

Sự Trỗi Dậy của Mỹ Học và cái Chết của Nghệ Thuật trong Dòng Chảy Duy Tâm Đức

The Resurgence of Aesthetics and the Death of Art in the Stream of Transcendental Subjectivity

Phanxicô Xaviê Phan Gia Khuê, S.J.^{1*}

¹ Học Viện Thánh Giuse Dòng Tên, Việt Nam

* Email của tác giả liên hệ: fx.phangiakhue@gmail.com

 <https://doi.org/10.54855/csl.233210>

® Copyright (c) 2023 Phanxicô Xaviê Phan Gia Khuê

Tóm lược

Giữa thời đại Khai sáng của thế kỷ XVIII, sự quan tâm về nghệ thuật nổi lên mạnh mẽ. Tuy Baumgarten là người đầu tiên đã sử dụng thuật ngữ “mỹ học” (aesthetics) và phân tách nó khỏi phạm vi triết học để trở thành một lĩnh vực nghiên cứu độc lập: khoa học về cái đẹp; nhưng những khảo sát của Kant mới thực sự thiết lập cơ sở và gọi hứng để mỹ học nổi lên như một hiện tượng trong chủ nghĩa Duy tâm Đức. Tuy vậy, cũng chính bởi sự thay thế của “mỹ học” đối với “triết học nghệ thuật” đã dẫn đến điều mà Hegel chỉ ra như là sự kết thúc của nghệ thuật, hay như cách nói ẩn tượng hơn: cái chết của nghệ thuật.

Từ khóa: Cái đẹp, mỹ học, nghệ thuật, Baumgarten, Kant, Hegel

Abstract

During the Enlightenment era of the 18th century, there was a strong interest in art. While Baumgarten was the first to use the term "aesthetics" and separate it from the realm of philosophy to become an independent field of study - the science of beauty; it was Kant's investigations that truly established the foundation and inspiration for aesthetics to emerge as a phenomenon within German Idealism. However, it was also precisely due to the replacement of "aesthetics" with "philosophy of art" that led to what Hegel referred to as the end of art or, more impressively, the death of art.

Keywords: Beauty, aesthetics, art, Baumgarten, Kant, Hegel

Dẫn Nhập

Lass dir Alles geschehn:
Schönheit und Schrecken.
Man muss nur gehn:
Kein Gefühl ist das fernste.

Hãy để mọi thứ xảy đến:
vẻ đẹp lẫn sự kinh hãi.
Bạn chỉ cần bước đi:
không cảm xúc nào là nơi cuối cùng.
[Rainer M. Rilke]

Kể từ khi truyền thống triết học Tây phương được định hình, tức là với Plato, *Chân* (về *tri thức*) - *Thiện* (về *đạo đức*) - *Mỹ* (về *cái đẹp*) luôn hiện diện với tư cách “bộ ba” nơi bất kỳ một tư tưởng nào nếu muốn được xét như một hệ thống đầy đủ. Tuy nhiên, có một thời gian khá dài mà dường như việc bàn về cái đẹp không được nhắc đến nhiều lắm. Việc này xảy ra không phải vì sự bận tâm về cái đẹp ít đi, nhưng bởi những khó khăn trong cách tiếp cận về phương diện nhận thức luận. Như sẽ được trình bày rõ hơn, bàn về cái đẹp cũng phần nhiều là bàn về kinh nghiệm chủ quan, thế mà những khảo sát, trong khi muốn được tin cậy, thì lại buộc phải khai triển trên bình diện khách quan. Sự nhập nhằng này để lại một vùng xám duyên dáng, nơi *cái đẹp* được kính ngưỡng đặt vào và để yên đấy; người ta đi qua đi lại, ai ai cũng biết nó có đó, và rất quen đó; nhưng dường như không ai biết được gì nhiều hơn, tất cả cũng chỉ có vậy: sự có mặt và quen thuộc.

Giai đoạn hiện đại (modernity) trong thế kỷ XVII và XVIII ở châu Âu mở ra một thời kỳ nhộn nhịp của tư tưởng. Với niềm tin vô bờ vào lý trí, con người hăm hở thăm dò đến mọi ngóc ngách của thế giới. Lần này, căn phòng riêng của *cái đẹp* được gõ cửa. Sự dấn thân này không chỉ vì niềm hiếu tri nồng nhiệt chung của thời đại, nhưng quan trọng hơn, nó chắc chắn khởi đi từ một thao thức thực sự. Bởi trong địa hạt *tri thức* và *đạo đức*, con người chỉ có thể diễn đạt mình với *đúng* và *sai*. Đó là một thể hiện quá nghèo nàn so với thế giới mà tự bản năng, con người biết rằng hãy còn rất nhiều thứ khác đang chờ đợi. Lẽ đương nhiên, sự thiếu hụt đó chỉ có thể được bù đắp một khi vén mở thành công địa hạt còn lại: *cái đẹp*.

Nằm ở tâm điểm của thời đại Ánh sáng Âu châu, Duy tâm Đức trở thành nơi mà mối bận tâm thời đại thể hiện rõ nét nhất: vấn đề về cái đẹp được khơi dậy mạnh mẽ một cách lạ lùng. Trong biến cố này, sự xuất hiện của một lĩnh vực mới: “mỹ học”, và sự đồng hóa nó cách vô ý với “nghệ thuật”, đã dẫn đến một hiện tượng thú vị: cùng mối bận tâm, nhưng ‘một người về đỉnh cao, một người về vực sâu’: sự trỗi dậy của mỹ học cùng lúc dẫn đến cái chết của nghệ thuật.

Như G.W. Friedrich Hegel đã đệ trình, mỗi một giai đoạn lịch sử với những biểu hiện của nó, sẽ là hiện thân của *Tinh thần thời đại* (*Spirit of the age*)¹ ấy, hay như cách nói của Hans-Georg Gadamer, ý thức mang nặng lịch sử đến nỗi nó thuộc về lịch sử hơn là ông chủ của lịch sử: “ý thức là hữu thể hơn là ý thức”². Vì thế, chúng tôi cho rằng sẽ rất thích hợp để bắt đầu cuộc thăm dò này trước hết bằng một vài yếu tố mang tính lịch sử.

Tinh Thần Thời Đại

Khởi đi từ phong trào Phục hưng (theo hệ hình Hy-lạp) bắt đầu từ thế kỷ XV, bước sang thế kỷ XVII, nghệ thuật Âu châu đã đạt tới đỉnh cao về kỹ thuật thể hiện trong giai đoạn Baroque (và sau này là Rococo ở thế kỷ XVIII). Lẽ dĩ nhiên, khi đứng ở vị trí đỉnh cao, người ta sẽ buộc phải nêu ra câu hỏi này: hướng đi kế tiếp là gì? Trong khi sườn dốc của kỹ thuật thể hiện đã được chinh phục, thì nếu muốn tiếp tục tiến lên, cần phải thăm dò vào một chiều hướng khác. Từ điểm nhìn này, nghệ thuật quay trở lại với chính đối tượng mà nó theo đuổi: cái đẹp.

¹ Vì giới hạn của điều kiện trình bày, bài viết buộc phải lược qua rất nhiều những khái niệm quan trọng, đặc biệt là trong hệ thống tư tưởng của Kant và Hegel. Việc này cũng tương tự như là chỉ có thể phác thảo những đường nét chủ đạo mang tính bố cục của một bức tranh, mà thiếu hẳn sự trọn vẹn của màu sắc. Chính vì vậy, chúng tôi mong ước bạn đọc có thể bù đắp phần quan trọng còn thiếu ấy bằng việc tìm hiểu cách chuyên sâu hơn về những khái niệm đã được nhắc đến, và đồng thời cũng đã bị lướt qua.

² Jean Grondin, *Introduction to metaphysics: from Parmenides to Lévinas*, dịch bởi Lukas Soderstrom (New York: Columbia University Press, 2012), 235.

Trong bối cảnh đó, năm 1735, tác phẩm *Những suy niệm triết học về một số đòi hỏi đối với thi ca*³ của Alexander G. Baumgarten (1714-1762) đã giới thiệu lần đầu tiên thuật ngữ “*Æthetica*” – “*mỹ học*”, để chỉ về một phân ngành triết học mới mẻ và độc lập: khoa học về cái đẹp. Thuật ngữ này, “*mỹ học*” (*æthetica*), có nguồn gốc từ tiếng Hy-lạp “*aithetikos*” (*αιθητικός*), có nghĩa là cảm giác, thuộc về tiếp nhận của cảm giác.⁴ Vì vậy, mỹ học luôn gắn kết một cách mật thiết với những kinh nghiệm giác quan cùng với những loại cảm xúc mà kinh nghiệm này gợi lên.

Tất nhiên là mối bận tâm về *cái đẹp* cùng với những suy tư về nó đã xuất hiện ngay từ buổi bình minh của triết học. Thế nhưng, điều đáng lưu tâm ở đây là Baumgarten muốn tiếp cận vấn đề bằng một phương pháp khoa học, cụ thể là theo tinh thần duy lý của Leibniz và Wolff, có nghĩa là bắt buộc phải thiết lập những nguyên tắc tiên nghiệm, với tính phổ quát và tất yếu hiển nhiên của tri thức khoa học. Đó là một thách đố trực tiếp đối với *aithetikos* - cái vốn dĩ gắn liền với kinh nghiệm-cảm giác-chủ quan; vì vậy mà lối tiếp cận vừa mới mẻ vừa bạo dạn này hẳn nhiên gặp phải một sự dè chừng và rõ ràng cần phải được xem xét cẩn trọng. Thậm chí trong một cước chú ở phần Dẫn nhập của *Phê phán lý tính thuần túy* (1787), Kant đã cho rằng một môn khoa học như vậy về cái đẹp theo đề xuất của Baumgarten, tức mỹ học, chỉ là một nỗ lực vô vọng. Bởi vì, “*Ästhetik*” - *cảm giác về cái đẹp*, luôn là thường nghiệm và bất tất, nó không thể được nâng lên thành các quy luật tiên nghiệm vốn là yêu cầu của khoa học.⁵ Nhưng không lâu sau, Kant đã thay đổi ý kiến, và rồi vô tình trở thành người đóng vai trò quan trọng trong việc kiến tạo cơ sở cho sự nổi lên của mỹ học.

Sự Trỗi Dậy Của Mỹ Học

Mặc dù Baumgarten đã khai sinh mỹ học, nhưng như đã nói, Immanuel Kant (1724-1804) mới thực sự là người vạch ra một phân ranh lịch sử, để từ đó thuật ngữ “*mỹ học*” mang lấy hàm nghĩa như ngày nay.⁶ Những đóng góp quan trọng của Kant về mỹ học được tìm thấy trong *Phê phán năng lực phán đoán* (*PPNLPD*), xuất bản lần đầu năm 1790 và là tác phẩm cuối trong bộ ba công trình *Phê phán*. Thế nhưng, điều thú vị là sự ra đời của *PPNLPD* lại không có mục đích nhắm đến mỹ học, mà nó xuất phát từ một nhu cầu cần phải giải quyết vốn phát sinh từ hai công trình *Phê phán* trước đó: *Phê phán lý tính thuần túy* (*PPLTTT*) (1781) và *Phê phán lý tính thực hành* (*PPLTTH*) (1788).

³ Tên gốc: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*.

⁴ “*Aesthetics*” trong *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, biên tập bởi Robert Audi (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 10.

⁵ Kant đã viết: ‘Hiện nay, duy nhất chỉ có người Đức là dùng thuật ngữ “*Ästhetik*” để chỉ môn học mà các nơi khác gọi là “*Phê phán cảm xúc thẩm mỹ*”. Lý do bắt nguồn từ hy vọng đã thất bại của nhà phân tích sắc sảo Baumgarten khi ông muốn đưa sự phán đoán phê phán về cái Đẹp vào dưới các nguyên tắc của lý tính và nâng các quy luật của việc phán đoán này lên thành khoa học. Nhưng nỗ lực này là vô vọng. Bởi vì các quy luật hay tiêu chuẩn nói trên, xét về nguồn gốc chủ yếu nhất của chúng, chỉ đơn thuần là thường nghiệm, cho nên không bao giờ có thể dùng làm các quy luật tiên nghiệm được xác định mà phán đoán thẩm mỹ của ta phải hướng theo, trái lại, chính phán đoán thẩm mỹ của ta mới là hòn đá thử thực sự cho tính đúng đắn của các nguyên tắc. Do vậy, điều nên làm là không nên dùng cách gọi này nữa và chỉ dành để chỉ môn học có tính cách là môn khoa học thực sự (để đưa nó đến gần với ngôn ngữ và ý nghĩa của người xưa trong sự phân chia nhận thức ra làm AIOETHETA KAI NOETA đã vốn rất nổi tiếng), hoặc cùng chia sẻ cách gọi tên này với triết học tự biện và dùng chữ “*Ästhetik*” một phần theo nghĩa siêu nghiệm, một phần theo nghĩa tâm lý học.’ – [B35-B36]-Immanuel Kant, *Phê phán lý tính thuần túy*, dịch bởi Bùi Văn Nam Sơn (Hà Nội: Văn Học, 2004), 137-138.

⁶ Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition* (New York: Cambridge University Press, 2002), 23.

Trong *PPLTTT*, Kant bàn về mối tương quan giữa tâm thức (mind/ Gemüt)⁷ với Tự nhiên, tức thế giới tất yếu và là đối tượng của khoa học xác định. Trong *PPLTTH*, Kant bàn về mối tương quan giữa tâm thức với Tự do; tất nhiên là khi nêu lên vấn đề đạo đức hay luân lý, người ta cũng đồng thời phải giả định rằng ý chí cá nhân nhất định là một cái gì tự do, tức là nằm ngoài chuỗi vận động mang tính nhân quả trong thế giới Tự nhiên, bằng không ý niệm về đạo đức, luân lý, trách nhiệm là vô nghĩa. Mặc dù trong *PPLTTT*, Kant chỉ ra rằng thế giới-hiện tượng (phenomenon) thể hiện ra như là có tính nhân quả, vì thế không thể là địa hạt cho ý chí tự do; song quy luật nhân quả cũng chỉ là một cái gì được tâm thức vẽ lại về thế giới-hiện tượng, nó không trùng khít với thế giới-tự thân (noumenon), tức thực tại tối hậu. Vì vậy, không thể nói được rằng thế giới-tự thân cũng mang tính nhân quả, và cũng hoàn toàn có quyền giả định rằng ý chí (tự do) là thực hữu trong thế giới-tự thân. Ở đây, giống như *giác tính (understanding/ Verstand)* tổ hợp các ấn tượng của cảm năng trong thế giới-hiện tượng để hình thành *nhận thức (cognition/ Erkenntnis)*, thì *lý tính thuần túy (pure reason/ rein Vernunft)* cũng điều phối và tổ hợp các hành vi của ý chí trong thế giới-tự thân để hình thành các *mong muốn (desire/ Begierde)*. Vấn đề là, giữa hai nguyên lý này lộ ra một khoảng chia tách, như một vực thẳm ngăn cách giữa địa hạt của thế giới-hiện tượng (Tự nhiên) và thế giới-tự thân (ý chí Tự do): làm cách nào để chúng có thể tương tác và thông chuyển cho nhau, cụ thể như, làm cách nào mà một quyết định tự do trong thế giới Siêu-cảm tính được thực hữu trong thế giới khả giác? Kant viết:

...ắt phải có một **cơ sở** cho tính thống nhất giữa cái Siêu-cảm tính vốn làm nền tảng cho Tự nhiên với cái Siêu-cảm tính mà khái niệm về Tự do hàm chứa bằng cách thực hành; và mặc dù khái niệm [về cơ sở này] **không thể** đạt đến được một **nhận thức** nào về bản thân cơ sở ấy cả bằng cách lý thuyết lẫn thực hành, và do đó, không có một “lĩnh vực” riêng biệt nào, **song lại làm cho bước quá độ từ lẽ lối tư duy dựa theo các nguyên tắc của cái này sang lẽ lối tư duy dựa theo các nguyên tắc của cái kia có thể có được.**⁸

PPNLPĐ mang sứ mạng kiến giải vấn đề này. Với *PPNLPĐ*, Kant muốn bắc một nhịp cầu với một bờ là quan năng nhận thức, một bờ là quan năng ý chí; và ông đã tìm ra chiếc cầu ấy, đó là quan năng thứ ba: tình cảm về sự vui sướng hay không vui sướng⁹. Đơn giản là, giữa việc nhận thức một đối tượng và rồi mong muốn đối tượng đó, phải có một tình cảm về sự vui thích về đối tượng đó. Ở đây, nếu *nhận thức* được tổ hợp bởi *giác tính* và *mong muốn* được tổ hợp từ *lý tính thuần túy*, thì *tình cảm* (về sự vui sướng hay không vui sướng) được tổ hợp bởi năng lực *phán đoán (judgement/ Urteils kraft)*. Vì vậy, năng lực phán đoán, cụ thể là phán đoán thâm mỹ

⁷ Để thống nhất, một số thuật ngữ đặc trưng [của Kant] được dịch sang tiếng Việt dựa theo các bản dịch của Bùi Văn Nam Sơn. Từ nằm trong ngoặc theo công thức: (tiếng Anh/ tiếng Đức).

⁸ Immanuel Kant, *Phê phán năng lực phán đoán*, dịch bởi Bùi Văn Nam Sơn (Hà Nội: Văn Học, 2007), 11. - [BXX]

⁹ Trong thư gửi cho Carl Leonhard Reinhold ngày 28.12.1787, Kant viết: “Hiện nay tôi đang bận bịu với công việc Phê phán về sở thích, và nhân cơ hội này tìm ra được các nguyên tắc tiên nghiệm **thuộc loại khác** so với trước nay [chúng tôi nhấn mạnh]. Ta có ba quan năng của tâm thức: quan năng nhận thức, tình cảm về sự vui sướng và không vui sướng và quan năng ý chí. Tôi đã tìm ra các nguyên tắc tiên nghiệm cho quan năng thứ nhất trong quyển *Phê phán về lý tính thuần túy* (lý thuyết), cho quan năng thứ ba trong quyển *Phê phán lý tính thực hành*. Tôi cũng đã cố gắng tìm chúng cho quan năng thứ hai, và tuy **tôi đã cho rằng không thể nào tìm ra chúng được** [chúng tôi nhấn mạnh], nhưng rồi chính **tính hệ thống** [...] đã dẫn dắt tôi theo con đường này để bây giờ tôi nhận ra rằng cả ba bộ phận của triết học đều có các nguyên tắc tiên nghiệm của riêng chúng [...], trong đó thực ra quan năng **giữa** chứa đựng các cơ sở quy định tiên nghiệm **ít ỏi nhất**”. – Ibid., xxxi-xxxii.

(hay phán đoán sở thích thuần túy) trong khi tổ hợp tình cảm, đóng vai trò là cầu nối giữa thể giới-hiện tượng và thể giới-tự thân.

Kant nhận ra rằng, nơi kinh nghiệm thẩm mỹ, vừa có tính chủ quan vừa có tính khách quan. Tính chủ quan thì đã rõ: “ai có sở thích nấy”¹⁰. Tính khách quan là trong khi một người nhận định rằng cái gì đó không chỉ là cái dễ chịu (theo nghĩa của Kant) mà là “đẹp” thì đồng nghĩa với chờ đợi rằng những người khác cũng chia sẻ cùng một nhận định ấy¹¹. Trong kinh nghiệm thẩm mỹ, một đối tượng đẹp gọi lên nơi các quan năng của tâm thức một chuyên động mạnh mẽ hơn và hài hòa hơn so với khi nó nhìn ngắm những đối tượng thông thường. Tâm thức như thể được trôi theo một cách tự do, chứ không bị gò ép để phải đạt đến một tri thức lý tính về đối tượng; nó vui thỏa cảm nếm “sự hòa điệu không có chủ đích”¹² giữa đối tượng với chính mình, mà không bận tâm đến một ấn tượng giác quan hay một khái niệm đặc thù nào. Nếu tâm thức vượt ra ngoài trạng thái này khi cố gắng đặt kinh nghiệm thẩm mỹ dưới những khái niệm, nó lập tức chỉ còn là một phán đoán lý tính. Do đó, “cái đẹp là cái gì được hình dung như đối tượng của một sự hài lòng phổ biến, độc lập với mọi khái niệm”¹³. Bằng cách chiêm ngắm đối tượng theo cách ngoài luồng lý tính, tâm thức đạt được một loại “nhận thức đặc biệt” về đối tượng, không thể diễn đạt theo lý tính mà có vẻ tương tự như trực giác. Và vì theo Kant, nguyên lý hoạt động của mọi tâm thức là giống nhau, nên mọi tâm thức sẽ kinh nghiệm cùng một “tri thức đặc biệt này” đối với cùng một đối tượng mà chúng chiêm ngắm; do đó, trong vị thế chủ quan, tính phổ quát của kinh nghiệm thẩm mỹ là hoàn toàn khả hữu, và vì vậy phán đoán thẩm mỹ cũng vận hành theo nguyên tắc tiên nghiệm.

Như vậy, đặc tính *phi khái niệm* tạo điều kiện cho một phán đoán thẩm mỹ có tính *chủ quan phổ quát*. Giải trình này tạo nên một hiệu ứng lịch sử kép. Một mặt, về phương diện lý thuyết, tính *chủ quan phổ quát* của phán đoán thẩm mỹ này, trong khi tháo gỡ khúc mắc giữa tính chủ quan và khách quan, thường nghiệm và tiên nghiệm, đã mau chóng thiết lập cơ sở để mỹ học có đủ thẩm quyền trỗi dậy mạnh mẽ như mong muốn ban đầu của nó với tư cách là một “môn khoa học về cái đẹp”. Mặt khác, về phương diện thực hành, một thời gian khá lâu sau, tính chất của *trải nghiệm thẩm mỹ phi khái niệm* này đã được hiện thực hóa nơi nghệ thuật đương đại. Chẳng hạn trong lĩnh vực hội họa ở thế kỷ XX, nơi các trường phái trừu tượng thuần túy, xuất cảm, duy sắc, cực giản,... tác phẩm hoàn toàn không còn manh mún của sự trình bày lại (representation) như trước đây, không còn mang nội dung hay khái niệm. Hội phẩm không còn muốn chỉ là một người kể chuyện, trung gian, hay vay mượn cái đẹp của đối tượng trong tranh nữa, nó muốn chính nó là cái đẹp, chính những mảng màu và đường nét chứ không phải một sự vật được diễn tả lại nào khác mới là cái đẹp. Vì vốn mang tính chất này, nên đó là lý do hội họa đương đại bắt đầu rời xa văn học và đến gần hơn với âm nhạc. Với cái đẹp “tự thân” này, âm nhạc và hội họa (và đương nhiên cách lãnh vực nghệ thuật khác nữa) hình tượng hóa, bắt lấy những chuyển động, hình hài, cảm xúc, ý niệm để khuôn đúc cho nó những ngữ vựng hoàn chỉnh và riêng biệt. Ngữ vựng này biểu đạt những gì không thể diễn ngôn. Và chính vì được tạo lập bởi một ngôn ngữ phi-ngôn-từ như vậy mà công việc giải nghĩa theo cách bình phẩm một tác phẩm nghệ thuật xem ra sẽ luôn thất bại; chúng không thể được diễn nghĩa lại bằng ngôn từ, mà chỉ có thể cảm nhận, như Rainer M. Rilke (-) đã để lại những lời nhắn nhủ:

¹⁰ Ibid., 247. - [B233-B234]

¹¹ Ibid., 62-63.

¹² Ibid., 28. - [BXLIV]

¹³ Ibid., 53. - [B17]

Những tác phẩm nghệ thuật thoát nguồn từ nỗi cô đơn vô hạn của con người; không gì tai hại nguy hiểm bằng sự phê bình văn nghệ. Chỉ có tình yêu, tình thương, là mới đi vào được tác phẩm nghệ thuật, lãnh hội ý nghĩa, bảo tồn, công chính với những tác phẩm ấy.¹⁴

Cũng theo truyền thống, Kant phân biệt giữa *cái đẹp* và *nghệ thuật*. Theo đó, cái đẹp là một phạm trù rộng hơn rất nhiều, nó là một tổng thể bao gồm cái đẹp từ *Tự nhiên* và *nghệ thuật* (những sản phẩm từ lao tác của con người xét như một phần thêm vào cái đẹp Tự nhiên).¹⁵ Đối với Kant, vẻ đẹp từ Tự nhiên luôn vượt trội so với vẻ đẹp của nghệ thuật, bởi vì nó mang lại sự thích thú ngay lập tức, trong khi các sản phẩm nghệ thuật luôn làm trung gian giữa đối tượng được diễn tả và người tiếp nhận¹⁶: “một vẻ đẹp [của] Tự nhiên là một sự vật đẹp; còn vẻ đẹp nghệ thuật là một hình dung [hay một biểu tượng/Vorstellung] đẹp về một sự vật”¹⁷. Vì thế, “nghệ thuật chỉ có thể được gọi là đẹp, khi ta ý thức rằng nó là nghệ thuật, mà lại xuất hiện ra cho ta có vẻ như là Tự nhiên”¹⁸; những tác phẩm nghệ thuật tốt nhất cần trở nên giống như những sản phẩm của Tự nhiên, nhưng không phải là sự mô phỏng hay bắt chước cách máy móc¹⁹, mà phải thoát thai từ *tài năng thiên bẩm/thiên tài (genius/ Geni)*.

Từ đây, Kant đưa ra một đóng góp không kém phần quan trọng khác, dẫn đến sự khẳng định tính ưu việt của nghệ thuật so với khoa học xét ở góc độ tiệm cận với chân lý tối hậu. Nơi những tác phẩm của các *thiên tài*, người ta thấy rằng mặc dù chúng được diễn đạt bằng những phương tiện vật chất, nhưng đồng thời dường như chúng cũng mang những yếu tố thuộc thế giới tinh thần. Những tác phẩm [nghệ thuật] này không thể được khảo sát hay giải thích một cách lý tính lẫn vật lý. Chẳng hạn, vào thời của Kant, mặc dù hội họa Rococo vẫn mang hình thức trình bày lại (representation), nghĩa là bước đầu có vẻ như sao chép mẫu từ Tự nhiên, thế nhưng rõ ràng người ta nhận thấy nơi tác phẩm không phải chỉ thuần túy là một sự mô phỏng (imitation/Nachahmung), người nghệ sĩ *thiên tài* diễn đạt một cái gì lý tưởng hơn các nguyên mẫu trong Tự nhiên²⁰, như là cả nhân tính nơi một khuôn mặt duy nhất, và không thể tìm thấy bất cứ nơi đâu trong thế giới-hiện tượng²¹. Thêm nữa, ngay chính bản thân người nghệ sĩ cũng rất ít khi nhận thức được đầy đủ tiến trình sáng tác cũng như tác phẩm của mình cho đến khi nó được hoàn thành²². Những đặc tính này của *thiên tài*, Kant nhận định rằng chúng chỉ có thể được giải thích bằng một tác động siêu vượt-cá nhân lên người nghệ sĩ *thiên tài*, mang đến cho anh ta những ý tưởng, đồng thời điều phối hành động của anh ta khi thể hiện các ý tưởng ấy. Một sự tác động nằm ngoài Tự nhiên như vậy, chỉ có thể đến từ thế giới-tự thân. Do đó, *thiên*

¹⁴ Rainer Maria Rilke, *Thư gửi người thi sĩ trẻ tuổi*, dịch bởi Hoàng Thu Uyên (Sài-gòn: An Tiêm, 1969), 31.

¹⁵ Cái đẹp của tự nhiên không lâu sau đã bị loại ra khỏi sự khảo sát của mỹ học bởi Hegel và chỉ được đề cập trở lại vào cuối thế kỷ XX với Adorno – Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, 25.

¹⁶ Ibid., 35.

¹⁷ Kant, *Phê phán năng lực phán đoán*, 207. - [B188]

¹⁸ Ibid., 201. - [B179]

¹⁹ Kant viết: “Do đó, tính hợp mục đích trong sản phẩm của mỹ thuật, tuy là có ý đồ, nhưng không được tỏ ra là có ý đồ, nghĩa là, mỹ thuật phải được nhìn giống như thể là Tự nhiên, cho dù ta ý thức rõ ràng đó là nghệ thuật. Một sản phẩm của nghệ thuật xuất hiện ra như thể là Tự nhiên bằng cách: tuy có tất cả tính chính xác (Pünktlichkeit) trong việc trùng hợp với những quy tắc mà chỉ dựa theo đó sản phẩm mới có thể trở thành cái đúng là nó, nhưng lại không có sự **gượng gạo**, không được lộ ra hình thức trường quy, nghĩa là, không được cho thấy một dấu vết nào của việc quy tắc luôn chập chờn trước mắt và trói buộc các năng lực tâm thức của người nghệ sĩ.” – Ibid., - [B180]

²⁰ Plato cũng đã từng đề cập rằng người nghệ sĩ, cũng giống như nghệ nhân, không bắt chước hay sao chép các đối tượng vật chất, nhưng anh ta vẽ bức tranh của mình theo cái nhìn về *ý niệm (idea/ Idee/ eidos)*. Quan điểm này, sau Kant, cũng sẽ được nối kết với triết học về nghệ thuật của Schelling và Schopenhauer. –X. Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, 22.

²¹ Kant, *Phê phán năng lực phán đoán*, 202-203. - [B182, 2]

²² Ibid., 203. - [B182, 3]

tài nhất định là người đã trải nghiệm những ý tưởng trong thế giới tự thân và rồi diễn đạt lại nó trong thế giới-hiện tượng. Vì thế, trong nghệ thuật, người nghệ sĩ tiếp cận thế giới-tự thân, tức thực tại tối hậu, gần hơn so với trong khoa học, khi nhà khoa học chỉ có thể thuần túy mô phỏng thế giới-hiện tượng²³.

Những khảo sát của Kant đã khai khẩn một vùng đất màu mỡ, từ đây mà rất nhiều những tư tưởng khác vừa tìm thấy hạt giống của gọi hứng vừa tìm được một mảnh đất tốt để gieo trồng, và cảnh tượng gần như một vụ mùa tươi đẹp đầy màu sắc tương ứng với chính sự chào đón nồng hậu đối với mỹ học cùng sự suy tôn nghệ thuật trong thời Khai sáng. Giai đoạn này, có thể kể đến Friedrich Schiller (1759–1805) và Friedrich Schelling (1775-1854) như những triết gia nổi bật trong sự tiếp nối và suy tôn nghệ thuật vào vị thế cao trọng hàng đầu của tinh thần nhân loại.

Cái Chết Của Nghệ Thuật

Đối với chúng ta, nghệ thuật không còn mang giá trị như một thể cách tối cao, nơi mà chân lý đoạt lấy sự hiện hữu cho chính mình. Người ta có thể hy vọng rằng nghệ thuật sẽ luôn tăng tiến và hoàn thiện mình, nhưng hình thức của nó đã không còn là nhu cầu tối cao của tinh thần.

Trong tất cả những mối tương quan này thì nghệ thuật, xét nơi thiên chức cao cả nhất của nó, chỉ còn lại là một cái đã qua đối với chúng ta.²⁴

Phát biểu này, được đặt trong phần Dẫn nhập của *Các bài giảng về Mỹ học (Vorlesungen über die Aesthetic)*, đã trở thành đại diện cho luận điểm nổi tiếng của G.W. Friedrich Hegel (1770-1831) mà giới nghiên cứu hay có thói quen rút gọn với ít nhiều chủ ý tạo ấn tượng: “cái chết của nghệ thuật”.

Cái chết giống như một dấu chấm ở cuối câu, tự nó không có ý nghĩa gì. Để hiểu được nó, người ta cần phải đọc lại cả câu văn. Cũng vậy, để hiểu “cái chết của nghệ thuật”, nhất định cần phải quay lại với chính nội dung mà “nghệ thuật” ám chỉ theo quan điểm của Hegel, để biết thật ra cái gì đã chết. Khi khảo cứu vấn đề này, Martin Heidegger dùng thuật ngữ ‘*nghệ thuật lớn*’ (*great art*) để diễn tả quan điểm của Hegel. Theo đó, nghệ thuật lớn là thứ nghệ thuật mà trong đó “chân lý của các hữu thể xét như là một toàn thể, tức là cái vô điều kiện, cái tuyệt đối, khai mở chính mình” cho “sự hiện hữu sử tính của con người”²⁵. Điều đáng lưu ý ở đây là khi dùng chữ “tức là”, Heidegger đã đặt “cái tuyệt đối” của Hegel đồng nghĩa với “chân lý của hữu thể” của mình. Tóm lại, *tác phẩm nghệ thuật (lớn) là nơi chân lý xảy ra*, và chân lý ở đây là chân lý của hữu thể,²⁶ đây cũng là sợi chỉ đỏ xuyên suốt *Nguồn gốc tác phẩm nghệ thuật* của Heidegger.²⁷ Như vậy, “nghệ thuật” mà Hegel muốn đề cập, qua diễn ngôn của Heidegger, không phải là những tác phẩm nghệ thuật (theo cách hiểu thông thường) như một đối tượng của

²³ Ibid., 204. - [B184]

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. I, dịch bởi T. M (Oxford: Oxford University Press, 1975), 11.

²⁵ Martin Heidegger, *Nietzsche, Volume I: The Will to Power as Art*, dịch bởi David Farrell Krell (New York: Harper & Row, 1979), 84.

²⁶ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, dịch bởi Albert Hofstadter (New York: Harper & Row, 1971), 35, 38.

²⁷ Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 7.

giác quan và được tiếp nhận qua trải nghiệm thẩm mỹ. Phạm vi của nó “lớn” hơn nhiều. Như Hegel xác định, đó là toàn bộ “hiện hữu sử tính của con người”, nơi Tinh thần Tuyệt đối được hiện thực hóa (actualize) trong lịch sử, hay như Heidegger lặp lại rằng, bất cứ khi nào nghệ thuật diễn ra, nó sẽ “mang [cả] một dân tộc vào trong sự ban tặng của nó”²⁸. Việc nghệ thuật được toàn thể một nền văn hóa (một dân tộc) tiếp nhận mới đủ để thiết lập nên tính “lớn lao” của nó. Nghệ thuật chỉ “lớn” nếu nó sở hữu ý nghĩa lịch sử-thế giới²⁹, mà tính chất này lại chỉ được tìm thấy nơi nghệ thuật Hy-lạp cổ đại, nơi các ngôi đền ở Paestum, hay giáo đường Trung cổ, nơi tác phẩm nghệ thuật là điểm hội tụ trọn vẹn của ‘cõi sống’ (*world/ Welt*), như được diễn tả trong đoạn văn tuyệt đẹp của Heidegger về ‘ngôi đền’³⁰. Thế nhưng, “những ngày tháng diễm lệ của nghệ thuật Hy-lạp, cũng như thời đại hoàng kim của Trung cổ sau này, đều đã qua đi”³¹. Trong thiên chức cao cả của mình, nghệ thuật đã chết.

Nhưng duyên do của sự kết thúc này là gì?

Nghịch lý thay, chính “trải nghiệm thẩm mỹ” mà Kant khởi xướng, trong khi hậu thuẫn và khơi lên sự trỗi dậy của mỹ học, thì cùng lúc cũng đã làm nên hồi kết của nghệ thuật³², chủ yếu vì mỹ học đã quy giản tính lớn lao của nghệ thuật, vốn là biến cố “xảy ra của chân lý”, thành một đối tượng của trải nghiệm thẩm mỹ³³ mà thôi. Hegel viết:

Điều này xảy ra đến theo cách thức là thay vì duy trì tính thiết yếu trước đây trong thực tại và giữ vị trí cao trọng hơn của mình, thì đối với chúng ta, nó [nghệ thuật] đã tuột khỏi chân lý và đời sống thực, và rồi bị chuyển thành [chỉ còn là] những ý tưởng (ideas) trong tâm trí chúng ta mà thôi.³⁴

Nhưng trái ngược với nỗi ai oán thông thường trước một cuộc ly tan, Hegel chào đón sự kết thúc này của nghệ thuật với một thái độ lạc quan, vì đối với Hegel, lịch sử luôn vận động đi lên và ngày một kiện toàn khi hướng về Tinh thần tuyệt đối. Nghệ thuật trước đây, dù đáng ngưỡng mộ bao nhiêu, thì cũng đã kết thúc sứ mạng của nó, giống như khi con người bước vào tuổi trưởng thành thì cũng phải giã từ thời thơ ấu đáng yêu của mình chỉ với ít nhiều lưu luyến mà thôi. Trong cùng chuyển động đi lên này, Tinh thần tuyệt đối cũng sẽ ngày một được hiện thực hóa hơn nơi lịch sử, trở nên tỏ tường hơn, và vì vậy mọi nghệ thuật đều mang số mệnh là sẽ được thay thế bởi triết học, nơi mà Tinh thần đạt được sự rành mạch như là Ý niệm. Do đó,

²⁸ Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, 74.

²⁹ Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, 32.

³⁰ Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, 41-43.

³¹ Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 10.

³² Có vẻ như chính Kant cũng đã linh cảm về điều này, khi đột ngột nêu lên một nhận xét trong PPNLPĐ: “Tài năng trong khoa học được hình thành để phục vụ cho tính hoàn hảo ngày càng gia tăng và tiến lên không ngừng của tri thức và của mọi sự hữu dụng thực tiễn, cũng như cho việc truyền dạy lại cùng những điều ấy cho người khác, trong khi đó, tài năng thiên bẩm chỉ đạt đến một điểm, rồi ở nơi đó nghệ thuật dừng lại, một khi một ranh giới đã được xác lập khiến nghệ thuật không thể vượt lên được nữa. | Ranh giới này rất có thể đã đạt đến từ lâu và không còn có thể được mở rộng hơn được nữa.” – Kant, *Phê phán năng lực phán đoán*, 204-205. - [B184]

³³ Heidegger nhận định: “Mỹ học xem tác phẩm nghệ thuật như là một đối tượng, nói rõ hơn: như là đối tượng của cái *aisthesis*, tức của sự linh hội của giác quan theo nghĩa rộng. Ngày nay ta gọi sự linh hội ấy là sự trải nghiệm. Cách thức trải nghiệm nghệ thuật được giả định là sẽ cho ta biết về bản chất của nghệ thuật. Sự trải nghiệm không chỉ là nguồn suối mẫu mực dành cho việc thưởng thức nghệ thuật, mà còn cho cả việc sáng tạo nghệ thuật nữa. Tất cả đều là trải nghiệm. Song, có lẽ sự trải nghiệm cũng chính là môi trường giết chết nghệ thuật. Cái chết đến chậm rãi, qua hàng nhiều thế kỷ.” – Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, 77.

³⁴ Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 11.

Hegel muốn đẩy xa hơn Kant trong nhận định về một phán đoán thẩm mỹ, nó không dừng lại nơi tình cảm của sự vui thích, mà còn phải tiến vào địa hạt tri thức:

Những gì bây giờ được khơi dậy trong chúng ta bởi các tác phẩm nghệ thuật không chỉ là sự vui thích tức thì mà còn là phán đoán của chúng ta, vì chúng ta gọi lên nơi sự cân nhắc mang tính tri thức của mình (i) nội dung của nghệ thuật, cùng với (ii) phương cách trình bày của tác phẩm nghệ thuật và sự phù hợp hay không phù hợp giữa hai điều này đối với nhau. Do đó, trong thời đại chúng ta, triết học về nghệ thuật là một đòi hỏi lớn hơn so với những ngày mà bản thân nghệ thuật [chỉ đơn thuần] là nghệ thuật mang lại sự hài lòng trọn vẹn. Nghệ thuật mời gọi chúng ta [cần có] sự cân nhắc mang tính tri thức. Điều đó không có mục đích là kiến tạo lại nghệ thuật, nhưng để biết nghệ thuật là gì về mặt triết học.³⁵

“Sự phù hợp hay không phù hợp” giữa nội dung và phương cách trình bày này của nghệ thuật được xem như là một đòi hỏi của tự-hiện thực (self-actualize), tức là một khám phá để tìm kiếm những hình thức cụ thể mà nơi đó Tinh thần sẽ nhập thể, nghĩa là hiện thân một cách khả giác trong thế giới. Với Hegel, giờ đây khi không còn giữ vai trò “cao cả” như là “sự xảy ra của chân lý”, nghệ thuật được miễn khỏi tính bó buộc cách tất định trong đòi hỏi tự-hiện thực này³⁶.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) đã gọi đây là “sự giải phóng của nghệ thuật với tư cách là nghệ thuật”. Còn Arthur Danto (1924 - 2013) cùng với một số nhà nghiên cứu mỹ học khác theo trường phái Hegel, thì biểu dương cái chết này của nghệ thuật như là khoảnh khắc lịch sử mà từ đó sẽ khởi đầu quyền tự trị thực sự của nghệ thuật.³⁷

Về phía đối diện, người tỏ rõ sự tiếc nuối là Heidegger. Ông cho rằng, “mỹ học” đã dần đồng hóa với “triết học nghệ thuật”. Sự lẫn lộn này đã hoán đổi cách nhằm lẫn lòng kính ngưỡng vốn dành cho “nghệ thuật” vào tay “mỹ học”. Heidegger châm biếm rằng, khi nghệ thuật trở thành mỹ học với những cảm nghiệm thẩm mỹ, thì đó là lúc nó cũng trở thành “vật liệu làm bánh ngọt”³⁸, với vai trò duy nhất là thêm chút hương vị vào cuộc đời. Bởi lẽ một khi quy chiếu hoàn toàn vào trải nghiệm thẩm mỹ, nghệ thuật buộc lòng gánh lấy trách nhiệm là sản tạo nên các trải nghiệm về mặt cảm giác thuần túy, “tình cảm về sự vui sướng hay không vui sướng” theo như Kant. Nó sẽ phụ thuộc vào mức độ mà trải nghiệm “nghỉ ngơi, thư giãn”³⁹ mang lại. Nó không còn là một nhu cầu tuyệt đối, mà trở thành một lựa chọn giữa muôn vàn lựa chọn khác. Trong khi “điều làm cho nghệ thuật trở nên lớn lao không chỉ nằm ở (và yêu cầu hàng đầu của nó không phải là) phẩm chất cao của tác phẩm được sáng tạo. Đúng hơn, nghệ thuật trở nên lớn lao bởi nó là những câu trả lời cho một *nhu cầu tuyệt đối*”.⁴⁰ Tiếp đó, dù ở một mức độ tinh tế

³⁵ Ibid.

³⁶ Hegel viết: “Sự ràng buộc một đối tượng được miêu tả cụ thể với một phương thức miêu tả [chỉ] phù hợp với riêng đối tượng ấy của các nghệ sĩ [trước đây], ngày nay đã là quá khứ, và do đó nghệ thuật đã trở thành một công cụ tự do mà người nghệ sĩ có thể sử dụng tùy ứng với kỹ năng mang tính chủ quan của anh ta, trong mối liên hệ đến bất kỳ đối tượng [muốn miêu tả] nào.” - Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 605.

³⁷ Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, 103.

³⁸ Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, 41. và Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, dịch bởi Gregogry Fried & Richard Polt (New Haven: Yale University Press, 2000), 140.

³⁹ Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, 140; cũng như quan điểm về nghệ thuật của Schiller, Schelling và Schopenhauer.

⁴⁰ Heidegger, *Nietzsche, Volume I: The Will to Power as Art*, 84.

hơn, nghệ thuật cũng chỉ trở thành khẩu vị riêng của một nhóm chuyên gia. Nghệ thuật mang tính thẩm mỹ chỉ là một dạng “sinh hoạt văn hóa” chuyên biệt cho một nhóm xã hội tinh hoa.

Tóm lại, dấu phản ứng với thái độ nào, thì sự nổi lên của mỹ học cũng đã thay thế và dẫn đến sự kết thúc của nghệ thuật, khi nó biến cái cao cả và lớn lao của nghệ thuật thành ra tầm thường. Nghệ thuật không còn là một nhu cầu tuyệt đối mà chỉ là một lựa chọn bất tất, và rồi cũng trở nên thứ yếu trong các nền văn hóa xét như một tổng thể và cũng đánh mất đi ý nghĩa lịch sử-thế giới.⁴¹

Kết luận

Khác với Hegel, Heidegger nhất quyết không cho rằng lịch sử phải xảy ra theo quy luật. Lịch sử là cái mà Hữu (Being) gửi tới cho con người; không một tham vọng thống đoạt lịch sử nào là chính đáng, vì “bản chất của con người phải là một kẻ đón đợi, tức là kẻ chăm lo cho sự lai đáo của Hữu”⁴². Vì vậy, sự trở lại của nghệ thuật lớn là điều đáng mong ước.

Chúng tôi, trong phạm vi quan sát nhỏ hẹp của mình, mạn phép nêu ra hai nhận định sau. Thứ nhất, dù rằng sự trở lại của nghệ thuật, trong thiên chức cao cả của nó, là điều đáng mong đợi, thế nhưng cho đến nay, vẫn chưa xét thấy có dấu hiệu nào của sự trở lại ấy. Thứ hai, mặc dù nghệ thuật thực sự đã chết nơi những hệ hình (paradigm) có quy mô lớn, nhưng sự hiện diện của nó ngày nay không phải là không còn, tuy rằng đó chỉ là trong phạm vi rất hẹp mà thôi (và vì vậy cũng có thể giả định về sự trở lại trong một cấu trúc đa diện, đa tâm của nghệ thuật lớn). Đó có thể là nơi những cộng đồng nhỏ lẻ, rải rác, và phần nào hãy còn ban sơ trong khi lánh mình khỏi tầm ảnh hưởng của “tinh thời thời đại”⁴³. Tuy rằng hiện tại vẫn luôn có những nỗ lực đáng khen nhằm bảo tồn những cộng đồng văn hóa này. Nhưng cách tiếp cận vẫn là một hình thức dựa trên cơ sở mỹ học, có nguy cơ một lần nữa tách lìa nghệ thuật/văn hóa “khỏi chân lý và đời sống thực”, để chỉ còn là những hiện vật được trưng bày sau lớp kính đẹp để nơi các bảo tàng, hay cùng lắm cũng chỉ trở thành khẩu vị thẩm mỹ của một nhóm nhỏ nào đó mà thôi.

Cuối cùng, cần thẳng thắn rằng, nếu Chân (tri thức), Thiên (đạo đức) đều cần những cách tiếp cận đặc thù của nó, thì Mỹ (cái đẹp) hẳn cũng phải đi theo một con đường riêng nếu muốn tương giao. Vì vậy, tất cả những bàn luận trên đây, trong khi thao tác hoàn toàn dựa trên lập luận của lý trí, chưa hẳn là một lối tiếp cận chính đáng.

⁴¹ Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, 12.

⁴² Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, dịch bởi William Lovitt (New York: Harper & Row, 1977), 42.

⁴³ Chẳng hạn, những mô tả của Georges Condominas (1921 - 2011), nhà nhân chủng học đã sống hoàn toàn trong một cộng đồng người Mnông Gar ở miền cao nguyên Việt Nam chỉ mới cách đây vài mươi năm, phần nào cho thấy những dấu hiệu về thiên chức của nghệ thuật (lớn) chưa phải đã mất hẳn. Ví dụ một ghi chép thú vị về một buổi lễ cúng trừ bệnh:

“Kroong-Rồn lời ngời cách xa đang chẻ một đoạn tre ngõr để ông già Krah lấy lạt đan một con dê và con trâu be bé. Tôong-Jieng hỏi thầy saman xem có phải nạn một nô lệ không. Khi thầy saman trả lời rằng có, anh bèn nạn một nô lệ bằng đất nhào.” – Georges Condominas, *Chúng tôi ăn rừng Đá-Thần Gô. Biên niên của Sar Luk, làng Mnông Gar* (Paris: Mercure de France, 1974), 144.

Tài liệu tham khảo

- Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol. I, dịch bởi T. M (Oxford: Oxford University Press, 1975), 11.
- Immanuel Kant (2007). *Phê phán năng lực phán đoán*, dịch bởi Bùi Văn Nam Sơn. Hà Nội: Văn Học.
- Jean Grondin (2012). *Introduction to metaphysics: from Parmenides to Lévinas*, dịch bởi Lukas Soderstrom. New York: Columbia University Press.
- Julian Young (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kai Hammermeister (2002). *The German Aesthetic Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Martin Heidegger (1979). *Nietzsche, Volume I: The Will to Power as Art*, dịch bởi David Farrell Krell. New York: Harper & Row.
- Martin Heidegger (1971). *Poetry, Language, Thought*, dịch bởi Albert Hofstadter. New York: Harper & Row.
- Martin Heidegger (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*, dịch bởi William Lovitt. New York: Harper & Row.
- Martin Heidegger (2000). *An Introduction to Metaphysics*, dịch bởi Gregogy Fried & Richard Polt. New Haven: Yale University Press.
- Rainer Maria Rilke (1969). *Thư gửi người thi sĩ trẻ tuổi*, dịch bởi Hoàng Thu Uyên. Sài-gòn: An Tiêm.

Biodata

Phanxicô Xaviê Phan Gia Khuê là tu sỹ Dòng Tên, Việt Nam, và là sinh viên Thần học năm 2 tại Học Viện thánh Giuse Dòng Tên, Việt Nam.

Francis Xavie Phan Gia Khue is a Jesuit of the Society of Jesus, Vietnam. He is also a second-year student of Theology at Saint Joseph Jesuit Scholasticate, Vietnam.