thứ thôi thúc nó, thứ luôn nằm ngoài tầm với của chúng ta, sự sở hữu cái không bao giờ có thể được chia sẻ.

Đối tượng cá biệt

Các lý thuyết của Plato đưa chúng ta trở lại với khó khăn của việc muốn thứ cá biệt. Giả sử bạn muốn một ly nước. Trong trường hợp ấy, bạn không muốn một ly nước *cụ thể* nào. Bất kỳ ly nước nào cũng được - nó cũng không cần là một cái ly. Và có một thứ gì đó bạn muốn làm với nước - ở đây là uống nó. Sau đó, ham muốn của bạn *được thỏa mãn*, và thuộc về quá khứ. Đó là bản chất bình thường của những ham muốn thuộc giác quan: chúng không xác định, được hướng tới một hành động cụ thể, được thỏa mãn bởi hành động đó, được chấm dứt bởi nó. Không có điều gì trong *số ấy* đúng với ham muốn nhục cảm. Ham muốn nhục cảm là xác định: bạn muốn một người cụ thể. Người ta không thể hoán đổi nhau như những đối tượng của ham muốn ngay cả nếu họ quuyền rũ ngang nhau. Bạn có thể ham muốn một người, sau đó bạn ham muốn một người khác - thậm chí bạn có thể ham muốn đồng thời cả hai. Nhưng ham muốn của bạn đối với A hay B không thể được thỏa

mãn bởi C hay D: mỗi ham muốn là dành cho một đối tượng cụ thể, một ham muốn đối với người ấy *như* một cá thể mà người ấy là, không phải như một ham muốn thuộc loại chung chung, mặc dù ở một cấp độ khác, “loại” là tất cả những gì nó hướng tới. Ham muốn của tôi đối với ly nước *này* có thể được thoả mãn bởi ly nước *kia*, vì nó không phải được tập trung vào chỗ nước cá biệt này, mà vào nước nói chung.

Trong những hoàn cảnh nhất định, có thể bạn được giải thoát khỏi ham muốn đối với người này bằng cách làm tình với người khác. Nhưng điều đó không có nghĩa là người thứ hai đã thoả mãn chính ham muốn được tập trung vào người thứ nhất. Bạn không thoả mãn ham muốn nhục cảm này bằng cách làm mất tác dụng của nó bởi một cái khác, giống như bạn không thoả mãn ham muốn biết kết thúc của một tiểu thuyết bằng cách mê mải với một bộ phim chưa biết trước nội dung.

Cùng không phải có một thứ cụ thể bạn muốn làm với người mình ham muốn, một thứ chiếm trọn cảm giác của bạn. Dĩ nhiên có hành động làm tình, nhưng có thể có ham muốn không chứa đựng điều đó, và hành động làm tình không *thoả mãn* ham muốn hoặc đưa nó đến sự chấm dứt giống như khi uống nước làm thoả mãn và chấm dứt ham muốn nước. Lucretius³¹ có một mô tả nổi tiếng về nghịch lý này, trong đó hai người tình đang trong nỗ lực trở thành một, hòa nhập cơ thể họ theo mọi cách mà sự ham muốn gợi lên:

Ngay trong bọt sóng dữ dội của ham muốn tràn đầy

Khi cả hai gấp gáp, thì thâm, thở hắt,

Họ ghì, họ xiết, lười họ quện chặt,

Như muốn thâm nhập vào nhau:

Nhưng vô ích: họ chỉ men bên bờ rìa,

*Hai thân xác không thể xuyên thấu nhau, họ cũng chẳng thể tan
biến trong nhau...*

(bản dịch tiếng Anh của Dryden)³²

Trong hành động làm tình, không có một mục tiêu cụ thể được tìm kiếm và đạt đến, không có sự thoả mãn nào hoàn tất quá trình ấy: mọi mục tiêu là tạm bợ, nhất thời, để lại mọi thứ căn bản là không đổi. Và những người tình luôn kinh ngạc trước sự không ăn khớp giữa ham muốn và thoả mãn - mà thật ra không hề là sự thoả mãn, chỉ là một thời gian tạm lắng ngắn ngủi của một quá trình tiếp diễn mãi mãi.

Một lần nữa, họ muốn tan biến vào nhau

Nhưng vẫn bị chặn ngang bởi những chấn song sắt;

Dù cố gắng mọi cách, họ vẫn không thành công

Khi muốn chữa lành cơn đau thâm kín của tình yêu dai dẳng

Điều này đưa chúng ta trở lại với bàn luận về “bởi chính nó”. Trong trường hợp bình thường, ham muốn một ly nước là một ham muốn làm điều gì đó với nó. Nhưng ham muốn của người này đối với một người khác thì chỉ là như vậy - ham muốn người kia. Nó là một ham muốn đối với một cá thể, được biểu đạt nhưng không được

đáp ứng - và càng không được dập tắt - bởi sự gần gũi thân xác. Và có lẽ điều này có liên quan đến vị thế của cái đẹp trong ham muốn nhục cảm. Cái đẹp mời gọi chúng ta tập trung vào một đối tượng cá biệt, say mê với sự hiện diện của người đó. Sự tập trung vào một cá thể choán đầy tâm trí và những cảm nhận của người đang yêu. Đó là lý do tại sao đối với Plato, *erōs* có vẻ rất khác với những thôi thúc sinh sản của động vật - thứ có cấu trúc khát khao kiểu con đái và khát. Chúng ta có thể nói rằng những thôi thúc của động vật là sự biểu đạt của những xung năng căn bản, trong đó nhu cầu đóng vai trò chỉ đạo chứ không phải sự chọn lựa. Ngược lại, *erōs* không phải là một xung năng mà là sự *lựa ra* một thứ, một cái nhìn chăm chăm kéo dài từ cái tôi này đến cái tôi kia, trỗi vượt những thôi thúc sinh ra từ nó, xác lập vị trí của nó trong những kế hoạch lý trí của con người.

Điều đó đúng ngay cả nếu sự quan tâm nhục cảm được cảm rẫ - và rõ ràng được cảm rẫ - trong một xung năng như vậy. Thôi thúc sinh sản có chung giữa chúng ta và loài vật nằm bên dưới những phiêu lưu tình ái, giống như nhu cầu điều phối sự vận động cơ thể nằm dưới sự quan tâm đến nhảy múa và âm nhạc. Nhân loại là một kiểu hành động cứu hộ ở ý nghĩa mở rộng, trong đó những thôi thúc và nhu cầu được lấy đi khỏi địa hạt của những khát khao có thể chuyển dời, được tập trung theo một cách khác để nhắm đến những cá thể tự do - những cá thể được lựa ra và thưởng ngoạn “như tự thân chúng là mục đích”

Những cơ thể đẹp

Không ai từng ý thức hơn Plato về sự thôi thúc nằm cuộn tròn trong cốt lõi của ham muốn - sự thôi thúc khiến người ta thủ tiêu sự quan tâm đến con người và gắn nó với cơ thể, khiến họ không còn tin vào một đòi hỏi về đạo đức là sở hữu người kia như một cá thể tự do, mà thay vào đó đối xử với người kia chỉ như một công cụ cho khoái lạc của riêng mình. Plato không hẳn diễn đạt theo cách ấy, nhưng đó là một ngụ ý ẩn dưới ý tương của ông về chủ đề cái đẹp và sự ham muốn. Ông tin rằng có một hình thức ham muốn căn bản nhắm đến cơ thể, một hình thức cao hơn nhắm đến linh hồn, và thông qua linh hồn nhắm tới cảnh giới vĩnh hằng, nơi từ đó loài có lý trí chúng ta hình thành.

Không cần chấp nhận tầm nhìn siêu hình mới có thể thừa nhận yếu tố sự thật trong lập luận của Plato. Chúng ta đều biết có sự phân biệt giữa quan tâm đến cơ thể một người và quan tâm đến con người ấy ở *dạng hiện thân của họ*. Một cơ thể là tập hợp của những bộ phận; một con người hiện thân là một sinh vật tự do, được biểu lộ bằng xương thịt. Nói về một cơ thể con người đẹp là chúng ta đang nói tới hiện thân đẹp của một người, không phải tới một cơ thể chỉ thuần túy được xem là cơ thể.

Điều này trở nên rõ nếu chúng ta tập trung vào một bộ phận cụ thể, chẳng hạn mắt hay miệng. Bạn có thể thấy miệng chỉ như một kẽ hở, một lỗ hổng trên da thịt, qua đó thực phẩm được nuốt vào, và từ đó nhiều thứ khác tuôn ra. Một bác sĩ phẫu thuật có thể xem miệng chỉ là như vậy trong quá trình điều trị một căn bệnh. Đó không phải cách chúng ta nhìn nhận về miệng khi mặt đối mặt với một người khác. Với chúng ta, miệng không phải một lỗ hổng từ đó âm thanh phát ra, mà là một thứ biết nói, với “cái tôi” sở hữu tiếng nói ấy.

Hôn lên một cái miệng không phải là đặt một bộ phận cơ thể của người này lên một bộ phận cơ thể của người khác, mà là chạm đến người ấy trong chính cái tôi của họ. Do vậy nụ hôn là sự thoả hiệp - nó là sự di chuyển từ cái tôi này sang cái tôi khác, một sự *kêu gọi* người kia trôi lên bề mặt hiện hữu của họ.

Cung cách ăn uống giúp duy trì cảm nhận về miệng như một trong những cửa sổ của tâm hồn ngay cả trong hành động ăn. Chính vì thế, người ta cố gắng không nói khi miệng đầy thức ăn, hoặc không để thức ăn rơi từ miệng xuống đĩa. Đó là lý do tại sao nĩa và thìa được phát minh, tại sao người châu Phi khi ăn bằng các ngón tay sẽ định hình cử chỉ bàn tay một cách trang nhã sao cho thức ăn đi vào miệng mà không để lại dấu vết, giúp giữ lại khía cạnh xã giao trong quá trình ăn.

Các hiện tượng ở đây là quen thuộc, dù không dễ mô tả. Hãy nhớ lại cảm giác kinh sợ khi vì lý do nào đó, bạn đột nhiên thấy một *bộ phận cơ thể* ở nơi trước đó một con người hiện thân đã đứng. Cứ như thể trong khoảnh khắc ấy, cơ thể đã trở nên *mờ đục*. Sinh vật tự do đã biến mất đằng sau xương thịt của chính mình, và xương thịt không còn là bản thân sinh vật ấy mà chỉ là một đối tượng, một công cụ. Khi cố tình dùng cơ thể để che đi con người, chúng ta gọi đó là sự dung tục. Điều bộ dung tục là điều bộ phô diễn cơ thể chỉ như cơ thể, qua đó huỷ hoại trải nghiệm về sự hiện thân. Chúng ta kinh sợ sự dung tục với cùng lý do như Plato kinh sợ ham muốn nhục cảm: đại khái, nó là việc dùng cơ thể để che phủ tâm hồn.

Những suy nghĩ trên gợi lên một điều quan trọng về cái đẹp cơ thể. Cái đẹp đặc trưng của cơ thể con người bắt nguồn từ bản chất của

nó như một sự hiện thân. Cái đẹp ấy không phải là cái đẹp của một con búp bê, và là một thứ gì đó hơn cả vấn đề về hình dáng và tỉ lệ. Khi chúng ta thấy cái đẹp của con người được miêu tả trong một bức tượng, chẳng hạn Apollo Belvedere³³ hay Daphne của Bernini, điều được miêu tả là cái đẹp của một cá thể - da thịt được truyền sức sống bởi tâm hồn cá nhân, biểu đạt tính cá nhân trong mọi khía cạnh của nó. Và khi người anh hùng trong câu chuyện của Hoffman phải lòng búp bê máy Olympia, hậu quả vừa hài hước vừa bi kịch của nó hoàn toàn là bởi thực tế rằng cái đẹp của Olympia thuần túy do tưởng tượng, nên nó biến mất khi cơ cấu chuyển động của búp bê mất hiệu lực ³⁴.

Điều này có ý nghĩa lớn trong bàn luận về nghệ thuật *erotic*, phần tôi sẽ trình bày sau. Nhưng nó đã hướng chúng ta tới một quan sát quan trọng. Cái đẹp của con người, dù thu hút sự thưởng ngoạn hay thôi thúc ham muốn, cũng được nhìn nhận ở phương diện cá nhân. Đặc biệt, nó nằm trong những đặc điểm như gương mặt, mắt, miệng, tay - chúng thu hút ánh nhìn của chúng ta trong tiến trình quan hệ cá nhân, và thông qua chúng, chúng ta thiết lập quan hệ giữa những cái tôi. Mặc dù trong cái đẹp của con người có thể có những yếu tố thời trang, và mặc dù những văn hoá khác nhau có thể tô điểm cho cơ thể theo những cách khác nhau, nhưng mắt, miệng và tay có một sức lôi cuốn phổ quát. Đó là vì chúng là những đặc điểm dễ tâm hồn người khác chiếu rọi lên chúng ta, khiến chúng ta biết đến nó.

Những tâm hồn đẹp

Trong *Hiện tượng học của tinh thần* (The Phenomenology of Spirit), Hegel dành một phần cho “tâm hồn đẹp”, bàn đến những chủ đề quen thuộc từ chủ nghĩa lãng mạn văn học của thời ông, cụ thể từ những tác phẩm của Goethe, Schiller và Friedrich Schlegel. Tâm hồn đẹp thì nhận biết cái xấu, nhưng đứng tách xa khỏi nó trong một tư thế tha thứ - sự tha thứ người khác, cũng là sự tha thứ chính mình. Nó sống với nỗi sợ làm nhơ bản sự thuần khiết bên trong của nó nếu tham gia quá trực tiếp vào thế giới thực, và nó thích suy ngẫm về những kho ải của nó thay vì chữa lành bản thân thông qua hành động. Chủ đề tâm hồn đẹp được các tác giả sau này đón nhận, và đã có nhiều nỗ lực trong văn học thế kỷ 19 nhằm phác hoạ hoặc phê phán kiểu người ngày càng phổ biến này. Ngay cả ngày nay, cũng không hiếm khi ai đó mô tả một người khác là một “tâm hồn đẹp” nhằm nói rằng phẩm hạnh của người đó là một đối tượng chiêm ngưỡng hơn là một thế lực thực tế trong đời sống.

Giai đoạn trên trong lịch sử trí thức nhắc chúng ta nhớ về con đường qua đó ý tưởng cái đẹp lọt vào sự phân xét của chúng ta về con người. Sự tìm kiếm cái đẹp chạm đến mọi khía cạnh của một cá nhân, và trong một khoảnh khắc dù ngắn ngủi cỡ nào, với bất kỳ động cơ gì, chúng ta cũng có thể đứng lùi lại, không dính dáng trực tiếp đến nó để có thể đặt nó vào cái nhìn thưởng ngoạn của chúng ta. Ngay khi một người khác trở nên quan trọng với chúng ta, khiến chúng ta cảm thấy cuộc đời mình có lực hút từ sự hiện diện của người ấy, chúng ta ngạc nhiên đến một mức độ nhất định về những nét riêng của người ấy. Lúc này hay lúc khác, chúng ta ngừng lại trong sự hiện diện của họ, cho phép sự thật khó hiểu về hiện hữu của họ trên đời được hiện hữu trong chúng ta. Và nếu chúng ta yêu thương, tin tưởng người ấy, cảm thấy dễ chịu khi có người ấy bên

mình, thì trong những khoảnh khắc đó, cảm nghĩ của chúng ta giống như cảm nghĩ về cái đẹp - một sự thưởng ngoạn thuần khiết dành cho người ấy, với tâm hồn toả sáng trên gương mặt và dáng điệu, giống như cái đẹp bùng lên trong một tác phẩm nghệ thuật.

Bởi vậy, không ngạc nhiên khi chúng ta thường sử dụng từ “đẹp” để mô tả khía cạnh đạo đức. Trong trường hợp có sự quan tâm nhục cảm, sự phán xét cái đẹp chứa đựng một yếu tố thưởng ngoạn không thể rút gọn. Tâm hồn đẹp là một tâm hồn với bản chất đạo đức có thể cảm nhận được, một tâm hồn không chỉ là một tác nhân đạo đức, mà còn là một *sự hiện diện* đạo đức, với kiểu đức hạnh tự biểu lộ cho cái nhìn thưởng ngoạn. Chúng ta có thể cảm thấy bản thân mình trong sự hiện diện của một tâm hồn như vậy khi nhìn thấy sự quan tâm vô vị kỷ được biểu thị thành hành động - chẳng hạn trường hợp Mẹ Teresa. Nhưng chúng ta cũng có thể cảm nhận nó không kém khi chia sẻ những suy nghĩ của người khác, chẳng hạn khi đọc những bài thơ của St. John Thập giá, hay những nhật ký của Franz Kafka³⁵. Trong những trường hợp ấy, sự đánh giá cao về đạo đức và sự cảm nhận cái đẹp được bện chặt vào nhau, cả hai đều nhắm đến tính cá nhân của người đó.

Cái đẹp và sự thiêng liêng

Lý lẽ, tự do và tự ý thức là những tên gọi cho một tình trạng duy nhất, tình trạng của một sinh vật không chỉ nghĩ, cảm nhận và làm, mà còn có những câu hỏi: nghĩ gì, cảm nhận gì và làm gì? Những câu hỏi này bắt buộc tạo ra một tầm nhìn duy nhất về thế giới vật chất. Chúng ta nhìn thế giới, nơi ấy chúng ta thấy mình ở một điểm quan sát ngay rìa mép của nó: điểm nhìn nơi *tôi* đang đứng. Chúng

ta vừa ở trong thế giới vừa không thuộc về thế giới, và chúng ta cố gắng tìm ra ý nghĩa của sự thật đặc biệt này với những hình ảnh về tâm hồn, tinh thần, tự- ngã hoặc “chủ thể siêu nghiệm”. Những hình ảnh này không chỉ là kết quả của triết lý: chúng khởi lên tự nhiên trong tiến trình của cuộc sống, khi năng lực chứng minh và phê phán các suy nghĩ, niềm tin, cảm nhận và hành động của chúng ta là cơ sở cho cách tổ chức xã hội khiến chúng ta là những gì đang là. Do vậy, nhãn quan của chủ thể là một đặc điểm cốt lõi của việc làm người. Sự căng thẳng giữa nhãn quan này và thế giới đối tượng xuất hiện trong nhiều khía cạnh cá biệt của đời sống con người.

Nó hiện diện trong trải nghiệm về đẹp con người của chúng ta. Và nó cũng hiện diện tương đương trong một trải nghiệm mà các nhà nhân loại học đã khó xử trong hai thế kỷ hoặc hơn, một trải nghiệm có vẻ phổ quát đối với con người: trải nghiệm sự thiêng liêng. Trong mọi nền văn minh ở mọi thời kỳ lịch sử, con người đã hiến dâng thời gian và sức lực cho những thứ thiêng liêng. Cái thiêng liêng, giống như cái đẹp, cũng bao hàm mọi loại đối tượng. Có những từ ngữ thiêng liêng, những điệu bộ thiêng liêng, những nơi chôn thiêng liêng, những nghi thức thiêng liêng, những y phục thiêng liêng, những địa điểm thiêng liêng, những thời điểm thiêng liêng. Những thứ thiêng liêng không phải của thế giới này: chúng được tách rời khỏi thực tại thông thường, trở nên không thể được chạm vào hoặc thoát ra nếu không có những nghi thức dẫn nhập hoặc đặc quyền của nghi lễ tôn giáo. Chạm vào chúng mà không có sự chuẩn bị tinh hoá tức là có nguy cơ báng bổ. Làm vậy nghĩa là làm mất thiêng và ô uế những gì linh thiêng bằng cách kéo nó xuống lãnh địa của sự việc đời thường.

Những kinh nghiệm tập trung vào cái thiêng liêng có những điểm tương đồng với sự cảm nhận cái đẹp và với ham muốn nhục cảm. Có lẽ không kinh nghiệm tình ái nào phân biệt con người với loài vật rõ hơn trải nghiệm ghen tuông. Loài vật cạnh tranh, đánh nhau để giành bạn tình. Nhưng khi chiến thắng đã được xác lập, mâu thuẫn cũng hết. Người tình ghen tuông có thể đánh nhau hoặc không, nhưng việc đánh nhau không liên quan đến trải nghiệm, bởi nó là một trải nghiệm về sự nhục nhã hiện sinh và sự mất can đảm sâu xa. Trong mắt kẻ ghen tuông, người được kẻ ấy yêu đã bị ô uế, bị mất đi sự thiêng liêng, giống như Desdemona trở nên dung tục trong mắt Othello bất kể sự trinh trắng của nàng³⁶. Hiện tượng này tương tự như cảm giác mất thiêng gắn với việc sử dụng sai những thứ linh thiêng. Một thứ gì đó được để riêng và không thể chạm đến đã bị làm nhơ bẩn. Câu chuyện Trung cổ lãng mạn *Troilus và Criseyde*³⁷ mô tả sự “sa ngã” của Criseyde từ địa vị thiêng liêng không thể thay thế xuống vai trò của thứ hàng hoá có thể trao đổi. Và kinh nghiệm của Troilus, như được mô tả bởi những tác giả mơ mộng Trung cổ (trong đó có Chaucer) là một trong những kinh nghiệm về sự mất thiêng. Thứ đẹp nhất với anh đã bị cướp mất, sự tuyệt vọng của anh có thể sánh được với sự tuyệt vọng được diễn tả trong *Những than khóc của Jeremiah*³⁸ trước sự mất thiêng của ngôi đền ở Jerusalem. (Một số người có thể phản biện rằng đây là một kinh nghiệm của *nam giới* nói riêng ở những xã hội phụ nữ bị định sẵn cho hôn nhân và việc nội trợ. Tuy nhiên, với tôi có vẻ luôn tìm thấy một sự tương đồng với trạng thái mất tinh thần của Troilus trong mọi trường hợp người tình thuộc một trong hai giới đưa ra những tuyên bố độc chiếm về tình dục, bởi lẽ những tuyên bố này không phải mang tính khế ước, mà mang tính *hiện sinh*).

Những thứ thiêng liêng được tách ra, để riêng một nơi, không được chạm vào - hoặc chỉ được chạm vào sau những nghi thức tịnh hoá. Chúng có những đặc điểm ấy là bởi sự hiện diện của một quyền lực siêu nhiên nơi chúng - một tinh thần đã tuyên bố” chúng thuộc về nó. Khi xem những địa điểm, công trình xây dựng hoặc đồ tạo tác là linh thiêng, chúng ta phóng chiếu lên thế giới vật chất một kinh nghiệm mà chúng ta nhận được từ chúng khi sự hiện thân trở thành một “sự có mặt thật sự”, và chúng ta cảm nhận đối tượng kia như thể bị cấm đoán đối với chúng ta và không thể chạm đến. Cái đẹp của con người đặt chủ thể siêu nghiệm trước mắt ta và trong tầm nắm bắt của ta. Nó tác động lên chúng ta giống như sự tác động của những thứ thiêng liêng, như một thứ dễ bị xúc phạm hơn là bị sở hữu.

Tuổi ấu thơ và sự trinh tiết

Nếu xem xét những suy nghĩ trên một cách nghiêm túc, chúng ta sẽ thấy khuôn mẫu thứ bảy nổi lên ngược với một chương ngại đạo đức. Khó có một người đang sống nào lại không xúc động bởi vẻ đẹp thơ ngây của một đứa trẻ với hình hài hoàn hảo. Nhưng hầu hết mọi người sẽ khó chịu với ý nghĩ rằng cái đẹp này nên là một sự kích thích ham muốn, khác với ham muốn nâng niu và xoa dịu. Trong những hoàn cảnh như vậy, mọi dấu vết khuấy động đều là sự vi phạm. Mặc dù vậy, cái đẹp của một đứa trẻ là cùng loại với cái đẹp của một người lớn khêu gợi, và hoàn toàn không giống như cái đẹp của một gương mặt có tuổi, như thể nó đã hình thành từ một cuộc đời của những thử thách đạo đức.

Cảm giác ngăn trở này không chỉ bao hàm trẻ em. Thật ra, như tôi sẽ trình bày trong chương 7, nó cần thiết cho cảm xúc tình dục chín chắn. Nó là nền tảng cho sự kính trọng sâu xa dành cho sự trinh tiết mà chúng ta bắt gặp không chỉ trong văn học cổ hay Kinh Thánh, mà trong văn học của hầu hết các tôn giáo có hệ thống kinh văn rõ ràng. Không có sự bày tỏ nào về cái đẹp ở con người lớn hơn những hình ảnh Trung cổ và Phục hưng về Đức Mẹ đồng trinh: một phụ nữ với tính dục chín chắn được biểu hiện ở chức năng làm mẹ, nhưng vẫn bất khả xâm phạm, rõ ràng được tách khỏi đứa trẻ ẵm trên tay để thành một đối tượng cho sự tôn kính. Khác với những người khác, Đức Mẹ đồng trinh chưa bao giờ bị cơ thể mình chinh phục, và luôn là một biểu tượng của một tình yêu lý tưởng giữa những con người hiện thân, một tình yêu vừa đầy tình người vừa thiêng liêng. Cái đẹp của Đức Mẹ đồng trinh là một biểu tượng cho sự thuần khiết, chính vì thế nó được tách rời khỏi địa hạt của khát khao nhục cảm, tồn tại ở một thế giới của riêng nó. Tư tưởng này truy nguyên về ý tưởng ban đầu của Plato: cái đẹp không chỉ là sự mời gọi ham muốn, mà còn là lời kêu gọi buông bỏ ham muốn. Nên ở Đức Mẹ đồng trinh, chúng ta bắt gặp trong hình ảnh Cơ Đốc giáo một quan niệm kiểu Plato về cái đẹp của con người như một chỉ báo tối cảnh giới vượt lên ham muốn.

Điều này gợi ý chúng ta viết lại khuôn mẫu thứ bảy trong một dạng khác thận trọng hơn, nhằm phân biệt giữa nhiều kiểu quan tâm của chúng ta với cái đẹp của con người.

(vii) Một đặc điểm không phải ngẫu nhiên của cái đẹp ở con người là nó thôi thúc sự ham muốn.

Sự thật này hoàn toàn tương thích với quan sát rằng bản thân sự ham muốn vốn đã bị trói buộc bởi những ngăn cấm. Thật ra, khi buộc phải chống lại những ngăn cấm này, trải nghiệm cái đẹp ở con người mở ra trước tầm nhìn của chúng ta một cảnh giới khác - một cảnh giới thiêng liêng nhưng không kém phần tình người - trong đó cái đẹp vượt lên sự ham muốn, trở thành một biểu tượng của sự cứu rỗi. Đây là cảnh giới mà Fra Filippo Lippi và Fra Angelico³⁹ đã phác họa trong hình ảnh của họ về Đức Mẹ đồng trinh và Chúa hài đồng, cũng như được Simone Martini⁴⁰ nắm bắt thông qua khoảnh khắc ngạc nhiên và ung thuận tuyệt vời trong tác phẩm vĩ đại *Sự loan báo* (The Annunciation) của ông⁴¹.

Sự quan tâm không vụ lợi

Trong chương trước, tôi đã bày tỏ đồng cảm với quan điểm rằng sự phán xét cái đẹp nổi lên từ - và cũng biểu đạt - một “quan tâm không vụ lợi” đến đối tượng của nó. Nhưng ở chương này, chúng ta đã khám phá vai trò của cái đẹp trong những tâm trạng *vụ lợi* sâu xa: vụ lợi trong cách mọi người quan tâm đến người khác. Vậy có phải có hai loại cái đẹp, và sự phán xét cái đẹp là mơ hồ? Tôi sẽ trả lời rằng không. Sự phán xét cái đẹp, ngay cả trong ngữ cảnh ham muốn nhục cảm, cũng tập trung vào cách thức mà một thứ *phô diễn chính nó* trước sự thưởng ngoạn của tâm trí. Không ngạc nhiên khi cái đẹp truyền cảm hứng cho ham muốn, vì cái đẹp nằm trong sự phô bày của một cá thể, và ham muốn là sự khát khao đối với một cá thể, là sự thích thú với hình thức phô bày của cá thể khác. Nhưng cái đẹp không phải là một *đối tượng* của ham muốn mà nó gây ra. Hơn nữa, thái độ của chúng ta với những cá thể đẹp sẽ tách họ ra khỏi những ham muốn và quan tâm thông thường, giống như

cách những thứ thiêng liêng được tách ra thành những thứ chỉ được chạm vào và sử dụng khi mọi nghi thức đã được thực thi và hoàn tất.



Hình 4. *Simone Martini*, SỰ LOAN BÁO: *Ave Maria, gratia plena*⁴²

Quả thật, không phải quá kỳ cục khi nói rằng những thứ đẹp và những thứ thiêng liêng được gắn kết trong cảm xúc của chúng ta, cả hai đều có nguồn gốc trong sự hiện thân, và đạt đỉnh điểm trong ham muốn nhục cảm. Bởi vậy, bằng một con đường khác, chúng ta đã đạt đến một tư tưởng có thể được gán cho Plato mà không quá lỗi thời: tư tưởng rằng sự quan tâm nhục cảm, sự cảm nhận cái đẹp và sự tôn kính điều thiêng liêng là những tâm trạng gần giống nhau, nuôi dưỡng nhau và lớn lên từ một gốc rễ chung. Và nếu *thật sự có* một tâm lý học tiến hoá về cái đẹp, tư tưởng này sẽ phải được đưa

vào những tiền đề của nó. Mặt khác, con đường của chúng ta đến tư tưởng này đã không tiến triển bằng cách rút gọn con người về loài vật, hay rút gọn lý trí về bản năng. Chúng ta đã đi tới sự liên quan giữa nhục cảm, cái đẹp và điều thiêng liêng bằng cách suy ngẫm về bản chất rất con người của sự quan tâm đến những thứ ấy, bằng cách đặt chúng vững chắc trong địa hạt của tự do và lựa chọn lý trí.

25. Richard Dawkins (1941-), nhà sinh học Anh.↩

26. Ellen Dissanayake, nhà nhân loại học Mỹ. [↩](#)

27. Geoffrey Miller (1965-), nhà tâm lý học tiến hoá Mỹ.

Steven Pinker (1954-), nhà tâm lý học thực nghiệm Mỹ. Charles Darwin (1809-1882), nhà tự nhiên học Anh.↩

28. The *Art of Fugue*, một tác phẩm dang dở của Johann Sebastian Bach ↩

29. David Hume (1711-1776), triết gia Scotland.↩

30. Geoffrey Chaucer (1343-1400), nhà thơ Anh, được coi là nhà thơ Anh lớn nhất thời Trung cổ.

Dante Alighieri (1265-1321), nhà thơ Ý, gương mặt chính yếu của văn học Ý thời Trung cổ.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), họa sĩ và nhà điêu khắc Ý ↩

31. Titus Lucretius Cams (99-55 TCN), nhà thơ La Mã cổ đại↩

32. John Dryden (1631-1700), nhà thơ Anh [↩](#)

33.

Apollo Belvedere là pho tượng thần Apollo bằng cẩm thạch được phát hiện ở miền trung nước Ý cuối thế kỷ 15, trong thời Phục hưng.

Daphne, tác phẩm điêu khắc của Gian Lorenzo Bernini, tạc năm 1622-1625.



34. *The Tales of Hoffman*, vở opera của Jacques Offenbach (1819- 1880).↩

35. St. John of the Cross (1542-1591), tu sĩ Công giáo dòng Carmelite.

Franz Kafka (1883-1924), nhà văn Tiệp viết bằng tiếng Đức↩

36. Bi kịch Othello của W. Shakespeare↩

37. *Troilus và Criseyde*: Chuyện tình thời Trung cổ được Geoffrey Chaucer viết lại thành thơ↩

38. *Lamentations of Jeremiah*: Kinh Thánh Thiên Chúa giáo (Cựu Ước).↩

39. Fra Filippo Lippi (1406-1469) và Fra Angelico (1395- 1455), hai hoạ sĩ Ý với tác phẩm *The Adoration of Magi* (1440-1460).↩

40. Simone Martini (1284-1344), họa sĩ Ý ↩

41. Tác phẩm *Joseph and his brothers* của Thomas Mann.↩

42. Nghĩa là “Hỡi Đức mẹ đồng trinh, với đầy ân điển”. Câu đầu tiên trong thánh ca Ave Maria.↩



Cái đẹp ở tự nhiên

Trong tiến trình của thế kỷ 18, khi các triết gia và nghệ sĩ bắt đầu hướng sự chú ý về chủ đề cái đẹp, không phải nghệ thuật hay con người mà chính tự nhiên và phong cảnh đã chi phối tư tưởng của họ. Điều này phản ánh đến một mức độ nhất định những hoàn cảnh xã hội mới, những phương tiện đi lại tốt hơn, sự nhận thức ngày một tăng về đời sống nông thôn. Giới văn chương đứng nhìn với tâm trạng hoài niệm vào một mối quan hệ đơn giản hơn với thế giới tự nhiên, một mối quan hệ mà họ tưởng tượng là trong sáng hơn so với những gì họ từng có được nhờ những nghiên cứu trong đời sống khép kín của họ. Và ý tưởng về tự nhiên như một đối tượng thưởng ngoạn thay vì để sử dụng hay tiêu thụ đã tạo ra chút khuây khoả cho những người thấy sự an ủi của tôn giáo đang trở nên ngày một nghi ngại, ngày một xa cách.

Tính phổ quát

Nhưng có một nguyên do khác, đậm tính triết học hơn cho sự quan tâm đến cái đẹp của tự nhiên. Nếu cái đẹp hoặc sự theo đuổi cái đẹp có một vị thế trong số những đối tượng của truy tầm triết học, vậy nó phải là một thứ phổ quát đối với con người. Kant đã noi theo Shaftesbury khi cho rằng năng lực thưởng thức là điểm chung của

mọi con người, một năng lực bắt rễ trong chính khả năng lập luận, giúp phân biệt chúng ta với phần còn lại của tự nhiên. Ông tin rằng mọi sinh vật lý trí đều có khả năng đưa ra những phán xét thẩm mỹ, và trong một đời sống được sống đúng, sự thưởng thức là một yếu tố trung tâm.

Tuy nhiên, nhiều người có vẻ sống trong sự trống rỗng về thẩm mỹ, lấp đầy ngày tháng của họ bằng những tính toán vị lợi, không biết rằng họ đang bỏ lỡ đời sống cao hơn. Phản ứng của Kant với điều này là phủ nhận. Ông vẫn nói mọi người có vẻ sống trong sự trống rỗng về thẩm mỹ, nhưng đó chỉ là sự trống rỗng với những người tin rằng sự phán xét thẩm mỹ phải được thực hiện trong một lĩnh vực cụ thể, như âm nhạc, văn học hoặc hội họa. Còn trên thực tế, thưởng thức nghệ thuật là một hoạt động thứ yếu của quan tâm thẩm mỹ. Hoạt động phán xét chủ yếu là trong sự thưởng ngoạn tự nhiên. Ở lĩnh vực này, chúng ta đều dần thân như nhau, và tuy khác nhau về nhận xét, chúng ta đều đồng thuận ở chỗ đưa ra nhận xét. Không giống như nghệ thuật, tự nhiên không có lịch sử; vẻ đẹp của nó có sẵn cho mọi nền văn hoá và ở mọi thời điểm. Bởi vậy, một năng lực hướng tới cái đẹp của thiên nhiên quả thật có cơ hội trở thành năng lực bình thường của mọi người, khiến ai cũng có khả năng phổ quát là đưa ra sự phán xét.

Hai diện mạo của tự nhiên

Hầu hết những ví dụ của Kant về cái đẹp tự nhiên là những cơ thể sống - cây cối, hoa, chim, những sinh vật của biển, với sự hoàn hảo về hình dáng và sự hòa hợp phức tạp về chi tiết, nói cho chúng ta về một kiểu tổ chức nằm sâu trong bản thân chúng ta. Nhưng trong

công trình tiên phong của Joseph Addison và Francis Hutcheson⁴³ - những người đã biến cái đẹp tự nhiên thành chủ đề trung tâm của thẩm mỹ học - thì phong cảnh, thực địa và “view” (cái nhìn thấy) đã giữ vai trò quan trọng hơn. Kant hầu như không nói tới những thứ ấy. Sự khác biệt ở đây không chỉ là về nhấn mạnh, mà phản ánh hai trải nghiệm hoàn toàn khác nhau.

Kant mô tả sự phán xét cái đẹp như một phán xét “đơn nhất”, miêu tả đối tượng của nó “tách rời khỏi mọi quan tâm khác”. Điều này có vẻ ngụ ý rằng cái đẹp thuộc về *những cá thể*, có thể được tách rời và cảm nhận riêng biệt. Nhưng quang cảnh và tầm nhìn thì tuôn ra ở mọi hướng; chúng có vô vàn lỗ hổng và những tiêu chí nhận dạng không chắc chắn. Chúng ta có thể xem chúng như những cá thể, nhưng đó là cách của chúng ta, không phải của chúng. Ngay cả nếu chúng ta có thể đặt một cái khung xung quanh quang cảnh bằng cách giới hạn nó bằng những bờ giậu cao, như thế cũng không làm nó miễn nhiễm với sự lây lan thẩm mỹ. Những vùng ngoại vi vô hình ở mỗi hướng nhìn đều tác động đến sự biểu hiện của quang cảnh đóng khung ấy, khiến chúng ta thay vì có một cái nhìn rộng mở đầy thích thú thì thấy một thứ bị che chắn, bị giam giữ. Và quang cảnh đẹp nhất có thể bị một khối kiến trúc hoặc con đường kẻ bên biến thành hậu cảnh, khiến nó bị đánh dấu bởi một ký hiệu không thể tẩy sạch về sự chi phối của con người.

Ngược lại, chim, ong và hoa có những ranh giới - chúng được *đóng khung* bởi chính bản chất của chúng. Và tính cá thể của chúng là một đặc điểm sâu xa, tự thân chúng sở hữu, bất kể chúng ta cảm nhận chúng như thế nào. Giống như các bức họa được khung tranh che chắn khỏi sự ô nhiễm thẩm mỹ, các cơ thể sở hữu một dáng vẻ

không thể chạm đến về mặt thẩm mỹ. Được tắm trong cái nhìn thẩm mỹ, chúng tự tách mình khỏi mọi mối quan hệ, trừ mối quan hệ với người đang chăm chú vào chúng.

Thế nên mô tả những đối tượng tự nhiên mà chúng ta có thể cầm trong tay hoặc đưa vào tầm nhìn thì dễ, giống như khi chúng ta mô tả những tác phẩm nghệ thuật, và điều này quy định kiểu thích thú mà chúng ta có được từ chúng. Chúng là những *objets trouvés*, những viên ngọc quý, những châu báu, với sự hoàn hảo dường như từ chúng toả ra, giống như một ánh sáng bên trong. Ngược lại, phong cảnh rất khác với những tác phẩm nghệ thuật - sự lôi cuốn của chúng không phải do tính cân xứng, đồng nhất hay hình thù, mà do sự thông thoáng, hùng vĩ và mở rộng như cả thế giới, trong đó thứ được chứa đựng không phải chúng mà là chúng ta.

Khám phá tự nhiên

Sự phân biệt đó là quan trọng, tuy không trực tiếp liên quan đến câu hỏi đầu tiên mà chúng ta phải nêu ra về sự tôn sùng cái đẹp tự nhiên: câu hỏi về bối cảnh lịch sử của nó. Sự thống trị tự nhiên, sự chuyển biến nó thành một ngôi nhà chung an toàn cho loài người, mong muốn bảo vệ đời sống hoang dã đang ngày càng bị thu hẹp, tất cả đi vào thôi thúc xem thế giới tự nhiên như một đối tượng để thưởng ngoạn thay vì như một phương tiện cho những mục tiêu của con người. Tuy nhiên, triết học thế kỷ 18 về cái đẹp tự nhiên còn xa mới đạt được tính phổ quát mà nó khát khao có được. Nó là một sản phẩm của thời đại ấy cũng giống như những bài thơ của Ossian hay Rousseau trong *Nouvelle Héloïse*, chỉ cách một bước với nghệ thuật phong cảnh lãng mạn của Friedrich, Wordsworth và

Mendelssohn⁴⁴, và tâm điểm của nó cũng bị ràng buộc vào thời đại giống như những tác phẩm kể trên. Những thời đại khác và văn hoá khác có thể không cần đến thái độ thưởng ngoạn đối với thế giới tự nhiên. Trong nhiều thời kỳ lịch sử, tự nhiên đã khắc nghiệt và không thân thiện, một thứ mà chúng ta phải chiến đấu chống lại để sống còn, thứ không đem lại sự khuây khoả khi được thưởng ngoạn với con mắt lãnh đạm của người đứng ngắm. Và có lẽ những thời kỳ ngơi nghỉ là những món quà hiếm hoi của “bà mẹ ghẻ Tự nhiên keo kiệt”, như Kant đã mô tả ở đâu đó.

Thẩm mỹ học và hệ tư tưởng

Một số nhà tư tưởng Marxist cho rằng khi những người tin theo Shaftesbury trình bày các lý thuyết về sự quan tâm không vụ lợi, họ không phải đang mô tả một điều phổ quát ở con người, mà chỉ đang trình bày trong cách diễn đạt triết học một luận điểm sai lạc. Sự quan tâm “không vụ lợi” sẽ chỉ xuất hiện trong những điều kiện lịch sử nhất định, và xuất hiện vì nó có chức năng. Sự cảm nhận “không vụ lợi” về tự nhiên, đối tượng, con người và những quan hệ giữa chúng tạo cho chúng một tính chất liên lịch sử. Nó khiến chúng trở nên trường tồn, không thể tránh khỏi, một phần trong trật tự vĩnh hằng của sự vật. Khi xem một thứ gì đó “tự thân là mục đích”, chúng ta đã làm nó thành bất tử, nhắc nó ra khỏi thế giới của những bận tâm thực dụng, huyền bí hoá mối liên quan của nó với xã hội và với tiến trình sản xuất vật chất mà đời sống loài người phụ thuộc vào.

Nhìn chung, ý tưởng về thẩm mỹ khuyến khích chúng ta tin rằng khi tách rời đối tượng khỏi ứng dụng của chúng, tẩy sạch chúng

khỏi những hoàn cảnh kinh tế đã tạo ra chúng hoặc trói buộc chúng vào những quan tâm của con người, bằng cách nào đó chúng ta thấy chúng thật sự là gì và chúng thật sự có ý nghĩa gì. Do đó, chúng ta hưởng sự chú ý xa khỏi thực tại vật chất, và ngắm nhìn thế giới như thể ở khía cạnh vĩnh hằng, xem những thứ phải chịu sự thay đổi có tổ chức về mặt xã hội như những thứ không thể tránh được và không thể thay đổi. Hơn nữa, trong khi hân hoan với tưởng tượng rằng cả con người và sự vật được đánh giá như “tự thân là mục đích”, chúng ta lại xem mọi thứ và mọi người như một phương tiện. Quan điểm ấy sinh ra một nhận thức sai lạc, che mắt chúng ta khỏi sự thật xã hội.

Tuy nhiên, sẽ là ngây thơ khi tiếp cận chủ đề thẩm mỹ như thể truyền thống Marxist đã không góp phần định nghĩa nó. Những phê bình Marxist xuất hiện trong Lukács, Deleuze, Bourdieu, Eagleton và nhiều tác giả khác, và tiếp tục được nghiên cứu trong các trường đại học của Anh và Mỹ. Sự phê bình Marxist đã đưa ra một thách thức. Nếu chúng ta không thể biện minh cho chính *khái niệm* về thẩm mỹ, ngoại trừ như một hệ tư tưởng, khi ấy sự phán xét thẩm mỹ sẽ không có nền tảng triết học. Việc cho thấy một khái niệm nào đó - thiêng liêng, công bằng, cái đẹp hay gì đi nữa - là mang tính tư tưởng có nghĩa là huỷ hoại khẳng định của nó về tính khách quan. Cũng như nói rằng không có thứ gì gọi là thiêng liêng, công bằng hay cái đẹp, chỉ có niềm tin vào thứ ấy - một niềm tin khởi lên từ những quan hệ xã hội và đóng góp một phần vào việc gắn kết chúng, nhưng sẽ biến mất khi các điều kiện thay đổi.

Đúng là từ “thẩm mỹ” đã đi vào ứng dụng hiện tại từ thế kỷ 18; nhưng mục đích của nó là để nói tới một điều phổ quát ở con người.

Những câu hỏi chúng ta đang cố gắng giải đáp trong sách này đã được bàn bởi Plato và Aristotle dưới những ngôn từ khác, bởi tác giả Phạn ngữ Bharata hai thế kỷ sau đó, bởi Khổng Tử trong *Luận Ngữ*, và bởi một truyền thống dài những nhà tư tưởng Cơ Đốc giáo, từ Augustine và Boethius, tới Aquinas cho đến ngày nay⁴⁵. Những phân biệt giữa phương tiện và mục đích, giữa thái độ xem như công cụ và thái độ thưởng ngoạn, giữa ứng dụng và ý nghĩa, đều không thể thiếu đối với lý lẽ thực dụng, và chúng không gắn với kiểu xã hội cụ thể nào. Và mặc dù cái nhìn tự nhiên như một đối tượng thưởng ngoạn có thể đã đạt được vị trí đặc biệt nổi bật ở châu Âu thế kỷ 18, nó cũng không hề là duy nhất đối với nơi đó và thời đó, mà chúng ta biết nó còn có ở thẳm Ba Tư, tranh khắc gỗ Nhật Bản, ... Nếu bạn muốn gạt bỏ khái niệm về sự quan tâm thẩm mỹ vì nó chỉ là một tư tưởng sai lạc, vậy trách nhiệm của bạn là miêu tả cái gì không sai lạc, trong đó thái độ thẩm mỹ vì lý do nào đó là thừa, và trong đó con người không còn cần tìm sự khuây khoả bằng cách thưởng ngoạn cái đẹp. Nhiệm vụ đó chưa từng được hoàn tất. Và cũng không thể.

Ý nghĩa phổ quát của cái đẹp tự nhiên

Khi đã nhận dạng sự quan tâm thẩm mỹ là có bản chất thưởng ngoạn, dĩ nhiên Kant có xu hướng mô tả đối tượng đặc trưng của nó như một thứ không phải được tạo ra, mà được tìm thấy. Dường như ông nghĩ rằng với những đồ tạo tác, lý lẽ thực dụng của chúng ta thường tham gia quá mạnh mẽ nên không thể cho phép đứng lùi lại một bước như sự phán xét thẩm mỹ đòi hỏi. Và ông đưa ra sự phân biệt giữa cái đẹp “tự do”, được chúng ta trải nghiệm từ những đối tượng tự nhiên, đến với chúng ta nhưng không cần bất cứ khái

niệm nào từ phía ta, và cái đẹp “phụ thuộc”, được chúng ta trải nghiệm trong các tác phẩm nghệ thuật, tùy thuộc vào một quan niệm có trước về đối tượng. Chỉ đối với tự nhiên, chúng ta mới đạt được sự không vụ lợi lâu dài, khi những mục đích của chúng ta - kể cả những mục đích trí năng cần dựa vào những phân biệt về khái niệm - cũng trở nên không liên quan đến hành động thưởng ngoạn.

Có một điều gì đó xem ra hợp lý trong ý tưởng rằng sự thưởng ngoạn tự nhiên vừa là thứ đặc thù của con người, vừa là thứ thông thường đối với mọi thành viên của loài người, bất kể hoàn cảnh xã hội mà họ được sinh ra; cũng có một điều xem ra hợp lý không kém trong gợi ý rằng sự thưởng ngoạn này làm chúng ta chứa đầy ngạc nhiên, thôi thúc chúng ta đi tìm ý nghĩa và giá trị trong vũ trụ, hay như Blake:

Thấy thế giới trong một hạt cát

và thiên đường trong một bông hoa dại...

Từ những hình vẽ sớm nhất trong các hang đá Lascaux đến những phong cảnh của Cezanne, những áng thơ của Guido Gezelle và âm nhạc của Messiaen⁴⁶, nghệ thuật đã đi tìm ý nghĩa trong thế giới tự nhiên. Trải nghiệm cái đẹp tự nhiên không phải là một trải nghiệm kiểu “đẹp quá!” hay “dễ chịu quá!” Nó chứa đựng một cam đoan rằng thế giới này là nơi đúng đắn và phù hợp để hiện diện - nơi năng lực và hy vọng của loài người tìm được sự xác thực.

Sự xác thực này có thể được đạt theo nhiều cách. Trên một cánh đồng, khi bầu trời phủ đầy những đám mây đang lướt theo chiều gió, bóng râm chạy đuổi nhau qua những bụi cây, và bạn nghe thấy

tiếng hót trong trẻo của bầy chim từ đỉnh đồi này tới đỉnh đồi kia, sự rộn ràng mà bạn cảm thấy là lời tán thưởng cho những thứ bạn quan sát và cho chính bạn, người quan sát. Khi nhìn chăm chú vào dáng vẻ hoàn hảo của một bông hoa dại hay bộ lông sắc sảo của một con chim, bạn sẽ trải nghiệm cảm giác tương thuộc sâu sắc. Một thế giới tạo không gian cho những thứ như vậy thì cũng tạo không gian cho chính bạn.

Chính vì thế, dù chúng ta nhấn mạnh cái nhìn toàn cảnh hay cái nhìn cá biệt, sự quan tâm thẩm mỹ cũng có một tác động biến hình. Như thế thế giới tự nhiên được trình hiện trong ý thức đã biến mình cho chính nó và bạn. Và trải nghiệm này có một cộng hưởng siêu hình. Ý thức tìm được cơ sở hợp lý của nó khi chuyển hóa thế giới bên ngoài thành một thứ gì đó bên trong - một thứ sẽ sống trong ký ức như một ý tưởng.

Rilke⁴⁷ trong *Những khúc bi ca Duino* (Duino Elegies) còn đi xa hơn, cho rằng trái đất cũng tìm được sự thoả mãn của nó trong sự chuyển hoá này. Khi tan ra trong ý thức, nó đạt được tính sâu sắc nội tại, cứu rỗi cả bản thân nó lẫn người thật sự quan sát nó.

Nhưng không phải sự hiểu biết tự nhiên, mà chính sự trải nghiệm tự nhiên mới là thứ mang hiệu ứng chuyển hoá này. Các nhà khoa học nhận thức rõ những phức tạp của thế giới tự nhiên. Nhưng khoa học là không đủ - và cũng không cần thiết - để phát sinh những khoảnh khắc biến hình mà Wordsworth ghi lại trong *Khúc dạo đầu* (The Prelude), hay niềm vui được diễn đạt trong những đoạn thơ sau:

Ta thấy những bông hoa dại, trong buổi sáng mùa hè

Tuyệt đẹp, sống bằng những giờ khắc ngọt ngào của niềm vui

Cây bìm bìm vui tươi, quẩn quanh bụi gai,

Há miệng đón những cơn mưa mát;

Cây mao lương hoa vàng mảnh khảnh, sáng ngời với những giọt sương

Của buổi ban mai,

Như vàng mới đúc...

Trong trải nghiệm cái đẹp, thế giới *trở nên thân quen* với chúng ta, chúng ta trở nên thân quen với thế giới. Nhưng thế giới trở nên thân quen theo một cách đặc biệt - thông qua sự trình diễn, không phải qua ứng dụng của nó.

Tự nhiên và nghệ thuật

Nhưng ở đây, một khó khăn nảy sinh. Làm thế nào chúng ta phân định tác phẩm của tự nhiên và tác phẩm của con người trong trải nghiệm và suy tư của chúng ta? Bụi gai với những cây bìm bìm quẩn quanh trong đoạn thơ trên của John Clare⁴⁸ chắc chắn thuộc về một hàng giậu đã nằm ở đó. Cái đẹp của phong cảnh nước Anh như Constable đã ghi lại phụ thuộc vào công việc của con người để có sự bố cục những cánh đồng, những bãi cỏ và những bụi cây, cũng như để có những hàng rào, những bức tường hiện diện mọi nơi, tạo nên một phần không tách rời của sự hòa hợp được cảm nhận. Constable⁴⁹ phác họa một ngôi nhà, một nơi chốn được dành cho những ứng dụng của con người, trong từng chi tiết đều chứa đựng dấu ấn về những hy vọng và nỗ lực của con người.

Nói cách khác, cái đẹp của một phong cảnh thường được gắn liền với ý nghĩa nhân bản của nó như một thứ đồ tạo tác, mang dấu ấn

thị giác của một nền văn hoá. Và để thưởng thức nó, chúng ta phải học theo Wordsworth:

Nhìn vào tự nhiên, không giống như trong thời khắc

Của tuổi trẻ vô tư; mà thường nghe

Âm nhạc tĩnh lặng, buồn rầu của con người...

Kant tránh cái khó này bằng cách lấy cây cối và loài vật làm chất liệu chủ yếu. Nhưng ngay cả cây cối và loài vật cũng có thể mang dấu ấn sự kiến tạo của con người. Một số thứ đẹp nhất - chẳng hạn ngựa và hoa tulip - là sản phẩm của kỹ năng có chủ ý qua nhiều thế kỷ. Những con ngựa được trình diễn vì vẻ đẹp của chúng, nhưng công lao thuộc về người nuôi chúng.

Một số người cho rằng chúng ta gán cái đẹp cho những thứ tự nhiên bằng cách ví von, xem các tác phẩm của tự nhiên như thể những tác phẩm nghệ thuật. Nhưng điều này chắc chắn không hợp lý. Tác phẩm nghệ thuật khiến chúng ta quan tâm, một phần vì chúng miêu tả sự vật, kể những câu chuyện về sự vật, diễn đạt các ý tưởng và cảm xúc, chuyển tải những ý nghĩa được định sẵn. Nhưng, tiếp cận các đối tượng tự nhiên với những kỳ vọng tương tự nghĩa là chúng, cũng như bỏ qua nguồn gốc thật sự cho cái đẹp của chúng - đó là sự độc lập của chúng, năng lực cho thấy thế giới chứa đựng những thứ *khác* ngoài chúng ta, cũng thú vị không kém chúng ta.

Nhiều tác gia - như Allen Carlson⁵⁰ và Malcolm Budd - do vậy đã lý luận rằng cái đẹp tự nhiên gắn liền với một đối tượng chỉ khi nó được cảm nhận *như là* tự nhiên, chỉ khi biểu hiện của nó không

phải là đối tượng cho sự kiến tạo của con người. Bởi lẽ chỉ trong những điều kiện này, chúng ta mới có cơ sở để cho rằng có một thứ gọi là cái đẹp *tự nhiên*, với vị thế của chính nó trong địa hạt của những giá trị nội tại.

Như thế không có nghĩa là nói rằng chúng ta nên *loại bỏ* hành động của con người khỏi quan niệm về tự nhiên. Khi thích thú với những đồng cỏ và hàng rào cây của phong cảnh nước Anh, tôi không đơn thuần nhận thức rằng những thứ ấy sinh ra từ lao động và ý định của con người. Tôi thường thức cảnh vật như thể được ghi dấu bởi một lối sống, một cảm giác xây dựng tổ ấm và cảm giác trở về nhà, được lặp đi lặp lại. Điều đó lý giải tại sao phong cảnh này có một ý nghĩa tinh thần sâu xa đến vậy, không chỉ với tôi mà với những người Anh qua nhiều thế kỷ, và với những người đã chất lọc ý nghĩa của nó thành nghệ thuật như John Clare, Paul Nash và Ralph Vaughan Williams⁵¹. Tuy nhiên, tôi không cho rằng phong cảnh được thiết kế bởi con người cốt chỉ để trông như vậy, kể cả khi họ rung động với nhiều thứ do ý định thẩm mỹ tạo nên (như sự bố trí các bụi cây, sự cân đối của hàng rào, sự sắp đặt các tảng đá của bức tường). Tôi cũng không nhìn nhận phong cảnh với những câu thúc và gượng gạo mà tôi đưa vào trải nghiệm nghệ thuật. Tôi xem nó như một sản phẩm của tự nhiên, trong đó con người xuất hiện vì họ cũng là tự nhiên, bỏ lại đằng sau dấu ấn vô tình về sự hiện diện của họ và những ghi nhận vô tình về nỗi buồn và niềm vui của họ.

Allen Carlson còn nói thêm rằng “thấy tự nhiên như tự nhiên” - mấu chốt trong trải nghiệm cái đẹp tự nhiên của chúng ta - buộc chúng ta phải tiếp cận tự nhiên *như nó thật sự là*, và điều đó có nghĩa là có quan điểm của nhà tự nhiên học, khám phá những gì

chúng ta thấy dưới ánh sáng của hiểu biết khoa học. Chẳng hạn, sự quan tâm thẩm mỹ đến hình dạng, đường bay và tiếng hót của một con chim là cánh cửa đi vào bộ môn nghiên cứu về loài chim, giúp hoàn tất hành động thưởng ngoạn sau khi nó đã bắt đầu trong trải nghiệm cái đẹp. Sự quan tâm thẩm mỹ đến màu sắc và hình thái của một phong cảnh dẫn tới khoa học môi trường và nghiên cứu về tự nhiên.

Tuy rằng trong sự quan tâm đến cái đẹp tự nhiên, chắc chắn có chỗ cho sự mở rộng theo hướng khoa học như vậy, chúng ta không nên quên rằng sự quan tâm thẩm mỹ đến tự nhiên là một quan tâm đến vẻ ngoài, không nhất thiết đến khoa học giải thích chúng. Trong câu nói châm biếm của Oscar Wilde có cái đúng, đó là chỉ có người hời hợt mới không phán xét bằng vẻ ngoài. Bởi vẻ ngoài là thứ chứa đựng ý nghĩa, là tâm điểm cho những ưu tư cảm xúc của chúng ta. Khi tôi sửng sốt trước một gương mặt con người, kinh nghiệm ấy không phải là đạo đầu cho một nghiên cứu cơ thể học, và vẻ đẹp của cái tôi thấy cũng không khiến tôi nghĩ tới cơ, xương và thần kinh để giải thích nó theo một cách nào đó. Ngược lại, thấy “hộp sọ dưới da” tức là thấy cơ thể chứ không phải con người hiện thân. Nên theo lập luận của chương trước, nó là sự bỏ qua vẻ đẹp của gương mặt con người. Và điều tương tự cũng đúng với cái đẹp tự nhiên. Nhà nghiên cứu chim hiểu tiếng hót của một con chim như sự đánh dấu lãnh thổ, một sự thích nghi có vai trò riêng biệt trong chọn lọc dựa trên giới tính. Chúng ta nghe nó như một giai điệu - và khái niệm giai điệu, vốn không có vị trí trong kinh nghiệm về chim, cũng không có vị trí trong khoa học về hành vi của nó.

Hiện tượng học về trải nghiệm thẩm mỹ

Một cách khác để diễn đạt điểm cuối cùng ở trên là nói rằng trải nghiệm cái đẹp tự nhiên thuộc về “ý muôn” của chúng ta thay vì hiểu biết khoa học: nó được tập trung vào tự nhiên như được trình hiện trong trải nghiệm của con người hơn là tự nhiên như nó là. Để hiểu cái đẹp tự nhiên, chúng ta phải sáng tỏ *cách những sự vật tự nhiên biểu hiện* khi chúng được tập trung vào cái nhìn thẩm mỹ. Và cách những sự vật biểu hiện tùy thuộc vào những phạm trù chúng ta áp đặt lên chúng. Khi nhìn vào thế giới với thái độ không vụ lợi, chúng ta không chỉ mở rộng bản thân trước diện mạo được phô diễn của nó mà còn đưa bản thân vào mối quan hệ với nó, thử nghiệm nó với những khái niệm, phạm trù và ý tưởng được định hình bởi bản chất tự nhận thức của con người.

Quá trình này được thể hiện trong nghệ thuật hội họa. Những phong cảnh được vẽ bởi Poussin, Corot, Harpignies và Friedrich⁵² có thể ghi lại những dãy núi, cánh đồng và cây cối giống nhau. Nhưng trong mỗi trường hợp, cung cách thưởng ngoạn sẽ làm sự cảm nhận in đậm dấu ấn tâm hồn riêng biệt của họa sĩ, tạo ra một hình ảnh *của riêng người ấy*, không thể bắt chước. Tương tự, thiên nhiên cho tất cả chúng ta một trường cảm nhận tự do. Chúng ta có thể đặt năng lực cảm nhận của mình vào quang cảnh, đón nhận và khám phá mà không có nhu cầu giải mã những gì đang được nói với chúng ta. Cho dù con người có góp phần tạo ra quang cảnh trước mắt, nó cũng không ở đó để truyền đạt một ý định nghệ thuật nào; những chi tiết của nó bị thời gian làm biến dạng, và nó có thể từng ngày thay đổi. Nhưng chính sự “có đó” của thế giới tự nhiên cho phép chúng ta đánh mất mình trong nó, lúc này được thấy nó từ điểm nhìn này, lúc khác từ điểm nhìn khác, lúc này dưới miêu tả này, lúc khác dưới miêu tả khác.

Các tác phẩm nghệ thuật được *trình bày* cốt là để thưởng ngoạn. Chúng được đóng khung trên tường, in trong sách, treo ở viện bảo tàng, hoặc được biểu diễn trong phòng hòa nhạc. Thay đổi chúng mà không có sự ưng thuận của nghệ sĩ tức là xâm phạm một quy tắc thẩm mỹ căn bản. Tác phẩm nghệ thuật có vai trò như đồ chứa vĩnh viễn cho những thông điệp thẩm mỹ. Và thường chỉ những chuyên gia, những người sành sỏi hoặc đầy kinh nghiệm mới hoàn toàn sáng tỏ với ý nghĩa của chúng. Ngược lại, tự nhiên thì rộng lượng, thoải mái với việc biểu đạt chính mình, không bị kiềm thúc, không có cái khung vĩnh viễn, và thay đổi từ ngày này qua ngày khác.

Người hoài nghi hoàn toàn có thể tuyên bố sẽ là quá cả tin khi cho rằng tất cả mọi người, kể cả những người không có học và người thực dụng triệt để, đều có thể trải nghiệm cái đẹp tự nhiên, trong khi trải nghiệm ấy được mô tả một cách triết lý và rắc rối đến vậy. Nhưng lời phản biện đó đã nhầm lẫn bản chất với hiện tượng, tức nỗ lực truyền đạt phương cách biểu hiện của sự vật, ngay cả tới những người mà bản thân chưa từng có nỗ lực ấy. Người bình thường nhất cũng biết yêu, nhưng bao nhiêu người có thể mô tả tính chất chủ động của cảm xúc lạ lùng này, hoặc tìm được những khái niệm miêu tả sự cảm nhận thế giới của những người đang yêu? Tương tự, người bình thường nhất cũng đưa ra những phán xét về cái đẹp tự nhiên, mặc dù ít người có thể diễn đạt những gì họ cảm thấy khi thế giới trước mắt họ đột nhiên thay đổi tính chất, từ một thứ dễ sử dụng thành một thứ dễ chiêm ngưỡng.

Cái cao cả và cái đẹp

Trước đây, tôi đã nhận xét rằng “đẹp” được sử dụng vừa như một thuật ngữ chung nói lên sự ca ngợi thẩm mỹ, vừa ở một nghĩa hẹp hơn, nói lên một vẻ điểm lệ và hấp dẫn cụ thể, có thể khiến chúng ta say mê. Trong ngữ cảnh thẩm mỹ, các từ có khuynh hướng trôi tuột đi, đóng vai trò như những ẩn dụ hơn là những mô tả theo nghĩa đen. Và lý do cũng dễ hiểu. Trong phán xét thẩm mỹ, chúng ta không đơn giản đang mô tả một đối tượng nào đó của thế giới, mà đang nói lên một *sự đối mặt*, một gặp gỡ giữa chủ thể và đối tượng, trong đó phản ứng của cái thứ nhất quan trọng y hệt những tính chất của cái thứ hai. Do vậy để hiểu cái đẹp, chúng ta phải hiểu đôi điều về những kiểu phản ứng khác nhau trước những thứ mà chúng ta nhận thấy hàm chứa cái đẹp.

Điểm này ít nhất đã được làm rõ từ thời khảo luận *Về cái cao cả và cái đẹp* (On the Sublime and Beautiful) của Edmund Burke⁵³ năm 1756. Burke phân biệt hai phản ứng khác biệt triệt để trước cái đẹp nói chung, cũng như trước cái đẹp của tự nhiên nói riêng: một phát xuất từ tình yêu, một từ sự sợ hãi. Khi chúng ta bị hấp dẫn bởi sự hài hòa, trật tự và thanh bình của tự nhiên, cảm thấy thoải mái với nó và được xác nhận bởi nó, chúng ta sẽ nói về cái đẹp của nó. Nhưng nếu trước một vách núi đá cheo leo lộng gió, chúng ta trải nghiệm sự bao la, sức mạnh, sự oai nghi đe dọa của thế giới tự nhiên, cảm thấy tầm vóc bé nhỏ của mình trước nó, đó là khi chúng ta nói về cái cao cả hay cái hùng vĩ. Nhưng cả hai phản ứng này đều có tác dụng nâng đỡ; cả hai đều đưa chúng ta ra khỏi những suy nghĩ vị lợi tầm thường chi phối đời sống thực dụng của con người. Và cả hai đều chứa đựng một sự thưởng ngoạn không vụ lợi, sau này được Kant nhận dạng như cốt lõi của trải nghiệm thẩm mỹ.

Bởi vậy, Kant đã nắm lấy sự phân biệt giữa cái cao cả và cái đẹp, xem nó như điểm căn bản để hiểu sự phán xét về khiếu thẩm mỹ. Không thể đưa ra một so sánh có ý nghĩa giữa kiểu phong cảnh yên bình và mơ màng của những đồng cỏ nước Anh, những dòng nước dữ dội trên một sườn núi của dãy Alpes hay cảnh tượng mênh mông của bầu trời sao - cái thứ nhất làm chúng ta choáng ngợp với hình ảnh hùng vĩ của tự nhiên, cái thứ hai với hình ảnh về sự mở rộng vô tận của nó. Phong cảnh đẹp thôi thúc chúng ta đưa ra một phán xét có tính thưởng thức; cảnh tượng hùng vĩ mời gọi một kiểu phán xét khác, trong đó chúng ta so sánh bản thân với sự mênh mông đáng sợ của vũ trụ, và trở nên ý thức về sự hữu hạn, mong manh của mình.

Trong sự trải nghiệm cái cao cả, Kant đi tới một lập luận (dù theo một cách được các nhà bình luận thấy là mang tính gợi ý hơn là thuyết phục) rằng những gì được phô diễn trước chúng ta là sự nhắc nhở về giá trị của bản thân như những sinh vật vừa ý thức về sự hùng vĩ của tự nhiên, vừa có khả năng khẳng định bản thân trước điều đó. Không biết tại sao, chính trong sự kinh ngạc khi đứng trước vẻ uy nghi của tự nhiên, chúng ta cảm nhận được năng lực của chính mình trong việc sánh ngang với nó, và tái khẳng định sự tuân thủ của chúng ta với quy tắc đạo đức mà mãi mãi không thể lực tự nhiên nào có thể đánh bại hoặc gạt bỏ.



Hình 5. Cái đẹp...



Hình 6. ...và cái cao cả.

Phong cảnh và ý đồ kiến tạo

Phong cảnh tự nhiên không khiến chúng ta đối diện với ý đồ trình bày như trong hội họa, và nếu chúng có nói gì đó với chúng ta, không phải vì chúng là phương diện trung gian của một hành động truyền đạt nào đó. Như tôi đã nói, ý đồ kiến tạo của con người có thể điều chỉnh tự nhiên ở phần rìa bằng những đường biên, những cánh đồng được cày xới và cây cối được trồng, nhưng phản ứng của chúng ta với tự nhiên là hướng tới những thể lực an giấu trong cơ

cầu sắp đặt của sự vật, tồn tại lâu dài hơn bất kỳ tham vọng nào của con người.

Ít nhất thì có vẻ như vậy. Vậy nên chắc chắn rằng kiểu ý nghĩa mà chúng ta tìm được ở tự nhiên khi thưởng ngoạn cái đẹp của nó không thể liên quan nhiều đến kiểu ý nghĩa được phô bày trước chúng ta trong nghệ thuật, nơi mọi chi tiết, ngôn từ, âm thanh hay hình sắc đều thấm đẫm ý định và được truyền cảm hứng bởi một ý tưởng nghệ thuật. Không ngạc nhiên khi những giá sách thư viện trĩu xuống bởi sức nặng của phê bình văn học, phân tích âm nhạc, lịch sử nghệ thuật và hàng trăm nỗ lực khác nhằm rút ra ý nghĩa từ sự hân hưởng nghệ thuật của chúng ta, giải mã những thông điệp dành cho chúng ta, trong khi ấy những giá sách dành cho cái đẹp tự nhiên, để chúng ta đến thưởng ngoạn những quang cảnh kỳ thú của thế giới, thì trống rỗng hoặc không tồn tại. Phê bình không kiếm được chỗ đứng ở đây, nơi không nghệ thuật nào tồn tại để khuấy động nó. Thứ tốt nhất chúng ta có chỉ là những cuốn sách hướng dẫn du lịch.

Dù cho đến lúc này có vẻ đúng, quan sát trên lại bỏ qua hai đặc điểm mấu chốt về sự đối mặt của chúng ta với thế giới tự nhiên. Thứ nhất là vai trò của tự nhiên như chất liệu thô cho nghệ thuật thị giác. Những người làm vườn tạo nên các phong cảnh đẹp như tranh vẽ của thế kỷ 18 như William Kent và Capability Brown đáp ứng khiêu thẩm mỹ của giới chủ trả tiền cho họ. Họ sống ở thời những người có học thức đặt ra sự phân biệt giữa các kiểu phong cảnh, tranh luận về cái gì là hoặc không là khiêu thẩm mỹ, và bắt đầu kiến tạo, điều chỉnh với những ý định giống như của họa sĩ mà sau này họ sẽ uỷ nhiệm việc ghi lại kết quả.

Thật ra, sự tôn sùng thứ “đẹp như tranh” đã nảy sinh là bởi phản ứng của chúng ta với phong cảnh và với hội hoạ nuôi dưỡng nhau. Thói quen trang trí cho phong cảnh bằng những thứ đồ nát, có từ thế kỷ 18, đã bắt đầu từ tình yêu với vùng Campagna của Rome⁵⁴, nhưng không phải như nó là, mà như trong những bức hoạ của Poussin và Claude⁵⁵. Khách du lịch trong thế kỷ 18 thường du hành với một “cái kính Claude”: một chiếc gương lồi nhỏ chống chói, giúp họ thưởng thức phong cảnh bằng cách nén và bố cục nó theo kiểu gợi nhớ đến Claude. Và những kiến trúc sư phong cảnh thời ấy xem những công trình kiến trúc đồ nát hoặc không còn sử dụng được, những cây cầu và đền thờ cổ... như thể liền mạch với cây cối, hồ ao và các gò đất nhân tạo, tạo nên chất liệu thô cho nghệ thuật của họ. Khó mà tin rằng thái độ của chúng ta đối với cái đẹp tự nhiên được đặt trên nền móng hoàn toàn khác với thái độ đối với nghệ thuật, trong khi hai thứ ấy có mối liên hệ hết sức mật thiết. Luật quy hoạch ở châu Âu đã luôn nhạy cảm trước sự đe dọa của các toà nhà đối với vẻ đẹp tự nhiên, và đã *cố gắng* - dù không thực sự thành công - để kiểm soát phong cách, kích cỡ và chất liệu xây dựng ở vùng nông thôn, nhằm bảo vệ sự thừa hưởng các di sản thẩm mỹ chung của con người. Các toà nhà không *tách rời* khỏi khung cảnh giống như cách các bức tường và cửa sổ của phòng trưng bày tranh tách rời khỏi những bức tranh treo trong phòng, và các bức tranh được che chắn khỏi mọi thứ xung quanh bởi khung của chúng. Các toà nhà *ở trong* phong cảnh, là một phần của nó. Bởi vậy, sự trải nghiệm cái đẹp sẽ thu nhận phong cảnh và kiến trúc nhiều như nhau.

Hơn nữa, cái đẹp và ý đồ kiến tạo được kết nối trong cảm xúc của chúng ta. Dù chúng ta thưởng thức một chiếc vỏ sò, một cái cây

hay một vách đá và không quan tâm gì đến mục đích khiến chúng được tạo ra, nhưng từng thứ trong chúng vẫn khiến ta nghĩ tới “sự biểu hiện như có mục đích nhưng lại không có mục đích”, theo lời Kant. Trong những đoạn văn nhất định, Kant có vẻ muốn nói rằng suy nghĩ này tuy không có cơ sở hợp lý, và có lẽ không đem lại hiểu biết gì, nhưng nó chứa đựng một kiêu gọi ý không lời về giá trị của chúng ta như những sinh vật có đạo đức, về tính chất có trật tự và “nguyên tắc cứu cánh” của thế giới chúng ta.

Vậy nên, vào một mùa với thời tiết yên ả

Dù chúng ta ở sâu trong đất liền,

Tâm hồn chúng ta vẫn ngưỡng vọng biển ca bất diệt

Đã đưa chúng ta tới đây,

Trong một khoảnh khắc có thể du hành về nơi xa ấy,

Để thấy những Đứa trẻ chơi đùa trên bãi cát,

Và nghe những con sóng cuộn cuộn bất tận.

(Wordsworth,

Tụng ca: Những ám thị về bất tử, 161-7)

Kant cũng tin rằng cái đẹp tự nhiên là một “biểu tượng” của đạo đức, và gợi ý rằng những người quan tâm thật sự tới cái đẹp tự nhiên nên bằng cách đó cho thấy họ sở hữu mầm mống của một thiên hướng tốt đẹp về đạo đức - của một “thiện ý”, ông đưa ra lập luận khó nắm bắt cho ý tưởng này, nhưng đó là một ý tưởng mà ông có chung với những tác giả thế kỷ 18 khác, gồm cả Samuel

Johnson⁵⁶ và Jean-Jacques Rousseau. Và đó là một ý tưởng thu hút chúng ta một cách bản năng, dù khó mà đặt ra một lập luận *tiên nghiệm* để ủng hộ ông.

Có tính mục đích nhưng lại không có mục đích

Sự bàn luận trong chương này đã đưa chúng ta tới một điểm then chốt. Tôi đã bắt đầu với gợi ý rằng sự phán xét thẩm mỹ là không vụ lợi, giống như sự thích thú đã truyền động lực cho nó. Và điều này có vẻ nói lên rằng cái đẹp và tính hữu dụng là những giá trị độc lập, nên việc thưởng thức thứ gì đó vì vẻ đẹp của nó là hoàn toàn khác với việc đánh giá cao nó như một phương tiện cho một mục đích thiết thực.

Tuy nhiên, mục đích, sự quan tâm và lý lẽ thực tiễn liên tục tìm đường trở lại sự phán xét mà tôi đã bắt đầu bằng cách loại những thứ đó ra. Chẳng hạn, sự trải nghiệm cái đẹp trong kiến trúc không thể tách rời khỏi một hiểu biết về chức năng mà một toà nhà phải đáp ứng; sự trải nghiệm cái đẹp ở con người không dễ tách khỏi ham muốn, vụ lợi sâu xa phát sinh từ nó. Sự trải nghiệm cái đẹp trong nghệ thuật luôn gắn kết mật thiết với cảm nhận về ý đồ nghệ thuật. Và thậm chí sự cảm nhận cái đẹp ở tự nhiên cũng hướng chúng ta tới sự “biểu hiện như có mục đích nhưng lại không có mục đích”. Trong mọi trường hợp, nhận thức về mục đích - dù ở đối tượng hay bản thân ta - cũng quy định sự phán xét cái đẹp, và khi chúng ta hướng sự phán xét này tới thế giới tự nhiên, cũng không mấy ngạc nhiên-nếu nó nêu ra cho chúng ta câu hỏi gốc rễ của thần học: cái đẹp này phục vụ cho mục đích gì? Và nếu chúng ta nói nó không phục vụ cho mục đích nào ngoài chính nó, vậy đó

là mục đích của ai? Một lần nữa, chúng ta nhận ra rằng cái đẹp và cái thiêng liêng là cận kề trong trải nghiệm của chúng ta, và cảm xúc của chúng ta cho cái này liên tục tràn sang lãnh địa được tuyên bố sở hữu bởi cái kia.

Mặc dầu vậy, mô tả cái đẹp là “biểu hiện như có mục đích nhưng lại không có mục đích” tức là tăng cường sự bí ẩn. Do đó tôi đề nghị chúng ta ra khỏi những lĩnh vực cao quý này để đi vào địa hạt của cái đẹp hàng ngày - nơi mọi sinh vật có lý trí sống và làm việc, dù mức độ quan tâm của họ với các vấn đề thẩm mỹ là đến đâu. Bằng cách tìm hiểu vị thế của cái đẹp trong lý lẽ thực dụng hàng ngày, nơi mục đích là ưu tiên hàng đầu trong tư duy của chúng ta, tôi sẽ cố gắng cho thấy chính sự phán xét thẩm mỹ cũng là một phần cần thiết để làm tốt bất kỳ công việc gì.

43. Joseph Addison (1672-1719), nhà thơ và nhà tiểu luận Anh.

Francis Hutcheson (1694-1747), nhà triết học Scotland- Ireland ↩

44. Ossian: người kể chuyện và tác giả trong những sử thi do nhà thơ Scotland James Macpherson xuất bản năm 1760.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), triết gia và nhà văn Pháp. Caspar David Friedrich (1774-1840), hoạ sĩ phong cảnh Đức. Felix Mendelssohn (1809-1847), nhạc sĩ Đức ↩

45. Aristotle (384-322 TCN), triết gia Hy Lạp cổ đại.

Khổng Tử (551-479 TCN), triết gia Trung Hoa cổ đại.

Augustine of Hippo (354-430), triết gia và nhà thần học Cơ Đốc giáo.

Boethius (480-?), triết gia La Mã ↩

46. Paul Cezanne (1839-1906), hoạ sĩ Pháp.

Guido Gezelié (1830-1899), nhà thơ Bỉ, tu sĩ Công giáo La Mã.

Olivier Messiaen (1902-1992), nhạc sĩ Pháp↩

47. Rainer Maria Rilke (1875-1926), nhà thơ Đức.↩

48. John Clare (1793-1864), nhà thơ Anh.↩

49. John Constable (1776-1837), hoạ sĩ Anh.↩

50. Alien Carlson, nhà nghiên cứu mỹ học Canada.↩

51. Paul Nash (1889-1946), hoạ sĩ Anh.

Ralph Vaughan Williams (1872-1958), nhạc sĩ Anh. [↩](#)

52. Nicolas Poussin (1594- 1665) họa sĩ Pháp.

Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), họa sĩ Pháp.

Henri-Joseph Harpignies (1819-1916), họa sĩ Pháp.↩

53. Edmund Burke (1729-1797), triết gia Ireland. ↩

54. Một khu vực cư trú và trồng trọt quan trọng ở thời La Mã cổ đại xung quanh Rome ↩

55. Claude Lorrain (1604-1682), *hoạ sĩ phong cảnh* thời kỳ Baroque, người Pháp. [↩](#)

56. Samuel Johnson (1709-1784), nhà văn, nhà tiểu luận Anh↩



Cái đẹp hàng ngày

Nơi tốt nhất để bắt đầu khám phá cái đẹp hàng ngày là trong vườn, tại đó sự rảnh rỗi, nhu cầu học hỏi và cái đẹp đến với nhau trong một kinh nghiệm thoải mái ở ngay ngôi nhà của mình.

Vườn

Không có kinh nghiệm cốt lõi về cái đẹp tự nhiên, vườn đối với chúng ta sẽ trở nên khó hiểu, ngoại trừ như những luống rau để làm thực phẩm. Nhưng ngay những luống rau cũng có ràng buộc thẩm mỹ của chúng, như được sắp xếp thành hàng lối, được giữ khoảng cách ngay ngắn, thoả mãn nhu cầu của chúng ta về trật tự thị giác. Trong trường hợp những khu vườn để làm cảnh, chúng ta bắt gặp một đối tượng thú vị phổ biến, được mọi người ở mọi nơi dành phần lớn thời gian rảnh, chăm sóc với sự thích thú không vụ lợi. Vườn có hiện tượng học riêng của chúng, trong đó tự nhiên được nắm bắt, chế ngự, tuân theo những quy tắc thị giác của con người.

Một khu vườn là một không gian mở giống như phong cảnh, nhưng là một không gian được bao quanh. Những gì được trồng trọt, sắp đặt ở đó thì được trồng trọt, sắp đặt *xung quanh* người quan sát. Một cái cây trong vườn không giống như một cái cây trong rừng

hay trên cánh đồng. Nó không đơn giản lớn lên từ hạt rơi vãi, tình cờ xuất hiện cả về địa điểm và thời điểm. Nó bước vào một mối quan hệ với người đi dạo trong vườn, gắn bó với họ trong một hình thức chuyện trò. Vị trí của nó là một sự mở rộng của thế giới con người, là trung gian giữa môi trường được xây dựng và thế giới tự nhiên. Quả thật, có một tính chất “trung gian” hiện tượng học, truyền vào mọi cách thưởng thức thông thường của chúng ta đối với khu vườn. Kinh nghiệm này bổ sung cho trải nghiệm cốt lõi của chúng ta về hình dạng kiến trúc và sự trang trí như những thứ được thiết kế để chiếm lĩnh không gian, để chứa đựng nó, tóm lấy nó từ tự nhiên và trình bày nó như thể *của chúng ta*. Thế nên trong các khảo luận kiến trúc mới có sự so sánh thường gặp, nếu không nói là kỳ khôi, giữa cái cột và thân cây. Và cũng vì thế mới có những hình thức của nghệ thuật làm vườn, thứ chúng ta có thể mô tả thích đáng như một nghệ thuật ở giữa - nghệ thuật không phải là nghệ thuật cũng không phải là tự nhiên mà là cả hai, mỗi thứ trỗi lên trên thứ kia để trở thành một, giống như những luống hoa của Gertrude Jekyll hay những bố cục vườn của nhà thơ Scotland, Ian Hamilton Finlay⁵⁷.



Hình 7. Lối đi uốn quanh ở Little Sparta, thiết kế của lan Hamilton Finlay: ở giữa tự nhiên và nghệ thuật.

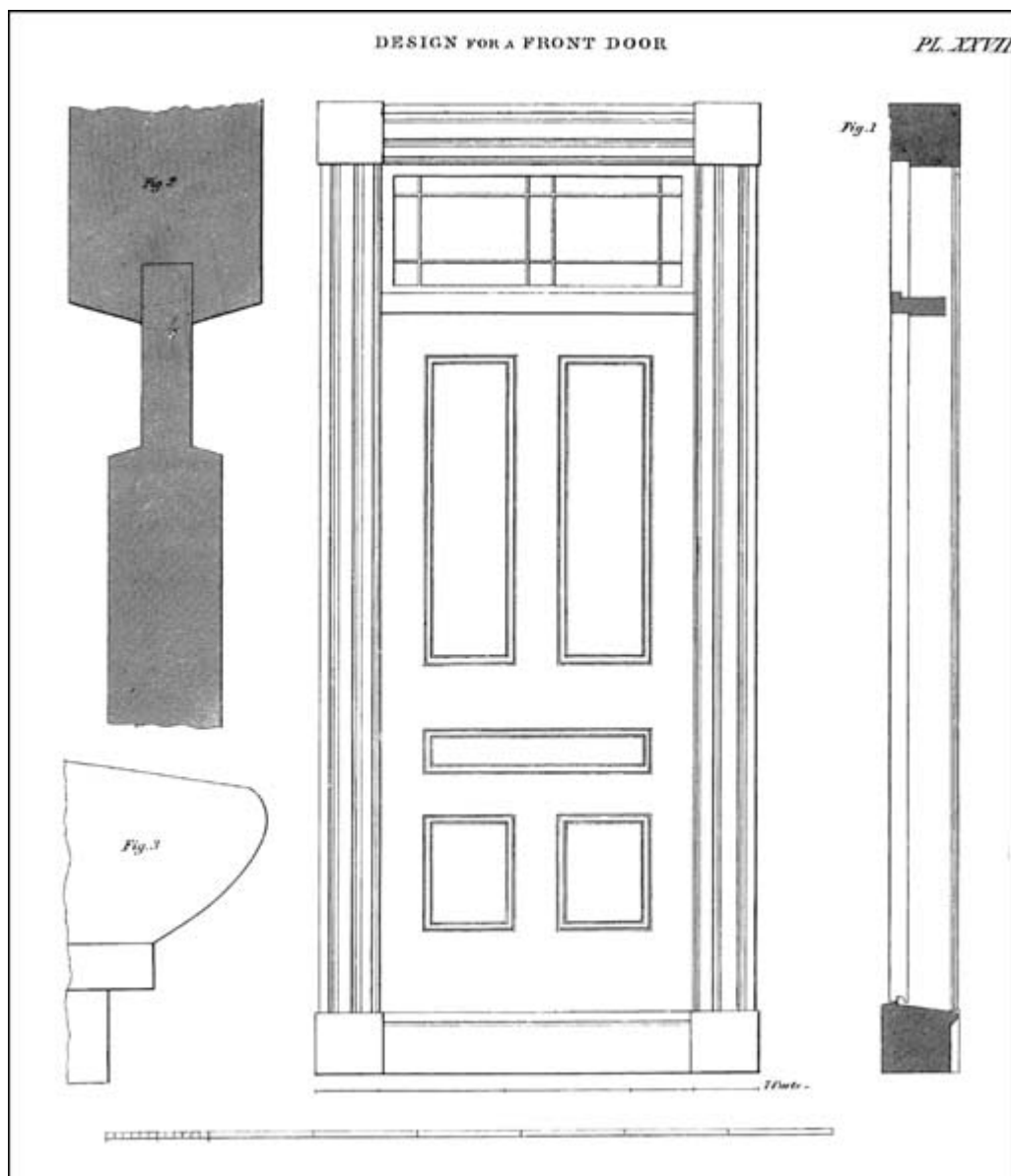
Người ta có thể cho rằng nỗ lực làm những thứ xung quanh phù hợp với bản thân và bản thân phù hợp với những thứ xung quanh là một điều phổ biến ở con người. Và nó cho thấy sự phân xét cái đẹp không chỉ là một bổ sung tùy chọn vào danh mục những phán xét của chúng ta, mà là kết quả tất yếu của cách sông nghiêm túc, trở nên thật sự có ý thức về những việc mình làm.

Nghề thủ công và nghề mộc

Vấn đề càng rõ ràng hơn nếu chúng ta quay sang một trong những lĩnh vực trung gian, trong đó, người bình thường dường như cũng không tránh khỏi bị thu hút tới những phán xét thẩm mỹ: lĩnh vực thủ công và trang trí, hay những lựa chọn để mọi thứ xung quanh trông như thế nào.

Giả sử bạn đang lắp một cánh cửa lên tường và đánh dấu vị trí đặt khung cửa. Thi thoảng bạn sẽ lùi lại và tự hỏi: Như thế trông có ổn không?

Đây là một câu hỏi thực tế, nhưng nó không phải một câu hỏi có thể được trả lời bằng những ngôn từ về chức năng hay ích lợi. Khung cửa có thể chỉ là một vật dụng cần thiết đặt ở chỗ mọi người đi qua; nó có thể tuân thủ mọi đòi hỏi về chức năng và sự an toàn, nhưng chưa chắc trông đã ổn: cao quá, thấp quá, rộng quá, hình dạng không hợp và... Những phán xét này không đưa chúng ta tới bất kỳ mục tiêu vị lợi nào, nhưng chúng hợp lý cho tất cả những điều ấy. Chúng có thể là bước đầu tiên trong một đối thoại để từ đó đưa ra những so sánh, thúc đẩy những ví dụ, bàn luận những phương án. Và chủ đề của đối thoại này có chút liên quan đến cách thức mọi thứ ăn khớp vào nhau, một tính chất hòa hợp được hy vọng có trong việc hoàn thiện một công việc lao động bình thường.



Hình 8. Cửa từ một cuốn sách mẫu kiểu thời George (1714- 1830), trình bày các thành phần khớp với nhau như thế nào.

Theo tôi, dường như đó là kiểu ví dụ Kant đã phải sử dụng để chứng minh luận điểm của ông rằng có sự thực hành những năng lực phán xét hợp lý, vừa có tính mục đích vừa hướng chúng ta ra ngoài mục đích, tới sự thưởng ngoạn sự vật như chúng biểu hiện. Bởi lẽ, ví dụ không chỉ cho thấy sự thực hành những năng lực phán xét hợp lý quả thật có, mà nó còn tạo thành một phần không tách

rời của việc ra quyết định trong thực tiễn. Có những ví dụ khác khiến luận điểm trở nên rõ hơn. Hãy xem những gì diễn ra khi bạn bày biện bàn ăn để tiếp khách: bạn không đơn giản quăng bát đĩa và dao nĩa lên mặt bàn theo bất kỳ cách nào. Sẽ có một ham muốn thúc đẩy bạn làm mọi thứ trông ổn - không chỉ ổn với chính bạn mà cả với khách. Cũng tương tự khi bạn ăn mặc cho một bữa tiệc hoặc buổi dạ hội, thậm chí khi sắp xếp những vật dụng trên bàn làm việc hoặc dọn dẹp phòng ngủ vào buổi sáng: trong mọi trường hợp, bạn đang cố gắng sắp xếp theo một cách đúng đắn hoặc thích hợp, và sự sắp xếp này liên quan đến việc mọi thứ trông như thế nào. Các ví dụ trên chỉ ra cho chúng ta “thẩm mỹ học của đời sống hàng ngày”, một chủ đề đã bị bỏ qua trong một thời gian dài. Sự bỏ qua ấy giải thích tại sao mọi người có những hiểu sai về kiến trúc và thiết kế, nhầm lẫn những gì thường là một bài tập thực hiện theo ý riêng với một hình thức nghệ thuật bậc cao.



Hình 9. Thẩm mỹ học của đời sống hàng ngày

Cái đẹp và lý lẽ thực dụng

Giống như chúng ta, các loài vật không có lý trí sông trong một thế giới của những sự dư thừa. Một con ngựa đứng trước một hàng rào ngang bằng sẽ có vô số vị trí để nhảy qua. Nếu nó nhảy, đó là vì nó muốn nhảy - để trốn tránh một kẻ thù hoặc đi theo đàn. Nhưng với con ngựa, không có câu trả lời cho câu hỏi chỗ nào của hàng rào là chỗ đúng để nhảy, không phải vì mọi chỗ đều như nhau, mà vì với con ngựa không có câu hỏi ấy. *Chúng ta* có thể hỏi những câu hỏi như vậy vì chúng ta có thói quen gỡ bỏ sự dư thừa, lý giải cho

những hành động riêng lẻ, làm những gì không chỉ đạt mục tiêu, mà còn đạt được chúng theo cách thích hợp nhất hoặc đúng đắn nhất.

Có thể làm rõ điểm này bằng cách trở lại với trường hợp các loài chim hót. Tiếng hót của chim có một chức năng trong tiến trình chọn lọc dựa trên giới tính, và được phát ra vào những thời điểm nhất định trong ngày - cụ thể là sau khi thức dậy và trước khi ngủ - khi một con đực có nhu cầu đánh dấu ranh giới lãnh thổ của nó. Chức năng này không phải là một mục đích của tiếng chim hót: nó không có mục đích kể cả nếu nó được thúc đẩy bởi ham muốn, bởi lẽ cuộc đời nó không được sống theo bất kỳ kế hoạch nào. Hơn nữa, chỉ riêng chức năng thì không đủ xác định tiếng hót của nó, vì chức năng chỉ yêu cầu tiếng hót đủ lớn để đối thủ hoặc bạn tình tiềm năng nghe được, và có thể được nhận ra như giọng của loài hoặc giọng của một kẻ xâm chiếm cụ thể khi các lãnh thổ sát cạnh nhau và được định biên giới. Nên không ngạc nhiên khi các loài chim hót có xu hướng phát ra những tiếng kêu khác nhau và biến đổi, thử những giai điệu và những âm sắc trước khi ổn định vào một vài diễn biến đặc trưng của tiết nhạc, để rồi trở thành đoạn điệp khúc trong bản kinh cầu nguyện hàng ngày của chúng.

Chúng ta nghe những tiết tấu ấy như một bài hát, và chúng ta miêu tả tiếng chim hót như một hình thái âm nhạc, vì đó là cách chúng ta nghe. Nhưng không có gì trong hành vi của con chim có thể đưa chúng ta đến chỗ nói rằng nó đã chọn một âm như sự tiếp nối phù hợp cho một âm khác, nó đã khám phá tiết tấu này là tiết tấu đúng cho ngữ cảnh, như sự tiếp nối của tiết tấu trước đó... Không có nhận xét nào như vậy được ứng dụng trong việc nghiên cứu về loài

chim, vì đó là những nhận xét chỉ áp dụng cho sinh vật có lý trí - những sinh vật không chỉ khám phá ra một trong vô số những phương án khác nhau, mà còn đi tìm những lý lẽ cho việc khám phá ấy dù trước hoặc sau sự kiện, và nghe những chuỗi âm thanh bằng logic âm nhạc đang ràng buộc họ.

Làm thế nào một sinh vật có lý trí chấm dứt những dư thừa thuộc loại luôn thể hiện trong tiếng hót của một con chim? Chúng ta hãy trở lại ví dụ người thợ mộc. Bằng cách nào người thợ mộc chọn giữa những khung cửa khác nhau mà khung cửa nào cũng có thể phù hợp với chức năng định sẵn? Trên cơ sở cái gì *trông ổn*. Anh ta đang phán xét đối tượng dựa trên vẻ ngoài của nó, tìm ở vẻ ngoài này một lý do để biện minh cho sự lựa chọn của mình.

Lý lẽ và vẻ ngoài

Từ đây nảy sinh những hệ quả quan trọng. Khi tôi chọn một khung cửa trên cơ sở trông ổn, tôi phải đương đầu với câu hỏi “tại sao?” - từ bản thân tôi hoặc từ một người khác. “Thì nó ổn mà” là một kiểu trả lời. Hoặc tôi có thể đưa ra những so sánh, đi tìm ý nghĩa, nêu ra những tập quán hoặc truyền thống chứng minh cho lựa chọn của tôi. Nhưng điều tôi không thể làm là gán cho vẻ ngoài một giá trị thuần túy mang tính công cụ, chẳng hạn bằng cách nói rằng “cửa với hình dạng kiểu đó sẽ thu hút khách hàng”. Vì như thế là vứt bỏ nhận xét ban đầu của tôi. Như thế là đặt lý lẽ của tôi không phải trên cách cái cửa biểu hiện với tôi, mà trong ứng dụng của cách biểu hiện ấy với người khác. Như thế là trốn tránh vào một nhận xét về ứng dụng, một nhận xét tôi có thể xác nhận một cách hợp lý và thành thật, ngay cả nếu ô cửa trông hoàn toàn không ổn với tôi.



Hình 10. Palladio dẫn lối, chúng ta đi theo: Trường Worcester, Oxford

Khi ngấm nhìn vẻ ngoài của khung cửa, người thợ mộc tìm cách ngăn chặn sự dư thừa trong những lựa chọn trước mắt. Do trong suy nghĩ của anh ta, vẻ ngoài đã được tách rời khỏi những tính toán thực dụng khiến vô số phương án khung cửa khác nhau đều có thể được chấp nhận, nên giờ đây, anh ta được dẫn vào một con đường khám phá - để tìm những lý do biện minh cho khung cửa *này*, và

biện minh cho nó dựa trên vẻ ngoài của nó. Anh ta sẽ so sánh khung cửa với những cái khác, kể cả với những khung cửa được đặt ở bên cạnh. Anh ta sẽ cố gắng tìm ra cái gì phù hợp với những chi tiết thị giác trong ngôi nhà. Anh ta sẽ cố gắng làm khung cửa ăn khớp với ngôi nhà như một tổng thể, cũng như với những bộ phận khác của nó. Một kết quả của quá trình làm cho ăn khớp này là một từ vựng thị giác, chẳng hạn bằng cách sử dụng những gờ trang trí y hệt nhau cho cửa chính và cửa sổ, sự phù hợp thị giác trở nên dễ nhận ra và dễ chấp nhận hơn. Một kết quả khác là những gì có thể tạm gọi là phong cách - sự sử dụng lặp đi lặp lại những hình thù, đường viền, chất liệu..., sự điều chỉnh chúng theo những ứng dụng đặc biệt, và sự tìm kiếm một danh mục những dáng vẻ thị giác.

Sự đồng thuận và ý nghĩa

Cho đến đây, có thể bạn nghĩ rằng chẳng có gì mới trong những suy nghĩ cân nhắc của người thợ mộc ngoài một kiểu trò chơi mà anh ta chơi với chính mình bằng cách ngăn chặn những dư thừa do sự chọn lọc thực dụng bỏ lại. Tuy nhiên, hai nhận xét sau sẽ gieo nghi ngờ về phản biện đó. Thứ nhất, người thợ mộc không phải người duy nhất có quan điểm về vấn đề khung cửa. Những người khác cũng sẽ nhìn khung cửa, sẽ hài lòng hoặc không hài lòng với những đặc tính của nó. Một số sẽ quan tâm đến cánh cửa bởi họ là những cư dân tương lai của ngôi nhà nơi cánh cửa được lắp. Số khác sẽ quan tâm đến những người đi ngang qua và hàng xóm. Nhưng tất cả sẽ có một quan tâm đến vẻ ngoài của cánh cửa, và nếu sự đánh giá của họ càng ít tính thực dụng, sự quan tâm sẽ càng lớn. Đây là khởi đầu của những gì các nhà lý thuyết trò chơi gọi là “vấn đề về sự phối hợp”.

Một cách giải quyết vấn đề như trên là tìm được sự đồng thuận: nếu có một lựa chọn duy nhất - hoặc một phạm vi các lựa chọn - để tất cả chúng ta có thể đồng thuận, vấn đề sẽ không còn là vấn đề. Nhưng ngay cả khi không có sự đồng thuận công khai, qua thời gian, một giải pháp vẫn có thể xuất hiện khi những lựa chọn ít phổ biến được loại bỏ, những lựa chọn phổ biến được tán thành. Thế nên những nhà cách tân vĩ đại như Palladio thì gợi ý những hình dạng và cấu tạo (chẳng hạn cửa sổ kiểu Palladio) khiến khơi gợi sự đồng thuận tự phát của người khác, trong khi đó những người xây dựng bình thường sẽ thích ứng bằng quá trình mò mẫm từng bước, cả hai phương thức đều bổ sung cho từ vựng được chia sẻ chung về hình dạng, chất liệu và kiểu trang trí. Một kiểu giải trình hợp lý sẽ xuất hiện, với mục tiêu xây dựng một môi trường chung để mọi người có thể thấy thoải mái, đáp ứng nhu cầu có những thứ trông ổn với tất cả. Khía cạnh này của thẩm mỹ - hay nói cụ thể, vị thế của nó như một chỉ dẫn đến môi trường chung, bắt nguồn từ xã hội và được thúc đẩy bởi xã hội - là một thứ được khơi gợi bởi bản chất như một phương tiện loại bỏ sự dư thừa của nó.

Sự dư thừa không phải là một đặc điểm luôn có như nhau trong những mục đích và đồ tạo tác của *con người*. Trong một số lĩnh vực, chẳng hạn thiết kế vườn, sự dư thừa bao quanh chúng ta ở mọi hướng; trong những lĩnh vực khác, chẳng hạn thiết kế máy bay, tính chất tối cần thiết sẽ chi phối hầu như tất cả những gì được thực hiện. Nhưng ngay cả khi chức năng là yếu tố chính, sự cảm nhận cái đẹp của chúng ta cũng tinh tảo tách biệt cái phù hợp khỏi cái tùy tiện, cái có phong cách khỏi cái ứng biến. Trong môn khí động lực học tinh vi, chúng ta thấy có nhiều thứ để ngưỡng mộ hơn trong những ứng biến của xây dựng. Nhưng một cái máy bay đẹp sẽ đem

lại một thứ giống như những gì khung cửa đẹp đem lại cho người thợ mộc khéo tưởng tượng: một giải pháp phù hợp cho một vấn đề có thể được giải quyết theo nhiều cách.

Nhận xét thứ hai là, khi một thứ trở thành đối tượng cho sự quan tâm đến nội dung bên trong, dáng vẻ của nó sẽ tích góp ý nghĩa. Có thể bạn chỉ thích ngắm nó như chính nó là. Nhưng sinh vật lý trí có một nhu cầu cố hữu là diễn giải, và khi đối tượng cho sự chú ý của họ là một vẻ ngoài, họ sẽ diễn giải vẻ ngoài như một thứ gì đó có ý nghĩa bên trong. Ngay cả việc đơn giản như thiết kế một khung cửa cũng sẽ phụ thuộc vào nhu cầu này. Người thợ mộc sẽ gắn liền hình dạng cửa với những hình dạng cụ thể của đời sống xã hội, những cách đi vào và ra khỏi một căn phòng, những phong cách ăn mặc và ứng xử. Trên thực tế, từ lâu người ta đã để ý thấy kiểu cách ăn mặc và kiểu cách kiến trúc có khuynh hướng bắt chước nhau, và cả hai phản ánh những cung cách đang thay đổi trong sự cảm nhận về cách sống và cơ thể con người.

Kết hợp hai nhận xét trên, chúng ta đi tới gợi ý thú vị sau đây. Bất kỳ khi nào con người tìm cách xoá bỏ sự dư thừa trong lý lẽ thực dụng bằng cách chọn giữa các vẻ ngoài, họ cũng đang có khuynh hướng diễn giải những vẻ ngoài như thể chúng có ý nghĩa bên trong, và họ trình bày ý nghĩa đã khám phá thông qua một kiểu đối thoại được biện luận chặt chẽ, với mục tiêu đảm bảo một mức độ đồng thuận nào đó trong phán xét của những người có lợi ích trong sự chọn lựa ấy. Phát biểu điều này, chúng ta đã đến rất gần với ý tưởng về thị hiếu thẩm mỹ của thế kỷ 18, một năng lực được các sinh vật có lý trí sử dụng để sắp đặt cuộc sông của họ thông qua một cảm giác do xã hội đặt ra về vẻ ngoài đúng và sai. Và không

phải là bất hợp lý khi cho rằng chúng ta đang bắt đầu khoanh vùng một lĩnh vực chân thực của đời sống hợp lý, một lĩnh vực tương ứng với ý tưởng triết học về thẩm mỹ, vừa tự thân nó quan trọng, cũng vừa dẫn tới những bàn cãi triết học.

Phong cách

Chúng ta phụ thuộc vào thói quen phán xét thẩm mỹ để truyền đạt ý nghĩa. Và một công cụ quan trọng mà chúng ta sử dụng là phong cách. Điều này bao hàm việc cố ý khai thác những quy tắc do xã hội đặt ra. Bông hoa ở khuyết áo, bình rượu trên bàn tiệc, khăn giấy được gấp lại: tất cả đều khuấy động một cảm giác thừa nhận ở người quan sát. Người đó thấy một ý nghĩa cụ thể ở một chi tiết cụ thể chính bởi vì họ cảm nhận được một trật tự nền tảng không có ý nghĩa cụ thể, nhưng có vai trò làm nền để đánh giá các dáng vẻ. Tại sao bình rượu có hình dạng như vậy? Nó có gì thu hút sự chú ý của tôi? Tại sao nó nên ở đúng *chỗ đó*...?

Những câu hỏi như vậy hướng chúng ta về tính biểu tượng của phong cách. Cái bình *tượng trưng* cho một cách sống nhất định. Đó là lý do tại sao chủ nhân bữa tiệc chọn một cái bình như vậy, tại sao lại đặt nó ở chỗ đó. Đây chưa chắc đã là những lựa chọn *có chủ ý*. Bản thân chủ nhân bữa tiệc, trong một nỗ lực thẩm mỹ, đang khám phá ý nghĩa mà mình muốn truyền đạt. Ví dụ này thật sự nói lên vai trò của những chọn lựa thẩm mỹ trong việc khuyến khích sự hiểu biết bản thân, hay quá trình đi đến hiểu biết rằng bản thân phù hợp với thế giới của những ý nghĩa do con người tạo ra như thế nào. Những lựa chọn thẩm mỹ tạo thành một phần của những gì Fichte và Hegel⁵⁸ gọi là *Entäusserung* (sự phóng chiếu ra bên ngoài) của

tự ngã và thứ sinh ra từ nó, *Selbstbestimmung*: sự biết rõ về bản thân, đến từ việc tạo ra một sự hiện diện trong thế giới của những người khác.

Hầu hết những cách bày biện bàn tiệc như thế đều là những khảo sát nền tảng mang tính ổn định: không có gì cụ thể được ám chỉ, và sự ngăn nắp gọn gàng là một mục tiêu thực tiễn - một trật tự không quá nhiều những cảm nhận của chúng ta mà toả ra một thông điệp giản đơn về sự hiếu khách. Một chủ nhà có phong cách sẽ xoay trật tự đó sang một hướng khác, ám chỉ những vấn đề mà mình trình bày sao cho dễ thấy - những vấn đề nằm ở vẻ ngoài của sự vật như một câu chuyện.

Thông qua phong cách, chúng ta nắm bắt điều đang được nhấn mạnh, điều được đặt ở nền tảng, cái gì được kết nối với cái gì. Bởi vậy, phong cách là một trong những đặc diêm của phán xét thẩm mỹ hàng ngày mà chúng ta đưa vào nghệ thuật, nơi nó *có được một ý nghĩa hoàn toàn mới*. Những gì củng cố vai trò của chúng ta trong sự tồn tại thường ngày về mặt xã hội thì trong nghệ thuật trở thành tinh thần định hình cho những thế giới tưởng tượng.

Thời trang

Từ những lập luận của chương này, rõ ràng việc tìm kiếm các giải pháp thẩm mỹ trong đời sống hàng ngày cũng là một cung cách ngầm theo đuổi sự đồng thuận. Ngay những người ăn mặc sao cho nổi bật và thu hút sự chú ý về phía mình cũng làm vậy để người khác nhận ra ý định của họ. Vậy nên trong bất kỳ cộng đồng loài người bình thường nào, thẩm mỹ học của đời sống hàng ngày sẽ tự biểu đạt thông qua thời trang - nói cách khác, thông qua việc cộng

đồng chấp nhận một phong cách. Một kiểu thời trang là một chỉ dẫn về những lựa chọn thẩm mỹ, nhằm đưa ra một bảo đảm rằng những người khác sẽ tán thành chúng. Và nó cho phép người ta trình diễn vẻ ngoài, gửi những thông điệp dễ nhận ra tới người khác, và trở thành một vớ vẻ ngoài của chính mình ở một thế giới mà vẻ ngoài là quan trọng.

Thời trang thoát đầu nổi lên bằng sự bất chước. Đôi khi sự bất chước là kết quả của một “bàn tay vô hình” - như khi người ta bắt chước nhau qua sự lây lan xã hội. Đó là nguồn gốc thông thường của những trang phục dân tộc, và giống như sự phát sinh của những cung cách, chúng phát sinh từ những giao thiệp qua lại của vô số người qua thời gian, mỗi người đều cố gắng tránh sự xúc phạm vô ích và cố gắng biểu hiện mình trong xã hội như một thành viên của nó. Nhưng sự bất chước cũng có thể sinh ra từ sự dẫn dắt, như khi Beau Brummel⁵⁹ xác lập thời trang cho nước Anh thời Nhiếp chính, hay khi ban nhạc Beatles⁶⁰ thay đổi cách ăn mặc, kiểu tóc và ngôn ngữ của thế hệ họ bên cạnh những thay đổi trong cách trình diễn âm nhạc.

Tất cả những hiện tượng trên khẳng định vị trí quan trọng của tư duy thẩm mỹ trong đời sống của sinh vật có lý trí. Và chúng đưa ra một kiểu bằng chứng cho ý tưởng của Kant, rằng khi mọi người suy nghĩ có thẩm mỹ, họ là “người mong cầu sự đồng thuận” với những người giống họ.

Vĩnh cửu và phù du

Những gì chúng ta bàn luận nói lên rằng sự phán xét thẩm mỹ có thể được thực hiện theo hai cách trái ngược: để hòa hợp và để nổi

bật. Trong hầu hết các hoạt động, chúng ta “đang xây nhà”, đang xây dựng những biểu tượng vĩnh cửu của một phương thức sống ổn định bất kể những cản trở của sự đổi thay và hư hoại. Bàn tay vô hình mà tôi đã nói tới sẽ tự vươn về phía phong cách, ngữ pháp và quy ước mà không cần sự ép buộc hay gợi ý từ bên ngoài - và đây là những gì chúng ta chứng kiến trong kiến trúc địa phương, trang phục dân tộc, cách bày biện bàn tiệc, những tập tục và nghi lễ của một văn hoá truyền thống. Những quy ước tạo ra một nền tảng trật tự bất biến trong đời sống, một cảm nhận rằng có cách đúng và cách sai khi thực hiện. Chúng cho ta một phương thức để hoàn thiện phong thái của chúng ta, khiến nó được công khai chấp nhận, giống như khi một đường gờ trang trí hoàn thiện một thanh dầm đầu cột, hoặc sự gói bọc cẩn thận hoàn thiện một món quà. Có những nền văn hoá mà khát khao hướng tới cái cố định và vĩnh cửu mang một hình thức chi phối và thậm chí đàn áp - chẳng hạn văn hoá Ai Cập cổ đại - khiến mọi khía cạnh của đời sống bị định hình và làm héo khô bởi những quy ước. Trong những ghi chép còn lại của người Ai Cập, chúng ta thấy cuộc sống hàng ngày bị chôn vùi bởi các giá trị thẩm mỹ, phong cách riêng bị hấp thu và tiêu diệt bởi một đòi hỏi bất di bất dịch về trật tự hay kiểu cách. Hoặc gần gũi với chúng ta hơn là thẩm mỹ của La Mã cổ đại, nơi khát khao hướng tới sự vĩnh cửu được kết hợp với một cảm giác phù du tương tự về những niềm vui của cuộc sống, giống như những gì được diễn đạt trong các tranh tường ở Pompei và Herculaneum, trong những bức tượng, hang động của các khu vườn La Mã.

Vì vậy, tuy đánh giá cao sự vĩnh cửu, chúng ta cũng nhận thức tính chất phù du trong những gì mình gắn bó, và có ham muốn tự nhiên là diễn đạt nhận thức này trong một hình thái thẩm mỹ được công

chúng tán đồng. Quả thực có những nền văn hoá - đáng chú ý nhất là văn hoá Nhật Bản truyền thống - nơi thẩm mỹ học của đời sống thường ngày tập trung vào những gì phù du, được ám chỉ và được thổi hồn bởi một niềm nuối tiếc sâu xa. Những văn hoá ấy cũng hòa hợp với quy ước và tính chất “đề quy tắc dẫn dắt” không kém gì những văn hoá nhấn mạnh sự vĩnh cửu. Trà đạo Nhật Bản, mà việc mời khách uống trà được nâng lên thành một nghi thức gần như tôn giáo, cho chúng ta một minh họa sinh động về thẩm mỹ của những thứ phù du. Những quy ước khắt khe chi phối các dụng cụ, điệu bộ, cách trang trí, tính chất và diện mạo của trà thất. Và do những quy ước này, những lĩnh vực tự do - như sự di chuyển của chủ và khách qua một khu vườn trà, những cử chỉ và biểu đạt khi tách trà được mời và được nhận - sẽ mang một ý nghĩa và một tâm cảm đặc biệt. Mục tiêu chính là nắm bắt sự duy nhất và thoáng qua của sự kiện ấy, như những gì được chuyển tải trong các từ *ichigo*, *ichie*: một cơ hội, một cuộc gặp gỡ.

Qua trà đạo, chúng ta biết được một điều mà chúng ta cũng học được từ kiến trúc địa phương của những thành phố châu Âu - cụ thể là, những niềm vui thoáng qua, những tiếp xúc ngắn ngủi trở nên có giá trị vĩnh hằng khi chúng ta đặt chúng trong nghi lễ và trong đá.

Sự phù hợp và cái đẹp

Tôi đã phân tích một hình thức cụ thể của lý lẽ thực dụng, đó là chọn giữa nhiều phương án khác nhau tùy theo cảm nhận cái gì phù hợp. Sự phù hợp được đánh giá dựa trên diện mạo của sự vật, ý nghĩa ẩn trong diện mạo của chúng. Nhưng tôi chưa nói điều gì cụ

thể về cái đẹp, và người thợ mộc giả định của chúng ta cũng không có nhiều ứng dụng với từ ngữ ấy.

Tuy nhiên, nếu trở lại với những khuôn mẫu ban đầu, chúng ta nhanh chóng thấy rằng kiểu phán xét chúng ta đã bàn ở chương này hoàn toàn tương ứng với kiểu phán xét về cái đẹp. Sự phù hợp tôi đã nói tới là thứ làm hài lòng; nó cũng là lý do để chú ý tới những sự vật sở hữu nó. Nó là một đối tượng để thưởng ngoạn vì chính bản thân nó, và ý nghĩa của nó không nằm trong một ứng dụng độc lập nào đó. Nó là chủ đề của một phán xét hợp lý và bất rỗi trong trải nghiệm, không thể được đưa ra do nghe qua người khác. Sự phù hợp cũng là một vấn đề về mức độ, giống như vẻ đẹp là một vấn đề về mức độ. Nói ngắn gọn, những gì tôi đã mô tả ở chương này chính là “cái đẹp tối giản”, một quan tâm vĩnh cửu của những sinh vật có lý trí khi họ cố gắng đạt được sự ngăn nắp gọn gàng trong những thứ xung quanh và cảm thấy thoải mái trong thế giới chung của họ.

Điều phải làm bây giờ là liên hệ những suy nghĩ của chương này với những hình thức “cao hơn” của cái đẹp được minh họa bởi nghệ thuật, và xem có thể nói gì khác về kiểu ý nghĩa mà chúng ta theo đuổi khi biện luận ủng hộ những phán xét thẩm mỹ của mình.

57. Gertrude Jekyll (1843-1932), nhà văn, nhà thiết kế vườn người Anh.

Ian Hamilton Finlay (1925-2006), nhà văn, nhà thiết kế vườn người Scotland↩

58. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), triết gia Đức. [↩](#)

59. Beau Brummel (1778-1840), gương mặt tiêu biểu của nước Anh thời Nhiếp chính (Regency), người xác lập thời trang nam giới của xã hội Anh giai đoạn đó.↩

60. The Beatles, ban nhạc rock Anh, thành lập tại Liverpool năm 1960, trở thành hiện tượng âm nhạc toàn cầu↩



Cái đẹp trong nghệ thuật

Chỉ trong tiến trình của thế kỷ 19, từ những bài giảng của Hegel về thẩm mỹ học (*aesthetics*) được công bố sau khi ông qua đời, nghệ thuật đã thay thế cái đẹp tự nhiên để trở thành chủ đề cốt lõi của thẩm mỹ học. Sự thay đổi này là một phần của một dịch chuyển lớn hơn trong quan điểm của giới học thức, được chúng ta biết đến với tên gọi trào lưu lãng mạn. Trong trào lưu ấy, trung tâm của văn hoá giờ đây là những cảm xúc của cá nhân - người thấy rằng cái tôi của mình quan trọng hơn người khác, sự phóng túng cao quý hơn sự phụ thuộc. Nghệ thuật trở thành sự táo bạo, qua đó cá nhân xác lập bản thân với thế giới và kêu gọi sự xác minh của thánh thần. Nhưng nó cũng chứng tỏ thiếu hẳn độ tin cậy để trở thành sự bảo hộ cho những khát vọng cao hơn của con người. Nghệ thuật nắm lấy ngọn đuốc của cái đẹp, chạy với nó trong một thời gian, rồi vứt nó trong những chỗ đi tiểu của Paris.⁶¹

Không chỉ là chuyện đùa

Một thế kỷ trước, Marcel Duchamp đã ký lên một cái bồn tiểu với tên “R. Mutt”, gọi nó là *Fountain*⁶², và trưng bày nó như một tác phẩm nghệ thuật. Kết quả tức thời là, *Fountain* (Đài phun nước) của Duchamp đã thúc đẩy việc trả lời câu hỏi “Thế nào là nghệ

thuật?” Những tranh luận về đề tài này cũng buồn tẻ như vô số thứ bất chước hành động của Duchamp. Tuy nhiên, nó đã để lại một tàn dư là chủ nghĩa hoài nghi. Nếu thứ gì cũng có thể được xem là nghệ thuật, vậy đâu là ý nghĩa hay giá trị của việc đạt được tên gọi đó? Tất cả những gì còn lại là một thực tế kỳ lạ nhưng không có cơ sở, rằng một số người để ý đến những thứ này, số khác nhìn vào những thứ khác. Cũng có ý kiến cho rằng có một thái độ táo bạo trong việc tìm kiếm những giá trị khách quan và những tượng đài vĩnh cửu đối với đời sông tinh thần của con người, nhưng ý kiến ấy bị bác bỏ vì nó phụ thuộc vào một quan niệm về tác phẩm nghệ thuật - thứ quan niệm đã bị cho trôi tuột xuống ông dẫn nơi cái “đài phun nước” của Duchamp.

Luận điệu trên được nhiều người hăm hở nắm lấy, bởi có vẻ nó giải phóng con người khỏi gánh nặng văn hoá, nó cho rằng tất cả những tác phẩm nghệ thuật đáng tôn kính có thể được bỏ qua mà không mất mát gì, những vở kịch tầm phào kiểu “soap opera” trên TV cũng “hay như” Shakespeare, hoặc các loại nhạc thương mại rẻ tiền cũng sánh ngang với những kiệt tác âm nhạc cổ điển, vì xét cho cùng không có thứ gì tốt hơn bất cứ thứ gì, và mọi tuyên bố về giá trị thẩm mỹ là trống rỗng. Luận điệu này phù hợp với những hình thức thời trang của chủ nghĩa tương đối văn hoá, thậm chí là xuất phát điểm cho những bài giảng đại học về thẩm mỹ học.

Ở đây, có thể đưa ra một so sánh hữu ích với những chuyện đùa. Định nghĩa những gì thuộc về chuyện đùa cũng khó như định nghĩa những gì thuộc về tác phẩm nghệ thuật. Bất cứ thứ gì cũng có thể là một chuyện đùa. Một chuyện đùa là một tạo tác nhằm gây cười. Nó có thể không thực hiện được chức năng ấy, trong trường hợp đó nó

là một chuyện đùa “nhạt như nước ốc”. Hoặc nó có thể thực hiện chức năng nhưng lại chướng tai, trong trường hợp ấy nó là một chuyện đùa “thô lỗ”. Nhưng cả hai trường hợp đều không ám chỉ rằng có thể tùy tiện xếp thứ gì đó vào phạm trù chuyện đùa, hoặc không có cái gọi là sự phân biệt giữa chuyện đùa hay và chuyện đùa dở. Nó cũng không hề nói lên rằng không có chỗ cho sự phê phán chuyện đùa, hay kiểu giáo dục để có được một khiếu hài hước thích hợp. Thật ra, điều đầu tiên bạn có thể học được về chuyện đùa là: cái bồn tiểu của Marcel Duchamp là một chuyện đùa thú vị khi nó xuất hiện lần đầu tiên, nhưng trở thành thứ chuyện đùa nhạt nhẽo vào thời những cái hộp Brillo của Andy Warhol⁶³, và ngày nay sẽ bị coi là ngớ ngẩn.

Nghệ thuật như một kiểu chức năng

Giống như chuyện đùa, tác phẩm nghệ thuật có một chức năng chủ đạo. Chúng là đối tượng cho sự quan tâm thẩm mỹ. Có thể chúng làm tròn chức năng này một cách xứng đáng, tạo nên chất liệu cho tư duy và nâng đỡ tâm hồn, tạo được một công chúng trung thành, khiến họ luôn tìm đến với chúng để được khuấy khỏa hoặc được truyền cảm hứng. Có thể chúng làm tròn chức năng theo những cách được xem là gây hấn hoặc hạ nhục. Hoặc có thể chúng hoàn toàn không khuấy động được sự quan tâm thẩm mỹ mà chúng đòi hỏi. Những tác phẩm nghệ thuật được chúng ta nhớ tới sẽ rơi vào hai loại đầu: nâng đỡ hoặc hạ nhục chúng ta. Những thứ thất bại sẽ biến mất khỏi ký ức của công chúng. Và điều thật sự quan trọng là kiểu nghệ thuật nào bạn gắn bó, kiểu nào bạn đưa vào kho tàng những biểu tượng và ám chỉ của mình, kiểu nào bạn ôm ấp trong tâm tưởng. Thị hiếu tốt trong thẩm mỹ cũng quan trọng như trong

sự hài hước, và quả thực, mọi thứ là xoay quanh khiếu thẩm mỹ. Nếu những bài giảng đại học không bắt đầu từ tiền đề ấy, sinh viên sẽ hoàn tất những nghiên cứu của họ về nghệ thuật và văn hoá mà vẫn ngu ngơ như lúc bắt đầu. Nói đến nghệ thuật, sự phán xét thẩm mỹ liên quan đến những gì bạn phải thích và không được thích, và (tôi sẽ cho rằng) chữ “phải” hay “không được” ở đây dù không hẳn là một mệnh lệnh đạo đức nhưng cũng có một sức nặng đạo đức.

Nhưng đúng là người ta không còn xem các tác phẩm nghệ thuật như đối tượng của phán xét hay như sự biểu đạt của đời sống đạo đức: ngày càng nhiều giảng viên dạy những bộ môn nhân văn đồng ý với sinh viên mới đến của họ rằng không có sự phân biệt giữa thị hiếu thẩm mỹ hay và dở, mà chỉ có sự phân biệt giữa thị hiếu thẩm mỹ của bạn và tôi. Nhưng hãy tưởng tượng ai đó nói một điều tương tự về sự hài hước, đó là lúc ở rạp xiếc, một người đi dây ngã xuống từ trên cao và chết. Hãy tưởng tượng một thế giới nơi con người có thể cười trước sự bất hạnh của kẻ khác. Thế giới ấy sẽ có gì chung với thế giới của Moliere trong *Tartuffe*, của Mozart trong *Đám cưới Figaro*, của Cervantes trong *Don Quixote*?⁶⁴ Chẳng có gì, ngoại trừ việc có tiếng cười. Nó sẽ là một thế giới suy đồi, một thế giới nơi sự nhân hậu của con người không còn được nói tới trong những chuyện hài hước, và một diện mạo nguyên vẹn của tinh thần con người sẽ bị biến thành méo mó, lộ bịch.

Giờ đây, hãy tưởng tượng một thế giới nơi người ta chỉ biểu lộ sự quan tâm đến bản sao của những cái hộp Brillo, đến những bồn tiêu được ký tên, những hình thập giá nằm trong nước tiểu⁶⁵, hoặc những đối tượng khác tương tự, được đưa ra khỏi tàn tích của cuộc sống và đặt vào trưng bày với một kiểu ý định trào phúng nào đó -

nói cách khác, những thứ ngày càng tràn ngập trong những trưng bày nghệ thuật hiện đại ở châu Âu và châu Mỹ. Một thế giới như vậy sẽ có gì chung với thế giới của các nghệ sĩ vì đại trong lịch sử nghệ thuật? Dĩ nhiên, những đối tượng trưng bày được nhìn thông qua lăng kính thẩm mỹ. Nhưng đó là một thế giới nơi những khát khao của con người không còn tìm được sự biểu đạt nghệ thuật, nơi chúng ta không còn tạo ra cho chính mình hình ảnh về tồn tại siêu nghiệm, nơi hàng đồng rác rưởi sẽ che phủ những lý tưởng của chúng ta.

Nghệ thuật và sự tiêu khiển

Trong một tác phẩm đáng chú ý được xuất bản một thế kỷ trước, Benedetto Croce⁶⁶, đã chỉ ra sự phân biệt căn bản - theo cách nhìn của ông - giữa cái đích thực được gọi là nghệ thuật, và cái giả nghệ thuật chỉ có mục đích tiêu khiển, kích động hoặc gây cười. Sự phân biệt này được tiếp nối bởi môn đệ của Croce, R.G. Collingwood⁶⁷, người lập luận như sau: Đứng trước một tác phẩm nghệ thuật đích thực, thứ tôi quan tâm không phải những phản ứng của tôi, mà là ý nghĩa và nội dung của tác phẩm. Cái được bày ra cho tôi là một trải nghiệm, được thể hiện theo cách độc nhất vô nhị ở hình thức cảm nhận cụ thể này. Còn khi đi tìm sự tiêu khiển, tôi không quan tâm đến nguyên nhân mà đến kết quả. Bất cứ thứ gì tạo ra hiệu ứng cho tôi thì đều đúng đối với tôi, và không có vấn đề phán xét - dù về thẩm mỹ hay gì khác.

Luận điểm này là cường điệu - tại sao tôi không thể quan tâm đến một tác phẩm nghệ thuật vì ý nghĩa của nó, đồng thời cũng được tiêu khiển bởi nó? Chúng ta không giải trí vì *chính* trò giải trí, mà vì

câu chuyện gây cười. Sự tiêu khiển không trái ngược với quan tâm thẩm mỹ, bởi nó đã là một hình thức của quan tâm thẩm mỹ. Do có tình xem nhẹ nghệ thuật tiêu khiển như vậy, chúng ta không ngạc nhiên nếu Croce và Collingwood rút ra những lý thuyết thẩm mỹ thiếu hợp lý.

Mặc dù vậy, họ vẫn đúng khi tin rằng có một khác biệt lớn giữa sự thưởng thức *mang tính nghệ thuật về* chủ đề và việc đơn thuần thu gom hiệu ứng. Ở đây, khuynh hướng là biến khiếm khuyết này thành một cảm dỗ bằng cách khuyến khích một kiểu “nghiện thực tại” ở người thưởng ngoạn. Khuynh hướng là tập trung vào những khía cạnh thu hút hoặc kích thích chúng ta trong đời thực, bất kể ý nghĩa kịch tính của chúng là gì. Nghệ thuật chân thực cũng giúp chúng ta tiêu khiển, nhưng nó làm như vậy bằng cách tạo ra một khoảng cách giữa chúng ta và những cảnh mà nó phác hoạ: một khoảng cách đủ để tạo ra sự đồng cảm bất vụ lợi với các nhân vật thay vì những xúc cảm thay cho người khác ở chúng ta.

Một ví dụ

Trong các loại hình nghệ thuật, điện ảnh và những thứ sinh ra từ nó đáng bị phê bình nhất vì theo đuổi hiệu ứng làm ảnh hưởng tới ý nghĩa, nên chúng ta hãy đưa ra một ví dụ về nghệ thuật điện ảnh mà lỗi trên không có. Ít có đạo diễn nào ý thức như Ingmar Bergman⁶⁸ về sự cám dỗ do chiếc camera gây ra và nhu cầu cưỡng lại nó. Bạn có thể đóng khung một hình ảnh từ một bộ phim của Bergman và nó sẽ ở trên tường nhà bạn như một thứ được khắc hoạ, vang dội, cuốn hút và kiềm chế. Chính vì nhằm tối thiểu hoá những thứ gây xao nhãng, đảm bảo mọi thứ trên màn hình - như ánh sáng, bóng

tôi, hình dạng và ám chỉ, con người và nhân vật - đều đang góp phần vào sự việc, nên Bergman quyết định làm thể loại đen trắng cho bộ phim *Dâu tây dại* (*Wild Strawberries*), dù khi ấy (1957) phim màu đã trở thành *lingua franca*, “ngôn ngữ giao tiếp”.

Bộ phim kể câu chuyện về một ông già ích kỷ nhưng độc đáo, người đã xa lánh tình yêu, đang đi tới cái kết của cuộc đời và cảm thấy sự trống rỗng của nó, và rồi chỉ qua một ngày với những gặp gỡ, ký ức và giấc mơ đơn giản, đã có khả năng cứu vớt bản thân một cách kỳ diệu bằng việc chấp nhận rằng để được đón nhận tình yêu, chúng ta phải cho đi tình yêu. Cuối cùng, ông đã được trao tặng một cái nhìn rạng rỡ về thời thơ ấu của mình và một lời chào mừng cuối cùng vào thế giới của những người khác. Sức nặng của bộ phim nằm trong những giấc mơ và ký ức - những chi tiết góp một phần vào câu chuyện được khuếch đại bởi thủ pháp điện ảnh. Camera hợp nhất các chi tiết này với phần kể chuyện, ấn chúng vào hiện tại thông qua việc tạo ra những đặc điểm nhận diện, tại đó ngôn từ sẽ chỉ củng cố những điểm khác biệt. (Do vậy những gương mặt trong giấc mơ đã có một ý nghĩa khác trong những sự việc thực tế của ngày hôm ấy). Camera dò theo câu chuyện đang mở ra như một người đi săn, ngừng lại ở hiện tại chỉ để đưa nó vào sự gần gũi cọ xát với quá khứ. Và hình ảnh thô ráp với những chi tiết cận cảnh sắc nét, khiến các đối tượng xuất hiện như những bóng ma ở vùng hậu cảnh mờ mờ phía sau. Trong *Dâu tây dại*, sự vật - giống như con người - cũng thấm đẫm những tâm trạng của người quan sát chúng, được hút về phía câu chuyện bằng một camera dành cho mỗi chi tiết một ý thức của chính nó. Kết quả không phải là sự thất thường hay tùy tiện, mà ngược lại, hoàn toàn

khách quan, hướng tới thực tại ở mọi điểm mà camera lễ ra đã có khuynh hướng tránh né.



Hình 11. Ingmar Bergman: cảnh ký ức trong phim *Dâu tây đại*: mỗi chi tiết đều có ý nghĩa

Dâu tây đại là một trong nhiều ví dụ về nghệ thuật điện ảnh đích thực, trong đó kỹ thuật của điện ảnh phục vụ cho một mục đích gây ấn tượng sâu sắc, thể hiện hoàn cảnh và nhân vật dưới ánh sáng của những phản ứng đồng cảm của chúng ta dành cho chúng. Nó minh họa sự khác biệt giữa quan tâm thẩm mỹ và hiệu ứng đơn thuần: cái thứ nhất tạo ra một khoảng cách mà cái thứ hai phá đi. Mục đích của khoảng cách này không phải là ngăn chặn cảm xúc, mà là tập trung cảm xúc bằng cách hướng sự chú ý đến con người tưởng tượng kia thay vì đến cái tôi hiện tại. Sáng tỏ sự phân biệt này là một phần trong việc hiểu cái đẹp nghệ thuật.

Huyễn tượng và thực tại

Sự phân biệt này có thể được diễn đạt lại như sự phân biệt giữa trí tưởng tượng và huyền tượng. Nghệ thuật đích thực kêu gọi trí tưởng tượng, trong khi các hiệu ứng khơi gợi huyền tượng. Những thứ tưởng tượng là những thứ được suy ngẫm, những huyền tượng là những thứ được *bộc phát ra*. ngoài. Cả huyền tượng và trí tưởng tượng đều liên quan đến những thứ không thật, nhưng trong khi những thứ không thật của huyền tượng thâm nhập và làm ô nhiễm thế giới của chúng ta, những thứ không thật của trí tưởng tượng tồn tại trong một thế giới của riêng chúng, nơi chúng ta phiêu du tự do trong một trạng thái đồng cảm nhưng không dính mắc.

Xã hội hiện đại chứa đầy những đối tượng huyền tượng. Đó là bởi hình ảnh duy thực trong nhiếp ảnh, điện ảnh và truyền hình đưa ra sự thoả mãn thay thế cho những ham muốn bị cấm đoán của chúng ta, bởi vậy cho phép chúng ta có những đối tượng ấy. Một ham muốn huyền tượng không đi tìm một mô tả bằng văn chương hay hội hoạ về đối tượng của nó, mà đi tìm một hình bóng thay thế giả tạo, nơi mọi bức màn e ngại đã bị xé đi. Nó tránh né phong cách và những quy ước vì những thứ này ngăn trở sự tạo lập cái thay thế và khiến nó phải chịu sự phán xét. Huyền tượng lý tưởng được hình dung như thật một cách hoàn hảo, và hoàn toàn không thật - một đối tượng tưởng tượng nhưng không để lại gì cho trí tưởng tượng. Các quảng cáo rao bán những thứ như vậy, chúng trôi nổi trên phong nền của đời sống hiện đại, lôi kéo chúng ta liên tục hình dung như thật các giấc mơ của mình thay vì theo đuổi thực tại.

Ngược lại, những cảnh do trí tưởng tượng không được hình dung như thật mà được *tượng trưng*; chúng đến với chúng ta trong trạng thái đắm đuối tư tưởng, và chúng không hề là những thứ thay thế, đứng vào chỗ của những cái không thể có được. Ngược lại, chúng được cố tình đặt ở một khoảng cách, trong một thế giới của riêng chúng. Quy ước, sự đóng khung-và sự chùng mực là không tách rời với quá trình tưởng tượng. Con đường duy nhất để chúng ta đi vào một bức hoạ là thông qua cái khung ngăn cản sự xâm nhập của thế giới thực nơi chúng ta đang đứng. Quy ước và phong cách quan trọng hơn sự hình dung như thật; và khi người hoạ sĩ cho những hình ảnh của họ một chủ nghĩa hiện thực kiểu *trompe-l'oeil*⁶⁹, chúng ta thường xem kết quả như một thứ vô vị, hoặc xem nó như một thứ hào nhoáng nhưng vô giá trị.

Đúng là nghệ thuật cũng có thể tung hứng với những hiệu ứng ảo giác, chẳng hạn Bernini thực hiện với tác phẩm điêu khắc *St Teresa in Ecstasy* (Thánh Teresa trong trạng thái xuất thần), hay Masaccio⁷⁰ trong mô tả Chúa Ba Ngôi. Nhưng ở những trường hợp ấy, ảo giác là một phương tiện để gây ấn tượng, một cách đưa người xem tới những vùng thiên đường, nơi tư duy và cảm xúc được gột sạch khỏi những trói buộc trần thế. Bernini và Masaccio không hề cố tình lừa dối hay xúi giục người xem thoả mãn những say đắm đời thường bằng những phương tiện thay thế.

Cả trong kịch, hành động cũng không phải thật mà được tượng trưng, và dù duy thực đến đâu, (về nguyên tắc) nó cũng tránh những cảnh dễ tạo ra huyền tượng. Trong bi kịch Hy Lạp, vụ giết người diễn ra không phải trên sân khấu, mà được kể trong những câu hát của dàn đồng ca, bằng cách ấy minh hoạ sự ghê rợn nhưng

cũng kiềm chế nó, làm nó dịu bớt trong giai điệu của câu hát. Mục đích không phải là để cái chết mất đi sức mạnh cảm xúc, mà để kiềm chế nó trong phạm vi của trí tưởng tượng - phạm vi mà chúng ta phiêu du tự do, khi những quan tâm và ham muốn riêng của chúng ta tạm thời ngừng hoạt động.

Những cảm xúc mạnh mẽ khi xem kịch, tuy được hướng tới những đối tượng của trí tưởng tượng, nhưng cũng được dẫn dắt bởi một cảm giác về thực tại; nó hình thành và tiến triển trong quá trình sự hiểu biết của chúng ta lớn lên. Chúng sinh ra từ sự đồng cảm với những gì giống mình, và sự đồng cảm là then chốt - nó muốn biết các đối tượng của nó, đánh giá giá trị của chúng, không lãng phí xúc cảm vào những thứ không đáng. Trong *Lý thuyết về tình cảm đạo đức* (*The Theory of Moral Sentiments*), Adam Smith⁷¹ lập luận rằng sự đồng cảm tự nó hướng tới quan điểm của người khán giả vô tư. Bởi vậy, sự đồng cảm không bao giờ là quá tích cực hay quá bị kiểm soát bởi sự phán xét giống như trong bối cảnh thẩm mỹ. Trước những gì thuộc về trí tưởng tượng và được đóng khung, chúng ta có thể có thái độ không vụ lợi như tôi đã mô tả ở chương 1. Và một khi những quan tâm riêng đã được gác sang một bên, chúng ta sẽ đồng cảm theo cách mà bình thường không thể có được trong những giao thiệp hàng ngày. Hoàn toàn có thể nói rằng điều này xác lập một mục đích của nghệ thuật: để trình bày những thế giới tưởng tượng, nơi chúng ta có thể hướng đến với một quan tâm vô tư, trong một thái độ thẩm mỹ toàn vẹn.

Phong cách

Người nghệ sĩ đích thực sẽ kiểm soát chủ đề của họ, sao cho phản ứng của chúng ta với chủ đề là việc *của nghệ sĩ*, không phải việc *của chúng ta*. Một cách thực hiện sự kiểm soát này là thông qua phong cách, như Picasso⁷² kiểm soát nhục cảm thông qua sự tái tạo gương mặt phụ nữ theo hướng lập thể, hoặc Pope⁷³ kiểm soát tâm trạng thù ghét thông qua logic tao nhã của thể thơ. Phong cách không chỉ được thể hiện bởi nghệ thuật, mà thật ra, như tôi đã nói trong chương trước, nó là điều tự nhiên đối với chúng ta, một phần trong thẩm mỹ học của đời sống hàng ngày, thông qua đó chúng ta sắp xếp môi trường của mình và đặt nó vào mối quan hệ có ý nghĩa với bản thân. Chẳng hạn, khiếu ăn mặc không phải là một tính chất sáng tạo mang tính khẳng định, mà cốt yếu là năng lực hướng tới một danh mục được chia sẻ chung về một hướng đi riêng, khiến một tính cách riêng được tiết lộ. Đó là những gì chúng ta gọi là phong cách và “có phong cách” - khi phong cách vượt qua chính nó và trở thành một nhân tố chi phối trong cách ăn mặc của một người.

Các phong cách có thể giống nhau, chứa đựng những cách diễn đạt lớn và chồng lên nhau - chẳng hạn phong cách của hai nhà soạn nhạc Haydn và Mozart, hay của hai nhà thơ Coleridge và Wordsworth. Hoặc chúng có thể độc đáo, như phong cách của Van Gogh⁷⁴, khiến bất kỳ ai chia sẻ phong cách ấy cũng bị xem như người sao chép thuần túy hoặc *pasticheur*, “người cóp nhặt”, không phải như một nghệ sĩ với phong cách riêng. Khuynh hướng suy nghĩ này của chúng ta có chút gì đó liên quan đến cảm nhận về sự toàn vẹn của con người: phong cách độc nhất là một phong cách đã nhận dạng một con người độc nhất, với nhân cách hoàn toàn được vật hoá trong tác phẩm của người đó, hay như diễn đạt nổi tiếng của Buffon, *le style c'est l'homme même*, “phong cách chính là con

người”.⁷⁵ (Sẽ có nhiều điều lý thú khi tìm hiểu những lý do khiến chúng ta nói rằng Mozart, dù đã đón nhận ngôn ngữ âm nhạc của Haydn, lại là một nhà soạn nhạc nguyên bản (original composer)⁷⁶, trong khi ấy Utrillo, có thể được xem là mang phong cách riêng ngay cả khi rõ ràng đang đi theo Pissaro hay Van Gogh, lại hoàn toàn là một họa sĩ phái sinh.)⁷⁷

Phong cách phải dễ cảm nhận: không có cái gì gọi là một phong cách ẩn giấu. Nó *phô bày* chính nó, ngay cả nếu nó làm vậy bằng những biện pháp khéo léo nhằm che đi nỗ lực và sự tinh xảo, chẳng hạn trong những điệu mazurka của Chopin hay những bức họa của Paul Klee⁷⁸. Đồng thời, nó trở nên dễ cảm nhận thông qua tri giác so sánh của chúng ta: để những diễn đạt về phong cách và sự thay đổi phong cách có thể được nhận ra, nó phải nổi bật hơn những quy tắc vốn đã phải có dưới ngưỡng cảm giác. Phong cách khiến người nghệ sĩ có thể ám chỉ những gì họ không biểu hiện ra, mời gọi những so sánh mà họ không công khai tuyên bố, đặt tác phẩm và chủ đề của nó trong một bối cảnh khiến mọi động thái đều có vai trò, qua đó đạt được kiểu tập trung ý nghĩa mà chúng ta chứng kiến trong *Giao hưởng Cello* (Cello Symphony) của Britten hay tập thơ *Bốn tứ tấu* (Four Quartets) của Eliot⁷⁹.

Nội dung và hình thức

Ý kiến trên ngay lập tức nêu ra một vấn đề đã trở nên quen thuộc trong thẩm mỹ học, phê bình văn học và nghiên cứu nghệ thuật nói chung: làm thế nào phân tách nội dung của một tác phẩm nghệ thuật với hình thức của nó? Và nếu bạn *có thể* phân tách, chẳng

phải điều đó cho thấy nó không liên quan đến mục tiêu thẩm mỹ, không phải là một phần trong ý nghĩa *thật sự* của tác phẩm?

Giả sử bạn hỏi tôi về nội dung bức hoạ nổi tiếng của Van Gogh về cái ghế màu vàng. Chính xác nó *có nghĩa* là gì? Bạn hỏi: tôi phải *hiểu* điều gì về cái ghế này, hay về thế giới khi nhìn vào bức tranh này? Có thể tôi đáp: Nó là một cái ghế, vậy thôi. Nhưng nếu vậy, cái gì là điều thực sự đặc biệt ở bức tranh này? Chẳng phải một bức hình chụp một cái ghế cũng tương tự? Sao phải đi cả quãng đường để nhìn bức tranh một cái ghế? Có khả năng tôi sẽ lập luận rằng bức hoạ này đang nói thứ gì đó đặc biệt về cái ghế cụ thể này. Có thể tôi sẽ cố gắng diễn đạt những suy nghĩ và cảm giác của tôi thành lời. “Nó là một mời gọi để thấy cuộc sông dẫn truyền từ con người tới mọi sản phẩm của họ, cách cuộc sống toả ra từ những sự vật tầm thường nhất, nên không có gì đang ồ yên, tất cả đều đang trở thành”. Nhưng hoạ sĩ không thể viết thông điệp đó ở dưới bức vẽ hay sao? Sao lại cần cái ghế để truyền đạt một suy nghĩ như vậy? Có khả năng tôi sẽ đáp rằng những ngôn từ của tôi chỉ là một kiểu diễn đạt; ý nghĩa thực sự của bức hoạ được *gắn liền với, không tách rời khỏi* hình ảnh - nó nằm trong chính hình dạng và màu sắc của cái ghế, không tách rời khỏi phong cách riêng biệt của Van Gogh, và không thể được chuyển hoàn toàn sang một cách thể hiện khác.



Hình 12. Van Gogh, *Cái ghế màu vàng*: Một cái ghế là một cái ghế là một cái ghế...

Đó là kiểu lập luận giờ đây phổ biến ở cả hội họa, thơ ca hay âm nhạc, và có căn nguyên từ những kiểu nói chuyện thông thường của chúng ta về nghệ thuật. Chúng ta muôn nói rằng các tác phẩm nghệ thuật là có ý nghĩa - chúng không chỉ là những hình thức đặc sắc, cho chúng ta một sự thích thú không giải thích được. Chúng còn là những hành động truyền đạt, mang đến cho chúng ta một ý nghĩa, và ý nghĩa này phải *được hiểu*. Thông thường, khi nói về một diễn viên, chúng ta sẽ nói anh ta đã hiểu hoặc không hiểu vai mình diễn. Khi lắng nghe âm nhạc trừu tượng, chẳng hạn các tứ tấu của Bartók

và Schoenberg,⁸⁰ và có lẽ chúng ta sẽ nói là mình không hiểu. Tất cả những đề cập đến ý nghĩa và sự hiểu biết như vậy nói lên rằng các tác phẩm nghệ thuật đang truyền đạt một nội dung, có lẽ mỗi tác phẩm nghệ thuật - hoặc mỗi thứ khiến chúng ta chú ý trong bất kỳ trường hợp nào - cũng có nội dung đặc thù của nó mà chúng ta phải hiểu nếu muốn thưởng thức tác phẩm và có một cảm nhận về giá trị của nó. Một số tác phẩm đã thay đổi cách chúng ta nhìn nhận thế giới - ví dụ *Faust* của Goethe, những tứ tấu sau cùng của Beethoven, *Hamlet* của Shakespeare, *Aeneid* của Vergil, *Moses* của Michelangelo, những Thánh ca của David và Sách của Job.⁸¹ Với những người không biết các tác phẩm nghệ thuật ấy, thế giới là một nơi chốn khác hẳn - và có lẽ ít thú vị hơn.

Mặc dù vậy, về bất kỳ tác phẩm nghệ thuật nào, khi phải nói ra nội dung của nó có thể là gì, chúng ta thấy mình nhanh chóng cạn lời. Ý nghĩa không nằm trong một nội dung có thể được nhận dạng bằng bất kỳ cách nào. Nó là một nội dung cụ thể *như đã được trình bày* - hay nói cách khác, được thấy là không tách rời khỏi hình thức và phong cách. Chính vì vậy, chúng ta đi tới một điều đã trở thành quen thuộc nhưng then chốt, đó là luận điểm về tính chất không thể tách rời của hình thức và nội dung. Một phiên bản cụ thể của luận điểm này trong lĩnh vực phê bình văn học có tên là “sự dị giáo của diễn giải” (heresy of paraphrase) - một diễn đạt do nhà phê bình Cleanth Brooks⁸² đưa ra. Sự dị giáo mà Brooks nói tới là việc nghĩ rằng ý nghĩa của một bài thơ có thể được chứa đựng trong một diễn giải; từ đây, bạn dễ dàng đi tới suy nghĩ rằng cũng sẽ là dị giáo khi nghĩ nó có thể được chứa đựng trong một bản dịch, hoặc có thể được chuyển tải trong một phong cách khác, một hình thức nghệ

thuật khác, hoặc bất kỳ cách nào khác ngoài hình thức của bài thơ cụ thể này.

Brooks đang hướng chúng ta tới nhiều đặc điểm riêng biệt của thơ ca. Đầu tiên, có một thực tế rằng một câu thơ có thể diễn đạt đồng thời nhiều suy nghĩ, trong khi đó một diễn giải cùng lắm sẽ chỉ đặt những ý nghĩa ấy kế tiếp nhau. Ví dụ, câu “*bare ruin’d choirs, where late the sweet birds sang*”⁸³ vừa mô tả những cái cây trong mùa thu, vừa nói tới dàn hợp xướng đã tan rã của tu viện mà vào thời Shakespeare còn trẻ vẫn có người lui tới. Một diễn giải sẽ đưa ra một trong các ý nghĩa, sau đó đến một ý nghĩa khác; nhưng sức mạnh của câu thơ lại là ở chỗ bạn thấy hai ý nghĩa ấy đồng thời, giống như các giọng hát hòa vào nhau trong âm nhạc - và rồi sự suy tàn của mùa thu bao trùm lên hình ảnh của tu viện đổ nát, giống như ý tưởng về sự tàn tạ của đức tin bao trùm lên hình ảnh cái cây trụi lá.

Thứ hai, có thực tế rằng thơ ca là “đa nghĩa”, nó hình thành ý nghĩa ở nhiều cấp độ - cấp độ hình ảnh, cấp độ phát ngôn, cấp độ ẩn dụ, cấp độ biểu tượng,... Điều này đã được đề cập từ bảy thế kỷ trước trong một lá thư nổi tiếng gửi tới Can Grande della Scala, giải thích ý nghĩa biểu tượng của *Hài kịch thần thánh* - một lá thư thường được cho là của Dante, trong tác phẩm *Bữa tiệc (Convivio)* của ông. Và nó trở nên phổ biến trong nghiên cứu thi ca của thời kỳ cuối Trung cổ và đầu Phục hưng. Một diễn giải sẽ phải giải thích rõ ràng và riêng biệt từng cấp độ ý nghĩa; trong khi ấy, sức mạnh của thi ca phụ thuộc vào việc chúng được trình bày đồng thời.

Thứ ba, ý nghĩa bị *mất đi* trong bất kỳ diễn giải nào. Bạn có thể dùng diễn giải để diễn tả câu đầu tiên trong đoạn độc thoại của Hamlet⁸⁴ là “sống hay không sống: đó là lựa chọn”; hoặc “tồn tại hay không tồn tại; đó là vấn đề”. Nhưng Shakespeare muốn động từ “to be”, với tất cả sự cộng hưởng siêu hình của nó, như thể chạm đến chính sự huyền bí của vũ trụ: sự huyền bí của “hiện hữu tùy thuộc” như Avicenna⁸⁵ và Aquinas đã mô tả. Hiện hữu đã là một câu hỏi, và là một câu hỏi không giải quyết được, trôi lên trong nỗi lo hiện sinh của Hamlet với một sự cộng hưởng mới và đầy rắc rối. Không chỉ ý nghĩa và sự kết hợp của các từ góp phần vào cảm giác về bài thơ. Âm thanh cũng quan trọng - và không chỉ âm thanh: âm thanh như được tổ chức bởi cú pháp và được định hình bởi ngôn ngữ. Nên cuối cùng, có *tính chất không thể diễn dịch* của khung cảnh ngữ nghĩa trong thơ ca. Làm thế nào bạn có thể diễn đạt trong tiếng Anh giai điệu khó tả của “*Les Sanglots longs | Des violons | De l'automne*”?⁸⁶ “Những tiếng thồn thức dài của những cây violin của mùa thu” nghe thật ngớ ngẩn, mặc dù ý nghĩa thì đúng như thế.

Mặc dầu vậy, chúng ta không muốn kết luận rằng ý nghĩa của một bài thơ hay của bất kỳ tác phẩm nghệ thuật nào cũng huyền bí, cũng ràng buộc quá mật thiết với hình thức đến mức không thể nói điều gì về nó. Tôi đã nói về những ví dụ ấy. Đúng là có những trường hợp người ta khó có thể nói bất cứ điều gì. Hình tượng có thể quá dày để tháo gỡ, quá mang tính gợi ý, quá bận tâm đến việc tránh phát biểu trực tiếp, e rằng sự dữ dội của trải nghiệm sẽ bị mất đi. Nhưng những trường hợp ngoại lệ ấy chỉ đơn thuần chứng minh tính ngoại lệ của nó. Còn trong hầu hết các trường hợp, bạn có thể nói về ý nghĩa của một bài thơ, một bức họa - thậm chí một tác phẩm âm nhạc. Nhưng điều bạn nói sẽ không giải thích được mức

độ mãnh liệt của ý nghĩa, thứ khiến tác phẩm nghệ thuật ấy trở thành một phương tiện chuyên chở không thể thay thế cho nội dung của nó.

Trình hiện và biểu đạt

Ở đây, các triết gia có sự phân biệt hai loại ý nghĩa trong nghệ thuật: *trình hiện* và *biểu đạt* (representation and expression). Phân biệt này bắt nguồn từ Croce và Collingwood, dù nó tương đồng với những suy nghĩ đã xuất hiện từ lâu hơn. Có vẻ các tác phẩm nghệ thuật có thể có ý nghĩa ít nhất theo hai cách - bằng cách trình bày một thế giới (thật hay tưởng tượng) độc lập với chính chúng, chẳng hạn trong chuyện kể dạng văn xuôi, kịch hoặc hội họa biểu hình, hoặc bằng cách hàm ngụ ý nghĩa ở bên trong chúng. Kiểu thứ nhất thường được gọi là “trình hiện”, vì nó ám chỉ một mối quan hệ biểu tượng giữa tác phẩm và thế giới của nó. Sự trình hiện có thể được phân xét là ít nhiều hiện thực - nói cách khác, ít nhiều tuân thủ tính chung chung của những sự vật và hoàn cảnh được miêu tả. Nó có chỗ cho sự diễn dịch và giải thích; hai tác phẩm nghệ thuật có thể trình hiện cùng một sự vật, hoàn cảnh hoặc sự việc - chẳng hạn hai bức vẽ Chúa Jesus bị đóng đinh trên thập giá của hai họa sĩ khác nhau đều trình hiện một sự kiện (dù không cần giải thích chúng khác nhau như thế nào).

Một trình hiện chính xác cũng có thể là một tác phẩm nghệ thuật vô nghĩa - điều này hoặc do những gì nó trình hiện là vô nghĩa, hoặc do nó không thể chuyển tải bất kỳ điều gì có ý nghĩa về chủ đề của nó. Tất cả những đặc điểm ấy khiến Croce xem nhẹ trình hiện, coi nó không phải là thứ cốt yếu đối với công trình thẩm mỹ. Cùng lắm

nó là một cái khung giúp nghệ sĩ sáng tác, nhưng chưa bao giờ tự thân nó là nguồn gốc ý nghĩa cho tác phẩm của họ. Dĩ nhiên, bạn vẫn phải hiểu nội dung trình hiện của một tác phẩm nếu muốn nắm bắt ý nghĩa nghệ thuật của nó, và điều này có thể đòi hỏi kiến thức về phê bình, lịch sử và sự mô tả bằng hình tượng - một kiến thức không phải luôn dễ có được, chẳng hạn chúng ta biết điều đó từ những nỗ lực giải mã tác phẩm hội họa *Phiên gác đêm* (Night watch) của Rembrandt⁸⁷ hay bài thơ ngụ ngôn *Phượng hoàng và rùa* (The Phoenix and the Turtle) của Shakespeare. Nhưng một người có thể hiểu một sự trình hiện và vẫn không có quan tâm thẩm mỹ với nó; hoặc nó có thể là một trình hiện tốt nhưng không khơi gợi một quan tâm như vậy - thí dụ hầu hết các phim quảng cáo là những trình hiện tốt cho các sự việc vớ vẩn liên quan đến những con người buồn tẻ, nhưng không có mục đích nghệ thuật nào.

Biểu đạt và cảm xúc

Vì thế, theo Croce, gánh nặng của ý nghĩa nghệ thuật không phải nằm ở sự trình hiện mà ở sự biểu đạt. Và sự biểu đạt là phương tiện chuyên chở giá trị thẩm mỹ. Các tác phẩm nghệ thuật biểu đạt nhiều điều, và ngay cả nghệ thuật trừu tượng như các tác phẩm khí nhạc hay hội họa trừu tượng cũng có thể là môi trường hiệu quả cho sự biểu đạt. Vậy chúng ta hiểu sự biểu đạt như thế nào, và tại sao nó có giá trị? Một ý kiến cho rằng tác phẩm nghệ thuật biểu đạt cảm xúc, và điều này có giá trị với chúng ta vì nó làm chúng ta quen với tình cảnh của con người, đánh động sự cảm thông với những trải nghiệm mà chúng ta đã không trải qua. Nhưng rõ ràng, tác phẩm nghệ thuật không biểu đạt cảm xúc theo kiểu giống như bạn bộc lộ cơn giận bằng cách la hét, hay bộc lộ tình yêu bằng cách

nói với giọng triu mến. Hầu hết các tác phẩm nghệ thuật không được tạo ra trong một trạng thái cảm xúc mãnh liệt đột ngột; chúng ta cũng không có sự hiểu biết để nói cảm xúc nào (nếu có) đã truyền động lực cho người nghệ sĩ. Thậm chí khi nghệ sĩ nói tới cảm xúc được xem là chứa đựng trong tác phẩm của họ, chưa chắc mô tả của họ là đúng. Beethoven đề tựa cho phần chậm rãi của *Opus 132* là “Bài hát tạ ơn từ người đang khỏi bệnh gửi tới Thượng đế theo điệu thức Lydia”. Giả sử bạn phản ứng bằng cách nói rằng, “Với tôi nó chỉ là một biểu đạt êm ả về sự mãn nguyện, và việc khỏi bệnh không liên quan gì đến nó”. Điều đó có cho thấy bạn đã không hiểu bản nhạc? Tại sao Beethoven lại ở vị thế tốt hơn bạn để đưa ra những lời diễn tả cảm xúc chứa đựng trong âm nhạc của ông? Có khi chính bạn lại có thể mô tả nội dung cảm xúc của một bản nhạc tốt hơn người soạn ra nó. Vô số nghệ sĩ đã được giới phê bình giúp nhận ra ý nghĩa trong tác phẩm của mình, chẳng hạn phản ứng của T. S. Eliot với cuốn sách của Helen Gardner⁸⁸ về thơ ca của ông - rằng, “cuối cùng, tôi đã biết nó có nghĩa gì”.

Trên thực tế, mọi nỗ lực mô tả nội dung cảm xúc của tác phẩm nghệ thuật đều đi chệch mục tiêu. Cảm xúc không có một đời sống độc lập: nó ở đó trong những nốt nhạc, những chất màu, những ngôn từ, và nỗ lực rút ra ý nghĩa, nhốt nó vào một mô tả sẽ có vẻ khập khiễng và không tương xứng khi được đặt cạnh tác phẩm. Trước phản bác này, Croce đưa ra một lý thuyết khéo léo. Ông lập luận rằng sự *trình hiện* quan tâm đến những khái niệm - những mô tả có thể được thể hiện từ phương tiện này sang phương tiện khác mà vẫn giữ nguyên ý nghĩa. Vậy nên một bức vẽ phác của Constable về Yarmouth cũng miêu tả cùng một nơi giống như những cảnh Yarmouth trong tiểu thuyết *David Copperfield* của

Charles Dickens.⁸⁹ cả hai đều mô tả những miền đất thấp ở Yarmouth theo một ngôn ngữ chung; cả hai đều chứa đựng những thông điệp có thể được truyền đạt theo cách khác và bằng những phương tiện khác. Sự trình hiện dù bằng lời hay bằng hình ảnh cũng là một mối quan hệ giữa tác phẩm và thế giới, và tác phẩm có hiệu quả đối với thế giới của nó theo cùng cách như khái niệm có hiệu quả đối với những sự vật nằm trong phạm trù của chúng - chúng đều mô tả những thứ ấy theo một ngôn ngữ chung. Ngược lại, sự *biểu đạt* không quan tâm đến những khái niệm mà đến những trực giác - những kinh nghiệm cụ thể, được chuyển tải bằng cách nói lên sự độc đáo của chúng. Hai tác phẩm nghệ thuật có thể tượng trưng cho cùng một thứ, nhưng chúng không thể biểu đạt cùng một thứ, bởi lẽ tác phẩm nghệ thuật biểu đạt một trực giác bằng cách bày tỏ tính chất riêng biệt của nó, một tính chất đòi hỏi phải là những từ *này*, phải là những hình ảnh *này* nếu nó muốn được lĩnh hội. Đó là những gì đang xảy ra trong nghệ thuật - sự truyền đạt những kinh nghiệm riêng, trong một hình thức độc nhất giúp nhận dạng đặc tính riêng của chúng. Và đó là lý do tại sao sự biểu đạt nghệ thuật vô cùng có giá trị - nó trao cho chúng ta tính chất độc đáo của chủ đề, không dựa trên khái niệm.

Lý thuyết trên tuy khéo léo, nhưng nó dùng tay này để lấy đi thứ nó đưa cho tay kia. Có vẻ nó muốn nói rằng một tác phẩm nghệ thuật có ý nghĩa là bởi trực giác được nó biểu đạt. Nhưng trực giác chỉ có thể được nhận ra thông qua biểu đạt nghệ thuật của nó. Nếu được yêu cầu nhận dạng một trực giác được biểu đạt bởi một tác phẩm nghệ thuật nào đó, lời đáp duy nhất là chỉ vào tác phẩm nghệ thuật ấy, và nói rằng nó là trực giác được chứa đựng trong *cái này*. Không có thứ gì có vẻ như một mối quan hệ (một biểu đạt), và khi

nói một tác phẩm nghệ thuật biểu đạt một trực giác, cũng giống như nói nó đồng nhất với chính nó. Chúng đưa ta trở lại với vấn đề xưa cũ về hình thức và nội dung - khẳng khẳng nhấn mạnh một sự phân biệt chỉ để rồi bỏ qua nó như một thứ không thật.

Trong những năm gần đây, đã có nhiều nỗ lực xem xét lại và làm sống lại sự phân biệt giữa trình hiện và biểu đạt, cũng nhằm đưa ra những giải thích về sự biểu đạt, cho thấy tại sao nó quan trọng, và bằng cách nào nó nắm bắt yếu tố trải nghiệm thẩm mỹ mà chúng ta có khuynh hướng mô tả bằng những ngôn từ nói về ý nghĩa. Chúng ta đã chứng kiến những lý thuyết ngữ nghĩa học, lý thuyết ký hiệu học, lý thuyết về nhận thức và những lý thuyết tương tự, cũng như những nỗ lực - đặc biệt trong triết học về âm nhạc - nhằm cho thấy cảm xúc được biểu đạt trong nghệ thuật ra sao, và tại sao điều này lại quan trọng. Theo quan điểm của tôi, không có lý thuyết nào trong *số ấy* đã thúc đẩy chủ đề đi đủ xa.

Ý nghĩa âm nhạc

Độc giả có thể tự hỏi tại sao trong một cuốn sách được dành cho ý tưởng cái đẹp lại phải khảo sát vấn đề khó hiểu về ý nghĩa nghệ thuật. Nhưng chính cái đẹp dẫn chúng ta đến vấn đề này. Nghệ thuật làm chúng ta rung động vì nó đẹp, và nó đẹp một phần vì nó nói lên điều gì đó. Nó có thể có ý nghĩa mà không đẹp, nhưng để đẹp, nó phải có ý nghĩa. Một ví dụ từ âm nhạc sẽ làm sáng tỏ điều này. Hãy xem tác phẩm trang nghiêm *Adagio cho đàn dây* của Samuel Barber⁹⁰ - chắc chắn đây là một trong những bản nhạc điển cảm nhất trong danh mục những tác phẩm khí nhạc. Làm thế nào chúng ta hiểu sức mạnh biểu đạt của nó? Không phải nó đang kể

một câu chuyện về một tâm trạng có thể được kể lại theo một cách khác bởi một tác phẩm khác: Nó mở ra một biểu đạt trang trọng theo cách độc nhất của nó. Cái đẹp của âm nhạc được gắn kết với sự biểu đạt này: ở đây không phải có hai tính chất - cái đẹp và sự biểu đạt - mà chỉ một. Điều đó ngay lập tức đưa chúng ta tới vấn đề đã bàn: Đây là sự khác biệt giữa người hiểu sự biểu đạt, và người không hiểu?

Nhưng ví dụ trên cũng chỉ ra một giải pháp. Nó nhắc nhở chúng ta rằng có hai ứng dụng của từ ‘biểu đạt’: một ứng dụng quá cảnh (transitive), mời gọi câu hỏi “biểu đạt cái gì?”, và một ứng dụng không quá cảnh (intransitive), ngăn cấm câu hỏi ấy. Trong một tổng phổ, chỉ dẫn *espressivo* (diễn cảm, biểu cảm) luôn được hiểu theo nghĩa không quá cảnh. Câu hỏi “làm thế nào tôi có thể chơi đoạn nhạc này một cách biểu cảm nếu anh không nói cho tôi biết nó có ý nghĩa gì?” thường bị xem là ngớ ngẩn. Người nhạc công biểu lộ sự hiểu biết của họ về một tác phẩm âm nhạc biểu cảm không phải bằng cách nhận dạng tâm trạng nào đó mà nó “nói về”, mà bằng cách trình diễn sự hiểu biết ấy. Họ phải đặt bản thân vào đúng những “khe rãnh” của tác phẩm. Quá trình “ráp” cho đúng này cũng được phản ánh ở thính giả, những người “hòa theo” âm nhạc, như thể tâm hồn họ đang khiêu vũ theo nhịp điệu của nó.

Cho nên, mặc dù lý thuyết của Croce về nghệ thuật như trực giác là quá chặt chẽ, nó cũng đang chỉ ra một vấn đề rắc rối về cái đẹp trong nghệ thuật. Tại sao chúng ta dễ có khuynh hướng nói về sự biểu đạt theo cách không quá cảnh? Những câu hỏi như vậy đã làm sôi nổi cuộc tranh cãi về âm nhạc từ thời tiểu luận nổi tiếng của E. T. A. Hoffman⁹¹ về *Giao hưởng số 5* của Beethoven, rất lâu trước

khi Croce đưa sự biểu đạt trở thành khái niệm cốt lõi của thẩm mỹ học.

Chủ nghĩa hình thức trong âm nhạc

Tiểu luận *Về cái đẹp trong âm nhạc* của Hanslick⁹² năm 1854 đã trở thành một tài liệu then chốt trong sự tranh cãi giữa những tín đồ của Brahms⁹³, thấy nghệ thuật âm nhạc có bản chất cấu trúc, cốt yếu là ở sự soạn thảo công phu những cấu trúc âm, và những tín đồ của Wagner, bảo vệ quan điểm âm nhạc là một nghệ thuật gây ấn tượng, tạo ra hình thức và sự mạch lạc cho các tâm trạng của chúng ta. Theo Hanslick, âm nhạc có thể biểu đạt những cảm xúc rõ ràng chỉ khi nó trình bày những đối tượng rõ ràng của cảm xúc, bởi lẽ cảm xúc được đặt cơ sở trên sự suy nghĩ về đối tượng của chúng. Nhưng âm nhạc là một nghệ thuật trừu tượng, không có khả năng trình bày những suy nghĩ rõ ràng. Do vậy, lối khẳng định một tác phẩm âm nhạc biểu đạt một cảm xúc nào đó là lời khẳng định trống rỗng, bởi không điều gì có thể được nói ra để trả lời cho câu hỏi “biểu đạt cái gì?”.

Thay vì vậy, Hanslick lập luận rằng âm nhạc được hiểu như “những hình thức được vận động thông qua âm thanh”. Đây là đặc điểm cốt lõi, còn những liên tưởng cảm xúc chỉ là *những-liên tưởng*, không tự xác nhận là ý nghĩa của những gì chúng ta nghe. Hiểu biết âm nhạc không phải là vấn đề sa vào một mộng tưởng xoay quanh cái tôi, có lẽ được kích hoạt bởi âm nhạc nhưng không bị kiểm soát bởi nó. Việc hiểu cốt yếu là ở thưởng thức những tiến triển khác nhau được thể hiện trên bề mặt âm nhạc, nghe cách chúng hình thành từ nhau, đáp ứng với nhau, tiến tới chỗ hòa hợp rồi kết thúc. Sự thích

thú mà điều này đem lại không khác sự thích thú với kiểu thức trong kiến trúc, đặc biệt loại kiểu thức đạt được trong quá trình khắc phục những khó khăn hoặc chướng ngại, chẳng hạn chướng ngại bày ra cho Longhena ở nhà thờ Sta Maria della Salute khi một mái vòm hình tròn phải liên kết với phần đáy hình bát giác.

Nhưng thế nào là một vận động âm nhạc? Hãy xem xét chủ đề phần cuối bản giao hưởng *Anh hùng (Eroica)* của Beethoven. Phần này chủ yếu bao gồm những khoảng lặng. Bắt đầu với Mi giáng, tiếp diễn qua một khoảng lặng dài, trong đó nó dường như tăng lên thành Si giáng, rơi xuống một quãng tám... Chúng ta có thể dễ dàng mô tả phần này gồm một khởi đầu, một tiến trình kéo dài, những biến chuyển lên xuống trong một âm phổ. Nhưng không có gì *thực sự* vận động, và hầu hết sự vận động xảy ra khi không có gì được nghe. Chúng ta cũng thấy một kiểu quan hệ nhân quả: nốt thứ nhất đưa đến sự xuất hiện của nốt thứ hai. Nhưng không có mối quan hệ nào như vậy trong thực tế. Bàn luận về sự vận động trong âm nhạc có vẻ là một ẩn dụ đã được khắc sâu. Nhưng nếu đúng vậy, lý thuyết của Hanslick không thật sự *được phân biệt* với lý thuyết của những người lãng mạn mà ông công kích. Họ đồng ý rằng âm nhạc vận động qua các phần, nhưng bổ sung thêm rằng do ẩn dụ trên, sao không tự cho mình một cách thưởng thức khác: âm nhạc vận động khi trái tim vận động, khi nó được thúc đẩy bởi cảm xúc? Nói cách khác, cái đẹp trong âm nhạc không chỉ là vấn đề hình thức: nó bao hàm một nội dung cảm xúc.

Hình thức và nội dung trong kiến trúc

Khi bàn về “thâm mỹ học của đời sống hàng ngày”, tôi đã tận dụng những lý lẽ thực dụng quy mô nhỏ, những lý lẽ giúp người thợ mộc làm các thành phần khớp vào nhau để tạo nên một cánh cửa. Và có một truyền thống trong tư duy kiến trúc, bắt nguồn từ *Mười cuốn sách về kiến trúc* (*De re aedificatoria*, 1452) của Alberti⁹⁴, xem việc làm các thành phần khớp vào nhau một cách phù hợp chính là cái đẹp kiến trúc (*concinnitas*). Điều này tương đồng với cách tiếp cận hình thức chủ nghĩa do Hanslick chủ trương, và nó vừa thiếu hoàn thiện, vừa khó biện hộ trong phê bình kiến trúc giống như trong bàn luận về âm nhạc. Hãy trở lại với nhà thờ Sta Maria della Salute của Longhena. Công trình này đã được Ruskin mô tả một cách thiếu công bằng trong *Những tảng đá của Venice* như một trong những “công trình xây dựng đáng chê trách”, “có hiệu ứng sân khấu tốt nếu chúng ta không đến gần”. Ông phê phán “những ô cửa sổ sơ sài ở các mặt của mái vòm và việc che đậy các trụ tường một cách kỳ cục dưới hình thức những trang trí dạng cuộn khổng lồ”, và nói thêm rằng những trụ tường đăng nào cũng là một thứ “giả hiệu”, vì mái vòm là một cấu trúc gỗ, không cần sự chống đỡ như vậy. Ruskin thấy trong hình thức và diện mạo của nhà thờ này sự giả dối cố gây ấn tượng của trào lưu Phản- Cải cách (“Phục hưng kỳ quặc”). Geoffrey Scott⁹⁵, trong công trình phê bình xuất sắc, *Kiến trúc theo chủ nghĩa nhân văn* (*The Architecture of Humanism*) năm 1914, đã đáp lại bằng những gì được ông xem là sự giải thích thuần túy hình thức về cái đẹp và sự hoàn hảo của nhà thờ:

Sự kết cặp khéo léo [của các đường xoắn ốc] tạo ra một dịch chuyển hoàn hảo từ bình diện tròn sang bình diện bát giác. Hình thức hỗn độn và cuộn sóng của chúng giống như hình thức của một

chất liệu nặng nề nhưng đã nhẹ nhàng chuyển động về phía sự điều chỉnh cuối cùng và đích thực của nó. Những bức tượng và bệ tượng lớn mà chúng nâng đỡ có vẻ bắt được chuyển động hướng ngoại của các đường xoắn ốc, ghim chúng lên nhà thờ. Trên nền sáng, các bức tượng có vai trò như những cột đá (*obelisk*) ở cửa sổ trời, trao cho kết cấu một đường nét kim tự tháp, một đường nét có tác dụng hơn bất cứ thứ gì khác để tạo cho hình khối sự thông nhất và sức mạnh... Hầu như không một yếu tố nào của nhà thờ không chỉ ra cái đẹp của hình khối và sức mạnh của hình khối trong việc tạo ra sự đơn giản thiết yếu và sự trang nghiêm, ngay cả đối với những giấc mơ phong phú nhất và không tưởng nhất của phong cách Baroque⁹⁶...

Scott không nói gì - hoặc không nói gì rõ ràng - về nội dung của nhà thờ, và nhìn chung bỏ qua sự mô tả bằng hình tượng tôn giáo của nó. Mặt khác, khi nhìn vào chi tiết trong mô tả của Scott, chúng ta thấy nó là một chuỗi những ẩn dụ và so sánh: “hình thức hỗn độn và cuộn sóng của chúng (hai ẩn dụ) giống như của một chất liệu nặng nề (so sánh)... những bức tượng và bệ tượng lớn... có vẻ bắt được chuyển động hướng ngoại (so sánh)... sự đơn giản thiết yếu và sự trang nghiêm của phong cách Baroque (ẩn dụ)... Nói khác đi, mô tả thuần túy “hình thức” này xét về logic là ngang với nỗ lực táo bạo nhất để mô tả ý nghĩa của nhà thờ, và dễ được thúc đẩy theo hướng ấy. Chẳng phải việc sử dụng hình khối để tạo ra sự đơn giản và trang nghiêm chính là sự tương đồng với tầm nhìn Phản-Cải cách về nhà thờ, đề cao cuộc sống bình thường nhưng cũng giám sát nó trong một hình thức đem lại nhiều ích lợi hay sao? Hãy để ý cách những bức tượng tự cân bằng trong hình thức cuộn cuộn của những đường xoắn ốc, như thể đang cưỡi lên những con sóng -

một biểu tượng của sự an toàn dành cho “những người đang gặp hiểm nguy trên biển”. Nhà thơ giống như sự gặp gỡ giữa lời cầu nguyện và sự an ủi.

Việc chỉ ra những điểm tương tự và những quan hệ biểu tượng trong phê bình kiến trúc cũng hợp lý như trong phê bình âm nhạc theo chủ nghĩa biểu hiện. Browning⁹⁷ đã đưa ra ví dụ nổi tiếng về phê bình theo chủ nghĩa biểu hiện, thông qua bài thơ bình luận về một tác phẩm âm nhạc ra đời dưới bóng nhà thờ Salute (bài thơ *Khúc toccata của Galuppi*).

Ngôi nhà thờ của Baldassare Longhena biểu đạt sức sống đô thị và cuộc phiêu lưu hướng đến biển cả, điều đang biến mất dần ở thời của người trùng tên với ông là Baldassare Galuppi⁹⁸. Có vẻ kỳ cục khi đưa ra một phân biệt triệt để giữa hình thức và nội dung ở đây, bởi lẽ nỗ lực mô tả một trong hai thứ đều đòi hỏi dựa vào ẩn dụ, vào cùng kiểu bắc cầu giữa những trải nghiệm. Cả Scott và Browning đều nêu ra cách mà sự phân xét thẩm mỹ sử dụng để đưa trải nghiệm này quy về trải nghiệm kia, từ đó chuyển hoá nó. Và như Browning cho thấy, sự chuyển hoá có được có thể đem lại một thấu tỏ bất ngờ cho trái tim con người.

Ý nghĩa và ẩn dụ

Dường như để có được giải thích tốt nhất về cái đẹp của các tác phẩm nghệ thuật trừu tượng như âm nhạc hay kiến trúc, chúng ta phải dùng những chuỗi ẩn dụ để liên kết chúng với hành động, đời sống và cảm xúc của con người. Vì thế, nếu muốn hiểu bản chất của ý nghĩa nghệ thuật, trước hết chúng ta phải hiểu logic của ngôn ngữ hình tượng.

Ngôn ngữ được sử dụng theo ý nghĩa hình tượng (nghĩa bóng) không phải nhằm mô tả sự vật mà để kết nối chúng, và sự kết nối được tạo nên trong xúc cảm của người cảm nhận. Kết nối có thể được tạo ra theo nhiều cách: thông qua ẩn dụ, hoán dụ, ví von, nhân cách hoá hoặc chuyển tên (*transferred name*)⁹⁹. Đôi lúc một tác giả đặt hai thứ cạnh nhau, không sử dụng hình thái ngôn ngữ mà đơn giản để sự trải nghiệm cái này thấm vào sự trải nghiệm cái kia. Dưới đây là một ví dụ từ vở kịch *Antony và Cleopatra* của W. Shakespeare:

Lời nói của nàng- sẽ không tuân theo trái tim nàng, Trái tim nàng cũng không thể cho lời nói của nàng biết - bộ lông rũ xuống của con thiên nga, Trên ngọn thủy triều,

Chẳng xuôi theo hướng nào...

Một hình ảnh nổi bật, chứa nhiều ý nghĩa, hoàn toàn chuyển hoá cảm nhận của khán giả về sự lưỡng lự của Octavia. Đó là kiểu chuyển hoá mà ẩn dụ nhắm đến: những ẩn dụ không sống động thì không đạt được gì, còn những ẩn dụ sống động làm thay đổi cách sự vật được cảm nhận. Đó là chức năng của ngôn ngữ hình tượng nói chung.

Những suy ngẫm của chúng ta về bản chất ẩn dụ trong nỗ lực gán một ý nghĩa biểu đạt cho âm nhạc gợi ra một kết luận tạm thời. Sự kết nối giữa âm nhạc và xúc cảm không được xác lập bởi những quy ước hay một “lý thuyết về ý nghĩa âm nhạc”. Nó được xác lập trong trải nghiệm biểu diễn và nghe nhạc. Chúng ta hiểu âm nhạc biểu cảm bằng cách đưa nó khớp vào những yếu tố khác trong trải nghiệm của chúng ta, vẽ ra những kết nối của nó với đời sống,

“gán” âm nhạc cho những thứ khác có ý nghĩa với con người. Ẩn dụ không phải là tùy tiện; nó tạo ra một gắn kết với đời sống tâm lý, giải thích tại sao chúng ta cảm thấy thích thú với tác phẩm âm nhạc và được nó làm thăng hoa. Nhưng ẩn dụ là thứ phải được biện minh. Nếu đây đúng là một chỉ báo về ý nghĩa của tác phẩm, nó phải được neo vào cấu trúc và lý lẽ của bản nhạc. Giai điệu của bản nhạc đẹp không chỉ là một giai điệu mà là một giai điệu được nhớ; tất cả các chi tiết đều liên quan đến sự phán xét, và khi mô tả chúng, chúng ta sẽ dùng ẩn dụ này dựa vào ẩn dụ khác, qua đó tạo thêm những gắn kết với đời sống tinh thần. Điều tương tự cũng xảy ra trong phê bình kiến trúc. Ở lĩnh vực kiến trúc, ẩn dụ cũng đóng vai trò sống còn để giải thích giá trị và ý nghĩa của một công trình, và khi biện minh cho những mô tả ẩn dụ, chúng ta sẽ lập luận giống như những lý lẽ của Scott trong đoạn đã trích dẫn, gán một ẩn dụ này với một ẩn dụ khác, trong một khám phá tỉ mỉ về cách thức phần này khớp vào phần kia và cả hai khớp vào đời sống tinh thần của người quan sát.

Những điều trên gợi ra một mô hình biểu đạt khác với mô hình được trình bày bởi Croce. Mô hình Croce là về một trạng thái không nói ra được bên trong (một “trực giác”), được bày tỏ rõ ràng và được nhận thức thông qua sự biểu đạt nghệ thuật của nó. Mô hình biểu đạt khác là mô hình của một nghệ sĩ làm các thứ hòa hợp với nhau, tạo ra những liên kết cộng hưởng trong cảm xúc của khán thính giả. Câu hỏi *cái gì* đang được biểu đạt không còn đáng nói nữa. Điều đáng nói là *cái này* có liên quan đến *cái kia* (về cảm xúc) không. Ý niệm liên quan hoặc hòa hợp gợi nhớ một ý tưởng chính thống hơn về sự phù hợp mà chúng ta đã thấy trong chương trước khi bàn về thẩm mỹ của đời sống hàng ngày. Trong nghệ thuật cũng

như trong cuộc sống, sự phù hợp là cốt lõi của thành công về thẩm mỹ. Chúng ta muốn các thứ phù hợp với nhau theo những cách phù hợp với chúng ta. Điều này không có nghĩa là sự nghịch tai nghịch mắt không có chỗ trong nỗ lực nghệ thuật: dĩ nhiên chúng có. Nhưng sự nghịch tai nghịch mắt cũng có thể phù hợp, chẳng hạn sự nghịch tai 9 nốt trong *Giao hưởng số 10* của Mahler¹⁰⁰, hay sự lộn xộn choáng váng trong cuộc chạm trán giữa Hamlet và bà mẹ.

Barber: Adagio for Strings



Hình 13. Samuel Barber, *Adagio cho đàn dây*, Ý nghĩa nằm trong các nốt.

Giá trị của nghệ thuật

Các tác phẩm nghệ thuật có thể được tôn vinh theo nhiều cách. Chúng có thể xúc động và bi thảm, u sầu hoặc vui vẻ, cân bằng, du dương, tao nhã và kích thích. Tuy cái đẹp và ý nghĩa được kết nối

trong nghệ thuật, một số tác phẩm có ý nghĩa nhất của các thời kỳ gần đây lại hoàn toàn không thể gọi là đẹp, thậm chí chương tai gai mắt như một số bản nhạc của Schoenberg, tiểu thuyết của Gunther Grass¹⁰¹, hay họa phẩm của Picasso, ở một phương diện nào đó, gọi những tác phẩm ấy là đẹp tức là làm giảm, thậm chí tầm thường hoá những gì *chúng đang cố nói lên*. Nhưng nếu cái đẹp chỉ là một trong số nhiều giá trị thẩm mỹ, tại sao một lý thuyết về nghệ thuật lại đề cập về nó?

Schiller, trong *về giáo dục thẩm mỹ cho con người* (On the Aesthetic Education of Man), đã đưa ra sự kết nối giữa nghệ thuật và vui chơi, qua đó cung cấp một vài điểm sáng tỏ. Theo ông, nghệ thuật đưa chúng ta ra khỏi những bận tâm thực tiễn hàng ngày bằng cách cung cấp những đối tượng, nhân vật, cảnh trí và hành động để chúng ta có thể vui chơi, tận hưởng vì những gì chúng là thay vì những điều chúng mang lại cho ta. Người nghệ sĩ cũng vui chơi - anh ta tạo ra những thế giới tưởng tượng với cùng sự thích thú mà trẻ con trải qua khi vui chơi, hoặc anh ta tạo ra những đối tượng làm cảm xúc của chúng ta hội tụ lại, cho phép chúng ta hiểu và điều chỉnh những cảm xúc ấy. Theo lập luận của Schiller, hành động này càng cần thiết hơn ở chỗ trong cuộc sống hàng ngày, chúng ta bị giằng xé giữa một bên là những đòi hỏi khắt khe của lý lẽ, muốn chúng ta phải sống theo quy tắc, và một bên là những cảm dỗ của cảm nhận, thôi thúc chúng ta mạo hiểm tìm kiếm trải nghiệm mới. Trong vui chơi, được nghệ thuật nâng lên tầm vóc của sự thưởng ngoạn tự do, với sự dung hòa giữa lý lẽ và cảm nhận, nên chúng ta có được một tầm nhìn về đời sống con người trong tính toàn thể của nó.

Thường thức nghệ thuật cũng là vui chơi: người nghệ sĩ cũng vui chơi khi sáng tạo. Và kết quả không phải luôn đẹp, hay đẹp theo cách có thể đoán trước. Nhưng cung cách giải trí ấy được lấp đầy bởi cái đẹp và kiểu thức thu hút mỗi quan tâm của chúng ta, thôi thúc chúng ta đi tìm ý nghĩa sâu xa hơn của thế giới cảm giác. Bởi vậy, ngay khi tham gia vào việc phát khởi và thưởng thức đối tượng như những mục đích tự thân thay vì như phương tiện đáp ứng các ham muốn và mục đích của con người, chúng ta đòi hỏi những đối tượng ấy phải có kiểu thức và có ý nghĩa. Sự “say mê thần thánh đối với kiểu thức” hiện diện ở ngay xung lực sáng tạo đầu tiên của nghệ thuật; sự thôi thúc áp đặt kiểu thức và ý nghĩa lên đời sống con người thông qua việc trải nghiệm một điều lý thú nào đó chính là động lực nền tảng của mọi hình thái nghệ thuật. Nghệ thuật trả lời câu đố về sự tồn tại: nó cho chúng ta biết *tại sao* chúng ta tồn tại bằng cách làm cuộc sống của chúng ta thấm đẫm một cảm giác về tính phù hợp. Trong hình thức cao nhất của cái đẹp, cuộc sống trở thành lời biện minh cho chính nó. Nó bù đắp cho những bất ngờ bằng logic kết nối điểm kết thúc của sự vật với điểm khởi đầu của chúng. Hình thức cao nhất của cái đẹp như được minh họa trong những thành tựu nghệ thuật tột đỉnh là một trong những món quà lớn lao nhất của cuộc sống dành cho chúng ta. Nó là nền tảng đích thực của giá trị nghệ thuật, bởi lẽ nó là những gì nghệ thuật, và chỉ nghệ thuật, mới có thể trao tặng.

Cái đẹp và sự thật

Những gì Keats trông thấy về cái bình kiểu Hy Lạp, được thể hiện trong thông điệp “*Cái đẹp là sự thật, sự thật là cái đẹp - tất cả chỉ có vậy* | Những gì bạn biết trên đời, và tất cả những gì bạn cần

*biết*¹⁰², đã nảy sinh từ một cái nhìn kéo dài vào một thế giới đã mất. Nhưng nó ghi lại một trải nghiệm thông thường. Những tác phẩm nghệ thuật ưa thích của chúng ta có vẻ dẫn dắt chúng ta tới sự thật về tình trạng của loài người, cho thấy giá trị của hiện hữu con người bằng cách trình bày những thí dụ trọn vẹn về hành động và cảm xúc mãnh liệt của con người khi thoát khỏi những sự việc bất ngờ của đời sông thường ngày.

Ý nghĩa có lẽ sẽ được làm rõ thông qua một ví dụ. Chúng ta biết thế nào là yêu, bị phụ bạc, rồi phiêu bạt trên đời với cảm giác thụ động trống trải. Trải nghiệm này, với tất cả tính chất hỗn độn và thất thường của nó, là một trong những trải nghiệm mà hầu hết chúng ta đều trải qua. Nhưng khi Schubert¹⁰³ khám phá nó ở giọng hát trong *Chuyến du hành mùa đông (Die Winterreise)*, tìm ra những giai điệu thâm thía để làm sáng tỏ lần lượt nhiều vùng bí mật của một trái tim sâu não, chúng ta có được sự sáng tỏ theo một kiểu khác. Mất mát không còn là một biến cố, mà trở thành một nguyên mẫu, được làm thành đẹp bởi âm nhạc chứa đựng nó, vận động dưới xung lực của giai điệu và sự hòa hợp đến cái kết hàm chứa một logic nghệ thuật thuyết phục. Cứ như thể chúng ta nhìn xuyên qua một mất mát bất ngờ của nhân vật trong chuỗi ca khúc, tới một kiểu mất mát hoàn toàn khác: một mất mát *cần thiết*, bao hàm cả tính chất thích đáng lẫn tính chất trọn vẹn. Cái đẹp đi tới sự thật căn cốt của một trải nghiệm bằng cách thể hiện nó *dưới diện mạo của sự cần thiết*.

Tôi thấy đây là một điểm khó diễn đạt. Và tôi nhận thức về bài học mà chúng ta phải rút ra từ những tranh cãi về hình thức và nội dung. Nói tới một sự thật được chứa đựng trong một tác phẩm nghệ

thuật thì luôn có nguy cơ gặp phải hiệu ứng giảm giá trị của câu hỏi: sự thật nào? Mặc dù vậy, câu hỏi đó phải bị cự tuyệt. Sự thấu tỏ mà nghệ thuật trao tặng chỉ có trong hình thức mà nó được trình bày: nó nằm trong một trải nghiệm tức thời, có sức mạnh an ủi ở chỗ lấy đi tính chất thất thường khỏi tình cảnh của con người - chẳng hạn tính chất thất thường của đau khổ được khắc phục trong thể loại bì kịch, hay tính chất thất thường của sự phụ bạc được khắc phục trong chuỗi ca khúc của Schubert.

Kant đã viết về sự kết nối này giữa “các ý tưởng thẩm mỹ” - hay nói cách khác, những gợi ý dưới dạng cảm giác của các suy nghĩ không thể được diễn đạt thành sự thật giản đơn bởi chúng nằm ngoài tầm hiểu biết. Nhưng các phê bình của Kant là quá khắt khe. Bởi lẽ, chúng ta biết cách đưa ra nhận xét so sánh. Và nhận xét so sánh giúp thể hiện rõ hơn ý tưởng về một sự thật nằm ngoài tác phẩm, một sự thật mà tác phẩm đang chỉ tới. Chẳng hạn, chúng ta có thể hỏi có phải những gì được Schubert nắm bắt cũng đã được Mahler nắm bắt trong tác phẩm *Những bài ca của một khách bộ hành* (*Lieder eines fahrenden Gesellen*) không. Và câu trả lời chắc chắn là “không”, bởi trong âm nhạc của Mahler có một tính chất tự tham chiếu, ở một phương diện nào đó làm giảm đi ý nghĩa phổ quát của nó. Một cách để diễn tả quan sát này là nói rằng chuỗi ca khúc của Mahler không đúng như trải nghiệm mà nó biểu đạt - nó quên mất thực tế về sự mất mát, mà chìm đắm trong nỗi sầu muộn về một mất mát không thật sự được hồi tiếc. So sánh với tác phẩm nghệ thuật đẹp nhưng không hoàn thiện này, tính chân thực tột đỉnh của âm nhạc Schubert tự nó khiến chúng ta nhận ra.

Nghệ thuật và đạo đức

Trong thế kỷ 19 đã nổi lên trào lưu “nghệ thuật vì nghệ thuật”: *kart pour hart*. Đó là những từ của Théophile Gautier¹⁰⁴, người tin rằng nếu nghệ thuật được đánh giá vì chính nó, nó phải được tách khỏi mọi mục đích, kể cả những mục đích của đời sống tinh thần. Một tác phẩm nghệ thuật nếu nhằm răn dạy đạo đức, cố gắng cải thiện người xem hoặc người nghe, đi xuống khỏi đỉnh cao của cái *đẹp thuần túy* để nhận lấy một động cơ xã hội hoặc giáo huấn nào đó, sẽ xúc phạm sự tự trị của trải nghiệm thẩm mỹ, đánh đổi giá trị nội tại cho giá trị phương tiện và mất đi bất kỳ tuyên bố nào nó có thể đã có về cái đẹp.

Lẽ dĩ nhiên, một tác phẩm nghệ thuật sẽ là khiếm khuyết nếu nó bận tâm chuyển tải một thông điệp hơn là đem lại sự thích thú cho khán thính giả. Những tác phẩm ấy đã hy sinh sự gây ấn tượng cho sự thuyết giảng. Mặt khác, một phần của những gì chúng ta không thích ở các tác phẩm ấy là tính chất *không thực* của chúng. Những bài học đề ra cho chúng ta không được điều khiển bởi câu chuyện, cũng không được minh họa trong những nhân vật và tính cách; thông điệp nó muốn truyền đạt không phải là một phần của ý nghĩa thẩm mỹ, không dính dáng gì đến nó - một sự xâm phạm từ cuộc sống thường nhật, chỉ khiến chúng ta mất niềm tin khi bị ném vào giữa sự thương ngoạn thẩm mỹ.

Ngược lại, có những tác phẩm nghệ thuật chứa đựng những thông điệp đạo đức sâu sắc trong một khuôn khổ thống nhất về thẩm mỹ, có sự tương xứng giữa hình thức và nội dung, khiến không thể xem tác phẩm như một nỗ lực tuyên truyền thuần túy.

Các tác phẩm nghệ thuật không được phép răn dạy đạo đức chính vì sự răn dạy đã phá huỷ giá trị đạo đức đích thực của chúng - một giá trị nằm ở năng lực khiến chúng ta sáng mắt ra trước cuộc sống, rèn luyện sự đồng cảm của chúng ta với thế gian như nó vốn là. Nghệ thuật không phải trung tính về đạo đức, mà nó có một cách riêng để tạo ra và biện minh cho những tuyên bố đạo đức. Khi khuấy động sự đồng cảm ở những trường hợp bị thế giới ngăn trở, nghệ sĩ có thể phản kháng lại những trói buộc của một thiết chế đạo đức quá gò bó, như Tolstoy¹⁰⁵ với tiểu thuyết *Anna Karenina*. Bằng cách lãng mạn hoá những nhân vật không đáng bị đối xử như vậy, nghệ sĩ cũng có thể khiến thói tự yêu mình và ích kỷ có một sức quyến rũ lừa dối, giống như nhà soạn nhạc Berg (và Wedekind)¹⁰⁶ với vở opera *Lulu*. Nhiều khiếm khuyết thâm mỹ mà nghệ thuật mắc phải là những khiếm khuyết đạo đức - thói đa cảm, tính không thành thực, tự mãn, tự thị. Và tất cả chúng đều giống nhau ở chỗ không có một tính chất đúng thật về đạo đức, một lý do mà vì thế tôi đã tán dương chuỗi ca khúc không- bao-giờ-có-gì-vượt-qua-được của Schubert trong nội dung vừa đề cập.

61. Nhà vệ sinh công cộng xuất hiện lần đầu ở Paris, với thiết kế cầu kỳ quá mức cần thiết.↩

62. Marcel Duchamp (1887-1968), họa sĩ, nhà điêu khắc Pháp- Mỹ, trưng bày *Fountain* năm 1917 tại một triển lãm của Hội nghệ sĩ độc lập (Society of Independent Artists) ở Mỹ, gây ra một scandal lớn, liên hệ trực tiếp tới trào lưu nghệ thuật ý niệm và nghệ thuật hậu hiện đại.↩

63. Andy Warhol (1928-1987) là nghệ sĩ người Mỹ thuộc trào lưu *pop art*, dùng những hình ảnh bình thường của văn hoá đại chúng như quảng cáo, tin tức... để tạo nên tác phẩm nghệ thuật. Một trong những tác phẩm sắp đặt (installation) của ông là *Những cái hộp Brillo*. ↩

64. Jean-Baptiste Poquelin, bút danh là Molière (1622-1673), tác gia hài kịch nổi tiếng người Pháp.

Miguel de Cervantes (1547-1616), nhà văn Tây Ban Nha. ↩

65. Năm 1987, nghệ sĩ tạo hình Mỹ Andres Serrano (1950-) trưng bày một tác phẩm có cây thánh giá bằng nhựa ngâm trong chiếc ly thủy tinh chứa đầy nước tiểu. ↩

66. Benedetto Croce (1 866-1952), triết gia Ý.↩

67. Robin George Collingwood (1889-1943), triết gia, sử gia Anh.↩

68. Ingmar Bergman (1918-2007), đạo diễn điện ảnh Thụy Điển↩

69. Tiếng Pháp nghĩa là “đánh lừa con mắt”, nói tới kỹ thuật vẽ tranh như thật. ↩

70. Masaccio, tên khai sinh là Tommaso di Ser Giovanni di Simone (1404-1428), họa sĩ Ý.↩

71. Adam Smith (1723-1790), triết gia Scotland.↩

72. Pablo Picasso (1881-1973), hoạ sĩ Tây Ban Nha. [↩](#)

73. Alexander Pope (1688-1744), nhà thơ Anh.↩

74. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), nhà thơ Anh.

Vincent van Gogh (1853-1890), hoạ sĩ Hà Lan. [↩](#)

75. Bá tước Buffon (Georges-Louis Leclerc, 1707-1788), nhà tự nhiên học Pháp.↩

76. Người tạo phong cách riêng cho mình.↩

77. Maurice Utrillo (1883-1955), họa sĩ Pháp.

Camille Pissaro (1830-1903), họa sĩ Đan Mạch-Pháp.↩

78. Frédéric Chopin (1810-1849), nhạc sĩ Ba Lan.

Paul Klee (1879-1940), họa sĩ Đức-Thụy Sĩ. ↩

79. Edward Benjamin Britten (1913-1976), nhạc sĩ Anh.

Thomas Stearns Eliot (1888-1965), nhà thơ, nhà tiểu luận Anh-Mỹ. [↩](#)

80. Arnold Schoenberg (1875-1951), nhạc sĩ Áo. [↩](#)

81.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), nhà thơ Đức.

Vergil hay Virgil (70-19 TCN), nhà thơ La Mã cổ đại.

Psalms of David, Book of Job: Kinh Thánh ‘Thiên Chúa giáo, Cựu Ước.



82. Cleanth Brooks (1906-1994), nhà phê bình văn học Mỹ.↩

83. “Bục hợp xướng trợ trụ đồ nát, nơi xưa kia những con chim ngọt ngào vẫn hát”.↩

84. *"To be or not to be - that's the question"*. (Hamlet - tác phẩm của w. Shakespeare)↩

85. Avicenna - tên Latin của Ibn-Sina (980-1037), triết gia Ba Tư↩

86. Ba câu đầu tiên trong *Chanson d'automne*, “Bài ca mùa thu” của Paul Verlaine (1844-1896), nhà thơ Pháp.↩

87. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), hoạ sĩ Hà Lan.↩

88. Helen Gardner (1908-1986), nhà phê bình văn học Anh.↩

89. Charles Dickens (1812-1870), nhà văn Anh. [↩](#)

90. Samuel Osmond Barber (1910-1981), nhạc sĩ Mỹ. [↩](#)

91. Ernst Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), nhạc sĩ, nhà phê bình âm nhạc Đức. [↩](#)

92. Eduard Hanslick (1825-1904), nhà phê bình âm nhạc Đức. [↩](#)

93. Johannes Brahms (1833-1897), nhạc sĩ Đức↩

94. Leon Battista Alberti (1404-1472), họa sĩ, kiến trúc sư Ý.↩

95. Geoffrey Scott (1884-1929), nhà sử học kiến trúc Anh↩

96. Baroque là thường được xem là thời kỳ của phong cách nghệ thuật sử dụng sự vận động cường điệu và những chi tiết rõ ràng để giải thích để tạo ra kịch tính, sự căng thẳng sự hoa mỹ và sự hùng vĩ trong điêu khắc, hội họa, kiến trúc, văn chương vũ điệu và âm nhạc. Phong cách Baroque bắt đầu ở Ý khoảng năm 1600 và lan ra hầu khắp châu Âu.↩

97. Robert Browning (1812-1889), nhà thơ Anh.↩

98. Baldassare Galuppi (1706-1785), nhạc sĩ Ý.↩

99. Do một nguyên nhân nào đó, sự vật được gán cho một tên khác thay vì từ nguyên của nó↩

100. Gustav Mahler (1860-1911), nhạc sĩ Áo.↩

101. Gunther Grass (1927-), nhà văn Đức.↩

102. Trong *Tụng ca một cái bình Hy Lạp* (Ode on a Grecian urn) của John Keats. ↩

103. Franz Schubert (1797-1828), nhạc sĩ Đức.↩

104. Théophile Gautier (1811-1872), nhà thơ Pháp↩

105. Leo Tolstoy (1828-1910), nhà văn Nga. [↩](#)

106. Alban Berg (1885-1935), nhạc sĩ Đức.

Benjamin Franklin Wedekind (1864-1918), kịch tác gia Đức, tác giả kịch bản văn học *Lulu*, opera của A. Berg.↩



Thị hiếu và kiểu thức

Nói chung, người ta có khuynh hướng tin rằng sẽ là kiêu kỳ vô lối khi tuyên bố rằng mình có thị hiếu thẩm mỹ tốt hơn người khác, dường như lời tuyên bố ấy đã ngầm phủ nhận chính sự hiện hữu của người khác. Mỗi người tồn tại trong thế giới thẩm mỹ khép kín của riêng mình, và chừng nào không ai làm ảnh hưởng tới ai, mỗi người hiện hữu với thị hiếu của mình, thì không có gì để nói thêm.

Sự theo đuổi chung

Nhưng sự việc không đơn giản như vậy. Nếu việc xem thường sở thích của người khác là một sự sỉ nhục, người ta nhận ra rằng đó là bởi sở thích được gắn kết mật thiết với đời sống riêng tư và nhân dạng đạo đức. Một phần trong bản chất lý trí của chúng ta là phân đấu vì một cộng đồng biết suy xét, một quan niệm chung về giá trị, bởi đó là những gì lý lẽ và đời sống đòi hỏi. Và ham muốn có sự đồng thuận dựa trên lý lẽ đã lan sang sự cảm nhận cái đẹp.

Chúng ta khám phá ra điều này ngay khi nhìn vào tác động của sở thích riêng lên công chúng. Từ kinh nghiệm, chúng ta biết rằng có nhiều điểm đáng tranh luận trong vấn đề này, và sự tranh luận không phải là để ai thắng ai, mà là để tạo ra sự *đồng thuận*. Ngầm

ấn trong sự cảm nhận cái đẹp của chúng ta là suy nghĩ chung của cộng đồng - là sự đồng thuận về ý kiến nhận xét, khiến đời sống chung trở nên có thể và xứng đáng.

Mong muốn có sự đồng thuận cũng không chỉ giới hạn trong phạm vi công cộng của kiến trúc đô thị. Hãy nghĩ tới quần áo, nội thất và trang sức: ở những vấn đề này, chúng ta cũng có thể chuốc lấy nỗi bức dọc, được cảm thấy là người trong cuộc hoặc ngoài cuộc của cộng đồng liên quan, và rồi, thông qua sự so sánh, bàn bạc, chúng ta nỗ lực đạt tới một đồng thuận để có thể sống thoải mái. Nhiều thứ quần áo chúng ta mặc có tính chất đồng phục, được thiết kế để bày tỏ và xác nhận tính chất thành viên của cộng đồng mà không làm méch lòng ai, hoặc có lẽ để xác nhận sự ủng hộ của chúng ta với một cộng đồng nào đó. Những thứ khác như quần áo dạ hội của phụ nữ được thiết kế để thu hút sự chú ý đến tính độc đáo, nhưng tất nhiên vẫn phải theo lễ nghi khuôn phép. Như tôi đã đề xuất trước đây, thời trang là phần không tách rời với bản chất của chúng ta như những sinh vật xã hội: nó sinh ra từ - và cũng nhấn mạnh - những dấu hiệu thẩm mỹ mà chúng ta sử dụng để làm rõ nhân dạng xã hội của mình với người khác. Chúng ta bắt đầu thấy tại sao những khái niệm như sự đúng mực và phép tắc là không thể thiếu khi bày tỏ sở thích, nhưng chúng là những khái niệm có phạm vi bao trùm như nhau cả trong lĩnh vực thẩm mỹ lẫn đạo đức.

Bên cạnh đó, cũng có những nghệ thuật nhiều tính riêng tư như âm nhạc và văn học. Tại sao chúng ta quá bận tâm đến việc con cái chúng ta phải học cách thích những thứ *chúng ta* thấy là đẹp? Tại sao chúng ta lo lắng khi con cái bị thu hút tới thứ nghệ thuật mà dưới con mắt của chúng ta là tầm thường, uỷ mị hoặc dung tục?

Plato tin rằng những điệu nhạc khác nhau có liên quan đến những đặc điểm tinh thần cụ thể của những người nhảy múa hoặc diễu hành theo chúng, và ở một cộng đồng được tổ chức chặt chẽ, chỉ những điệu nhạc phù hợp nhất định với tâm hồn đức hạnh mới được cho phép. Đây là một tuyên bố gây ấn tượng sâu sắc và hợp lý theo cách của nó, dù rằng khái niệm “phù hợp” được Plato giải thích thông qua lý thuyết mô phỏng (*mimesis*) giờ đây đã không còn hợp lý nữa.

Tính chủ quan và những lý lẽ

Ai đó có thể phản bác rằng ở đây không có lập luận thực sự nào. Sự đồng thuận nếu đạt được cũng là do một cách khác, bằng sự lây nhiễm cảm xúc hơn là bằng lý lẽ. Giả sử bạn thích nhạc Brahms, còn tôi lại ghét cay ghét đắng. Vậy nên bạn mời tôi nghe một số tác phẩm ưa thích của bạn, và sau một thời gian, chúng “có tác động với tôi”. Có lẽ tôi bị ảnh hưởng bởi tình cảm dành cho bạn, nên đã có một nỗ lực đặc biệt vì bạn. Nó xảy ra như thế nào, tôi không biết - nhưng nếu nó xảy ra, nếu tôi đi đến chỗ thích Brahms, đó không phải là một quyết định lý trí, không phải một kết luận lý trí của tôi: nó là một thay đổi giống như những gì trẻ em trải qua khi chúng khởi đầu cuộc sống bằng cách ghét ăn một món nào đó, nhưng cuối cùng cũng học cách hứng thú với chính món ấy. Một kinh nghiệm đã xua đuổi chúng giở lại thu hút chúng chứ không phải một *lập luận* đã thuyết phục chúng. Sự thay đổi về sở thích không phải là một “thay đổi về suy nghĩ”, kiểu như sự thay đổi về niềm tin hay thậm chí sự thay đổi về dạng thức đạo đức là một thay đổi về suy nghĩ. Điều này không có nghĩa là không có những lý do bên ngoài để *biện minh* cho sự thay đổi sở thích. Nhưng những lý do ấy

không phải ở bên trong sự thay đổi sở thích: chúng hợp lý hoá sự thay đổi, nhưng không tạo ra nó, bởi nó không phải là kiểu thay đổi *có thể* được tạo ra bởi lập luận lý trí.

Ở đây, chúng ta lâm vào tình thế khó khăn. Nhưng suy ngẫm về những gì thực tế xảy ra là cũng xứng đáng khi tranh luận về sở thích. Giả sử chúng ta đang nghe *Giao hưởng số 4* của Brahms, và bạn hỏi tôi thích nó ra sao. “Nặng nề, bi thảm”, tôi đáp. Bạn cố gắng chỉ ra cho tôi thấy các hòa âm còn có thể được tổ chức bởi những tiến triển khác ra sao, làm thế nào chủ đề kế tiếp mở ra từ cùng những hòa âm đã tạo ra giai điệu mở đầu. Sau một lúc, tôi hiểu rằng ở đây có sự vận hành của chủ nghĩa tối giản - mọi thứ xuất hiện từ một hạt nhân chất liệu âm nhạc và rồi tôi thấy *được điều này xảy ra như* thế nào, và đột nhiên tất cả trở nên hợp lý với tôi. Sự nặng nề, bi thảm biến mất, thay vào đó, tôi nghe thấy một chuỗi sinh thành những lá và hoa của một cái cây đẹp.

Hoặc hãy xem một ví dụ khác: Chúng ta đang nhìn vào bức hoạ “Dạ khúc” (Nocturne) của Whistler¹⁰⁷. Bạn thấy nó nhạt nhẽo, có lẽ (nói theo một nhận xét nổi tiếng của Ruskin) đáng chê trách ở sự tập trung vào những hiệu ứng nhất thời, không có khả năng khảo sát những thực tại sâu hơn. Bạn nói rằng bức hoạ này tạo ra một bức màn che đi những cực nhọc vất vả của đời sống; nó thấy sự hấp dẫn và khơi gợi ở một thứ phi thực tế. Và tất cả những điều này được tổng hợp trong tiêu đề: *Dạ khúc màu xám và bạc, sông Thames*, cứ như là bạn có thể rút lấy năng lượng của con người đã tạo nên hiệu ứng này, và phán xét nó như một thứ trò chơi nhẹ nhàng của màu sắc.



Hình 14. Whistler, *Dạ khúc màu xám và bạc, sông Thames*: bóng tối bề mặt, hay một sự tối tăm sâu xa hơn?

Đúng, tôi đáp, bạn có thể thấy nó như vậy. Nhưng bức hoạ không chỉ là một ấn tượng: chính tính chất tăm tối của nó cho thấy con người và các ý định của họ đã làm thế giới trở nên u ám đến mức nào. Ở đây không có sự phủ nhận thực tế, mà ngược lại, trong khoảnh khắc đầy bóng tối, người ta thấy được mức độ con người phá huỷ thiên nhiên. Tiêu đề của bức hoạ mở ra cho chúng ta suy nghĩ đó: “Dạ khúc” là một sáng tạo của con người, một sáng tạo gần đây. Xám và bạc là những màu sắc mô tả tâm trạng, và không khí của bức tranh là một thừa nhận u sầu rằng chính bởi những tác động của con người, sự huy hoàng của thế giới là một sự huy hoàng giả tạo. Khi sự bàn luận đi sâu hơn, mở ra hai diễn giải trái ngược về bức hoạ - một là ấn tượng thuần túy và một là sự bình luận có tính xã hội - diện mạo của bức tranh có lẽ sẽ đổi khác từ cái này

sang cái kia, khiến bức tranh dường như chứa đựng một bài học, nhắc nhở chúng ta rằng đến một mức độ nào đó, chúng ta có thể chọn để thế giới được nhìn nhận như thế nào.

Có những trường hợp đơn giản hơn, rành mạch hơn về logic so với kiểu thay đổi diện mạo này. Và lập luận cũng sẽ giống như những gì tôi đã nói liên quan đến Whistler: sự lập luận liên quan đến ý nghĩa của bức họa và cách bạn nhìn bức họa nếu ý nghĩa chủ yếu là để *hiện diện* trong nó.

Sự phê bình thi ca cũng đi theo khuôn mẫu này. Hãy xem những câu thơ của Blake, “*Ôi đóa hồng, mi thật chán: | Con sâu vô hình | Bay trong đêm*”. Khi bạn mô tả nó như một khơi gợi ham muốn nhục cảm và con sâu của ghen tuông, và tôi đáp lại với một lý thuyết về sự mô tả bằng biểu tượng Cơ Đốc giáo, diễn giải con sâu và niềm vui đỏ thắm lần lượt là nhục cảm và tâm hồn, bạn bắt đầu nghe các từ theo cách khác - “tình yêu bí mật đen tối” ấy có một âm vang mới, một âm vang được lấp đầy ý nghĩa cho chính bạn. Kiểu phê bình như vậy không chỉ đang ngụ ý “đây là ý nghĩa của bài thơ”, như thể giờ đây bạn có thể vứt bỏ bài thơ và xoay xở với lời diễn giải của tôi. Thi ca không phải là một phương tiện cho ý nghĩa của nó, khiến cho một bản dịch cũng hay như bản gốc. Tôi muốn bạn trải nghiệm bài thơ khác đi, và diễn giải của tôi chính là nhằm đến một thay đổi trong cảm nhận của bạn.

Lập luận này có thể được gán cho kiến trúc, điêu khắc, tiểu thuyết và kịch; nó cũng có thể được gán cho những đối tượng tự nhiên, như phong cảnh và hoa. Trong mọi trường hợp, chúng ta nhận ra rằng có một thứ gọi là sự lập luận, với mục tiêu tạo ra sự thay đổi

trong cảm nhận. Hơn nữa, bất kỳ lập luận nào không nhằm đến một thay đổi trong cảm nhận thì không thể được xem xét như một lập luận phê bình: nó sẽ không phải là một suy ngẫm thích đáng về đối tượng của nó - một đối tượng chịu sự phán xét thẩm mỹ. Bạn có thể xác thực điều này bằng cách tự hỏi bạn sẽ trả lời ra sao cho những câu hỏi như: Tiểu thuyết *Madame Bovary* của Flaubert là bi thương hay tàn khốc? Vở opera *Cây sao thần* (The Magic Flute) của Mozart là trẻ con hay siêu phàm? Đây là những câu hỏi có thực, cũng là những câu hỏi được tranh luận kịch liệt. Nhưng tranh luận về chúng tức là trình bày một *trải nghiệm* và miêu tả trải nghiệm ấy là *thích hợp* hoặc *đúng*.

Đi tìm sự khách quan

Giả sử nhìn chung, bạn chấp nhận những gì tôi đã trình bày, cụ thể là có một kiểu lập luận với mục tiêu đưa ra phán xét thẩm mỹ, và phán xét này gắn chặt với trải nghiệm của người đưa ra nó. Bạn vẫn có thể hỏi, kiểu lập luận ấy có khách quan không, nghĩa là có được dựa trên và dẫn ra những chuẩn mực có sức thuyết phục với mọi sinh vật lý trí không? Quả thực có những lý do quan trọng chứng minh điều ngược lại.

Đầu tiên, sở thích hay thị hiếu được bắt rễ trong một ngữ cảnh văn hoá rộng hơn, và văn hoá (ít nhất theo những gì chúng ta suy nghĩ ở đây) là không phổ quát. Toàn bộ ý nghĩa của khái niệm văn hoá là nhằm nêu bật những *khác biệt* quan trọng giữa các hình thức của đời sống con người, những thoả mãn mà con người có được từ chúng. Hãy xem điệu nhạc raga của âm nhạc cổ điển Ấn Độ: chúng thuộc về một truyền thông thưởng thức và trình diễn đã có từ lâu

đời, và truyền thông này lệ thuộc vào phương pháp rèn luyện gắn liền với nghi thức tôn giáo và một lối sống mộ đạo. Quy ước, biểu trưng và ứng dụng cùng cộng hưởng trong tâm trí và đôi tai của những người trình diễn và thưởng thức loại âm nhạc này, và sự khác biệt giữa một trình diễn hay và dở không thể được xác lập dựa theo những gì được sử dụng để đánh giá một bản giao hưởng của Mozart hay một tác phẩm nhạc jazz.

Thứ hai, như đã nói ở chương 1, không có mối quan hệ diễn dịch nào giữa những tiền đề và kết luận khi kết luận là một phán xét thẩm mỹ. Tôi luôn được tự do phủ nhận một lập luận phê phán, nhưng tôi không được tự do phủ nhận một suy luận khoa học hợp lý hoặc một tuyên bố đạo đức hợp lý.

Cuối cùng, chúng ta phải thừa nhận rằng bất kỳ nỗ lực nào nhằm đặt ra những chuẩn mực khách quan cũng đe dọa chính tinh thần sáng tạo nghệ thuật mà nó có ý định phán xét. Các quy tắc và điển phạm có ở đó để được vượt lên, và do tính độc đáo cùng việc thách thức những gì chính thông là điều căn bản đối với tinh thần sáng tạo thẩm mỹ, nên một yếu tố tự do được tích hợp vào sự theo đuổi cái đẹp, dù đó là cái đẹp tối giản của những hoạt động thường ngày hay những cái đẹp cao hơn của nghệ thuật. Làm thế nào chúng ta phản biện những lập luận ấy? Thứ nhất, điều quan trọng là nhận ra rằng khác biệt văn hoá không có nghĩa là không có những yếu tố phổ quát liên văn hoá. Nó cũng không ngụ ý rằng những yếu tố phổ quát ấy nếu có cũng không bắt rễ trong bản tính của chúng ta, hoặc chúng không góp phần vào những quan tâm lý trí của chúng ta ở một cấp độ rất căn bản. Sự cân xứng, trật tự, tỉ lệ, sự hoàn chỉnh, hòa hợp, bên cạnh đó là sự mới mẻ và kích thích, tất cả những yếu

tổ này có ảnh hưởng sâu xa đối với đời sống tính thần của con người. Dĩ nhiên những lời ấy đều mơ hồ và đa nghĩa, và bạn hoàn toàn có thể phản đối rằng bản thân chúng có khuynh hướng tan vỡ tại những đường rạn nứt phân chia nền văn hoá này với nền văn hoá kia. Âm nhạc thời đầu Trung cổ từng xem quãng bốn là hòa hợp, quãng ba là nghịch tai: với chúng ta có lẽ điều ngược lại mới đúng. *Harmonia* (sự hòa hợp) đối với người Hy Lạp cốt yếu là ở mối quan hệ giữa những âm thanh kế tiếp nhau trong một giai điệu, không phải ở sự thuận tai của những cột hòa âm,..

Tính khách quan và tính phổ quát

Nhưng điều đó đưa tôi đến một quan sát quan trọng hơn: trong vấn đề phán xét thẩm mỹ, tính khách quan và tính phổ quát không đi đôi với nhau. Trong khoa học và đạo đức, tìm kiếm điều khách quan cũng là tìm kiếm những kết quả có giá trị phổ quát - những kết quả phải được chấp nhận bởi mọi sinh vật có lý trí. Trong sự phán xét cái đẹp, tìm kiếm điều khách quan là tìm kiếm những hình thức trải nghiệm hợp lý và thăng hoa của con người, trong đó đời sống con người có thể thăng hoa theo nhu cầu bên trong và đạt được kiểu thành quả mà chúng ta chứng kiến như những kiệt tác nghệ thuật. Lấy thí dụ, sự phê bình không nhằm cho thấy bạn *phải* thích *Hamlet* của W. Shakespeare: mục đích của nó là phơi bày nhãn quan về đời sống con người mà vở kịch chứa đựng, những cảm giác mà nó tán đồng, và nó thuyết phục bạn về giá trị của chúng. Nó không tuyên bố rằng nhãn quan này là phổ quát. Nhưng thế không có nghĩa là không thể đưa ra những so sánh liên văn hoá, bởi dĩ nhiên có thể so sánh một vở kịch như *Hamlet* với một vở kịch rồi của Nhật Bản, và thực tế điều đó đã được thực hiện. Có

những tác phẩm chế nhạo đời sống con người, và có những tác phẩm đề cao cuộc sống. Câu hỏi có tính so sánh giữa các tác phẩm hay các loại hình nghệ thuật ở những nền văn hoá khác nhau không hẳn là một câu hỏi hoàn toàn có ý nghĩa.

Khi phủ nhận quan điểm cho rằng các lập luận thẩm mỹ thuần túy mang tính thuyết phục, sự phủ nhận ấy chẳng qua nói lại việc các phán xét thẩm mỹ bắt rễ trong trải nghiệm chủ quan. Sự phán xét về màu sắc cũng vậy. Những thứ đỏ thì đỏ, những thứ xanh thì xanh, đó chẳng phải một thực tế khách quan hay sao?

Quy tắc và tính độc đáo

Nhưng sự phủ nhận cuối cùng còn nghiêm trọng hơn. Có thể có những quy tắc về thị hiếu, nhưng chúng không đảm bảo cho cái đẹp, và cái đẹp của một tác phẩm nghệ thuật có thể nằm ngay trong hành động vi phạm những quy tắc ấy. Tuyển tập số 48 của Bach minh hoạ tất cả những quy tắc của việc sáng tác âm nhạc fugue, nhưng chúng thể hiện điều đó bằng cách tuân thủ quy tắc *một cách sáng tạo*, cho thấy bằng cách nào quy tắc có thể được sử dụng như một cái nền để vươn tới một cảnh giới tự do cao hơn. Tuân thủ quy tắc *một cách thuần túy* sẽ dẫn tới sự buồn tẻ, chẳng hạn trong tất cả những bài tập khôi đầu về đối âm. Trong kiến trúc cũng vậy, có thể có những công trình chúng ta thấy là hoàn toàn bị quy tắc chi phối, chẳng hạn đền Parthenon¹⁰⁸, nhưng điều này không giải thích sự hoàn mỹ của nó. vẻ thanh bình và vững chãi của Parthenon có được từ một thứ gì đó sáng tạo thêm - từ quy mô, tỉ lệ, những chi tiết nổi lên ó thoi điểm mà việc tuân theo quy tắc ngừng lại và tư duy sáng

tạo bắt đầu. Và lại có những cái đẹp sinh ra từ sự công khai coi thường quy tắc, như thư viện Laurentian của Michelangelo.



Hình 15. Michelangelo: bậc lên xuống của thư viện Laurentian: cái đẹp và kiểu thức là sự xem thường quy tắc.

Điều khá hiển nhiên là trong tự nhiên không có sự “tuân theo quy tắc” hay “xem thường quy tắc”. Nhưng có những cân xứng, hòa hợp, tỉ lệ, và cũng có khi không có những thứ ấy, nhưng là sự thiếu vắng mang tính thách thức về thẩm mỹ. Vì thế, các nhà tư tưởng thế kỷ 18 khi muốn lấy cái đẹp tự nhiên làm hình mẫu cho đối tượng của sự thưởng thức thẩm mỹ đã nhanh chóng đón nhận sự phân biệt của Burke giữa cái hùng vĩ và cái đẹp. Trong nghệ thuật cũng vậy, chúng ta có thể phân biệt giữa những tác phẩm đem lại sự thích thú bởi kiểu cách, sự hòa hợp, sự hoàn hảo theo quy tắc mà chúng thể hiện, chẳng hạn các bản fugue của Bach, các bức hoạ Đức Mẹ đồng trinh của Bellini¹⁰⁹, hay thơ ca của Verlaine, và ngược lại, những tác phẩm khiến chúng ta thích thú bằng cách thách thức và xem thường thông lệ, vứt bỏ xiềng xích của sự tuân thủ, chống lại những truyền thông, chẳng hạn kịch *Vua Lear* của Shakespeare hay *Giao hưởng số 6* của Tchaikovsky¹¹⁰. Nhưng ngay khi đưa ra sự phân biệt này, chúng ta nhận ra rằng kể cả trong một tác phẩm đúng kiểu thức nhất và tuân theo quy tắc nhất, cũng không có cách nào cố định một “chuẩn mực thưởng ngoạn” bằng cách dựa vào các quy tắc. Không phải quy tắc mà cách sử dụng chúng mới là sức lôi cuốn trong một bản fugue của Bach hay một bức hoạ Đức Mẹ của Bellini. Những người đi tìm một chuẩn mực trong các quy tắc sẽ vấp phải sự bác bỏ khi được chỉ ra rằng sự tuân thủ quy tắc không phải là điều kiện cần hay đủ cho cái đẹp. Bởi nếu nó là điều kiện đủ, thì như đã nói, chúng ta có thể có được khiếu thẩm mỹ thông qua nghe người khác nói; còn nếu nó là điều kiện cần, khi ấy tính độc đáo sẽ không còn là một biểu hiện của thành công.

Chuẩn mực thưởng thức

Vậy chúng ta nên đi tìm chuẩn mực ở đâu trong sự phán xét cái đẹp? Hay sự tìm kiếm này đã được định sẵn là vô ích? Trong một tiểu luận nổi tiếng, Hume đã cố gắng thay đổi tâm điểm của thảo luận và lập luận như sau: khiêu thẩm mỹ là một dạng của sở thích, và sở thích này là tiền đề, không phải kết luận của sự phán xét cái đẹp. Nên để đặt ra chuẩn mực, chúng ta phải tìm ra *người phán xét đáng tin cậy*, người mà khiêu thẩm mỹ và óc suy xét là sự dẫn dắt tốt nhất cho...

Cho cái gì? Ở đây có một vòng tròn: cái đẹp là thứ mà nhà phê bình đáng tin cậy nhận thức được, và nhà phê bình đáng tin cậy là người nhận thức được cái đẹp. Nhưng một vòng tròn như vậy là điều chúng ta phải chấp nhận: đối với Hume, thấy một đối tượng là đẹp là vấn đề “tô điểm hoặc nhuộm màu nó bằng những màu sắc vay mượn từ xúc cảm nội tại”. Chuẩn mực nếu có cũng không nằm trong những tính chất của đối tượng, mà trong những xúc cảm của người phán xét. Nên theo Hume, chúng ta hãy bỏ qua sự bàn luận vô ích về cái đẹp, và đơn giản tập trung vào những tính chất chúng ta ngưỡng mộ và phải ngưỡng mộ ở một nhà phê bình - những tính chất như sự tinh tế và sâu sắc.

Tuy nhiên, điều này mở ra một kiểu hoài nghi khác: Tại sao chúng ta nên ngưỡng mộ những tính chất *ấy*? Việc ngưỡng mộ sự tinh tế và sâu sắc dù có vẻ tự nhiên ở Scotland vào thời Hume, nhưng ngày nay nó có vẻ bớt tự nhiên hơn khi sự hài hước và chất phác bị bỏ quên một cách bất công bởi những triết gia khắc khổ thời Khai sáng đang đòi hỏi và đang nhận được mức độ chú ý dành cho chúng.

Chúng ta có nên dừng chủ đề ở đây không? Tôi nghĩ là không. Vì lập luận của Hume gợi ý rằng sự phán xét thẩm mỹ phản ánh tính cách của người đưa ra phán xét, và tính cách là điều quan trọng. Những đặc điểm của nhà phê bình tốt - như Hume đã nhìn thấy - sẽ chỉ ra những phẩm chất mà theo Hume là tối cần thiết cho một cách sống tốt, chứ không chỉ là khả năng nhận thức những đặc tính thẩm mỹ. Trong phân tích cuối cùng này, tính khách quan trong các phán xét của chúng ta về cái đẹp cũng nhiều như trong những phán xét về đạo đức và sự đồi bại. Cái đẹp bởi vậy bất rã chắc chắn như cái tốt trong sự vật và hiện tượng nói chung. Không khác cái tốt, nó cho chúng ta biết về sự thoả mãn của con người: không phải về những thứ chúng ta muốn, mà về những thứ chúng ta phải muốn vì bản chất con người đòi hỏi chúng. Ít nhất đó là niềm tin của tôi, và trong hai chương tiếp theo, tôi sẽ cố gắng chứng minh điều này.

107. James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), hoạ sĩ Anh-Mỹ.↩

108. Đền thờ nữ thần Athena ở cẩm thành Athens từ hơn 400 năm trước Công nguyên, một ví dụ tiêu biểu về kiểu thức kiến trúc Doric.↩

109. Giovanni Bellini (1430-1516), hoạ sĩ Ý thời Phục hưng.↩

110. Pyotr Tchaikovsky (1840- 1893), nhạc sĩ Nga↩



Nghệ thuật và eros

Chúng ta đã bàn đến bốn thể loại cái đẹp: cái đẹp ở con người như một đối tượng của ham muốn; cái đẹp ở tự nhiên như một đối tượng cho thưởng ngoạn; cái đẹp hàng ngày như một đối tượng cho lý lẽ thực tiễn; cái đẹp nghệ thuật như một hình thức chứa đựng ý nghĩa và đối tượng của khiếu thẩm mỹ. Để đưa sự khảo sát đến một cấp độ khác, ở chương này, chúng ta sẽ xem xét sự tương tác giữa cái đẹp thuộc kiểu thứ nhất và kiểu cuối cùng. Câu hỏi sẽ là, cái đẹp như một đối tượng của ham muốn có thể được trình bày trong nghệ thuật như một đối tượng cho thưởng ngoạn như thế nào. Sự lập luận sẽ đưa chúng ta đi sâu hơn vào khái niệm “tính cá nhân”, làm sáng tỏ cả ham muốn nhục cảm lẫn năng lực thẩm mỹ, cho chúng ta những lý do mới để nghĩ rằng xét cho cùng, có tồn tại một chuẩn mực thưởng thức.

Tính cá nhân

Loài người khác hẳn loài vật ở chỗ biểu lộ tính cá nhân của họ qua gương mặt. Miệng nói, mắt nhìn,... là những dấu hiệu của tính cách và óc suy xét, là sự bày tỏ những nét riêng của cái tôi bên trong. Các họa sĩ vẽ chân dung sẽ nói rằng những điểm nhấn không chỉ

nói lên suy nghĩ nhất thời mà cả ý định lâu dài, quan điểm đạo đức và sự tự nhận thức của cá nhân đã bộc lộ những đặc điểm ấy.

Như Kenneth Clark¹¹¹ đã chỉ ra trong nghiên cứu nổi tiếng của ông về tranh khoả thân, hình ảnh nàng Venus nằm đã đánh dấu sự cắt đứt với nghệ thuật cổ đại, thời mà vị nữ thần không bao giờ được trình bày ở tư thế nằm. Tượng và tranh khoả thân nằm trình bày cơ thể không phải như một hình ảnh để tôn sùng mà như một đối tượng để ham muốn. Thậm chí trong bức hoạ *Venus of Urbino* - tác phẩm khoả thân khêu gợi nhất của Titian¹¹² - người phụ nữ cũng thu hút cái nhìn của chúng ta về phía gương mặt cô, gương mặt cho chúng ta biết rằng cơ thể này chỉ được hiển dương theo cách người phụ nữ hiển dương cho người tình. Còn với những người không thấy được ánh mắt hiển dương ấy, cơ thể này không phải để trao đổi mà nó thuộc sở hữu của cái nhìn phát ra từ nó: theo cách nói ở chương 2, nó không phải là một cơ thể, mà là một hiện thân. Gương mặt ấy cá thể hoá cơ thể, sở hữu nó dưới danh nghĩa của tự do, và quy kết mọi ý nghĩ ham muốn như một sự xâm phạm. Người phụ nữ khoả thân của Titian không khêu gợi hay thôi thúc, nhưng giữ lại cho chúng ta một vẻ thanh thản - sự thanh thản của một người mà những ý nghĩ hay ham muốn không phải của chúng ta, mà là của cô.

Xét theo khía cạnh này, những bức hoạ Venus nằm của Titian có thể được so sánh một cách thú vị với những tác phẩm khoả thân của Franeois Boucher¹¹³, họa sĩ và nhà trang trí lỗi lạc của Paris thời vua Louis XV. Những hình ảnh khoả thân của Boucher không được cá thể hoá bởi gương mặt. Thực tế, tất cả có cùng một khuôn mặt, nhưng không hề là một khuôn mặt, chỉ là tập hợp những bộ phận

của khuôn mặt. Môi hơi tách ra một chút như thể sắp đón một nụ hôn; cặp mắt sáng dưới hàng mi khép hờ; những đường nét hình trái xoan được hoàn thiện với đôi má ửng hồng - tất cả được trình bày một cách xuất sắc từ mọi góc độ và dưới mọi ánh sáng, mang một ý nghĩa duy nhất là nhục cảm. Đôi mắt nhìn vào sự vật - nhưng chỉ là những sự vật không quan trọng trong bức hoạ. Từ chúng không toát ra một tinh thần nào, không có cái nhìn nào chất vấn, gây rắc rối hay làm mê đắm: mọi thứ được cố định trong sự tĩnh lặng của nó - sự tĩnh lặng của những thực thể quá trừu tượng để có thể chứa sự sống. Những nữ thần biển trong *The triumph of Venus* của Boucher không khác với nữ thần ái tình; tất cả là một người phụ nữ, nhưng đồng thời cũng là vô số - những ví dụ về một thứ phổ quát nhưng trống rỗng về biểu đạt, và sự trống rỗng ấy bắt nguồn từ thực tế rằng giống như những thứ riêng lẻ, thứ phổ quát không có điều gì đặc biệt để biểu đạt. Tác phẩm của Boucher là một bức hoạ của sự phối hợp hài hòa, một sự tôn vinh cơ thể nữ giới - ít nhất là kiểu cơ thể được đề cao ở Pháp thế kỷ 18. Nhưng ở đó không-có-ai cả! Những cơ thể này không có chủ sở hữu, không có linh hồn, thậm chí không phải là cơ thể sinh vật vì chúng chứa đựng một khuôn mẫu phổ biến về gương mặt người, không có cái gì thổi hồn vào nó và giải thoát cho nó. Và sự thiếu vắng một linh hồn khiến bức hoạ bị giảm giá trị: nó có sức quyến rũ, hấp dẫn, có thể để trang trí, một thứ đồ nội thất tinh xảo - nhưng đẹp ư? Điều đó không chắc.



Hình 16. Titian, *Venus of Urbino*: Sự ham muốn ở trong nhà.



Hình 17. Boucher, *The triumph of Venus*: sự ham muốn Ở bên ngoài

Cái đẹp siêu phàm và cái đẹp trần tục

Chúng ta hãy so sánh hoạ phẩm của Boucher với tác phẩm nổi tiếng có trước nó, *The birth of Venus* của Botticelli. Từ quan điểm cơ thể học, tác phẩm của Botticelli là một hình thể méo mó, được ráp với nhau không thông qua một cấu trúc giải phẫu mà cơ thể chỉ là một phần phụ vô dụng gắn vào khuôn mặt. Ánh mắt đầy đắm chiêu, không phải nhìn vào người xem mà nhìn qua người xem - nhưng lại là một gương mặt được mơ tưởng, được khao khát, khó quên, gương mặt của một phụ nữ được lý tưởng hoá - do vậy không phải gương mặt của bất kỳ con người nào, nhưng dù sao vẫn là một gương mặt, vừa cá thể vừa huyền bí. Chúng ta không nên nghĩ nàng Venus của Botticelli mang hình ảnh gợi dục: đây là nàng Venus của thời đầu Phục hưng, thuộc về thiên đường, ngoài tầm với của con người phàm tục. Đó là lý do tại sao bức tranh gây ám ảnh đến thế: người phụ nữ này được gọi lên từ sự ham muốn, nhưng như chúng ta biết, lại nằm ngoài tầm với của ham muốn.



Hình 18. Botticelli, *The birth of Venus*-. vượt lên ham muốn



Hình 19. Rembrandt, *Susannah và các Trưởng lão*: sự thẹn thùng biểu hiện ở cơ thể

Với tác phẩm Venus nằm của Titian, chúng ta không còn trong cảnh giới thiên đường mà đã ở rất nhiều trong thế giới trần tục, dù là một thế giới trần tục của sự an toàn trong nhà và sự say đắm riêng tư. Gương mặt người phụ nữ khoả thân trong tranh Titian là gương mặt của một phụ nữ cá biệt, người đã làm chủ những thứ xung quanh, hoàn toàn thoải mái với chúng. Cô nằm giữa khung cảnh của mình, hoàn toàn tự tin, đắm chìm trong một đời sống rộng hơn, sâu hơn, bí hiểm hơn khoảnh khắc ấy. Chúng ta nhìn thấy cơ thể cô, nhưng cô không phô bày nó cho chúng ta - như thường lệ, cô không ý thức việc bị quan sát, ngoại trừ bởi một con chó hoặc một thần ái tình chẳng có vẻ gì là bối rối, chỉ càng nhấn mạnh thực tế rằng những người thích xem hình ảnh khêu gợi nhục cảm cũng không thể quấy rầy sự yên tĩnh của tâm hồn cô, cũng là sự yên tĩnh của cơ thể. Cô không ở trong trạng thái bị kích thích, cũng không có lý do gì để thẹn thùng. Cô là một với cơ thể, và tính chất này được thể hiện trên gương mặt cô. Sự thẹn thùng nhục cảm sẽ thay đổi đường nét của cơ thể nữ giới và được tiết lộ cả ở mặt lẫn tay chân, giống như Rembrandt trình bày xuất sắc trong bức hoạ *Susannah và các Trưởng lão*. Đặt tác phẩm này cạnh tác phẩm của Titian, bạn thấy ngay rằng cơ thể trong hoạ phẩm của Titian không phải là sự dâng hiến cũng không phải là sự trốn tránh, mà đơn giản là trạng thái thoải mái trong sự tự do của nó, một linh hồn được thể hiện trong thân xác. Và theo một cách huyền bí nào đó, cái đẹp của bức hoạ và cái đẹp của người phụ nữ được thể hiện trong nó không phải là hai cái đẹp mà là một.

Nghệ thuật erotic

Anne Hollander¹¹⁴ đã phân tích mức độ cho thấy hình tượng khỏa thân trong truyền thống tạo hình phương Tây không phải là một cơ thể trần truồng mà chỉ là không mặc quần áo: nó là một cơ thể được đánh dấu bởi những hình dạng và chất liệu của sự che phủ thông thường. Ở tác phẩm của Titian, cơ thể thư giãn như nó sẽ thể nếu được che phủ khỏi cái nhìn của chúng ta bởi một lớp quần áo: nó là một cơ thể ở bên dưới lớp quần áo vô hình. Chúng ta nhìn nhận mối quan hệ của nó với gương mặt hoặc nhân cách giống như của một người phụ nữ ăn mặc đầy đủ. Và bằng cách vẽ cơ thể như vậy, Titian khắc phục tính chất kỳ lạ của nó - bản chất của một thứ trái cấm. Hiệu ứng này sẽ biến mất nếu gương mặt bị thay bởi một kiểu mẫu có-sẵn-để-dùng giống như được Boucher sử dụng. Trong tác phẩm của Boucher, khuôn mặt là một chỉ điểm đến cơ thể, và cơ thể là lý do tồn tại của khuôn mặt. Ở Titian không hẳn là điều ngược lại, bởi dĩ nhiên cảm xúc của bức họa nằm trong màu sắc, ánh sáng, sự mềm mại và hứa hẹn của một hình thể phụ nữ trọn vẹn. Nhưng ở Titian, khuôn mặt thức để trông nom hình thể này, âm thầm khẳng định sự sở hữu và đưa nó khỏi tầm với của chúng ta. Đây là nghệ thuật dục tính (erotic), nhưng không hề là nghệ thuật dâm dăng (concupiscent): nàng Venus không phải đang được phô bày như một đối tượng khả dĩ cho ham muốn. Nàng được giữ lại bên ngoài ham muốn, được hòa hợp vào nhân cách đang lặng lẽ nhìn với cặp mắt ấy, đang bận rộn với những suy nghĩ và ham muốn của chính mình.



Hình 20. Manet, *Olympia*: cơ thể không thẹn thùng

Khi Manet vẽ bức họa nổi tiếng về *boule- vardienne*, cô gái đứng đường của Paris thế kỷ 19 trong dáng điệu Venus của Titian, ý định của ông không phải để trình bày cơ thể cô như một đối tượng tình dục, mà để tiết lộ một kiểu tính chất chủ thể khác, chai sạn hơn. Bàn tay nàng Olympia của Manet không phải là bàn tay mà Titian vẽ, quen với những vuốt ve dịu dàng mà là một bàn tay mạnh mẽ để lo chuyện tiền bạc, sẵn sàng nắm chặt và được sử dụng để chống đỡ. Vẽ thạc đời ấy không nhằm dâng hiến cơ thể hay ngăn giữ cơ thể, nhưng lại có cách riêng để thể hiện rằng cơ thể này hoàn toàn là “của tôi”. Nàng Olympia nhìn vào người xem tranh với một cái nhìn đánh giá sắc sảo, chứa đựng mọi điều ngoại trừ sự gợi cảm, và bó hoa được người hầu trao cho thấy việc tiếp cận một phụ nữ như vậy bằng cung cách lãng mạn sẽ là vô ích. Có một khoảnh khắc cá tính hoá rất mạnh được thấy trong bức họa này - một khoảnh khắc có liên quan trở trêu đến khoảnh khắc cá tính hoá trong chân dung

nàng Venus của Titian. Chúng ta thấy cơ thể của người phụ nữ khi chính cô đang ý thức về sự phô bày ấy trước người khác. Và sự kết nối giữa nhân dạng bản thân và sự tự ý thức được miêu tả sinh động trong dáng nằm của cô, không phải đang nghỉ ngơi thư giãn mà sẵn sàng bật dậy. Đây là một bức vẽ đẹp, nhưng cái đẹp của nó không phải là cái đẹp của người phụ nữ đang mang đôi dép trên tấm trải giường.

Eros và ham muốn

Câu hỏi được Plato nêu lên trong *Khảo luận* (Symposium) và *Phaedrus* ngày nay vẫn xác đáng như ở thời Hy Lạp cổ đại: trong ham muốn tình dục, vai trò của một đối tượng cá biệt là gì? Khi được nhìn nhận chỉ như một thôi thúc sinh lý, sự ham muốn có thể được thoả mãn bởi bất kỳ thành viên nào của giới tính phù hợp. Trong trường hợp đó, một cá nhân cụ thể không thể là đối tượng đích thực của nó, vì đây chỉ là ví dụ cá biệt của người nam hoặc người nữ phổ quát. Còn nếu được nhìn nhận như một sức mạnh tinh thần, sự ham muốn cũng không quá chú trọng đến cá nhân. Nếu nó nhắm đến một cá nhân, đó là vì vẻ đẹp của người đó, và vẻ đẹp thì phổ quát, không thể được tiêu thụ hay sở hữu mà chỉ có thể được thưởng ngoạn. Trong cả hai trường hợp, cá nhân đều không được xét tới vì không liên quan - sự ham muốn thể xác không vươn tới người đó, còn tình yêu dục tính thì vượt qua người đó. Trong lối giải thích của Plato cũng như những triết gia Trung cổ, cá nhân bằng xương bằng thịt như một đối tượng của tình yêu đều biến mất, được siêu hoá thành một nụ cười tách rời cơ thể, như nàng Beatrice trong *Paradiso*.¹¹⁵

Sau thời Phục hưng, quan điểm Plato về tình cảnh của loài người dần mất đi sự hấp dẫn, và những cảm xúc tính dục bắt đầu được mô tả trong nghệ thuật, âm nhạc và thơ ca như chính bản chất của nó. Trong bài thơ *Venus và Adonis* của Shakespeare, nữ thần ái tình rõ ràng đã lạc xuống trần gian, không chỉ trở thành một biểu tượng của đam mê thể xác mà còn là một nạn nhân của nó. Milton¹¹⁶ đề cập câu chuyện ấy trong mô tả về chàng Adam và nàng Eve: một mô tả về “những nghi thức chứa đầy sự huyền bí của tình yêu vợ chồng” trong đó cơ thể là tối quan trọng, không phải như một công cụ mà như sự hiện hữu dưới dạng thể xác của tâm hồn lý tính. Cơ thể không được siêu hoá thành nụ cười; đúng hơn, nụ cười được hiện thực hoá trong cơ thể, dù như Milton diễn tả, “những nụ cười tuân chảy từ lý trí, và là thực phẩm của tình yêu”. Chính bởi thế, Adam và Eve là những sinh vật hoàn toàn trần tục, “đạt được phúc lạc tuyệt trần trong vòng tay của nhau”.

Mục đích của Milton không phải nhằm phân chia nữ thần tình yêu như Plato đã phân chia, mà nhằm cho thấy ham muốn nhục cảm và tình yêu lãng mạn liên quan đến nhau một cách phức tạp, mỗi thứ được thứ kia làm cho trở nên trọn vẹn và chính đáng. Tương tự, Dryden hay Racine¹¹⁷ cũng phác hoạ tình yêu dục tính như nó là: một điều đã được xác nhận của những cá nhân mang hình hài con người, với ham muốn và sự tự do được thể hiện bằng thân xác. Các tác giả này thừa nhận yếu tố tính dục như một vấn đề nan giải của loài người, một điều huyền bí gắn chặt với số mệnh phàm tục của chúng ta, điều mà chúng ta không thể trốn tránh nếu không hy sinh một phần nào đó trong bản tính hoặc hạnh phúc của mình. Nhưng phong trào Phục hưng thời kỳ đầu ở thành phố Florence nước Ý vẫn trung thành với quan niệm Trung cổ và quan niệm Plato về tính

dục. Ở khía cạnh này, khoảng cách giữa Dante và Milton giống như khoảng cách giữa Botticelli và Titian. Trong khi tinh thần Plato của Trung cổ và đầu Phục hưng quan niệm đối tượng của ham muốn như một dự cảm về vĩnh hằng, tinh thần hiện đại lại xem đối tượng của ham muốn là vừa lý trí vừa không bắt diết, với tất cả sự bất lực thấm thía và ngậm ám chỉ nỗi sâu muộn của nó.

Nghệ thuật và khiêu dâm

Sự thăng hoa của tâm hồn thông qua tình yêu mà Plato mô tả trong *Phaedrus* được hình tượng hoá thành nhân vật Aphrodite Urania, và đây là nàng Venus được vẽ bởi Botticelli - người tình cờ là một tín đồ nhiệt thành của học thuyết Plato, thành viên của những người theo trường phái Plato tập hợp xung quanh Pico della Mirandola¹¹⁸. Nàng Venus của Botticelli không gợi dục: nàng là thị hiện của cái đẹp phi phạm, một thứ được ban tặng từ những cảnh giới khác cao hơn, một lời kêu gọi đi tới sự siêu việt. Quả thực, nàng rõ ràng vừa là tổ tiên vừa là hậu duệ của Đức Mẹ đồng trinh trong những tác phẩm của Fra Filippo Lippi: tổ tiên ở ý nghĩa tiền Cơ Đốc giáo của nàng, và hậu duệ ở chỗ hấp thu mọi điều đã đạt được thông qua những mô tả nghệ thuật về Đức Mẹ đồng trinh như một biểu tượng của thân xác vô nhiễm.

Việc khôi phục ham muốn tính dục của thời kỳ hậu Phục hưng đã đặt nền tảng cho nghệ thuật erotic chân thực, một nghệ thuật thể hiện con người vừa như chủ thể vừa như đối tượng của ham muốn, nhưng cũng là một cá nhân tự do, và ham muốn là một ân huệ được ban tặng cho ý thức. Nhưng sự khôi phục này dẫn chúng ta đến chỗ nêu lên một trong những câu hỏi quan trọng nhất liên quan đến

nghệ thuật và phê bình nghệ thuật của thời đại chúng ta: câu hỏi về sự khác biệt, nếu có, giữa nghệ thuật erotic và sự khiêu dâm (pornography). Nghệ thuật có thể gợi dục và cũng có thể đẹp, chẳng hạn nàng Venus của Titian. Nhưng nó không thể vừa đẹp lại vừa khiêu dâm - ít nhất chúng ta tin là vậy. Và điều quan trọng là hiểu tại sao.

Khi phân biệt giữa erotic và khiêu dâm, chúng ta thật ra đang phân biệt hai kiểu quan tâm: sự quan tâm đến con người hiện thân và sự quan tâm đến thân xác - và ở góc độ những gì tôi miêu tả, những quan tâm này không tương thích với nhau. (Xem bài luận ở chương 2.) Ham muốn bình thường là một cảm xúc giữa các cá nhân với nhau. Mục đích của nó là sự tự do buông xuôi và buông vào nhau, cũng là sự hợp nhất của hai cá thể, của *chàng và nàng* - dĩ nhiên *thông qua* thân xác của chúng ta, nhưng không đơn thuần *như là* thân xác. Ham muốn bình thường là phản ứng giữa con người với con người, một phản ứng đi tìm cái tôi mà nó cho đi. Các đối tượng có thể được thay thế, các chủ thể thì không. Kant đã lập luận một cách thuyết phục rằng các chủ thể là những cá nhân tự do; tính chất không thể thay thế của chủ thể là bản chất của nó. Khiêu dâm giống như nô lệ, nó là sự phủ nhận chủ thể con người, một cách để chối bỏ lời đòi hỏi đạo đức rằng những hiện hữu tự do phải đối xử với nhau như tự thân mỗi người là mục đích.

Khiêu dâm nhẹ

Luận điểm trên có thể được giải thích dựa vào một phân biệt đã được đưa ra ở chương 5. Khiêu dâm đáp ứng một quan tâm huyền tưởng, trong khi nghệ thuật erotic đáp ứng một quan tâm thuộc trí

tưởng tượng. Vì vậy, cái thứ nhất là rõ ràng và phi cá nhân hoá, trong khi cái thứ hai mời gọi chúng ta đi vào tính chất chủ thể của người khác, và nó dựa vào gợi ý và ám chỉ hơn là sự phô bày công khai.



Hình 21. Boucher, *Blonde Odalisque*: cơ thể không thẹn thùng

Mục đích của khiêu dâm là để khuấy động ham muốn thay cho người khác. Mục đích của nghệ thuật erotic là phác hoạ ham muốn dục tính của những con người được miêu tả trong nghệ thuật ấy - và nếu nó khuấy động người xem, chẳng hạn Corregio¹¹⁹ đôi lúc làm như vậy, thì đây là một khiếm khuyết thẩm mỹ, một “sa ngã” vào một kiểu quan tâm khác hơn là những quan tâm lấy cái đẹp làm mục tiêu. Bởi vậy nghệ thuật erotic che đậy chủ đề của nó, sao cho ham muốn không bị phỉ báng và chiếm đoạt bởi người thưởng

ngoạn. Thành tựu tốt đỉnh của nghệ thuật erotic là khiến cơ thể che đậy *chính nó* - khiến bản thân thể xác trở thành một biểu đạt về khuôn phép, ngăn cấm người thích xem hình ảnh khiêu dâm, khiến cho tính chất chủ quan của hình ảnh khoả thân được tiết lộ ngay cả ở những phần cơ thể nằm ngoài địa phận của ý chí. Đây là những gì Titian đạt được, và kết quả là một nghệ thuật erotic vừa thanh thản nhưng cũng vừa gợi dục, một nghệ thuật đưa thể xác hoàn toàn thoát khỏi sự quan tâm của kẻ thích nhìn lén.

Hãy quay sang bức hoạ *Blonde Odalisque* của Boucher, và bạn sẽ thấy một ý định nghệ thuật rất khác. Người phụ nữ này đã chọn một tư thế mà cô không bao giờ có thể chọn khi ăn vận bình thường. Đó là một tư thế có ít hoặc không có vai trò gì trong đời thường ngoài khung cảnh sinh hoạt tình dục, và nó thu hút sự chú ý tới chính nó, vì người phụ nữ đang nhìn đi hướng khác một cách lơ đãng, dường như không có quan tâm nào khác. Nhưng có một cách khác để bức hoạ của Boucher nói lên việc phá vỡ những giới hạn của đoan trang, đó là hoàn toàn không có lý do gì giải thích tư thế của người phụ nữ trong bức hoạ. Cô đang ở một mình, không nhìn vào điều gì cụ thể, không thực hiện hành động nào khác ngoài hành động mà chúng ta thấy. Vị trí của người tình đang trống, đợi được lấp đầy: và người xem được mời gọi để lấp đầy nó.

Dĩ nhiên có những điểm khác biệt giữa bức hoạ của Boucher và những hình ảnh ở các tạp chí khiêu dâm. Một là sự khác biệt chung giữa hội hoạ và nhiếp ảnh - cái thứ nhất là sự miêu tả những điều trong trí tưởng, cái thứ hai là sự miêu tả thực tại (kể cả khi được chỉnh sửa bằng phần mềm sửa ảnh). Ít nhất có thể nói rằng hình ảnh khoả thân ở tạp chí là thật như nó vốn thế và nó kích thích chính vì

lý do đó. Sự khác biệt thứ hai cũng có liên quan, cụ thể là chúng ta không cần biết gì về bức hoạ của Boucher mới có thể thưởng thức hiệu ứng được ngằm định của nó, trừ những gì bức hoạ nói cho chúng ta. Có một người mẫu tạo dáng cho bức vẽ này; nhưng chúng ta hiểu đây không phải như một chân dung của cô, cũng không phải như một bức hoạ về cô. Hình ảnh khoả thân ở tạp chí khiêu dâm kích thích huyền tưởng về sự tiếp xúc tình dục. Đối với nhiều người - theo tôi là có lý trí - đây là điều tạo nên sự khác biệt quyết định về đạo đức giữa một hình ảnh như vậy và một bức hoạ như của Boucher. Người phụ nữ ở tạp chí khiêu dâm được đóng gói trong những thuộc tính gợi dục của cô, được đặt trong sự huyền tưởng của hàng ngàn người đàn ông. Cô có thể không bận tâm đến điều này - có lẽ là không. Nhưng trong việc không bận tâm, cô cho thấy mình đã mất đi rất nhiều. Không-ai bị giảm giá trị bởi bức hoạ của Boucher, vì không-ai thật có trong đó. Ke cả nếu người mẫu để hoạ sĩ vẽ có một cái tên và địa chỉ (cô là Louise O'Murphy, như được chú thích cho bức tranh), người phụ nữ trong tranh cũng được trình bày như một nhân vật hư cấu, không phải là bất kỳ người thật nào cho dù được vẽ từ đời thật.

Câu hỏi đạo đức

Tìm được đường đi qua bãi lầy đạo đức của khiêu dâm nhẹ là một điều khó. Trong thời đại của chúng ta, khi những hình ảnh thuộc loại lộ liễu nhất có thể xuất hiện với một cú nhấp chuột, tính dục loài người được bàn luận như những điều bình thường, còn luân lý và sự xấu hổ chẳng là gì hơn những ảo tưởng về sự áp chế, thì khó mà phản bác các hình ảnh khiêu dâm. Tuy nhiên, chúng ta đừng tự lừa gạt mình để tin rằng sự quan tâm hướng tới các hình ảnh khiêu

dâm là quan tâm đến cái đẹp, đến một hình ảnh lý tưởng về người phụ nữ hay một giá trị cao hơn nào đó được tiết lộ trong nội dung ngôn từ. Ngược lại, đặc điểm tối quan trọng của các hình ảnh ấy là nó có thật trong thực tại, được trưng bày như một đối tượng tình dục. Ngay cả nếu thái độ của chúng ta là một thái độ âm thầm, và ngay cả nếu các hình ảnh ấy hoàn tất một chức năng bù đắp nào đó trong một cuộc sống bị tước mất những lạc thú đích thực, chúng ta cũng không tin rằng các hình ảnh ấy cạnh tranh trong địa phận của sự quan tâm thẩm mỹ - thậm chí cả địa phận cho sự quan tâm hướng tới bức tranh của Boucher. Bức tranh của Boucher nằm ở đường phân chia giữa thẩm mỹ và tính dục, cho phép các suy nghĩ của chúng ta lạc sang vùng đất cấm nhưng không khuấy động chúng với hiểu biết rằng người phụ nữ này là có thật, sẵn sàng phục vụ - thứ hiểu biết khiến người ta nhảy từ trí tưởng tượng sang huyền tưởng, từ sự thưởng ngoạn thẩm mỹ dành cho cái đẹp vào ham muốn một trường hợp cá biệt.

Theo tôi, bàn luận về nàng Venus của Titian cho thấy tại sao khiêu dâm nằm ngoài lĩnh vực nghệ thuật, tại sao nó không có cái đẹp tự thân và mạo phạm cái đẹp của những người được phô bày trong nó. Hình ảnh khiêu dâm giống như một cây đu đủ thần, biến chủ thể thành đối tượng, biến con người thành đồ vật, bằng cách đó làm họ mất đi sự hấp dẫn, phá huỷ nguồn gốc cái đẹp của họ. Nó khiến con người nấp sau thể xác, trở thành con rối được điều khiển bằng những sợi dây giấu kín. Kể từ đó, *cogito* hay ý tưởng về cái tôi như một con người bé xiu bên trong của Descartes¹²⁰ đã phủ bóng lên quan điểm của chúng ta về con người cá nhân. Hình ảnh của thuyết Descartes khuyến khích niềm tin rằng chúng ta trải qua cuộc sống như thể kéo một con vật bằng một sợi dây, ép buộc nó làm theo

mệnh lệnh của mình cho đến khi nó sụm xuống và chết. Tôi là chủ thể, cơ thể tôi là đối tượng: tôi là tôi, nó là nó. Bằng cách này, cơ thể trở thành một đồ vật, và cách duy nhất tôi có thể cứu nó là khẳng định quyền sở hữu, là nói rằng cơ thể này không chỉ là bất kỳ đối tượng nào, mà là một đối tượng thuộc về *tôi*. Trong hình ảnh khiêu dâm, mối quan hệ giữa linh hồn và thể xác được nhìn nhận như vậy.

Nhưng có một cách khác tốt hơn để nhìn nhận sự vật, và nó giải thích rất nhiều về bài học đạo đức xưa cũ mà giờ đây nhiều người cho là quá phức tạp. Theo cách nhìn nhận này, cơ thể tôi không phải là một tài sản mà - theo thuật ngữ thần học - là sự hiện thân của tôi. Cơ thể tôi không phải là một đối tượng mà là một chủ thể, cũng như tôi. Tôi không sở hữu nó nhiều hơn tôi sở hữu chính mình. Tôi được hòa trộn với nó một cách phức tạp, và cái gì được làm với cơ thể cũng được làm với tôi. Có những kiểu đối xử với nó khiến tôi nghĩ và cảm nhận theo cách mà bình thường tôi sẽ không nghĩ hoặc cảm nhận như vậy, khiến tôi mất năng lực đánh giá đúng sai, trở nên chai sạn hoặc thờ ơ với người khác, không còn đưa ra những phán xét, không còn được dẫn dắt bởi nguyên tắc và lý tưởng. Khi điều đó xảy ra, không chỉ tôi là người bị tổn hại: tất cả những người yêu thương tôi, cần tôi hoặc có quan hệ với tôi cùng bị tổn hại. Bởi tôi đã làm hỏng những gì mà trên đó các mối quan hệ được xây dựng.

Bài học đạo đức xưa cũ nói với chúng ta rằng việc bán cơ thể là không thích hợp với việc cho đi cái tôi, và nó đã nói đúng một điều, cảm giác tình dục không phải là một cảm giác có thể được bật hay tắt tùy ý: nó là một thứ quà tặng từ cái tôi này sang cái tôi khác, và

ở đỉnh điểm, nó là một tiết lộ rạch ròi về bản chất con người. Đối xử với nó như một món hàng có thể được mua bán như bất kỳ món hàng nào khác tức là phá huỷ cả cái tôi hiện thời lẫn cái tôi của tương lai. Sự chỉ trích gái mại dâm không chỉ là niềm tin mù quáng của những người theo chủ nghĩa đạo đức; nó là sự thừa nhận một chân lý sâu xa rằng bạn và cơ thể của bạn không phải hai mà là một, và khi bán cơ thể, bạn làm chai sạn tâm hồn. Và những gì đúng với gái mại dâm cũng đúng với khiêu dâm. Nó không phải là sự trao tặng cái đẹp, mà là sự bán bỏ cái đẹp.

Cái đẹp và erōs

Trong chương này, tôi đã tập trung vào hội hoạ để phác hoạ đường ranh giới giữa nghệ thuật erotic và huyền tưởng tính dục. Ý định của tôi là lược sơ qua quan điểm cổ xưa của Plato về *erōs* như nguyên lý chi phối của cái đẹp trong mọi dạng thức của nó, và cho thấy một cách chi tiết tại sao quan điểm ấy trình bày sai cả bản chất của sự quan tâm thẩm mỹ và kiểu giáo dục đạo đức mà nghệ thuật đích thực có thể làm được. Cái đẹp đến từ chỗ đặt đời sống con người, kể cả đời sống tình dục, ở một khoảng cách, để từ đó nó có thể được quan sát nhưng không bị thù ghét hay kích động ham muốn. Khi khoảng cách mất đi, khi trí tưởng tượng bị nhấn chìm trong huyền tưởng, cái đẹp có thể còn lại - nhưng nó là cái đẹp bị hư hoại, một cái đẹp đã bị tách ra khỏi tính chất cá nhân của người sở hữu nó. Nó đã mất đi giá trị và chỉ còn là giá cả.

Hơn nữa, cái đẹp của con người thuộc về sự hiện thân của chúng ta, và nghệ thuật nào “vật hoá” cơ thể con người, đưa nó ra khỏi lĩnh vực của những quan hệ tinh thần, thì không bao giờ có thể nắm bắt

được cái đẹp đích thực của hình ảnh con người. Bằng cách làm ô uế cái đẹp, nó làm ô uế chính nó. Sự so sánh giữa khiêu dâm và nghệ thuật erotic cho chúng ta thấy thị hiếu được cấm rề trong những sở thích rộng hơn của chúng ta, và sở thích thì biểu đạt và khuyến khích những khía cạnh của tính cách đạo đức. Chống lại khiêu dâm tức là chống lại sự quan tâm mà nó phục vụ - sự quan tâm tới việc thấy con người được rút gọn thành thân xác, bị khách thể hoá như đồ vật, bị biến thành đồ vật và trở nên dung tục. Đây là sự quan tâm mà nhiều người có, nhưng nó là sự quan tâm mâu thuẫn với nhân tính. Khi có phán xét tiêu cực về sự quan tâm này, tôi đã ra khỏi phạm vi của phán xét thẩm mỹ, đi vào phạm vi của đức hạnh và sự đồi bại tình dục. Bởi vậy khiêu dâm cung cấp một minh hoạ sinh động cho luận điểm được bàn đến ở phần kết của chương cuối cùng. Chuẩn mực thưởng ngoạn được cố định bởi những phẩm chất của nhà phê bình, và những phẩm chất này đã được thử nghiệm, chứng minh trong lối sống đạo đức.

111. Kenneth Clark (1903-1983), sử gia nghệ thuật và nhà thẩm mỹ học Anh.↩

112. Tiziano Vecelli (~1488/1490-1576), hoạ sĩ Ý.↩

113. Francois Boucher (1703-1770), họa sĩ Pháp theo phong cách Rococo.↩

114. Anne Hollander (1930-20 i 4), sử gia nghệ thuật Mỹ.↩

115. *Paradiso*, nghĩa là “Thiên đường”, phần ba và cuối cùng trong tác phẩm *Hài kịch thần thánh* của Dante. Hai phần đầu là *Địa ngục* và *Nơi chuộc tội*. ↩

116. John Milton (1608-1674), thi sĩ Anh, nổi tiếng với thiên sử thi *Thiên đường đã mất*.↩

117. Jean Racine (1639-1699), nhà viết kịch Pháp.↩

118. Triết gia Ý thời Phục hưng (1463-1494).↩

119. Antonio Allegri da Corregio (1494-1534), họa sỹ Ý.↩

120. *Cogito ergo sum*, “Tôi tư duy nên tôi tồn tại” của triết gia Pháp René Descartes (1596-1650).↩



Sự trốn chạy cái đẹp

Trong chương thứ nhất, tôi đã phân biệt hai ý tưởng về cái đẹp - một nói lên sự thành công về thẩm mỹ, một về hình thức đặc thù của nó, hình thức khiến chúng ta say mê và hòa làm một, cũng là diện mạo được phô bày của thế giới. Xuyên suốt cuốn sách, tôi đã chỉ ra những đối tượng thẩm mỹ thành công nhưng không nhất thiết đẹp theo ý nghĩa lý tưởng hoá này - hoặc vì chúng quá bình thường, chẳng hạn quần áo, hoặc vì chúng thu hút sự chú ý bằng cách làm chúng ta rối loạn.

Nhưng ngay cả như vậy, cái đẹp cũng phô bày gương mặt của nó - chẳng hạn trong lời cầu khẩn của nàng Françoise trẻ tuổi và con bò của mình ở phần mở đầu tiểu thuyết *Đất (La Terre)* của Zola¹²¹, hay đoạn nhạc đẹp đẽ của Berg thể hiện nỗi đau đớn của Lulu trong vở opera cùng tên. Theo những cách khác nhau, Zola và Berg nhắc chúng ta nhớ rằng cái đẹp thật sự có thể được tìm thấy ngay cả ở những gì xơ xác, đớn đau và hư hoại. Năng lực *nói lên sự thật về* thân phận của chúng ta bằng những ngôn từ chuẩn mực và những giai điệu cảm động sẽ đem lại cho nó một sự cứu chuộc. Tác phẩm thơ có ảnh hưởng nhất của văn học Anh thế kỷ 20, *Đất hoang (The Waste Land)* của T. S. Eliot, mô tả thành phố hiện đại như một sa mạc vô hồn, nhưng nó làm vậy với những hình ảnh và lời ám chỉ

xác nhận những gì bị phủ nhận. Chính năng lực đưa ra phán xét của chúng ta là sự phản bác cuối cùng. Nếu chúng ta có thể nắm bắt sự trống rỗng của đời sống hiện đại, đó là bởi nghệ thuật hướng chúng ta tới *một cách hiện hữu khác*, và bài thơ của Eliot làm cách khác này trở nên có sẵn. *Đất hoang* thuộc về truyền thống của những tác phẩm như tập thơ *Hoa ác* (Les Fleurs du Mal) của Baudelaire, tiểu thuyết *Madame Bovary* của Flaubert,... Nó mô tả những điều tẻ nhạt bằng từ ngữ đồng điệu với điều ngược lại, tràn đầy năng lực đồng cảm và thấu hiểu, đến nỗi cuộc sống ở những hình thức thấp kém nhất cũng được bào chữa bởi phản ứng của chúng ta với nó. Sự “cứu chuộc thông qua nghệ thuật” xảy ra vì người nghệ sĩ nhắm vào cái đẹp theo nghĩa hẹp. Và đây là nghịch lý của văn hoá *fin-de-siècle*¹²²: nó tiếp tục tin vào cái đẹp, đồng thời tập trung vào mọi lý do để nghi ngờ rằng có thể đạt được cái đẹp bên ngoài phạm vi nghệ thuật.

Từ thời điểm đó, nghệ thuật đã có một bước ngoặt khác. Nó từ chối chúc phúc cho cuộc sống bằng bất kỳ viễn cảnh cứu chuộc nào. Nghệ thuật trong truyền thống của Baudelaire trôi nổi như một thiên thần bên trên thế giới loài người, nhìn xuống thế giới ấy. Nó không tránh né cảnh tượng về sự ngu xuẩn, hiểm ác và suy đồi của con người, nhưng nó mời gọi chúng ta đến một nơi khác, nói với chúng ta rằng “*la tout nest qu’ordre et beauté: | Luxe, calme et volupté*”¹²³. Nghệ thuật của thời kỳ gần đây hơn đã nuôi dưỡng một thái độ vượt qua các giới hạn, khiến sự xấu xí của những gì nó phác hoạ phù hợp với sự xấu xí của chính nó. Cái đẹp bị hạ thấp như một thứ quá ngọt ngào, quá thoát ly thực tế, quá cách xa thực tại đến mức không đáng có được sự chú ý tỉnh táo của chúng ta. Những tính chất trước đây nói lên thất bại thẩm mỹ giờ được trích dẫn như

những dấu hiệu của thành công, trong khi ấy sự theo đuổi cái đẹp thường được xem như thoái lui khỏi mục tiêu đích thực của sáng tạo nghệ thuật là thách thức những ảo tưởng và miêu tả cuộc sống như chính nó hiện hữu. Arthur Danto¹²⁴ thậm chí lập luận rằng cái đẹp vừa như một mục tiêu đôi gát, và theo một cách nào đó, vừa gây ác cảm với sứ mệnh của nghệ thuật hiện đại.

Những suy nghĩ theo trào lưu này một phần có thể được thấy trong sự thừa nhận bản chất mơ hồ của thuật ngữ “đẹp”. Nhưng nó còn bao hàm sự phủ nhận cái đẹp theo nghĩa hẹp, một lời khẳng định rằng những viện dẫn xưa cũ về mái ấm, an bình, tình yêu và sự mãn nguyện là những lời dối trá, bởi vậy nghệ thuật phải được cống hiến cho sự thật trần trụi và không dễ chịu về hoàn cảnh thực của chúng ta.

Lời tạ lỗi của chủ nghĩa hiện đại

Sự cự tuyệt cái đẹp có được sức mạnh từ một nhãn quan cụ thể về nghệ thuật hiện đại và lịch sử của nó. Theo nhiều nhà phê bình ngày nay, một tác phẩm nghệ thuật biện minh cho chính nó bằng cách tuyên bố nó như một vị khách đến từ tương lai. Giá trị của nghệ thuật là một giá trị gây sốc: nghệ thuật tồn tại để khiến chúng ta thức tỉnh về hoàn cảnh lịch sử của chúng ta, nhắc chúng ta nhớ tới sự thay đổi không ngừng, vốn là điều bất biến duy nhất trong bản chất con người.

Bởi vậy, các sử gia về hội họa liên tục nhắc chúng ta nhớ về phong cách nghệ thuật giữa thế kỷ 19 - thứ nghệ thuật không hề là nghệ thuật chính vì được hình thành từ một tập hợp những hình thức đã không còn gì mới mẻ - và về sự kháng cự mà đầu tiên chúng ta bắt

gặp ở Manet, người được Baudelaire tán dương là “*le peintre de la vie moderne*”, họa sĩ của đời sống hiện đại. Họ nhắc chúng ta nhớ lại sức mạnh to lớn do cung cách bài trừ thánh tượng của Manet tung vào thế giới, về những cú sốc liên tiếp đánh vào hệ thống mà các trải nghiệm lần lượt diễn ra, cho đến khi hội họa biểu hình¹²⁵ bị nhìn nhận là một thứ thuộc về quá khứ.

Các sử gia về âm nhạc nhắc chúng ta nhớ về bản giao hưởng cuối cùng và những tứ tấu sau cùng của Beethoven, trong đó các câu thúc của hình thức dường như bị một thế lực hùng mạnh làm vỡ tung thành từng mảnh; chúng dừng lại ở *Tristan và Isolde*, vở opera của Richard Wagner với những hòa âm bán cung luân phiên, tưởng như đẩy âm giọng đến giới hạn của nó; hoặc chúng dừng lại ở âm nhạc của Stravinsky¹²⁶, Bartók và Schoenberg - thứ âm nhạc ban đầu gây sốc, được lý giải bởi những lý lẽ mà người ta cũng sử dụng để lý giải cho sự từ bỏ hội họa biểu hình. Các sử gia nói rằng ngôn ngữ cũ đã bị tận dụng đến kiệt quệ: nỗ lực kéo dài ứng dụng của nó chỉ dẫn tới sự rập khuôn. Mục đích của ngôn ngữ mới là để đặt âm nhạc vào bối cảnh lịch sử của nó, thừa nhận hiện tại như một thứ tách rời khỏi quá khứ, một trải nghiệm mới mà chúng ta chỉ nắm bắt được bằng cách hiểu nó như một “thứ khác” với những gì đã qua. Nhưng chính trong khoảnh khắc nắm bắt hiện tại, chúng ta trở nên ý thức về nó như thứ thuộc về quá khứ và đã bị thay thế.

Truyền thống và chính thống

Trong kiến trúc và văn học, chúng ta bắt gặp câu chuyện tương tự: nghệ thuật bị mâu thuẫn với quá khứ của nó, bị buộc thách thức những quy tắc rập khuôn và khởi đầu trên một con đường vượt qua

các giới hạn. Tuy nhiên, câu chuyện ấy lại dựa vào một tập hợp những ví dụ một chiều. Ở thời điểm Rothko, de Kooning và Pollock¹²⁷ dẫn thân vào những thử nghiệm (theo tôi là có tính lặp lại cao) của họ, thì Edward Hopper¹²⁸ đang tạo ra những tác phẩm hội họa biểu hình cho thấy ông là một họa sĩ của đời sống Mỹ hiện đại giống như Manet từng là họa sĩ của đời sống Paris thế kỷ 19. Khi Schoenberg từ bỏ chủ âm để theo đuổi thủ pháp nhạc 12 âm thì Janacek đang sáng tác *Katya Kabanova*, vở opera ba màn với hình thức cổ điển, còn Sibelius¹²⁹ đang khởi đầu loạt giao hưởng lừng danh dựa trên chủ âm.

Hơn nữa, có một câu chuyện khác đúng hơn về người nghệ sĩ hiện đại, được kể lại bởi chính những nhân vật lỗi lạc của chủ nghĩa hiện đại. Đó là câu chuyện lịch sử được kể bởi T. S. Eliot trong những tiểu luận và trong tập thơ *Bốn tứ tấu* (Four Quartets), bởi Ezra Pound¹³⁰ trong tập thơ còn dang dở *Cantos*, bởi Schoenberg trong những tác phẩm phê bình và trong vở opera *Moses und Aron*, bởi Pfitzner¹³¹ trong vở opera *Palestina*. Trong câu chuyện ấy, mục tiêu của người nghệ sĩ hiện đại được nhìn nhận không phải như sự tuyệt giao với truyền thống, mà như một sự nắm bắt lại truyền thống trong những hoàn cảnh mà di sản nghệ thuật để lại rất ít hoặc không để lại gì. Nó không thấy tính chất quá khứ của khoảnh khắc hiện tại, mà nó thấy tính chất thực tại của khoảnh khắc, xem đó là *nơi chúng ta phải tới*, với một bản chất phải được hiểu như một thể liên tục. Nếu những hình thức và phong cách nghệ thuật phải được làm lại trong những hoàn cảnh hiện đại, không phải để cự tuyệt truyền thống cũ, mà để phục hồi nó. Nỗ lực của người nghệ sĩ hiện đại là diễn đạt những thực tại trước đây chưa được bắt gặp và đặc biệt khó chứa đựng. Nhưng điều này không thể được thực hiện trừ

phi bằng cách đưa vốn liếng tinh thần của truyền thống văn hoá quy vào khoảnh khắc hiện tại, trình bày nó như nó thật sự là. Nên đối với Eliot và những đồng chí của ông, không thể có nghệ thuật hiện đại đích thực nếu nó không đồng thời là sự tìm kiếm tính chất chính thống: một nỗ lực nắm bắt bản chất của trải nghiệm hiện đại bằng cách đặt nó vào mối liên hệ với những điều chắc chắn của một truyền thống sông động.

Bạn có thể thấy kết quả nghệ thuật của những tư tưởng trên là khó hiểu, không thể thâm nhập hay thậm chí xấu xí - chẳng hạn nhiều người nói như vậy về những tác phẩm của Schoenberg. Nhưng đó dĩ nhiên không phải là ý định của các nghệ sĩ. Schoenberg, giống như Eliot, cũng tìm cách *làm mới* truyền thống, không phá huỷ nó mà làm mới nó như một phương tiện chuyên chở, để một lần nữa chuẩn mực lại là cái đẹp chứ không phải sự tầm thường. Không có gì ngớ ngẩn khi cho rằng những giai điệu nhẹ như tơ nhện trong vở kịch một vai *Erwartung* (Kỳ vọng) của Schoenberg thật hơn những kết cấu dày đặc trong giao hưởng của Ralph Vaughan Williams. Đúng là vở kịch một vai nhỏ bé này có một tính chất ác mộng, còn xa mới là những vẻ đẹp êm dịu trong ca khúc của Schubert. Nhưng lối diễn đạt của Schoenberg có thể được xem như một nỗ lực vừa để hiểu cơn ác mộng vừa để kiểm soát nó - hạn chế nó trong một hình thức âm nhạc, khiến tai ương có được ý nghĩa và vẻ đẹp, giống như Aeschylus đưa ý nghĩa và vẻ đẹp vào những cơn thịnh nộ báo thù, hay Shakespeare và Verdi đưa ý nghĩa và vẻ đẹp vào cái chết của nàng Desdemona.¹³²

Các tác gia theo chủ nghĩa hiện đại sợ rằng tinh thần thẩm mỹ táo bạo sẽ xa rời ý định nghệ thuật chính thống, trở nên trống rỗng, lặp

đi lặp lại, máy móc và khuôn sáo. Eliot, Matisse¹³³ và Schoenberg nhận thấy những điều như thế đang xảy ra khắp nơi xung quanh họ, nên họ bắt đầu bảo vệ một lý tưởng thẩm mỹ đang lâm nguy khỏi những tác động sai lạc của văn hoá đại chúng. Lý tưởng này đã kết nối sự theo đuổi cái đẹp với mong muốn biến đời sống con người thành thiêng liêng, trao cho nó một ý nghĩa không chỉ là trần tục. Nói ngắn gọn, các tác gia theo chủ nghĩa hiện đại bắt đầu tái hợp nhất sự cách tân nghệ thuật với mục đích tinh thần nền tảng của nó. Chủ nghĩa hiện đại không bị xem như sự vượt quá giới hạn mà như một sự phục hồi, một con đường gian nan trở lại với điều khó khăn lắm mới giành được: sự kế thừa ý nghĩa, trong đó cái đẹp một lần nữa lại được tôn vinh như biểu tượng hiện thời của những giá trị siêu nghiệm. Đây không phải là những gì chúng ta thấy trong thứ nghệ thuật “cố tình vượt qua giới hạn” và “thách thức” của hôm nay - một sự trốn chạy cái đẹp thay vì mong muốn phục hồi nó.

Sự trốn chạy cái đẹp

Một trong những tác phẩm đáng yêu nhất của *aus dem Serail* (“Bắt cóc khỏi hậu cung”), kể câu chuyện về nàng Konstanze, người bị đắm tàu, bị chia cắt khỏi hôn phu Belmonte, và bị đưa vào phục vụ trong hậu cung của Pasha Selim. Sau nhiều nỗ lực, Belmonte đã cứu được nàng, nhưng điều đó cũng do lòng nhân từ của Pasha, tôn trọng trinh tiết của Konstanze nên không cưỡng ép nàng. Nội dung có vẻ hoang đường này cho phép Mozart diễn đạt niềm tin thời Khai sáng của ông rằng sự trinh tiết là một đức hạnh phổ quát, có thật trong đế chế Hồi giáo của người Thổ cũng như trong đế chế Cơ Đốc giáo của vua Joseph II (bản thân ông này hầu như cũng không phải là người Cơ Đốc giáo). Tình yêu chung thủy của Belmonte và

Konstanze truyền cảm hứng cho Pasha. Và ngay cả nếu cái nhìn hồn nhiên của Mozart không có nhiều căn cứ lịch sử, niềm tin của ông về sự tồn tại của tình yêu không vụ lợi cũng được bày tỏ ở khắp nơi và được tán dương trong âm nhạc. *Die Entführung* nêu lên một tư tưởng đạo đức, và những giai điệu của nó chia sẻ cái đẹp của tư tưởng ấy, trình bày nó một cách thuyết phục đối với người nghe.

Khi nhà hát Comic Opera ở Berlin dàn dựng vở *Die Entführung* năm 2004, nhà sản xuất Calixto Bieito quyết định đặt khung cảnh vở opera trong một nhà chứa ở Berlin, trong đó Selim là gã chủ chứa, Konstanze là một trong những cô gái trong nhà chứa. Ngay trong phần âm nhạc êm ái nhất, sân khấu cũng bừa bãi những cảnh đòi truy với mọi kiểu hành vi bạo lực. Rồi một cô gái bị đánh đập và bị giết. Ngôn từ và âm nhạc nói về tình yêu và lòng trắc ẩn, nhưng thông điệp của chúng bị nhấn chìm bởi âm thanh chói lùa của dàn nhạc thể hiện những cảnh ngồn ngộn trên sân khấu.

Đó là một ví dụ về hiện tượng mà chúng ta có thể bắt gặp ở mọi khía cạnh của văn hoá đương đại. Không hẳn là các diễn viên, đạo diễn, nhà soạn nhạc và những người liên quan đến nghệ thuật đang trốn chạy cái đẹp. Có một ham muốn huỷ hoại cái đẹp bằng những hành động bài trừ thánh tượng trong thẩm mỹ. Bất cứ nơi nào có cái đẹp chờ đợi chúng ta, ham muốn đoạt lấy sự hấp dẫn của nó cũng xen vào, đảm bảo rằng tiếng nói yếu ớt của nó sẽ không được nghe thấy đằng sau những cảnh báng bổ. Bởi cái đẹp đưa ra một yêu sách đối với chúng ta: nó là lời kêu gọi từ bỏ thói tự yêu mình và nhìn thế giới với sự tôn trọng. (Chẳng hạn, nhân vật phản diện Iago trong vở bi kịch *Othello nói về Cassio*: “Trong đời anh ta có

một vẻ đẹp hàng ngày | Khiến tôi trở thành xấu xí”, hoặc phần độc thoại của Claggart trong vở opera *Billy Budd* của Britten, biểu lộ sự thịnh nộ với cái đẹp đang rọi sáng sự vô giá trị về đạo đức của chính anh ta).

Tôi đã dùng chữ ‘báng bổ’, qua đó gợi lại bàn luận về sự thiêng liêng ở chương 2. Báng bổ nghĩa là phá hoại những gì lẽ ra đã được đặt riêng một bên, ở lĩnh vực của những thứ được thần thánh hoá. Chúng ta có thể báng bổ một giáo đường, một nghĩa địa, một nắm mồ; chúng ta có thể báng bổ một hình ảnh thiêng liêng, một cuốn sách thiêng liêng hay một nghi lễ thiêng liêng. Chúng ta cũng có thể báng bổ một cái chết, một hình ảnh được trân trọng, thậm chí một người đang sống - chừng nào những thứ này chứa đựng dự cảm về một tính chất “riêng biệt” độc đáo nào đó. Chống lại sự báng bổ là một yếu tố then chốt trong mọi *religion* (tôn giáo). Chữ *religio* ban đầu có nghĩa là một sự tôn sùng hoặc một nghi lễ với mục đích bảo vệ một nơi thiêng liêng nào đó khỏi bị báng bổ.

Nhu cầu có cái đẹp không phải là một điều chúng ta có thể thiếu mà vẫn là những con người mẫn nguyện. Nó là một nhu cầu nổi lên từ thân phận siêu hình của chúng ta như những cá nhân tự do, đi tìm vị trí của mình trong một thế giới được chia sẻ chung. Chúng ta có thể lang thang trong thế giới này, bị xa lánh, lòng đầy oán giận, hoài nghi và ngờ vực. Hoặc chúng ta có thể tìm thấy ngôi nhà của mình ở đây, bước vào sự hòa hợp với người khác và với bản thân. Sự trải nghiệm cái đẹp dẫn dắt chúng ta theo con đường thứ hai: nó cho chúng ta biết rằng chúng ta *thật sự đang* ở nhà mình trong thế giới này, rằng thế giới đã được sắp xếp trong nhận thức của chúng ta như một nơi phù hợp để sống cho con người. Nhưng - và đây

cũng là một trong những thông điệp của các tác gia theo chủ nghĩa hiện đại thời kỳ đầu - những sinh linh như chúng ta trở nên thoải mái với thế giới này chỉ bằng cách thừa nhận thân phận “sa đọa” của mình, như Eliot đã thừa nhận trong *Đất hoang*. Bởi vậy, sự trải nghiệm cái đẹp cũng hướng chúng ta vượt khỏi thế giới này, tới “vương quốc của những mục đích”, nơi cuối cùng cũng cung cấp câu trả lời cho những khát khao bất tử và sự theo đuổi điều hoàn hảo. Vậy nên, như Plato và Kant đã nhìn nhận, cảm xúc dành cho cái đẹp gần giống với tâm trạng tôn giáo - nó nổi lên từ một cảm giác khiêm nhường khi sống với những điều không hoàn hảo, đồng thời vẫn khát khao hướng tới sự hợp nhất tối thượng với cái siêu nghiệm.



Hình 22. Guardi, *Phong cảnh biển*-, niềm vui trong sự suy tàn

Nhìn vào bất kỳ bức họa nào của một trong những họa sĩ vẽ phong cảnh nổi tiếng - Poussin, Guardi, Corot hay Cezanne - bạn sẽ thấy ý tưởng cái đẹp được ca tụng và cố định trong những hình ảnh. Các

hoạ sĩ ấy không giả vờ là không thấy sự khổ ải hay sự vô tận đầy đe dọa của vũ trụ, nơi chúng ta chỉ chiếm một góc quá nhỏ bé. Người hoạ sĩ vẽ phong cảnh cho chúng ta thấy cái chết và sự suy tàn trong chính cốt lõi của mọi sự: ánh sáng trên những ngọn đồi là một ánh sáng đang mờ dần; những bức tường của ngôi nhà tróc lở và sụp đổ như trong tranh của Guardi¹³⁴. Nhưng các hình ảnh của họ chỉ cho chúng ta niềm vui phát lộ trong sự hoang tàn, sự vĩnh hằng được ngâm định trong cái phù du.

Thậm chí trong những miêu tả về đời sông hung bạo tràn ngập trong những tiểu thuyết của Zola, chúng ta thấy nếu không phải sự tồn tại của cái đẹp thì ít nhất cũng là một thoáng nhìn từ xa vào nó, được ghi nhận trong nhịp điệu của câu văn, trong sự hé lộ cái tĩnh lặng giữa những khao khát phù phiếm thúc đẩy nhân vật đi tới mục tiêu của họ. Trong tác phẩm của Zola cũng như của Baudelaire và Flaubert, chủ nghĩa hiện thực là một kiểu đóng góp bất mãn cho lý tưởng. Chủ đề của họ rất trần tục, nhưng là thứ trần tục bản chất, không phải vì tác giả đã chọn phỉ báng những cái đẹp ít ỏi mà họ tìm được. Nghệ thuật trần tục nói lên một sự đổi hướng mới mà chúng ta nên hiểu, bởi nó nằm ở cốt lõi của trải nghiệm hậu hiện đại.

Thiên liêng và trần tục

Báng bổ là một kiểu phòng vệ chống lại cái thiên liêng, một nỗ lực nhằm phá huỷ những yêu sách của nó. Trong sự hiện diện của cái thiên liêng, cuộc sống của chúng ta bị phán xét, và để trốn tránh sự phán xét ấy, chúng ta phá huỷ thứ có vẻ kết tội chúng ta.

Nhưng theo nhiều triết gia và nhà nhân loại học, trải nghiệm sự thiêng liêng là một đặc tính phổ quát của cuộc sống con người, nên nó không dễ tránh né. Bởi lẽ phần lớn cuộc sống của chúng ta được tổ chức bởi những mục đích nhất thời. Thi thoảng, chúng ta bị văng khỏi trạng thái tự mãn của mình, cảm thấy mình ở trong sự hiện diện của thứ gì đó có ý nghĩa hơn rất nhiều so với những quan tâm và ham muốn hiện thời của bản thân. Chúng ta cảm nhận được sự tồn tại của một thứ gì đó quý giá và huyền bí, thứ tóm bắt lấy chúng ta với một đòi hỏi dường như không phải của thế giới này. Đây là điều thường xảy ra khi có sự hiện diện của cái chết, đặc biệt là cái chết của một người thân yêu. Chúng ta nhìn với nỗi kinh sợ vào cơ thể con người mà sự sống đã rời bỏ. Đây không còn là một con người, mà là “xác chết” của một con người. Và suy nghĩ này làm đầu óc chúng ta tràn ngập một cảm giác kỳ lạ. Chúng ta ngần ngại chạm vào người chết; theo một cách nào đó, chúng ta thấy nó không hẳn là một phần của thế giới này, gần như nó đến từ một cảnh giới khác.

Trải nghiệm này là một ví dụ điển hình về sự gặp gỡ của chúng ta với điều thiêng liêng. Và nói đòi hỏi ở chúng ta một sự thừa nhận có tính nghi lễ. Cái thân chết là đối tượng của nghi lễ và những hành động tịnh hoá, với mục đích không chỉ đưa người trước đây sở hữu nó vào kiếp sau một cách an lành - vì đây là những nghi lễ được thực hiện ngay cả bởi những người không có niềm tin nào về kiếp sau - mà còn nhằm chế ngự nỗi sợ hãi mê tín hay tính chất siêu nhiên của hình hài người chết. Cơ thể được đòi lại cho thế giới này thông qua những nghi lễ cũng đồng thời thừa nhận rằng nó đã rời khỏi thế giới ấy. Nói cách khác, đó là những nghi lễ làm cơ thể trở nên thiêng liêng, tiêu trừ âm khí, khôi phục nó trở về trạng thái

trước đây như một hiện thân. Bên cạnh đó, cơ thể người chết cũng có thể bị báng bỏ bằng cách phô bày cho thấy nó chỉ là một mớ xương thịt tan rữa - và đây chắc chắn là một trong những hành động báng bỏ chủ yếu, một hành động đã được dành cho thân xác con người từ xa xưa, chẳng hạn như khi Achilles kéo lê thân xác Hector quanh tường thành Troy sau chiến thắng.¹³⁵

Cũng có những lúc chúng ta bị kéo giật ra khỏi những bận tâm thường ngày theo cách tương tự. Cụ thể, chúng ta có trải nghiệm phải lòng ai đó. Đây cũng là kinh nghiệm phổ quát của con người, và là một kinh nghiệm thuộc loại kỳ bí nhất. Gương mặt và cơ thể của người được yêu thấm đẫm sức sống mãnh liệt. Nhưng ở một phương diện cốt yếu, chúng cũng như cơ thể của một người đã chết: chúng dường như không phải ở trong thế giới kinh nghiệm. Người được yêu nhìn người yêu giống như Beatrice nhìn Dante¹³⁶, từ một điểm nhìn nằm ngoài dòng chảy của những sự vật phù du. Đối tượng được yêu đòi hỏi chúng ta trân trọng nó, đến với nó bằng một sự tôn kính gần như nghi lễ. Và từ đôi mắt, bàn tay và lời nói ấy thấm đẫm linh hồn khiến mọi thứ trở nên mới mẻ.

Hình dạng con người là thiêng liêng đối với chúng ta bởi nó mang dấu ấn về hiện thân của chúng ta. Đối với nhiều người, sự cố ý báng bỏ hình dạng con người, dù thông qua khiêu dâm của tình dục hay khiêu dâm của cái chết và bạo lực, cũng trở thành một sự cưỡng bức. Sự báng bỏ này phá hỏng trải nghiệm về tự do, và cũng phủ nhận tình yêu. Nó là một nỗ lực làm lại thế giới như thể tình yêu không còn là một phần của nó nữa. Chắc chắn đó là đặc điểm quan trọng nhất của văn hoá hậu hiện đại như được dẫn chứng

trong sự dàn dựng *Die Entführung* của Bieito: một thứ văn hoá không có tình yêu, sợ hãi cái đẹp vì bị tình yêu làm rối loạn.

Sự sùng bái thần tượng

Biện chứng về cái thiêng liêng và cái trần tục là chủ đề dẫn dắt của Kinh Thánh Do Thái, trong đó Thượng đế liên tục tiết lộ về ngài trong những sự kiện huyền bí nhấn mạnh tính chất thiêng liêng của ngài, còn người Do Thái liên tục bị cám dỗ trần tục hoá ngài bằng cách thờ phụng những hình ảnh và thần tượng thế vào chỗ của ngài. Tại sao Thượng đế bị trần tục hoá bởi sự sùng bái thần tượng, và tại sao người ta bị cám dỗ bởi điều đó? Tại sao Thượng đế đưa ra sự trừng phạt có tính diệt chủng khủng khiếp đối với dân tộc Do Thái chỉ vì lỗi lầm bình thường (theo chuẩn mực hiện đại) là nhảy múa trước Con Bê Vàng¹³⁷? Chẳng lẽ Thượng đế không hiểu gì về sự tương xứng?

Những câu hỏi như vậy hướng chúng ta tới tính chất đặc thù của những thứ thiêng liêng, đó là chúng không có chỗ cho những thứ thay thế. Không phải là có những mức độ trần tục hoá, mà có một điều duy nhất và thống nhất gọi là trần tục hoá, đó là đặt một thứ thay thế vào chỗ của thứ không thể thay thế - một thứ “tôi là những gì tôi là”, là chính nó một cách duy nhất, phải được tôn thờ vì những gì nó là, không phải như một phương tiện cho một mục đích có thể đạt được bằng cách khác hoặc thông qua một thần thánh cạnh tranh nào đó. Sự tôn thờ thần tượng là kiểu trần tục hoá điển hình vì nó dành một chỗ trong địa hạt thờ phụng cho ý tưởng về một *sự đổi chác*. Bạn có thể buôn bán các thần tượng, trao đổi chúng với nhau, thử những phiên bản mới, xem cái nào đáp ứng tốt

nhất với lời cầu nguyện, cái nào đem lại lợi ích tốt nhất. Và tất cả những điều này là trần tục hoá ở chỗ nó bao hàm sự buôn bán thứ không thể được buôn bán trừ phi chấm dứt là chính nó - tức bản thân đối tượng thiêng liêng.



Hình 23. Poussin, *Những người Do Thái nhảy múa xung quanh Con Bê Vàng*: trong thế giới và của thế giới.

Đối tượng để tôn thờ phải được đặt sang bên, *trong* thế giới nhưng không phải *của* thế giới, phải được nhìn nhận như thứ là chính nó một cách duy nhất, và trong nó, tất cả những ý nghĩa của đời sống chúng ta được tổng kết và được thánh hoá theo một cách nào đó - hay như Larkin¹³⁸ nói là “được mặc áo choàng như những số phận”. Đây là điều chúng ta muốn nói khi gọi nó là thiêng liêng. Câu hỏi nhân loại học sâu xa là tại sao nên có nhu cầu cho những đối tượng như vậy, còn câu hỏi thần học sâu xa là liệu nhu cầu ấy có tương xứng với bất kỳ thực tại khách quan nào không. Nhưng quan trọng là thấy rằng thái độ đối với Thượng đế do Kinh Thánh Do Thái đề

xương - dù đến một mức độ nào đó là một phát minh (cũng như chính ý tưởng rằng ngài là Thượng đế thay vì chỉ là một vị thần) - là một thái độ mà chúng ta hiểu một cách bản năng, ngay cả khi chúng ta không thể đưa ra cho nó một sự hợp lý hoá hay một lời giải thích tại sao nó quan trọng đến vậy trong đời sống của một tín đồ tôn giáo.



Hình 24. Tượng Phật vàng: trong thế giới, nhưng không phải của thế giới

Trần tục hoá

Có những lúc chúng ta cố gắng tập trung vào một điều gì đó, thưởng thức nó vì chính nó, như thứ mà nó là, thái độ của chúng ta

tuy không phải là một thái độ tôn sùng nhưng lại bị đe dọa bởi sự theo đuổi những cái thay thế. Ví dụ rõ ràng nhất tôi đã thường xuyên nhắc tới trong cuốn sách này - sự quan tâm dục tính, trong đó đối tượng được lý tưởng hoá, được đặt riêng ra, được theo đuổi không phải như một hàng hoá mà vì chính con người cụ thể ấy. Kiểu quan tâm này là những gì chúng ta muốn ngụ ý khi nói về tình yêu erotic, và nó đang lâm nguy. Nguy cơ chủ yếu là sự xuất hiện của một cái thay thế dưới bất kỳ dạng thức nào. Như tôi đã nhận xét trong chương 2, sự ghen tuông gây ra đau khổ chính vì nó thấy đối tượng cho tình yêu của nó, từng có thời thiêng liêng, giờ đã mất đi sự thiêng liêng ấy.

Một cách chữa lành nỗi đau của sự mất thiêng là đi tới sự *trần tục hoá* hoàn toàn. Nói cách khác, quét sạch mọi vết tích thiêng liêng khỏi đối tượng từng được tôn sùng, biến nó thành một thứ thuần túy *của* thế giới chứ không chỉ là một thứ *trong* thế giới, một thứ không có gì khác hơn những cái thay thế mà bất kỳ lúc nào cũng có thể đứng vào chỗ của nó. Đó là điều chúng ta thấy ở tình trạng nghiện khiêu dâm lan tràn - một sự trần tục hoá đưa quan hệ tình dục hoàn toàn ra khỏi địa hạt của những giá trị nội tại. Nó đòi hỏi quét sạch một khu vực từng là nơi ý tưởng về cái đẹp bắt rễ, khiến chúng ta được bảo vệ khỏi khả năng yêu nó rồi mất nó.

Sự trần tục hoá còn xảy ra thường xuyên ở một lĩnh vực khác là phán xét thẩm mỹ. Ở đây nữa, chúng ta đang nói về một thái độ cố gắng lựa ra đối tượng của sự phán xét, thường ngoạn đối tượng ấy vì chính nó, xem nó là không thể thay thế, không có cái thay thế, chứa đựng ý nghĩa không tách rời bên trong chính nó. Tôi không nói các tác phẩm nghệ thuật là những thứ thiêng liêng - dù đúng là

những tác phẩm trong số những tác phẩm vĩ đại nhất đã khởi đầu sự sống của chúng theo cách ấy, chẳng hạn những bức tượng và đền thờ của người Hy Lạp và người La Mã, những tác phẩm nghệ thuật dùng để thờ phụng của châu Âu thời Trung cổ. Nhưng tôi nói rằng chúng là, hoặc từng là, một phần trong một nỗ lực liên tục của loài người nhằm lý tưởng hoá và thánh hoá những đối tượng của trải nghiệm, nhằm trình bày những hình ảnh và những câu chuyện về nhân loại như một thứ để sống cho xứng đáng, không đơn thuần là một thứ để sống. Và điều này thậm chí cũng đúng với những tác phẩm của chủ nghĩa hiện thực tàn nhẫn, như các tiểu thuyết *Madame Bovary* của Flaubert hay *Nana* của Zola, với sức mạnh và sự thuyết phục tuỳ thuộc vào tính chất tương phản đầy mỉa mai giữa những thứ như chúng là và những thứ như mọi người muốn chúng là. Như tôi đã nêu, cảm dỗ hướng tới sự trần tục hoá với biểu hiện công khai trong lĩnh vực tình dục cũng tồn tại trong lĩnh vực thẩm mỹ. Các tác phẩm nghệ thuật trở thành những đối tượng cho sự tầm thường hoá, và càng nhắm tới sự tầm thường hoá, chúng càng đưa ra nhiều yêu sách về địa vị thiêng liêng của bản thân chúng. (Thế nên mới có thông lệ trần tục hoá các tác phẩm opera của Wagner bởi những nhà sản xuất cảm thấy bức bối hoặc ghê lạnh các yêu sách tinh thần quá tự tin của chúng.)

Những nhận xét nhân loại học

Văn hoá hình thành từ những nỗ lực của chúng ta nhằm ổn định các chuẩn mực đòi hỏi sự đồng thuận của mọi người nói chung, đồng thời nâng cao những khát vọng hướng tới mục tiêu làm con người trở nên đáng khâm phục và đáng yêu. Vì thế văn hoá nói lên một sự đầu tư qua nhiều thế hệ, sự áp đặt những nghĩa vụ khổng lồ nhưng

không hề được phát biểu rõ ràng - cụ thể là nghĩa vụ trở nên khác đi và tốt hơn con người chúng ta đang là, theo mọi cách mà những người khác có thể đánh giá cao. Phong tục, tập quán, đạo đức, tôn giáo và những phép tắc thông thường dạy chúng ta về điều này, và chúng tạo thành cốt lõi trung tâm của bất kỳ nền văn hoá nào. Nhưng nhất thiết chúng liên quan đến những gì chung và dễ được dạy.

Như tôi đã cố gắng chỉ ra, sự phán xét thẩm mỹ là một phần không tách rời của những hình thức phối hợp xã hội căn bản, và phán xét thẩm mỹ tự nó dẫn tới những ứng dụng khác có phong cách hơn và có tiềm năng “cao cấp hơn”. Nó lúc nào cũng hướng chúng ta ra khỏi những thiếu sót và khiếm khuyết đời thường, tới một thế giới của những lý tưởng cao. Vì thế, trong bản thân nó chứa đựng hai động lực thường trực. Thứ nhất, nó thúc giục chúng ta đưa ra những phân biệt - về sở thích, sự tinh tế hay thấu hiểu - và những phân biệt ấy nhắc chúng ta nhớ rằng mọi người không phải đều thú vị như nhau, đáng ngưỡng mộ như nhau, hay đều có khả năng ngang nhau để hiểu thế giới mà họ sống.

Thứ hai, một thái độ dân chủ luôn luôn tự mâu thuẫn với chính nó - vì không thể sống như thể không có giá trị thẩm mỹ nào trong khi đang thực sự sống giữa loài người - nên phán xét thẩm mỹ bắt đầu được cảm nhận như một sự *khổ sở*. Nó áp đặt một gánh nặng không thể chịu đựng, một thứ đòi chúng ta phải sống cho xứng đáng, một thế giới của những lý tưởng và khát vọng mâu thuẫn một cách sâu sắc với sự hào nhoáng của đời sống tùy hứng của chúng ta. Nó đặt trên vai chúng ta như một con cú, trong khi chúng ta đang cố gắng giấu mấy con chuột cảnh trong áo. Chúng ta bị thôi thúc chống lại

nó và xua đuổi nó đi. Ham muốn báng bỏ là một ham muốn khiến sự phán xét thẩm mỹ chống lại chính nó, để nó không còn có vẻ như một phán xét về *chúng ta*. Bạn thấy điều này mọi lúc ở trẻ em - sự thích thú với những âm thanh, từ ngữ và ám hiệu kỳ cục, giúp chúng tách xa khỏi thế giới người lớn đang phán xét chúng, thế giới với thẩm quyền mà chúng muốn phủ nhận. (Thế nên mới có sự hấp dẫn trong các tác phẩm của Roald Dahl¹³⁹.) Nơi trẻ em thường trốn tránh khỏi gánh nặng phán xét của người lớn cũng là nơi trú ẩn của người lớn khỏi gánh nặng của văn hoá. Bằng cách sử dụng văn hoá như một công cụ để báng bỏ, người lớn trung hòa những yêu sách của nó: nó mất đi mọi thẩm quyền, trở thành một kẻ đồng lõa trong mưu đồ chống lại giá trị.

Cái đẹp và sự thích thú

Ham muốn báng bỏ dẫn tới kiểu thích thú của riêng nó, và bạn có thể bị xúi giục nghĩ rằng đây cũng là một thích thú thẩm mỹ, một giai đoạn mới của *esthétique du mal*, “thẩm mỹ học của cái ác” mà Baudelaire đã tán dương. Để thấy điều này không phải như vậy, chúng ta phải lược qua những bàn luận ở chương 1. Như tôi đã đề xuất, sự thích thú *với* phải được phân biệt với sự thích thú *vì*. Và tôi đã bổ sung rằng phải phân biệt giữa hai kiểu thích thú *với* nói chung: liên quan đến cảm giác và liên quan đến ý định. Kiểu thứ nhất sinh ra trực tiếp từ một tác nhân kích thích, có một hình thức dễ bị kích động, có thể được tạo ra một cách tự động. Đó là những khoái cảm ăn uống, dễ đạt được, dễ sa đà, không đòi hỏi năng lực nhận thức cụ thể nào. Kiểu thích thú kia sinh ra từ một hành động thấu hiểu, không phải sự thoả mãn giác quan của chủ thể mà là một quan tâm thú vị đến đối tượng. Những thích thú chủ ý như vậy có

một chiều hướng nhận thức: chúng vươn ra từ cái tôi để nắm bắt thế giới, và sự tập trung chính của chúng không phải là bản thân sự thích thú, mà là đối tượng dẫn đến sự thích thú ấy. Có thể nói chúng là những thích thú *hướng đối tượng*, tiếp nhận thực tại của thứ mà chúng được hướng tới. Ngược lại, những thích thú của giác quan là *hướng chủ thể*; chúng được tập trung vào chính trải nghiệm, trải nghiệm là như thế nào với chủ thể cảm nhận. Giữa hai kiểu thích thú này là một loạt những trường hợp trung gian - như sự thích thú của người sành rượu, đòi hỏi một “khẩu vị” riêng biệt nhưng không phụ thuộc vào việc diễn giải đối tượng dựa trên nội dung hay ý nghĩa của chúng.

Sự thích thú thẩm mỹ được tập trung vào khía cạnh phô diễn của đối tượng, và điều này xúi giục người ta đồng hoá nó với những thích thú giác quan thuần túy, chẳng hạn của ăn uống. Và một xúi giục tương tự khiến sự phân tích tính dục trở nên hết sức rắc rối. Có một kiểu thích thú tính dục trong đó khoái cảm giác quan che khuất tính chất chủ ý giữa các cá nhân, trở nên bị gắn với những cảnh kích động chung chung và phi cá nhân - một hình ảnh hay một hoạt cảnh mà chủ thể phản ứng một cách ép buộc. Loại thích thú tính dục này dễ biến thành một thứ nghiện ngập. Cạm bẫy ở đây là cho rằng khoái cảm phi cá nhân hoá và thuần túy cảm giác này là mục tiêu thật sự của ham muốn tính dục trong mọi hình thức của nó, và khoái cảm tính dục là một hình thức của sự thích thú hướng chủ thể, tương tự như khoái cảm ăn uống. Đây là tuyên bố từng được đưa ra một cách dứt khoát, chẳng hạn bởi Freud.

Khoái cảm và nghiện

Các trạng thái liên quan đến nhận thức hiếm khi mang tính nghiện vì chúng tùy thuộc vào sự khám phá thể giới, vào sự va chạm cá nhân với từng đối tượng riêng lẻ, và sức hấp dẫn của đối tượng nằm ngoài sự kiểm soát của chủ thể. Trạng thái nghiện sinh ra khi chủ thể toàn quyền kiểm soát một khoái cảm và có thể tạo ra nó tùy ý. Nó chủ yếu là vấn đề khoái cảm giác quan, và bao hàm một kiểu đoạn mạch mạng lưới khoái cảm. Đặc trưng của nghiện là mất đi động năng cảm xúc mà bình thường vốn chi phối một đời sống hướng ngoại, một đời sống sáng tạo về nhận thức, ở khía cạnh này, nghiện tình dục không khác với nghiện ma túy, và nó xung đột với sự thích thú tính dục đích thực - sự quan tâm đến *người khác*, đối tượng cụ thể của ham muốn. Sao phải gặp đủ thứ rắc rối của việc thừa nhận lẫn nhau và sự rung động ở cả hai bên, trong khi con đường tắt này cũng dẫn tới cùng mục tiêu khoái cảm giác quan?

Có loại nghiện tình dục bắt nguồn từ việc tách riêng khoái cảm tính dục và tính chất chủ ý liên cá nhân của ham muốn; tương tự cũng có loại nghiện tác nhân kích thích - sự khát khao được gây sốc, thu hút, kích thích bằng bất kỳ cách nào có thể đưa chúng ta thẳng tới mục tiêu phấn khích - và nó sinh ra từ việc tách riêng sự quan tâm đến cảm giác và tư duy lý trí. Bệnh học này khá quen thuộc với chúng ta, và nó được biếm họa một cách thú vị bởi Aldous Huxley trong câu chuyện của ông về *feelies* - những trình chiếu toàn cảnh trong tiểu thuyết *Brave New World*, ở đó mọi phương thức tác động giác quan đều được huy động.¹⁴⁰ Có lẽ những đấu trường La Mã cũng giống vậy: chúng là những con đường tắt để đến với sự kinh sợ và khiếp đảm, để rồi sau đó tăng cường cảm giác an tâm bằng cách thúc đẩy sự giải tỏa bên trong rằng không phải tôi mà một người khác đã bị xé xác trên đấu trường. Và có lẽ những chuyển

đoạn đột ngột 5 giây, thứ hay được các bộ phim hạng B hoặc quảng cáo truyền hình sử dụng cũng vận hành theo cách tương tự - chúng đặt ra những chuỗi diễn tiến gây nghiện khiến mắt người xem dán vào màn hình.

Tôi đã ngầm vẽ ra sự tương phản giữa tình yêu đi liền với tôn kính và sự khinh miệt đi liền với báng bổ, và nó giống như sự tương phản giữa sở thích và nghiện ngập. Những người yêu cái đẹp hướng sự chú ý ra bên ngoài, đi tìm một ý nghĩa và một phong cách khiến cuộc sống của họ trở nên đáng sống. Thái độ của họ với thứ họ yêu là một thái độ thấm đẫm sự phân xét và nhận thức. Và họ lấy nó để đo lường bản thân, cố gắng sánh ngang với phẩm cấp của nó trong những đồng cảm sống động của họ.

Sự nghiện ngập, như các nhà tâm lý học đã chỉ ra, là một chức năng của những tưởng thưởng dễ dàng. Người nghiện là người nhấn đi nhấn lại cái nút khoái cảm, bỏ qua suy nghĩ và phân xét để trú ẩn trong địa hạt của nhu cầu. Nghệ thuật xung đột với sự nghiện hiệu ứng, bởi lẽ trong nghiện hiệu ứng, nhu cầu được kích thích và sự phấn khích lặp đi lặp lại đã khoá chặt con đường dẫn tới cái đẹp bằng cách trao vai trò trung tâm cho những hành động báng bổ. Tại sao nghiện là một thứ độc hại, đó là một câu hỏi thú vị. Nhưng bất kể lời giải thích là gì, tôi muốn nói rằng sự nghiện hiệu ứng là kẻ thù không chỉ của nghệ thuật mà của cả hạnh phúc, và bất kỳ ai quan tâm đến tương lai của nhân loại nên tìm cách làm sống lại điều được Schiller gọi là “giáo dục thẩm mỹ”, lấy tình yêu cái đẹp làm mục tiêu.

Sự thiêng liêng và sự hào nhoáng vô giá trị

Như chúng ta đã biết, nghệ thuật nằm ở ngưỡng của những điều siêu nghiệm. Nó hướng chúng ta ra khỏi thế giới của những thứ tình cờ và rời rạc, tới một cảnh giới khác trong đó đời sống con người được ban cho một logic cảm xúc khiến sự khổ ải trở thành cao quý và tình yêu trở thành điều đáng giá. Bởi vậy, không ai tỉnh táo trước cái đẹp lại không có khái niệm về sự cứu chuộc - về một vượt thoát cuối cùng khỏi sự hỗn loạn chết chóc, tới một “vương quốc của những mục đích”. Trong thời đại suy thoái niềm tin, nghệ thuật chứa đựng chứng cứ vĩnh cửu về nhu cầu tinh thần mãnh liệt và những khát khao bất diệt của loài người. Chính vì thế, sự giáo dục thẩm mỹ ngày nay quan trọng hơn bất kỳ thời đại nào trong lịch sử. Wagner đã diễn đạt điểm này như sau: “Điều chỉ riêng nghệ thuật mới làm được là cứu vãn cốt tuỷ của tôn giáo, bởi lẽ những hình tượng thần thoại mà tôn giáo muốn người ta tin là thật sẽ được nắm bắt trong nghệ thuật vì giá trị biểu tượng của chúng, và thông qua sự miêu tả lý tưởng về những biểu tượng ấy, nghệ thuật tiết lộ sự thật sâu xa ẩn giấu trong chúng”. Nên ngay cả với người không tin, sự “hiện diện thực tế” của điều thiêng liêng giờ đây cũng là một trong những món quà cao nhất của nghệ thuật.

Ngược lại, sự suy thoái của nghệ thuật cũng chưa bao giờ rõ ràng hơn. Và hình thức suy thoái lan rộng nhất - thậm chí lan rộng hơn việc cố tình bán bỏ nhân tính thông qua khiêu dâm và bạo lực vô cớ - là sự hào nhoáng vô giá trị, căn bệnh đặc thù mà chúng ta nhận ra ngay tức khắc nhưng chưa khi nào định nghĩa chính xác, với một tên gọi Áo-Đức (*kitsch*) gắn liền nó với những trào lưu đại chúng và xúc cảm đám đông của thế kỷ 20.

Trong một bài viết nổi tiếng, “Những người đi tiên phong và sự hào nhoáng vô giá trị” (*Avant-garde and Kitsch*), trên tạp chí *Partisan Review* năm 1939, Clement Greenberg¹⁴¹ bày ra cho những người Mỹ có học thức một vấn đề nan giải. Theo lập luận của ông, hội hoạ biểu hình đã chết - nó đã rút kiệt tiềm năng biểu đạt của nó, những mục đích miêu tả của nó đã được truyền lại cho nhiếp ảnh và điện ảnh. Bất kỳ nỗ lực nào nhằm tiếp tục truyền thống biểu hình không tránh khỏi dẫn tới sự hào nhoáng vô giá trị, hay nói cách khác, tới một nghệ thuật không có thông điệp riêng, mọi hiệu ứng đều được sao chép và mọi cảm xúc được làm giả. Nghệ thuật đích thực phải thuộc về những người tiên phong, những người tuyệt giao với truyền thống tượng trưng để ưu ái “chủ nghĩa biểu hiện trừu tượng”, sử dụng hình dạng và màu sắc để giải phóng cảm xúc khỏi nhà tù của tự sự. Theo phương châm này, Greenberg đã cô đọng cho những hoạ phẩm của De Kooning, Pollock và Rothko, đồng thời chỉ trích những tác phẩm của Edward Hopper là “tồi tệ, hạng hai, không có cá tính”.

Nhìn lại nghệ thuật biểu hình trong truyền thống phương Tây, bạn sẽ thấy trước thế kỷ 19 có nghệ thuật nguyên thủy, nghệ thuật ngây thơ, nghệ thuật thường nhật và trang trí, nhưng không có sự hào nhoáng vô giá trị. Hiện tượng này xuất hiện lần đầu khi nào là điều còn tranh cãi: có lẽ tranh của Greuze cho thấy những dấu vết của nó; thậm chí nó đã được báo trước trong những tác phẩm của Murillo. Điều chắc chắn là đến thời kỳ Millet và ngay cả trong những thành viên của nhóm Pre-Raphaelite¹⁴², sự hào nhoáng vô giá trị đã trở thành yếu tố kiểm soát. Nhưng đồng thời, nỗi sợ rơi vào sự hào nhoáng vô giá trị đã trở thành một động lực nghệ thuật chủ đạo, thúc đẩy những người theo trường phái ấn tượng, những

cuộc cách mạng lập thể cũng như sự ra đời của phương thức sáng tác âm nhạc phi điệu thức (*atonal*).

Không chỉ trong thế giới nghệ thuật chúng ta mới thấy sự tiến tới vững chắc của những thứ hào nhoáng vô giá trị. Ảnh hưởng trên tâm lý đại chúng của sự “hào nhoáng hoá” (*kistchification*) tôn giáo còn đáng nói hơn. Các hình tượng có tầm quan trọng lớn lao trong tôn giáo, giúp chúng ta hiểu Đấng Tạo tác thông qua những cái nhìn lý tưởng hoá về thế giới của ngài, hay nói khác đi, những hình ảnh cụ thể về các chân lý siêu nghiệm. Nơi chiếc áo choàng xanh trinh nữ trong tranh Bellini, chúng ta bắt gặp lý tưởng về người mẹ, sự thuần khiết bảo bọc và lời hứa bình an. Đây không phải là sự hào nhoáng vô giá trị mà là chân lý tâm linh sâu xa nhất, điều chúng ta hiểu được qua quyền năng và sự thuyết phục của hình ảnh. Tuy nhiên, những nhà đạo đức khắt khe luôn nhắc chúng ta nhớ rằng một hình ảnh như vậy đang mập mé trở thành sự tôn thờ thần tượng, và chỉ cần một cú đẩy nhẹ là có thể tuột khỏi vị thế tâm linh của nó để rơi vào vực sâu xúc cảm. Điều đó xảy ra mọi nơi trong thế kỷ 19, với những hình tượng cúng bái được sản xuất hàng loạt, tràn ngập các hộ gia đình, tiền thân của những thần lùn giữ cửa trong các khu vườn ngày nay.



Hình 25. Những thần lùn giữ cửa trong vườn: Disney hoá đời sống thường ngày

Sự hào nhoáng vô giá trị là một cái khuôn tác động đến toàn bộ những tác phẩm của một văn hoá sống, khi con người thích những cái bấy niềm tin bằng giác quan hơn là thứ thực sự được tin. Không chỉ nền văn minh Cơ Đốc giáo mỗi trải qua sự “hào nhoáng hoá” trong những thời kỳ gần đây. Sự hào nhoáng hoá trong Hindu giáo và văn hoá Hindu cũng rõ rệt không kém. Các bức tượng thần Ganesha được sản xuất hàng loạt đã đánh bật những tác phẩm điêu khắc tinh tế của đền chùa khỏi bệ thờ; trong âm nhạc *bunjee*, các điệu *tala* của âm nhạc cổ điển Ấn Độ đã bị thổi bay bởi những hòa âm phương Tây và những máy tạo nhịp; trong văn học, *sutra* (kinh điển) và *purana* (thánh thư) đã bị tách rời khỏi nhãn quan siêu phàm về Brahman và được tái xuất bản thành những cột truyện tranh ngây ngô.

Nói một cách đơn giản, sự hào nhoáng thoát tiên không phải là một hiện tượng nghệ thuật, mà là một rối loạn về niềm tin. Sự hào nhoáng bắt đầu trong giáo lý và hệ tư tưởng, từ đó lây nhiễm toàn bộ khung cảnh văn hoá. Quá trình Disney hoá nghệ thuật chẳng qua là một khía cạnh của Disney hoá niềm tin - và cả hai đều bao hàm sự trần tục hoá những giá trị tối thượng của chúng ta. Câu chuyện Disney nhắc chúng ta nhớ rằng sự hào nhoáng không phải là sự thái quá về cảm giác mà là sự thiếu hụt. Thế giới của những thứ hào nhoáng vô giá trị, ở một mức độ nào đó là một thế giới vô cảm, trong đó cảm xúc bị hướng khỏi mục tiêu thích đáng của nó, tới những kiểu mẫu rập khuôn bọc đường, cho phép chúng ta bày tỏ sự tôn trọng thoáng qua với tình yêu và sự đau khổ mà không gặp điều rắc rối là phải cảm nhận chúng. Không phải tình cờ khi sự xuất hiện của trào lưu hào nhoáng vô giá trị trên sân khấu lịch sử đã trùng với sự xuất hiện của những cảnh tượng khủng khiếp cho đến nay chúng ta vẫn khó có thể hình dung: chiến tranh và thảm sát - tất cả đều như hiện thực hoá lời tiên tri mà sự hào nhoáng vô giá trị công bố, đó là biến con người thành con rối, khoảnh khắc này được chúng ta bao phủ bằng những nụ hôn, khoảnh khắc kế tiếp đã bị xé thành từng mảnh.

Sự hào nhoáng vô giá trị và sự báng bổ

Những suy nghĩ trên đưa chúng ta trở lại với lập luận trước đây. Có thể thấy cuộc cách mạng hiện đại theo lời Greenberg: nghệ thuật nổi loạn chống lại những quy ước cũ ngay khi những quy ước ấy bị sự hào nhoáng chiếm lĩnh. Bởi nghệ thuật không thể sống trong thế giới của sự hào nhoáng vô giá trị, một thế giới của những hàng hoá để bán buôn hơn là những hình tượng để tôn kính. Nghệ thuật đích

thực là một lời kêu gọi tới bản tính cao hơn của chúng ta, một nỗ lực xác quyết vương quốc của luật tắc đạo đức và tinh thần. Người ta tồn tại trong thế gian này không phải như những con rối phục tùng mệnh lệnh mà như những thực thể tinh thần, với những yêu sách bất tận và không thể tránh né. Chúng ta là những người sống trong hậu quả của trận đại dịch những thứ hào nhoáng vô giá trị, nên nghệ thuật đã có được một tầm quan trọng mới. Nó là biểu hiện thực tế của những lý tưởng tinh thần của chúng ta. Đó là lý do khiến nghệ thuật trở nên quan trọng. Không có sự theo đuổi cái đẹp một cách có ý thức, chúng ta có nguy cơ rơi vào một thế giới của những khoái cảm nghiện ngập và sự báng bổ đã thành lẽ thói hàng ngày, một thế giới nơi không còn cảm nhận được sự đáng giá của đời sống con người.

Tuy nhiên, nghịch lý là ở chỗ việc theo đuổi cách tân nghệ thuật bằng mọi giá đã dẫn tới sự tôn sùng chủ nghĩa hư vô. Nỗ lực bảo vệ cái đẹp khỏi sự hào nhoáng vô giá trị tiền hiện đại đã làm nó rơi vào sự báng bổ hậu hiện đại. Đường như chúng ta bị kẹt giữa hai hình thức báng bổ, một hình thức liên quan đến những giấc mộng ngọt ngào, một hình thức liên quan đến những huyền tưởng hoang dại. Cả hai đều là những dạng thức sai lầm, những cách làm thu giảm và hạ phẩm giá con người. Cả hai đều bao hàm sự thoái lui khỏi đời sống cao hơn, sự loại bỏ dấu hiệu chính yếu của nó là cái đẹp. Nhưng cả hai đều chỉ tới khó khăn thật sự của việc sống một cuộc sống với cái đẹp ở vị trí trung tâm trong những hoàn cảnh hiện đại.

Sự hào nhoáng vô giá trị làm cảm xúc mất đi cái giá của nó, cũng tức là mất đi thực tại của nó; sự báng bổ làm tăng cái giá của cảm

xúc, do vậy khiến chúng ta sợ hãi quay đi khỏi nó. Phương thuốc chữa trị hai tâm trạng này nằm ở thứ mà mỗi tâm trạng phủ nhận, đó là sự hy sinh. Nàng Konstanze và chàng Belmonte trong vở opera *Die Entführung* của Mozart sẵn sàng hy sinh vì nhau, và sự sẵn sàng này là bằng chứng cho tình yêu của họ: tất cả vẻ đẹp của vở opera nảy sinh từ sự miêu tả liên tục về bằng chứng này. Những cái chết xảy ra trong các bi kịch thực tế thì có thể chịu đựng được vì chúng ta nhìn nhận chúng dưới diện mạo của sự hy sinh. Người anh hùng trong bi kịch vừa là người tự hy sinh bản thân, vừa là một nạn nhân của sự hy sinh; theo một cách nào đó, sự kính sợ mà chúng ta cảm nhận với cái chết của anh là có tính chất cứu chuộc, một bằng chứng rằng cuộc sống của anh là đáng giá. Tình yêu và cảm xúc giữa con người chỉ là thật chừng nào nó dọn đường cho sự hy sinh. Sự hy sinh là cốt lõi của đức hạnh, nguồn gốc của ý nghĩa và chủ đề đích thực của nghệ thuật cao cấp.

Có thể tránh được sự hy sinh, và sự hào nhoáng vô giá trị là lời nói dối lớn rằng chúng ta vừa có thể tránh được sự hy sinh vừa giữ được những điều an ủi của nó. Sự hy sinh cũng có thể bị làm mất ý nghĩa bởi sự báng bổ. Nhưng khi sự hy sinh hiện diện và được tôn trọng, cuộc sống sẽ cứu chuộc chính nó; nó trở thành một đối tượng cho thưởng ngoạn, một thứ “để được nhìn”, thu hút sự ngưỡng mộ và tình yêu của chúng ta. Kết nối này giữa sự hy sinh và tình yêu được trình bày trong những nghi lễ và các câu chuyện tôn giáo. Nó cũng là chủ đề thường gặp trong nghệ thuật. Giữa những thảm họa, khi các nhà thơ cố gắng đi tìm ý nghĩa của sự tàn phá ở khắp xung quanh, họ ý thức đầy đủ rằng sự hào nhoáng vô giá trị sẽ chỉ làm ngơ các lầm lỗi. Nỗ lực của họ không phải là phủ nhận nỗi kinh hoàng, mà là tìm cách để nhìn nhận nó dưới góc độ của sự hy sinh.

Vậy nên, nếu chúng ta có thể tìm ra con đường thì điều đó chính là phương thuốc chữa trị, nhưng là phương thuốc chữa trị không thể đạt được chỉ bằng nghệ thuật. Nói như nhà thơ Rilke: “Bạn phải thay đổi cuộc sống của mình”. Cái đẹp đang biến mất khỏi thế giới của chúng ta vì chúng ta sống như thể nó không quan trọng; và chúng ta sống theo cách ấy bởi đã mất thói quen hy sinh, lúc nào cũng cố gắng tránh né nó. Nghệ thuật giả tạo của thời đại chúng ta, vấy bẩn bởi sự hào nhoáng vô giá trị và sự báng bổ điều thiêng liêng, chính là một dấu hiệu về điều này.

Chỉ ra đặc điểm này của tình cảnh con người không phải là đưa ra lời dẫn dụ đến sự tuyệt vọng. Một dấu ấn của những sinh vật có lý trí là không chỉ sống - hoặc thậm chí không sống - trong hiện tại. Họ có quyền tự do khinh miệt thế giới quanh họ và sống theo cách khác. Nghệ thuật, văn học và âm nhạc của nền văn minh chúng ta nhắc họ nhớ về điều này, và cũng chỉ ra con đường luôn nằm trước mắt họ: con đường ra khỏi sự báng bổ, hướng tới điều thiêng liêng và sự hy sinh. Nói một cách ngắn gọn, đó là những gì cái đẹp dạy chúng ta.

121. Émile Zola (1840-1902), nhà văn Pháp↩

122. “Cuối thế kỷ”. Thời kỳ cuối thế kỷ 19 được xem là một thời kỳ suy đồi, nhưng đồng thời cũng mở ra hy vọng vào một khởi đầu mới.↩

123. “Cái đẹp và kiêu thức xuất hiện ở mọi nơi: trong sự xa hoa, bình thản hay gợi dục”.
Ch. Baudelaire (*Hoa ác*)↩

124. Nhà phê bình nghệ thuật, triết gia Mỹ (1924-2013).↩

125. Hội hoạ biểu hình (figurative painting) là phong cách nghệ thuật đặt nặng tham chiếu lên thế giới thực, đặc biệt là hình tượng con người.↩

126. Igor Stravinsky (1882-1971), nhạc sĩ Nga.↩

127. Mark Rothko (1903-1970), họa sĩ Mỹ. Willem de Kooning (1904-1997), họa sĩ Mỹ gốc Hà Lan. Jackson Pollock (1912- 1956), họa sĩ Mỹ. Cả ba đều là những nhân vật nổi danh của trường phái biểu hiện trừu tượng (abstract expressionist).↩

128. Edward Hopper (1882-1967), họa sĩ Mỹ. [↩](#)

129. Jean Sibelius (1865-1957), nhạc sĩ Phần Lan.↩

130. Ezra Pound (1885-1972), nhà thơ Mỹ.↩

131. Hans Erich *Phitzner* (1869-1949), nhạc sĩ Đức.↩

132. Aeschylus (525-456 TCN), kịch tác gia Hy Lạp cổ đại.

Giuseppe Verdi (1813-1901), nhà soạn nhạc Ý, tác giả nhiều vở opera nổi tiếng, trong đó có vở *Othello* với nhân vật Desdemona, dựa trên tác phẩm của W. Shakespeare.↩

133. Henri Matisse (1869-1954), họa sĩ Pháp↩

134. Francesco Guardi (1712-1793), hoạ sĩ Ý. [↩](#)

135. Trong thiên sử thi *Iliad* của Homer↩

136. Trong *Hài kịch thần thánh* của Dante.↩

137. Con Bê Vàng (*Golden Calf*) là ẩn dụ về tội lỗi của con người khi chối bỏ sự thiêng liêng và sùng bái biểu tượng của đời sống vật chất. ↩

138. Philip Larkin (1922-1985), nhà thơ và tiểu thuyết gia Anh ↩

139. Roald Dahl (1916-1990), nhà văn, nhà thơ và nhà viết kịch Anh, nổi tiếng với những truyện ngắn có kết thúc bất ngờ và những truyện dành cho trẻ em với cung cách hài hước, lạnh lùng và u tối.↩

140. Aldous Huxley (1894-1963), trong tiểu thuyết *Brave New World*, nói tới *feelies* là những bộ phim không chỉ có âm thanh và hình ảnh mà cả cảm giác đụng chạm, nên khi khán giả xem một cảnh ướn át trên một tấm thảm da gấu, họ có thể cảm nhận những sợi lông gấu trên chính cơ thể mình.↩

141. Clement Greenberg (1909-1994), nhà phê bình nghệ thuật Mỹ.↩

142. Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), họa sĩ Pháp.

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), họa sĩ Tây Ban Nha. Jean-Francois Millet (1814-1875), họa sĩ Pháp.

Pre-Raphaeiite hướng tới những giá trị của nghệ thuật *trước* thời Raphael, làm sống lại sự trong sáng, chân thành và gần gũi thiên nhiên của hội họa thời kì trước Phục hưng. Nguồn cảm hứng của nhóm Pre-Raphaelite còn đến từ nhà phê bình John Ruskin, người đã tuyên bố nghệ thuật chính là biểu hiện cho tình trạng đạo đức của xã hội, trong cuốn *The Stones of Venice*. Một yếu tố của nghệ thuật Pre-Raphaelite là cách sử dụng màu sắc táo bạo theo phong cách Quattrocento của Ý. Những nền tảng và cảm hứng từ nhóm Pre-Raphaelite, tuy ít ỏi, song có ảnh hưởng lớn đến ba phong trào: Arts and Crafts Movement, Art Nouveau và Symbolism.↩



Những suy nghĩ sau cùng

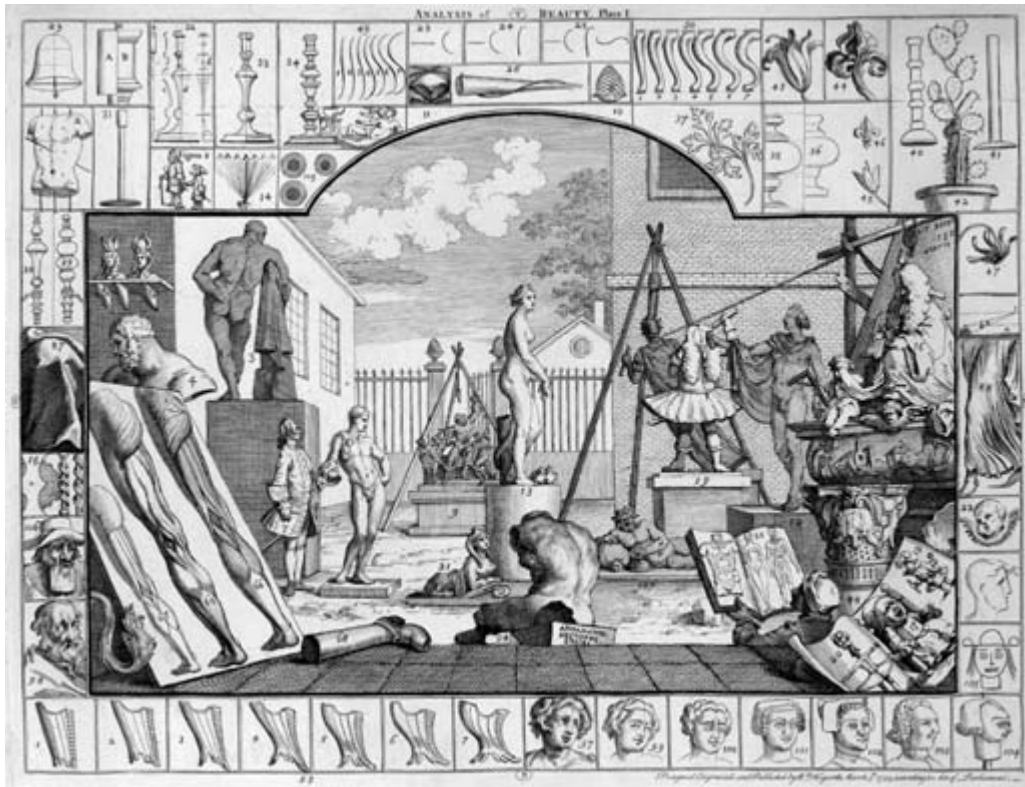
Độc giả sẽ để ý rằng tôi chưa nói cái đẹp *là gì*. Tôi đã ngầm phủ nhận quan điểm neo-platonic về cái đẹp như một đặc điểm của hiện hữu. Thượng đế đẹp, nhưng không phải vì lý do *này*. Và tôi đã tránh nhiều nỗ lực phân tích cái đẹp dựa trên một hoặc một số thuộc tính nào đó được cho là phô bày ở mọi thứ đẹp. Ví dụ, tôi không bàn về truyền thống tư tưởng cũng bắt nguồn từ Plotinus và neo-Platonic, xem cái đẹp như một kiểu toàn vẹn hữu cơ, chẳng hạn như trong định nghĩa của Alberti: “Thứ đẹp là thứ không thể lấy gì khỏi nó và không thể thêm gì vào nó mà không khiến nó tệ hơn”. Dĩ nhiên, một định nghĩa như vậy có vẻ nói lên một điều quan trọng; nhưng hãy hỏi “tệ hơn ở khía cạnh nào?”, và bạn sẽ thấy nó là một vòng tròn.

Tương tự, tôi đã không nói gì về quan điểm được Francis Hutcheson phổ biến trong thế kỷ 18, xem cái đẹp “cốt yếu là” *sự thống nhất trong đa dạng*. Ý tưởng ấy được đón nhận từ Hogarth tới Coleridge và những nhà tư tưởng khác, và vẫn là một ý tưởng được nhiều người theo đuổi. Nhưng cụm từ tối quan trọng mà tôi đặt trong ngoặc kép là một cụm từ chưa bao giờ được giải thích. Liệu giải thích này về cái đẹp là một định nghĩa, một thấu tỏ *tiên nghiệm* vào bản chất của những thứ đẹp, một sự khái quát hoá theo

kinh nghiệm, một lý tưởng, hay chỉ là một hy vọng có thiện ý? Bất cứ nỗ lực nào nhằm chứng minh nó như một sự khái quát hoá cũng không tránh khỏi khiến các thuật ngữ “thống nhất” và “đa dạng” trở nên mơ hồ đến nỗi bao hàm mọi thứ.

Theo tôi, mọi định nghĩa như vậy đều khởi đầu từ mục tiêu sai lầm của chủ đề: không phải về “những thứ trên đời” mà là một trải nghiệm cụ thể về chúng, và sự theo đuổi ý nghĩa sinh ra từ trải nghiệm ấy. Liệu điều này có phải là “cái đẹp nằm trong mắt của người xem”, không có thuộc tính khách quan nào để chúng ta thừa nhận, để có thể đồng thuận về bản chất và giá trị của nó? Câu trả lời của tôi đơn giản là: mọi thứ tôi đã nói về sự trải nghiệm cái đẹp ám chỉ rằng nó được đặt trên cơ sở lý trí. Nó thách thức chúng ta tìm được ý nghĩa trong đối tượng của nó, đưa ra những so sánh phê phán, khảo sát đời sống và cảm xúc của chính chúng ta dưới ánh sáng của những gì chúng ta tìm được. Nghệ thuật, tự nhiên và hình dạng con người, tất cả đều mời gọi chúng ta đặt trải nghiệm này vào trung tâm cuộc sống của mình. Làm như vậy, nó sẽ trao cho chúng ta một nơi chốn ngơi nghỉ để phục hồi sinh lực mà chúng ta không bao giờ chán. Nhưng giả sử chúng ta có thể làm vậy mà vẫn được tự do xem cái đẹp chỉ như một sở thích chủ quan hoặc một nguồn gốc của khoái cảm phù du không hơn, như thế là hiểu sai mức độ sâu xa của lý trí và giá trị thâm đậm cuộc sống của chúng ta. Như thế là không thấy rằng đối với một sinh thể tự do, có cảm nhận đúng đắn, trải nghiệm đúng đắn, sự thích thú đúng đắn cũng nhiều như hành động đúng đắn. Sự phán xét cái đẹp định đoạt cảm xúc và ham muốn của những người đưa ra phán xét ấy. Nó có thể diễn đạt sự thích thú và thị hiếu của họ, nhưng đó là sự thích thú

với những gì họ đánh giá cao và thưởng ngoạn vì những lý tưởng đích thực của chúng.



Hình 26. Hogarth, trang bìa của *Phân tích cái đẹp*: sự thống nhất trong đa dạng