

PGS. TS. PHẠM QUANG TRUNG
(Biên soạn)

MỸ HỌC



NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI

MỸ HỌC

PHẠM QUANG TRUNG
(*Biên soạn*)

MỸ HỌC

PHẦN
M
NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI
Vb. 49471

MỤC LỤC

	Trang
PHÂN I: ĐỐI TƯỢNG NGHIÊN CỨU CỦA MỸ HỌC	9
Chương I: Quá trình xác định đối tượng của mỹ học trong lịch sử	10
Chương II: Đối tượng mỹ học theo quan điểm hiện đại	18
PHÂN II: MỐI QUAN HỆ THẨM MỸ	23
Chương I: Khái quát về mối quan hệ thẩm mỹ	23
I.1. Thế nào là mối quan hệ thẩm mỹ?	23
I.2. Đặc tính cơ bản của mối quan hệ thẩm mỹ	24
Chương II: Chủ thể thẩm mỹ	34
II.1. Khái niệm chủ thể thẩm mỹ?	34
II.2. Các phạm trù biểu hiện chủ thể thẩm mỹ	40
Chương III: Đối tượng thẩm mỹ	53
III.1. Khái quát về đối tượng thẩm mỹ	53

III.2. Cái đẹp	59
III.3. Cái cao cả, cái bi, cái hài	68
PHẦN III: NGHỆ THUẬT TỪ GÓC NHÌN THẨM MỸ	79
Chương I: Đặc trưng của nghệ thuật	79
I.1. Nghệ thuật là gì?	79
I.2. Đối tượng nghệ thuật	82
I.3. Nội dung nghệ thuật và hình thức nghệ thuật	87
I.4. Hình tượng nghệ thuật	90
Chương II: Các loại hình nghệ thuật	102
II.1. Những khuynh hướng sai lầm trong phân chia các loại hình nghệ thuật	102
II.2. Các cách phân loại nghệ thuật hiện đại	105
PHỤ LỤC	113
Lịch sử mỹ học Trung Hoa thời phong kiến	
Chương I: Thời kỳ sinh thành của Mỹ học Trung Quốc	116
Chương II: Thời kỳ phát triển của Mỹ học Trung Quốc	132

Thuật ngữ *mỹ học* (có người còn gọi là *Thẩm mỹ học*, *esthétique*) lần đầu tiên được nhà triết học người Đức A. Baumgarten (1714 - 1762) sử dụng vào năm 1735 trong tuyển tập các bài báo của ông nhan đề *Những suy niệm triết học về các vấn đề liên quan tới sáng tác thi ca*. Nhưng phải đến năm 1750 và sau đó năm 1758, khi hai tập *Mỹ học* của A. Baumgarten lần lượt ra đời thì khái niệm này mới được dùng rộng rãi.

Tuy nhiên, mỹ học như một ngành khoa học thì nảy sinh rất sớm trong lòng xã hội nô lệ ở phương Đông cũng như phương Tây. Lúc này, nó được coi như là một bộ phận của triết học - môn khoa học tìm hiểu những quy luật chung nhất của tự nhiên, xã hội và tư duy. Sự nảy nở của các học thuyết mỹ học đặc biệt rầm rộ ở Trung Quốc và Hy Lạp thời Cổ đại.

Trong thời Xuân Thu - Chiến Quốc ở Trung Quốc, các khuynh hướng tư tưởng lớn như Khổng giáo, Lão giáo, Mặc giáo và Pháp gia... nảy sinh, luôn tranh giành ảnh hưởng với nhau. Các quan niệm về đạo đức, chính trị, thẩm mỹ... đua nhau phát triển. Đã xuất hiện không ít quan niệm thẩm mỹ độc đáo, rất đáng lưu tâm tìm hiểu. Cái hay là chúng thường được trình bày dưới hình thức những câu chuyện có tính ngụ ngôn, khá sinh động và thâm thúy. Chẳng hạn câu chuyện về công việc sáng tạo của họa sĩ trong *Hàn Phi Tử*. Người đại diện lớn nhất của phái Pháp gia này kể rằng, có một nghệ sỹ người nước Tề, nhân Tề Công hỏi vẽ vật gì khó nhất, ông đáp: “*Vẽ chó, ngựa và những*

con thú khác"; còn đối với câu hỏi về gì dễ hơn cả thì ông đáp *"Về ma, quỷ và những tà lực khác"*. Liên sau đó, người họa sỹ giải thích như sau: *"Hàng ngày, mọi người đều thấy ngựa và biết rõ ngựa như thế nào. Chỉ cần làm lần chút ít trong bức họa là họ lập tức bàn tán. Còn ma quỷ thì chẳng có một nhận thức rõ rệt nào về chúng cả, do vậy vẽ chúng là chuyện dễ"*. Hàn Phi Tử quan niệm giá trị của các tác phẩm nghệ thuật chỉ được xác định trong tương quan với người tiếp nhận chúng, mà người cảm thụ thì bao giờ cũng dùng sự từng trải của chính mình để đánh giá tác phẩm. Bởi vậy, nghệ thuật muốn có ý nghĩa phải gắn với hiện thực đời sống. Mọi tưởng tượng tách rời thực tại đều quái đản và huyền hoặc. Sáng tạo nghệ thuật được coi là một hình thức lao động công phu là vì thế. Ý nghĩa mỹ học của câu chuyện này đâu có nhỏ và đâu có giới hạn chỉ ở thời trước.

Hy Lạp thời Cổ đại cũng từng sản sinh ra nhiều nhà triết học, nhiều nhà mỹ học lỗi lạc. Một trong những tên tuổi lừng danh là Heraklite (540 - 480 TCN). Với ông, chân lý luôn là cụ thể. Ông cho rằng: *"Lửa thích rom hơn vàng"*. Ông còn nói: *"Nước biển sạch nhất đồng thời bẩn nhất. Đối với cá nó dùng để uống và nó vô hại. Còn đối với con người, nó không dùng để uống được và nó có hại"*. Từ đó Heraklite chủ trương tính tương đối của cái đẹp. Ông nói: *"Con khỉ đẹp nhất cũng là xấu so với loài người, và con người hoàn thiện nhất khi so với thần thánh cũng chỉ như một con khỉ"*. Những quan niệm mỹ học sâu sắc và đặc sắc tương tự có thể dễ dàng tìm trong các công trình lý luận của các nhà tư tưởng ở Hy Lạp thời Cổ đại.

Rõ ràng, các học thuyết mỹ học đã nảy sinh từ rất sớm trong lịch sử tư tưởng của nhân loại. Tuy nhiên, mỹ học với tư cách là *một ngành khoa học độc lập* lại phải chờ tới thời cận đại. Một trong những yếu tố quan trọng giúp mỹ học tách dần ra khỏi triết học là việc xác lập được *đối tượng đặc thù* của ngành khoa học này.

Phần I

ĐỐI TƯỢNG NGHIÊN CỨU CỦA MỸ HỌC

Trả lời câu hỏi “*Mỹ học là gì?*” thực chất là đi tìm lời giải đáp cho câu hỏi “*Mỹ học nghiên cứu cái gì?*”. Mỗi ngành khoa học - khoa học tự nhiên, khoa học xã hội hay khoa học nhân văn, muốn tồn tại như một ngành độc lập thì phải xác định đối tượng nghiên cứu chuyên biệt của mình. Từ cổ xưa, một tác giả khuyết danh của công trình nổi tiếng *Về cái cao cả* đã xác định hai yêu cầu cơ bản đặt nền tảng cho bất cứ một ngành khoa học nào gồm: *Một là*, cần xác định đối tượng nghiên cứu của mình; và *hai là*, cần tìm tòi và chỉ ra các phương pháp chiếm lĩnh đối tượng này. Chính Hegel trong tác phẩm *Khoa học lôgic*, khi trình bày về vai trò của việc xác định đối tượng của ngành khoa học này cũng đã nói rất đúng rằng: *không am hiểu đối tượng của lôgic học thì không thể nói trước nó là gì cả.*

Vậy đâu là đối tượng đặc thù của mỹ học? Nói cách khác, mỹ học nghiên cứu cái gì trong thế giới thực tại muôn màu muôn vẻ? Không dễ tìm ngay được câu trả lời xác đáng. Đó là quá trình tìm tòi không mệt mỏi của nhiều nhà mỹ học danh tiếng thuộc nhiều dân tộc trong suốt chiều dài lịch sử.

Chương I

QUÁ TRÌNH XÁC ĐỊNH ĐỐI TƯỢNG CỦA MỸ HỌC TRONG LỊCH SỬ

Các học thuyết mỹ học trong quá khứ thường tập trung sự tìm tòi vào hai lĩnh vực chính: *cái đẹp* và *nghệ thuật*. Có thể thấy rõ điều đó trong tư tưởng mỹ học của những đại diện lớn nhất cho các giai đoạn phát triển của mỹ học nhân loại như: Platon (427 - 347 TCN), Aristote (384 - 322 TCN), Leonardo da Vinci (1452 - 1519), Diderot (1713 - 1784), Lessing (1729 - 1781), Kant (1724 - 1804), Hegel (1770 - 1831), Bielinxki (1811 - 1848), Tsecnusepxki (1828 - 1889)...

Platon là nhà triết học, nhà mỹ học duy tâm nổi tiếng của Hy Lạp Cổ đại. Cũng như nhiều nhà mỹ học khác, quan niệm thẩm mỹ của ông gắn bó và chịu sự chi phối của quan niệm triết học. Hạt nhân của triết học Platon là thuyết *Ý niệm* (tức *tinh thần, linh hồn*). Ông chia thực tại ra làm hai thế giới: *thế giới ý niệm*, cái ta có thể biết nên gọi là thế giới *khả niệm*; *thế giới vật thể*, cái ta có thể thấy nên gọi là thế giới *khả thị*. Trong đó, theo ông, chỉ có *thế giới ý niệm* mới “*tồn tại chân thực, nó có trước và sản sinh ra các vật thể cảm tính*”. Từ quan niệm triết học đó, khi đi vào mỹ học, ông cho rằng mặc dù có *cái đẹp vật chất* và *cái đẹp tinh thần*, nhưng

chỉ có cái đẹp tinh thần, cái đẹp của ý niệm mới là cái đẹp vĩnh hằng, tuyệt đối. Ông viết: “Cái đẹp là tự nó”. Khi có ý định giải thích cái đẹp của nghệ thuật, ông chủ trương thuyết “bất chước”. Ông không khước từ việc tái hiện thực tại của nghệ thuật, nhưng vì thế giới vật thể cảm tính chỉ là cái bóng của ý niệm, nên với Platon chủ trương: “Nghệ thuật chỉ là cái bóng của cái bóng”. Nghệ thuật cách xa chân lý tới ba bậc nên nó là “ảo ảnh”, không có giá trị nhận thức.

Aristote là học trò xuất sắc của Platon, nhưng về mặt tư tưởng, cơ bản ông đi ngược lại quan niệm của thầy mình. Các công trình của ông bao trùm lên nhiều lĩnh vực khác nhau, và ở lĩnh vực nào ông cũng vươn tới những đỉnh cao mà thời đại cho phép. K. Marx gọi ông là “nhà tư tưởng vĩ đại nhất thời cổ đại”. Về mặt triết học, Aristote chống lại cách phân chia thực tại thành hai thế giới đối lập, siêu hình, mà cho rằng chỉ có duy nhất một thế giới vật thể tồn tại, trong đó có sự thống nhất giữa *vật chất* (nghĩa là *bản chất bên trong*) với *hình thức* (nghĩa là *hiện tượng bên ngoài*). Trên cơ sở nhận thức như vậy về thế giới, ông thừa nhận đặc tính khách quan của cái đẹp. Trong công trình nổi tiếng *Siêu hình học*, ông nói đẹp là trật tự của sự hài hòa, cân xứng. Trong *Thi pháp học*, ông đã bổ sung thêm tính xác định, hữu hạn và thống nhất. Cũng như Platon, ông theo thuyết “bất chước” (nghĩa là tái hiện) vật thể cảm tính (thế giới hiện thực) trước hết là cái đẹp của thực tại, trung tâm là vẻ đẹp của con người. Mỹ học của ông thấm nhuần ý nghĩa nhân bản cao cả bên cạnh tính duy

vật sâu sắc. Ông yêu cầu nghệ sỹ phải “*diễn tả cái có thể xảy ra*” theo bản chất và quy luật tất yếu. Cao hơn, ông còn trao cho nghệ sỹ cái quyền “*bổ sung vào cái không có trong tự nhiên*”. Tính lý tưởng được khẳng định cùng với tính hiện thực. Ông đặc biệt đề cao ý nghĩa nhận thức và ý nghĩa giáo dục của nghệ thuật. Lý thuyết về khả năng “*thanh lọc hóa*” tâm hồn người xem của bi kịch được ông phát hiện cho đến nay vẫn còn nguyên giá trị.

Qua thời Trung đại, nhân loại bước sang thời Phục hưng - thời đại đã sản sinh ra những “*người khổng lồ*” về tư tưởng, trong đó có tên tuổi của *Leonardo da Vinci* danh họa người Italia. Theo kiến giải của ông, cái đẹp tồn tại trong những thuộc tính của chính bản thân sự vật, hiện tượng, trong sự kết hợp hài hòa giữa các bộ phận, nhất là màu sắc và âm thanh của chúng. Trong cuốn *Bàn về hội họa*, ông khẳng định: “*Chúng ta học tập tự nhiên chứ không học tập các họa sỹ khác, những người mà bản thân họ cũng chỉ là con đẻ của tự nhiên mà thôi*”. Ông rõ ràng đã kế thừa những tinh hoa tư tưởng của các bậc tiền bối. Ông phát triển khả năng chiếm lĩnh cái đẹp ở người nghệ sỹ bằng việc vận dụng các phương tiện khoa học. Ông đặt nghệ thuật, trước hết là hội họa, ngang hàng với khoa học về ý nghĩa và phương thức phản ánh thực tại là vì thế.

Diderot là đại diện xuất sắc cho thời Khai sáng khi nhiều vấn đề mỹ học được nghiên cứu một cách sâu sắc. Ông là nhà triết học, nhà văn, nhà lý luận nghệ thuật lừng danh người Pháp. Trong công trình *Nghiên cứu*

triết học về nguồn gốc và bản chất của cái đẹp, ông trước sau luôn khẳng định cái đẹp vốn là thuộc tính của nhiều đồ vật, sự vật khách quan. Diderot hiểu nghệ thuật như là sự mô phỏng tự nhiên. Ông viết: “*Thiên nhiên là mô hình đầu tiên của nghệ thuật*”. Ông yêu cầu nghệ thuật phải là phương tiện hữu hiệu để giáo dục con người: “*Giới thiệu cái đạo đức cho người ta noi theo, cái tật xấu cho người ta lên án, cái lối bịch cho người ta thấy rõ – đó là nhiệm vụ của bất cứ một người chân chính nào cầm bút viết, cầm bút vẽ, cầm dao khắc*”. Ý nghĩa cao quý của nghệ thuật đối với con người và cuộc sống có được một phần vì lẽ đó.

Người đại diện chói lọi hơn cả cho phong trào Khai sáng ở Đức là **Lessing**. Đó là một người có học vấn toàn diện. Ông là tác giả của những công trình nghiên cứu mỹ học có tiếng như *Lao Coon*, *Kịch trường Hăm Buốc*... Dựa trên quan điểm duy vật về triết học, ông chủ trương nghệ thuật mô phỏng *toàn bộ tự nhiên có thể thấy* trong đó cái đẹp chỉ là một bộ phận nhỏ. Sự chân thực, biểu cảm được ông coi là những quy luật chủ yếu của nghệ thuật chân chính. Theo ý kiến của ông, nghệ thuật cần phải đánh giá cuộc sống theo những quan điểm về cái đẹp và cái xấu, nhằm tác động đến đạo đức, uốn nắn những sai lạc của tầng lớp bình dân. Ông rất chú ý đến sự lệ thuộc của các loại hình nghệ thuật vào tính chất của đối tượng phản ánh. Hội họa và điêu khắc, theo Lessing, thích hợp mô tả với những vật thể được xếp đặt trong không gian, trong khi văn chương lại thích hợp với việc phản ánh những hành động xảy ra trong thời gian.

Ông đồng thời chủ trương sự pha trộn tính bi, hài trong kịch, không nhất thiết phải đảm bảo sự thuần nhất về thể loại trong nghệ thuật kịch.

Ông tổ của nền triết học cổ điển Đức - một trong ba nguồn gốc góp phần tạo lập nên chủ nghĩa Marx - là *Kant*. Với ông, cái đẹp có những phẩm chất riêng, không liên hệ qua lại với cái có ích và cái thiện. Khoái cảm do cái đẹp mang lại là hoàn toàn vô tư, vô tâm. Tư tưởng đúng đắn về nguyên tắc đó được Kant tuyệt đối hóa và bọc trong cái vỏ duy tâm chủ nghĩa. Ông quan niệm cái đẹp có tính thiên bẩm. Ông đặt trọng tâm nghiên cứu không phải ở bản thân cái đẹp của sự vật và hiện tượng mà là những điều kiện cảm thụ chúng trong quan niệm về cái đẹp của con người. Ông cả quyết viết: *“Chúng ta có thể coi cái đẹp của tự nhiên là sự mô tả khái niệm hợp lý về mặt hình thức (thuần túy chủ quan)”*. Tính hợp lý ông nói tới ở đây là hoàn toàn được suy xét trên cơ sở thị hiếu. Theo Kant, nghệ thuật là sự tạo dựng cái đẹp nhờ ở một trò chơi thuần túy hình thức. Không thể học để sáng tạo nghệ thuật được, vì nói đến nghệ thuật là nói đến thiên tài, mà thiên tài thì là lĩnh vực hoàn toàn huyền bí, tiên nghiệm. Đã rõ là học thuyết này của Kant đầy mâu thuẫn. Bên cạnh cái đúng có không ít cái sai, cái lằng lạt. Điều này cũng giống như di sản mỹ học của một tên tuổi vĩ đại khác: *Hegel* - một trong những đại diện lớn nhất cho nền mỹ học cổ điển Đức.

Quan niệm mỹ học của Hegel tập trung trong cuốn *Những bài giảng về mỹ học* (1835). Ông quan niệm mỹ học chỉ nghiên cứu cái đẹp trong nghệ thuật mà thôi và

chúng ta lập tức loại trừ cái đẹp của tự nhiên ra khỏi đối tượng của chúng ta. Vì sao vậy? Ông giải thích: vì không có tiêu chuẩn gì thống nhất được cái đẹp của tự nhiên vốn tồn tại một cách bàng quan, không có quy luật nào cả. Vậy là với Hegel, cái đẹp nghệ thuật ưu việt hơn nhiều so với cái đẹp tự nhiên. Đặc trưng chủ yếu của cái đẹp nghệ thuật, theo ông, là sự thống nhất giữa *khái niệm* và *hiện thực* của nó mà ông gọi là *tinh thần* và *ngoại hiện*. Ông không dùng thuật ngữ *nội dung* và *hình thức* bởi ông quan niệm trong thực tế, hai phạm trù cơ bản đó chuyển hóa qua lại rất tinh tế. Có được sự thống nhất như thế, cái đẹp nghệ thuật sẽ đạt tới tính tất yếu tự do. Tuy nhiên, tính tất yếu phải ẩn dưới hình thức một điều ngẫu nhiên không có chủ ý. Đóng góp vô giá của mỹ học duy lý Hegel là hết mực đề cao giá trị nhận thức của nghệ thuật. Ông viết: "*Nghệ thuật thật sự trở thành vị thầy cao nhất của các dân tộc*". Có thể nói, với Hegel, lần đầu tiên mỹ học được xác lập thành một khoa học thật sự.

Đối với các nhà mỹ học dân chủ cách mạng Nga, lý luận mỹ học đã trở thành vũ khí đấu tranh chính trị hữu hiệu, gắn bó mật thiết với phong trào giải phóng con người. Người đặt nền móng cho mỹ học dân chủ cách mạng Nga là nhà phê bình văn chương lỗi lạc *Bielinxki*. Ông đứng trên lập trường duy vật để giải quyết những vấn đề của nghệ thuật. Ông định nghĩa nghệ thuật "*là sự tái hiện thực tiễn*". Để chống lại mọi khuynh hướng tách rời nghệ thuật ra khỏi đời sống, ông nhấn mạnh sự tương đồng về đối tượng phản ánh của

nghệ thuật và khoa học. Sự khác biệt giữa hai lĩnh vực này chỉ là ở phương thức phản ánh thế giới hiện thực, trong đó bằng tư duy hình tượng, nhà thơ *mô tả thế giới qua những bức tranh*, còn nhà khoa học thì *trình bày thế giới qua những khái niệm* bằng tư duy lôgic. Nghệ thuật với ông không chỉ là sự tái hiện sáng tạo hiện thực mà còn biểu hiện mối quan hệ giữa người nghệ sĩ với hiện thực. Do đó, tác phẩm nghệ thuật có thể và cần phải tác động tới sự phát triển của xã hội. “*Tước bỏ quyền phục vụ lợi ích xã hội - Ông viết - là không nâng cao mà hạ thấp nghệ thuật*”. Trên những cơ sở trên, Bielinxki cổ vũ cho một nền nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa có tính tư tưởng cao và tính nhân dân sâu sắc. Học thuyết về tính nhân dân của nghệ thuật, về mối liên hệ mật thiết giữa nghệ thuật và hiện thực là những cống hiến xuất sắc của nhà phê bình vào di sản mỹ học của nhân loại.

Tsenusepxki là đại diện lớn nhất của nền mỹ học duy vật trước chủ nghĩa Marx. Trong luận văn nhan đề *Những mối quan hệ thẩm mỹ của con người với thực tại*, ông đã đặt vấn đề về bản chất của cái đẹp. Tranh luận mạnh mẽ với Hegel, ông khẳng định dứt khoát: “*Cái đẹp là cuộc sống*”. Vì nghệ thuật phản ánh thực tại, nên cái đẹp trong thực tại, theo ông, cao hơn cái đẹp trong nghệ thuật. Về sau, để làm chính xác thêm tư tưởng này, Tsenusepxki bổ sung: “*Cái đẹp là... cuộc sống phù hợp với biểu tượng của chúng ta về cái đẹp*”. Ông coi nghệ thuật là đối tượng chủ yếu của mỹ học. Khi bàn về nghệ thuật, ông phát triển tư tưởng của Bielinxki về chủ nghĩa hiện thực và tính nhân dân của nghệ thuật. Ông

tuyên bố: “*Nghệ thuật là cuốn sách giáo khoa của cuộc sống*”. Ông còn yêu cầu nghệ thuật chân chính cần vạch mặt cái ác, sự chuyên quyền bạo lực, đồng thời chỉ cho nhân dân con đường đi tới cuộc sống tốt đẹp hơn. Không phải ngẫu nhiên khi Marx đã coi ông là *nhà bác học và nhà phê bình vĩ đại của nước Nga*.

Rõ ràng, *cái đẹp và nghệ thuật* đã được nhiều nhà mỹ học trong suốt trường kỳ lịch sử tập trung nghiên cứu. Đó là những cơ sở cho các quan niệm *mỹ học là khoa học về cái đẹp* (Baumgarten) và *mỹ học là triết học về nghệ thuật* (Hegel). Cả hai quan niệm đều chứng tỏ sự cố gắng nhận chân ra nét đặc thù của đối tượng mỹ học, song không tránh khỏi sơ sài và phiến diện. Đành rằng, cái đẹp có vị trí đặc biệt trong đời sống thẩm mỹ. Nhưng ngoài cái đẹp, mỹ học còn đặt cho mình nhiệm vụ nghiên cứu các phạm trù thẩm mỹ cơ bản khác như cái cao cả, cái bi, cái hài... và nhiều phạm trù thẩm mỹ không cơ bản khác ngoài đời sống và trong nghệ thuật. Đây là chưa nói tới các phạm trù thể hiện chủ thể thẩm mỹ - một yếu tố không thể thiếu của bất kỳ dạng quan hệ thẩm mỹ nào. Do vậy, có thể khẳng định: quan niệm “*Mỹ học là khoa học về cái đẹp*” *tỏ ra bất cập*, còn quan niệm “*Mỹ học là triết học về nghệ thuật*” *thì lại vừa hẹp vừa mơ hồ*. Hẹp vì mỹ học không chỉ nghiên cứu nghệ thuật cho dù đây là hình thái biểu hiện tập trung vào cao độ đời sống thẩm mỹ của con người. Mơ hồ vì định nghĩa chưa chỉ ra thật xác định giới hạn nghiên cứu nghệ thuật của mỹ học so với triết học và các ngành nghệ thuật học cụ thể khác.

Vb/9471

Chương II

ĐỐI TƯỢNG MỸ HỌC THEO QUAN NIỆM HIỆN ĐẠI

Muôn vạn hiện tượng, sự vật trong tự nhiên, xã hội và con người vốn là đối tượng tìm hiểu của các ngành khoa học khác nhau, trừu tượng cũng như cụ thể, tự nhiên cũng như xã hội và nhân văn. Tuy nhiên không hề có đối tượng chuyên biệt cho ngành khoa học này hay ngành khoa học khác. Ở đây cần lưu ý tới nhận định quan trọng sau của Viện sĩ Paplov, trong *“Các tác phẩm triết học chọn lọc”*, nhà bác học nhận xét rất chí lý rằng: *Cả trong tự nhiên lẫn trong xã hội không hề có đối tượng vật lý, hóa học hay mỹ học thuần túy, nhưng mỗi đối tượng ấy lại có những thuộc tính khiến nó thu hút sự chú ý của nhà vật lý, nhà hóa học hoặc nhà nghệ sĩ. Một người xem xét nó trên phương diện vật lý, người kia trên quan điểm hóa học, còn người thứ ba trên quan điểm thẩm mỹ.* Ý kiến của Paplov có ý nghĩa phương pháp luận sâu sắc. Ta có thể rút ra 3 nhận xét sau qua câu nói của ông:

1. Mỗi hiện tượng và sự vật trong tự nhiên và xã hội đều có nhiều mặt khác nhau (mặt vật lý, mặt hóa học, mặt thẩm mỹ...).

2. Mỗi người (nhà vật lý, nhà hóa học, nhà nghệ sỹ...) khi tiếp cận tới muôn vật muôn loài, tùy quan điểm, mục đích của mình mà *quan tâm tới mặt này hay mặt kia* của sự vật và hiện tượng

3. Do *mỗi chủ thể có từng đối tượng* xác định mà nảy sinh ra *những quan hệ không giống nhau* (quan hệ vật lý, quan hệ hóa học, quan hệ thẩm mỹ...).

Các nhà sáng lập ra Chủ nghĩa Marx - Lenin cũng đưa ra những ý kiến tương tự. K. Marx từng chỉ rõ: *một bộ bàn ghế kê ở nhà thì có giá trị sử dụng, đem ra chợ bán thì có giá trị hàng hóa*. Bàn về giá trị của cái cốc, V. Lenin cho rằng: *có khi nó được dùng không phải để uống mà lại để nhốt bươm hoặc để chặn giấy...* Trên đời, rõ ràng không hề có những mối quan hệ trừu tượng, chung chung, chỉ tồn tại những mối quan hệ cụ thể, xác định. Đó là quan hệ vật chất hay quan hệ tinh thần, là quan hệ kinh tế hay quan hệ chính trị, văn hóa, đạo đức, khoa học, thẩm mỹ... *Mỹ học nghiên cứu mối quan hệ thẩm mỹ của con người đối với thực tại*. Đó chính là đối tượng nghiên cứu đặc thù của mỹ học.

Để hiểu vấn đề, cần phải làm sáng tỏ thế nào là *mối quan hệ*? Và thế nào là *mối quan hệ thẩm mỹ*? Khi Marx cho rằng loài vật không có quan hệ, thì ông muốn khẳng định sự khác biệt giữa hai thuật ngữ *liên hệ* và *quan hệ*. Muốn tồn tại, con vật phải liên hệ với môi trường xung quanh, nhưng hoàn toàn không có chủ đích, không có ý thức. Còn con người thì khác, con người không chỉ *hoạt động* mà còn *hành động*, nghĩa là tác động vào tự nhiên,

cải biến tự nhiên theo nhu cầu và ý định của mình. Trong bộ *Tư bản*, khi phân biệt hoạt động của loài ong với hành động của một kiến trúc sư, Marx đã giả định có thể “*con ong với những ngăn đê sáp của mình còn khéo hơn một nhà kiến trúc nhiều*”, nhưng thật ra hoạt động của loài ong với lao động của nhà kiến trúc sư khác nhau rất nhiều, khác nhau về nguyên tắc. Ấy là bởi, trước khi tạo ra một tòa nhà, người kiến trúc sư đã hình dung ra từ trước trong đầu mình cấu trúc, hình dáng của tòa nhà phù hợp với mục đích sử dụng và mục đích thẩm mỹ. Nói khác đi, con người ở đây có *mối quan hệ* với hoàn cảnh, trong khi loài vật mới chỉ dừng ở *mối liên hệ* với môi trường mà thôi. Chính nhân tố tích cực, chủ động, đã chuyển những *mối liên hệ* thành những *mối quan hệ*. Nói như vậy cũng có nghĩa là không phải trong bất cứ sự tiếp xúc nào của con người cũng đều có tính mục đích, tính tự giác, nghĩa là cũng đều xác lập được mối quan hệ. Vậy nên, giữa nhiều sự vật và hiện tượng mà con người tiếp cận có những sự vật và hiện tượng đối với con người chỉ là *khách thể* chứ không phải là *đối tượng*. Chỉ có thể coi là tồn tại mối quan hệ khi chủ thể có đối tượng của mình và đối tượng có chủ thể của mình. Chúng gắn bó và ràng buộc với nhau, tồn tại bởi nhau và cho nhau.

Trong mối quan hệ thẩm mỹ cũng vậy, không thể có mối quan hệ thẩm mỹ nếu thiếu một trong hai yếu tố *chủ thể thẩm mỹ* hay *đối tượng thẩm mỹ* (*đối tượng* chứ không phải *khách thể* như nhiều người quan niệm). Mọi ý định tách rời quan hệ chặt chẽ giữa chủ thể và đối

tượng để tìm kiếm tính thẩm mỹ trong sự vật và hiện tượng đều tỏ ra siêu hình. Chẳng hạn, viên kim cương dồi dào phẩm chất thẩm mỹ kia đối với người lái buôn chỉ có giá trị hàng hóa chứ không có giá trị thẩm mỹ. Trong khi đối với một cô gái ưa trang sức thì khác, phẩm chất thẩm mỹ của viên kim cương nổi lên ở vị trí hàng đầu khiến cô gái say mê và hứng thú.

Mối quan hệ thẩm mỹ có nhiều nét không giống với các mối quan hệ khác của con người. Nó không hoàn toàn giống với các mối quan hệ kinh tế cũng như mối quan hệ chính trị, đạo đức, khoa học, tôn giáo, pháp quyền... Sự khác biệt nằm trong *tính hình tượng* của mối quan hệ thẩm mỹ. Trong các mối quan hệ khác, mặc dù có những đặc trưng riêng cho từng kiểu loại quan hệ nhưng tất cả về cảm tính, cụ thể đều chìm đi sau những khái quát trừu tượng có tính luận lý. Mối quan hệ thẩm mỹ có một số biểu hiện không giống như thế. Bất cứ một đối tượng nào trong mối quan hệ thẩm mỹ cũng đều mang *tính hình tượng*. Đó chính là những yếu tố cảm tính, cụ thể của các sự vật, hiện tượng đa dạng, độc đáo trước các giác quan của con người: chủ thể thẩm mỹ đã cảm nhận trực tiếp chúng bằng hình tượng của *chính chúng*.

Tóm lại, mối quan hệ thẩm mỹ của con người với thực tại - đối tượng nghiên cứu riêng biệt của mỹ học, cần được quan niệm như trên. Tuy nhiên, do *mối quan hệ thẩm mỹ được phản ánh trong một hình thái ý thức đặc thù là nghệ thuật* và do *nghệ thuật là hình thái biểu hiện tập trung và cao độ của mối quan hệ thẩm mỹ*, nên mỹ học không thể không nghiên cứu nghệ thuật. Điều

cần lưu ý chính là cấp độ quan tâm nghiên cứu nghệ thuật của mỹ học so với triết học và các ngành nghệ thuật học. Không xác định được điều này sẽ khó tránh khỏi sự trùng lặp về cấu trúc tri thức mà không ít giáo trình mỹ học đã mắc phải.

Để nói một cách ngắn gọn, ta có thể coi *toàn bộ đời sống thẩm mỹ và nghệ thuật* là đối tượng nghiên cứu của mỹ học. "*Toàn bộ thế giới cùng toàn bộ quá trình diễn ra trong thế giới, con người cùng tất cả nền văn hóa của con người, ở một phương diện và trong một mức độ nào đó chúng đều có giá trị đối với con người như một giống loài nghĩa là đều có giá trị thẩm mỹ, chúng đều là môi trường của các nhu cầu mỹ học, là đối tượng nghiên cứu của mỹ học*"¹. Ở đây cần hết sức tránh nhầm lẫn hai khái niệm thẩm mỹ và mỹ học. Cũng như sự khác biệt giữa lịch sử và sử học, văn chương và văn học... *thẩm mỹ* hoàn toàn không phải là *mỹ học*. Đó là sự khác biệt giữa đối tượng và khoa học nghiên cứu đối tượng. Chúng cần được phân biệt rạch ròi và dứt khoát.

1. Bôrev, *Mỹ học*, Nxb Văn bản chính trị, Matxcơva, tr.31.

Phần II

MỐI QUAN HỆ THẨM MỸ

Chương I

KHÁI QUÁT VỀ MỐI QUAN HỆ THẨM MỸ

1.1. THẾ NÀO LÀ MỐI QUAN HỆ THẨM MỸ?

Chúng ta có thể định nghĩa mối quan hệ thẩm mỹ là *mối quan hệ cụ thể về mặt thẩm mỹ của một chủ thể thẩm mỹ nào đó trước một đối tượng thẩm mỹ nhất định*. Định nghĩa này biểu hiện những dấu hiệu loại biệt của mối quan hệ thẩm mỹ, trong sự đối chiếu với các mối quan hệ vật chất và tinh thần khác nhau trong xã hội.

Trước hết, mối quan hệ thẩm mỹ phải rất *cụ thể* về không gian và thời gian. Đó phải là mối quan hệ *này* hay mối quan hệ *kia*, nghĩa là có xuất xứ rõ ràng, có địa chỉ minh bạch, không thể chung chung mà rất *xác định* - xác định cả về phía đối tượng lẫn về phía chủ thể trong sự ràng buộc thẩm mỹ giữa chúng. Phép biện chứng chỉ ra rằng sự vật và hiện tượng muôn vẻ ngoài đời sống luôn vận động và biến đổi trong không gian và thời gian. Cũng sự vật và hiện tượng ấy, nhưng lúc này, ở đây không hoàn toàn giống lúc khác, ở nơi khác. “*Người ta*

không thể tắm hai lần ở cùng một dòng sông" (Heraclite), ấy là bởi dòng sông luôn luôn đổi khác. Đó còn bởi con người cũng luôn luôn đổi khác. Chẳng phải tâm trạng, ý nghĩ, cảm xúc con người luôn vận động, kể cả thay đổi theo sự vận động và thay đổi của đời sống đó ra sao! Những mối quan hệ xã hội khác coi trọng cái tương đối ổn định trong vạn vật và con người. Mối quan hệ thẩm mỹ lại coi trọng cái tuyệt đối vận động và biến chuyển của con người và vạn vật. Điều này lý giải tại sao các giá trị thẩm mỹ bao giờ cũng độc nhất vô nhị. Càng có giá trị thẩm mỹ càng đặc sắc. Nhà thơ Hoài Anh trong một sáng mờ sương Đà Lạt đã không kìm được nỗi sự rung động tràn ngập lòng mình. Những câu thơ lóng lánh sau chợt đến với anh:

*Trước mặt bông bành huyền ảo sương giăng
Người lang lang tưởng chân không bén đất
Đừng thở mạnh kẻo làm hơi bay mất
Như giấc mơ hoa chợt biến không ngờ¹*

Thử hỏi ở nơi khác, vào khi khác, anh có thể làm khổ thơ y nguyên như vậy được không? Không thể. Đó là cái kỳ diệu của đời sống thẩm mỹ và nói riêng là của đối tượng nghệ thuật. Điều này bắt nguồn từ những đặc tính cơ bản của mối quan hệ thẩm mỹ.

I.2. ĐẶC TÍNH CƠ BẢN CỦA MỐI QUAN HỆ THẨM MỸ

Để hiểu sâu khái niệm mối quan hệ thẩm mỹ, ta cần phân tích một số đặc điểm cơ bản của mối quan hệ đặc thù này.

1. *Đà Lạt mộng mơ*, Sở Văn hóa Thể thao Lâm Đồng, 1993, tr. 10.

I.2.1. Tính tinh thần

Giống như nhiều mối quan hệ xã hội khác (như các mối quan hệ chính trị, đạo đức, khoa học, tôn giáo...), mối quan hệ thẩm mỹ thuộc về đời sống tinh thần của con người. Một trong những dấu hiệu nổi bật của tính tinh thần này là ở chỗ thụ cảm cái thẩm mỹ ngoài đời sống và trong nghệ thuật trước tiên và chủ yếu dựa vào thị giác và thính giác. Nói thế không có nghĩa là các giác quan khác hoàn toàn không có ý nghĩa gì trong việc tạo lập mối quan hệ thẩm mỹ. Có điều, càng gián cách và gián tiếp thì cảm xúc thẩm mỹ càng có điều kiện bộc lộ rõ hơn và cao hơn. Để rung động trước cái đẹp của bông hoa, người ta ngắm hoa hơn là ngửi hoa. Trong nghệ thuật cũng vậy, thưởng thức một bức họa, một pho tượng, bao giờ cũng cần một khoảng cách nhất định. Sự hài hòa của màu sắc, đường nét, cảnh vật và con người vốn là một tiêu chuẩn của cái đẹp trong mỹ thuật chỉ có thể cảm nhận được một cách đầy đủ, thấm thía khi lùi xa tác phẩm nghệ thuật. Vai trò của *nhìn* và *nghe* trong thưởng thức nghệ thuật quan trọng đến mức có nhà mỹ học đã dựa vào đó để phân chia nghệ thuật thành 3 loại hình: *Nghệ thuật thị giác* (như hội họa, điêu khắc, kiến trúc...); *Nghệ thuật thính giác* (như âm nhạc); *Nghệ thuật thính - thị giác* (như sân khấu, điện ảnh...).

Một vấn đề nảy sinh không thể không giải quyết là nếu thừa nhận tính tinh thần của mối quan hệ thẩm mỹ, vậy thì nó có liên quan như thế nào với quan hệ vật chất? Trong lịch sử mỹ học, mối tương quan này được

bộc lộ bằng mối quan hệ giữa *cái có ích* và *cái đẹp*. Có 3 khuynh hướng chính giải quyết như sau:

Một là, đồng nhất giữa cái đẹp và cái có ích. Tiêu biểu cho khuynh hướng này là quan niệm của Socrate. Nhà mỹ học cổ Hy Lạp thẳng thừng tuyên bố: “*Cái sọt đưng phân cũng đẹp*”. Ấy là bởi, theo ông, cái sọt “*đưng đưng phân*” nghĩa là nó hữu ích. Ông không phân biệt hai phạm trù này, hay đúng hơn là ông không chấp nhận các sự vật, hiện tượng có giá trị thẩm mỹ mà lại không có giá trị vật chất thiết thực. Quan niệm cực đoan của Socrate thật khó thuyết phục. Nếu cái gì có ích cũng đều đẹp cả thì cái đẹp đâu còn lý do thực tế để tồn tại nữa.

Hai là, tách biệt giá trị thẩm mỹ với giá trị vật chất. Đại diện cho quan điểm này là nhà mỹ học người Đức I. Kant. Trong tác phẩm *Phê phán khả năng phán đoán*, ông khẳng định: “*Một phán đoán thẩm mỹ nếu pha trộn một chút ít tính toán lợi hại sẽ rất thiên tư. Đó không phải là phán đoán thẩm mỹ đơn thuần, cần phải giữ sự thờ ơ với đối tượng mới làm chủ đưng hứng thú thẩm mỹ*”. Cần phải nói rằng, những phát hiện về tính không vụ lợi của phán đoán thẩm mỹ là một cống hiến vô giá của I. Kant vào di sản mỹ học của nhân loại. Tiếc là ông đã đi quá xa. Việc đào hố sâu ngăn cách không thể vượt qua giữa cái đẹp và cái có ích, nói gì thì nói, cũng là không thực tế và không biện chứng. Tính không vụ lợi của khoái cảm thẩm mỹ không cản trở các giá trị thẩm mỹ có tính mục đích thực tế. Đây chính là chỗ sơ hở của học thuyết mỹ học Kant làm cơ sở cho không ít trào lưu nghệ thuật xa rời cuộc sống lao động, đấu tranh sau này.

Ba là, đặt cái có ích lên trên cái đẹp. Đó là quan niệm khá phổ biến trong xã hội khi chủ nghĩa thực dụng, chủ nghĩa âm thực có nguy cơ lan tràn trong lối sống của không ít người, nhất là tầng lớp giàu có. Đành rằng muốn tồn tại, con người cần phải được thỏa mãn những nhu cầu vật chất tối thiểu. Nhưng nếu coi đời sống vật chất là mục đích, nếu xem thường đời sống tinh thần trong đó có đời sống thẩm mỹ, thì con người nào có hơn gì con vật. Không phải vô cớ khi K. Marx lại coi cảm xúc thẩm mỹ là tiêu chí khu biệt của con người so với con vật. Rất lạ lùng trước câu trả lời của một nhà đại tư bản Mỹ khi M. Gorki hỏi: Ngài yêu nhà thơ nào nhất?. Ông ta lạnh lùng nói: Tôi yêu hai cuốn sách: quyển Kinh thánh và quyển sổ cái. Cả hai đều gây cảm hứng cho tôi như nhau. Một quyển do nhà tiên tri viết ra, một quyển do chính tay tôi viết ra. Quyển của tôi ít lời, có nhiều con số... (ở Mỹ).

Đã đành cái đẹp và cái có ích, giá trị thẩm mỹ và giá trị vật chất không phải là một, nhưng tuyệt đối hóa ranh giới giữa chúng, coi chúng là hai phạm trù không có dính dáng gì với nhau cũng không đúng, không thuyết phục. Sức mạnh của cái đẹp, của cảm xúc thẩm mỹ thật mãnh liệt, không ít dẫn dụ trong nghệ thuật và trong đời sống đã thể hiện điều đó.

1.2.2. Tính xã hội

Bên cạnh tính tinh thần, mỗi quan hệ xã hội còn mang tính xã hội. Điều này có vẻ mâu thuẫn. Bởi một

mặt ta luôn khẳng định tính độc đáo, không lặp lại của đời sống thẩm mỹ; mặt khác, ta lại nhấn mạnh sự gắn bó của đời sống thẩm mỹ với hoạt động thực tiễn muôn màu muôn vẻ của con người xã hội. Thực ra, đó chỉ là vẻ mâu thuẫn bên ngoài. Tính xã hội của mối quan hệ thẩm mỹ chỉ càng chứng tỏ sự phong phú và phức tạp của đời sống thẩm mỹ mà thôi.

Vậy biểu hiện tính xã hội của mối thẩm mỹ ra sao? Ta có thể dễ dàng nhận thấy tính xã hội của mối quan hệ thẩm mỹ ở cả phía đối tượng lẫn phía chủ thể thẩm mỹ. Về đối tượng thẩm mỹ, phẩm chất và đặc tính của các hiện tượng thẩm mỹ được nâng cao và mở rộng nhờ gắn bó với các hoạt động xã hội, nhất là hoạt động thực tiễn của con người. Ví như, vẻ đẹp của ánh trăng. Đành rằng, với sự dịu dàng và trong sáng, ánh trăng dễ cuốn hút con người từ bao đời nay. Song ánh trăng muôn vàn lần đẹp hơn khi chúng kiến lời thề nguyện:

Vầng trăng vằng vặc giữa trời
Đình ninh hai mặt một lời song song
(Truyện Kiều)

Và trong trường hợp sau, vầng trăng như người bạn gần gũi người chiến sĩ khi đứng canh bầu trời giữa đêm khuya khoắt:

Đầu súng trăng treo
(Thơ Chính Hữu)

Tính xã hội của mối quan hệ thẩm mỹ đặc biệt được bộc lộ ở *phía chủ thể*. Trước hết, chiều sâu và bề rộng của sự phát hiện thẩm mỹ tùy thuộc vào sự từng trải,

vào vốn sống của con người với tư cách là chủ thể thẩm mỹ. Ốc thẩm mỹ có điều kiện trở nên nhạy bén, cảm xúc thẩm mỹ có điều kiện trở nên tinh tế khi con người mở rộng trường hoạt động và phạm vi tiếp xúc của mình. *Sau nữa*, rõ ràng phương hướng đánh giá về mặt thẩm mỹ của con người cũng mang ý nghĩa xã hội rộng rãi. Không hiếm hiện tượng thẩm mỹ mà người này cho là xấu còn người kia cho là đẹp, ở người này thì gợi lên những cảm xúc thẩm mỹ tích cực còn ở người khác thì lại gợi nên những cảm xúc thẩm mỹ tiêu cực. Ở đây, chạm phải một vấn đề gây nhiều tranh luận, nhất là khi công cuộc đổi mới tư duy ngày càng sâu rộng và triệt để như hiện nay. Vấn đề đó là: *mỗi quan hệ thẩm mỹ có mang đặc tính giai cấp hay không?* Và nếu thừa nhận tính giai cấp của mỗi quan hệ thẩm mỹ thì *liệu có cái đẹp chung được các giai cấp khác nhau cùng thừa nhận hay không?* Ta nên giải quyết vấn đề này như thế nào? Chủ thể thẩm mỹ bao giờ cũng là con người của một giai cấp nhất định nên sự cảm thụ, nhìn nhận, đánh giá về phương diện thẩm mỹ có thể khác nhau thậm chí đối nghịch nhau. Không nên phủ nhận tính giai cấp vốn là đặc tính hiển nhiên của xã hội loài người. Nhưng cũng đừng tuyệt đối hóa tính giai cấp mà xem nhẹ hoặc phủ nhận một đặc tính khác vốn là cặp âm - dương song hành với tính giai cấp: tính nhân loại. Không hiểu được điều này, chúng ta sẽ không lý giải nổi vì sao con người thuộc các dân tộc, các tôn giáo với những điều kiện lịch sử, địa lý, kinh tế, văn hóa khác nhau đều có xu hướng xóa dần cách biệt, xích lại gần nhau hơn vì những mục

tiêu cao quý: hòa bình, dân chủ và tiến bộ xã hội. Điều này càng trở thành sự thật phổ biến trong thời đại chúng ta khi xu thế đối thoại đang dần dần thay thế xu hướng đối đầu, khi giao lưu hội nhập đang là lẽ sống còn và thịnh vượng của từng đất nước, từng khu vực và cả hành tinh chúng ta. Nói như vậy nghĩa là không phải tất cả các hiện tượng thẩm mỹ đều có tính giai cấp. Cái đẹp là khách quan, nên có sự gắn gũi nhất định trong việc thẩm định cái đẹp ở những giai cấp khác nhau. Việc phân chia cái đẹp chỉ dựa vào tiêu chí giai cấp là máy móc và thiếu biện chứng.

1.2.3. Tính cảm tính

Đây là đặc tính nổi bật thể hiện rõ đặc trưng của mối quan hệ thẩm mỹ, khu biệt nó với những mối quan hệ chính trị, quan hệ đạo đức, quan hệ tôn giáo... Đặc tính này đồng thời được bộc lộ ở cả hai phía đối tượng thẩm mỹ và chủ thể thẩm mỹ.

Đối tượng thẩm mỹ phải là những hiện tượng *toàn vẹn – cụ thể – cảm tính*. Không thể xác lập được mối quan hệ thẩm mỹ một cách chung chung, trừu tượng. Đó phải là hiện tượng này, sự việc kia tiềm ẩn những thuộc tính thẩm mỹ được phát lộ ra và được các giác quan của chủ thể thẩm mỹ nhất định tiếp nhận. Đặc biệt, đối tượng thẩm mỹ phải là những hiện tượng, những quá trình toàn vẹn. Nói một cách khác, giá trị thẩm mỹ được toát lên từ toàn bộ các thuộc tính và các phẩm chất chứ không phải từ một thuộc tính hoặc từ một phẩm chất riêng biệt nào cho dù chúng đặc sắc và tiêu biểu đến

đâu. Một gương mặt đẹp không thể có một bộ phận nào đó xấu, một bài thơ hay không thể có một kết cấu lỏng lẻo... Cố nhiên, điều đó không có nghĩa là không có bộ phận hoặc thuộc tính nào đó mang giá trị thẩm mỹ cao hơn những bộ phận hay thuộc tính khác, nhất là các bộ phận và thuộc tính ấy cần phải hài hòa trong một tổng thể duy nhất. Hãy nhớ lại vẻ đẹp bông sen trong câu ca dao cổ. Bông sen mang vẻ đẹp từ bên ngoài đến bên trong, riêng vẻ đẹp bề ngoài có sự ăn nhập một cách tự nhiên giữa lá xanh, bông trắng và nhị vàng. Đây là xét về đối tượng thẩm mỹ khách quan.

Về phía chủ thể, giá trị thẩm mỹ được tiếp nhận một cách *bao quát* rộng rãi, không tập trung chỉ vào một thuộc tính hay phẩm chất nào đó của sự vật, hiện tượng hay quá trình ẩn chứa phẩm chất thẩm mỹ. Đó là điểm khác biệt rõ rệt giữa đánh giá thẩm mỹ với đánh giá chính trị, đánh giá đạo đức, đánh giá tôn giáo... Điều này cũng nói lên sự gắn bó giữa cái chân, cái thiện, cái mỹ nếu đó là những hiện tượng và quá trình thuộc về con người và đời sống của con người. Một hành vi không thể coi là đẹp nếu vi phạm những chuẩn mực đạo lý hoặc đi ngược lại quan điểm chính trị mà chủ đề thẩm mỹ tuân thủ tin theo. Điều này còn nói lên tính chất bao quát của việc xem xét và phẩm bình các giá trị nghệ thuật. Một tác phẩm đạt đến một chuẩn mực nghệ thuật nào đó vừa phải đúng, phải tốt và phải hay. Không thể chấp nhận một nội dung nghèo nàn, trống rỗng hoặc phản nhân văn trong một hình thức có vẻ bóng bẩy, trau trọt và điệu nghệ. Đặc biệt, giá trị thẩm mỹ phải được chủ thể tiếp nhận một cách *trực tiếp* - *cảm tính*. Ở đây có sự khác biệt rất rõ giữa giảng trắng và thưởng trắng,

giảng nhạc và nghe nhạc. Mỗi quan hệ thẩm mỹ chỉ được xác lập khi chủ thể trực tiếp cảm nhận những thuộc tính khách quan, và vì vậy mà năm giác quan có ý nghĩa đặc biệt trong đời sống thẩm mỹ. Sự khiếm khuyết và sự hạn chế của một giác quan nào đó, nhất là thị giác, sẽ có ảnh hưởng đáng kể đến việc tiếp nhận những thuộc tính thẩm mỹ khách quan.

Tính cảm tính của mỗi quan hệ thẩm mỹ góp phần tạo nên ưu thế không gì thay thế được của nghệ thuật đối với đời sống con người trên cả hai phương diện nâng cao tư tưởng, tình cảm lẫn mở rộng kinh nghiệm, hiểu biết. Nếu coi nghệ thuật là một trong những công cụ giáo dục thì đồng thời phải khẳng định đây là một trong những hình thức giáo dục tự nhiên nhất, và vì vậy mà sâu xa và bền vững nhất. Còn nếu coi nghệ thuật là một trong những phương tiện nhận thức thì cũng phải thấy đây là một hình thái nhận thức hấp dẫn nhất và vì vậy mà thấm thía và bền lâu nhất.

I.2.4. Tính tình cảm

Gắn liền với đặc tính cảm tính là đặc tính tình cảm của mỗi quan hệ thẩm mỹ. Con người thật khó đứng vững khi trực tiếp cảm nhận khách thể dồi dào phẩm chất thẩm mỹ. Khi ấy con người trở thành chủ thể thẩm mỹ, còn khách thể thì trở thành đối tượng thẩm mỹ. *Nhật ký trong tù* có bài *Ngắm trăng* rất hay. Khi kết thúc bài thơ, Hồ Chí Minh viết:

Nhân hướng song tiền khán minh nguyệt

Nguyệt tòng song khích khán thi gia.

Dịch nghĩa là:

*Người hướng ra trước song sắt nhà tù ngắm trăng sáng
Trăng nương theo khe hở của song sắt nhà tù ngắm
nhà thơ.*

Cần lưu tâm đến hai từ *minh nguyệt* và *thi gia*. Dưới con mắt của con người luôn gắn bó với thiên nhiên thì *trăng* trở thành *trăng sáng*. Còn dưới cái nhìn của trăng vốn cảm thông quý trọng người tù thì *người* trở thành *nhà thơ*. Từ đó ta hiểu cái lý sâu xa của hai câu đầu:

*Trong tù không rượu cũng không hoa
Cảnh đẹp đêm nay khó hững hờ.*

“*Khó hững hờ*” vốn là một trong những đặc trưng nổi bật của mối quan hệ thẩm mỹ. Trong các mối quan hệ xã hội khác nhau (quan hệ chính trị, quan hệ đạo đức, quan hệ tôn giáo, quan hệ pháp quyền...) việc bộc lộ cảm xúc không mang tính bắt buộc. Chúng dường như tạo ra những thói quen khiến con người tuân thủ tự giác mà không nhất thiết phải bộc lộ tình cảm. Mối quan hệ thẩm mỹ thì không thế. Cùng với việc xuất hiện những giá trị thẩm mỹ là sự rung động đôi khi rất mãnh liệt của con tim. Ý nghĩa to lớn của đời sống thẩm mỹ mà nói riêng là đời sống nghệ thuật tùy thuộc rất nhiều ở đặc tính này. Trong khi muốn hành động để cải tạo tự nhiên và xã hội, nhận thức con người cần chuyển thành niềm tin. Và vấn đề nhân sinh quan không thể giải quyết được một cách triệt để nếu chỉ chú trọng tới lý trí mà bỏ rơi tình cảm.

Chương II

CHỦ THỂ THẨM MỸ

Mối quan hệ thẩm mỹ sẽ không thể được thiết lập nếu chỉ có đối tượng thẩm mỹ cho dù nó giàu có phẩm chất thẩm mỹ đến mức nào. Do vậy, chúng ta sẽ không thể hiểu được mối quan hệ thẩm mỹ, thậm chí không thể hiểu đầy đủ và thấu đáo đối tượng thẩm mỹ, nếu ta không tìm hiểu chủ thể thẩm mỹ. Vậy chủ thể thẩm mỹ là gì?

I.1. KHÁI NIỆM CHỦ THỂ THẨM MỸ

I.1.1. Thế nào là chủ thể thẩm mỹ?

Nói đến chủ thể thẩm mỹ, người ta nghĩ ngay đến người nghệ sĩ. Điều này có lý riêng của nó. Người nghệ sĩ rõ ràng thể hiện trong phẩm chất và hoạt động của mình những yêu cầu thẩm mỹ cao hơn hết thảy. Tuy nhiên, nếu khôn chủ thể thẩm mỹ vào người nghệ sĩ thì lại là một khiếm khuyết lớn. Bởi hoạt động thẩm mỹ không phải là độc quyền của nghệ sĩ. Không riêng gì nghệ sĩ mà bất cứ ai cũng tiềm ẩn những năng lực thẩm mỹ và không ít lần trong đời phát lộ ra, khi thì bằng nghệ thuật nhưng nhiều hơn là bằng hoạt động thẩm mỹ ngoài nghệ thuật.

Nói tới năng lực chủ thể thẩm mỹ, nhiều người dành trước hết cho năng lực sáng tạo những giá trị thẩm mỹ. Điều này đúng nhưng cũng chưa đủ. Đúng là vì không ở đâu như trong quá trình sáng tạo thẩm mỹ, nhất là sáng tạo nghệ thuật, năng lực thẩm mỹ lại được biểu hiện tập trung và sáng rõ như vậy. Chưa đủ là vì ngoài khả năng sáng tạo, năng lực thẩm mỹ còn được bộc lộ ở những khả năng khác. Đó là những khả năng cảm thụ, đánh giá thẩm mỹ. Coi nhẹ những khả năng khác của chủ thể thẩm mỹ sẽ không thể khơi nguồn, nhất là không thể định hướng được khả năng sáng tạo ra những giá trị thẩm mỹ đa dạng của con người.

Vậy chủ thể thẩm mỹ là chủ thể xã hội có khả năng hưởng thụ, sáng tạo và đánh giá thẩm mỹ. Cần phải nhấn mạnh tới tính xã hội của chủ thể thẩm mỹ. Vì rằng đã có những nhà khoa học nói tới bản năng “làm đẹp” không chỉ có ở loài người mà cả ở loài vật. Họ dựa trên những giả định của nhà bác học Đacuyn khi quan sát mùa sinh sản của loài chim. Quả thật, để làm tăng vẻ quyến rũ đối với loài chim mái, bộ cách của chim trống tự nhiên lông lẩy hơn, tiếng hót của chúng tự nhiên thánh thót hơn. Đặc biệt, chim trống ưa làm tổ mình bằng chất liệu màu sắc sặc sỡ để chim mái dễ nhận ra vẻ hấp dẫn của “người tình” mình từ xa. Đacuyn từ đó đi đến giả thuyết cho rằng có thể loài chim cũng có mỹ cảm. Ngẫm kỹ thì tuyệt nhiên không phải vậy. Đó chỉ là những phản xạ mang tính bản năng, vô ý thức của loài vật. Cảm xúc thẩm mỹ mang đặc tính tinh

thần từ trong bản chất. Và phạm trù này chỉ thuộc về con người xã hội mà thôi.

Một vấn đề được nảy sinh là nếu năng lực thẩm mỹ mang tính xã hội thì nó do đâu mà có? Vai trò của yếu tố bẩm sinh và yếu tố học tập, rèn luyện trong việc hình thành và phát triển các năng lực cảm thụ, sáng tạo và đánh giá thẩm mỹ ra sao?

Trước hết, ta không thể tán đồng với khuynh hướng thần bí hóa năng lực thẩm mỹ. Tài năng nghệ thuật là hiếm và quý. Biểu hiện của tài năng nghệ thuật là đa dạng và phong phú. Mọi sự lý giải đơn giản tài năng nghệ thuật sẽ không bao giờ có sức thuyết phục. Tuy nhiên, tuyệt đối hóa nét đặc thù của tài năng nghệ thuật cũng chẳng có sức thuyết phục gì hơn. Nói cách khác, tài năng nghệ thuật là sự diệu kỳ song không phải là không thể giải thích được. Ở đây, vai trò của yếu tố *thiên bẩm* là *không thể thiếu*. Sẽ không có một Đặng Thái Sơn, một Trà Giang, một Trần Đăng Khoa... nếu ngay từ nhỏ họ không mang trong mình bản tính nghệ sĩ. Môi trường và điều kiện góp phần quyết định chuyển hóa khả năng thành hiện thực, vậy thôi. Người ta kể rằng trí tưởng tượng sáng tạo phát triển rất sớm ở Trần Đăng Khoa. Một lần anh trai Khoa – cũng là người làm thơ, nhìn thấy bụi tre ngả nghiêng trong gió to đã hỏi Khoa: “*Bụi tre giống gì?*”. Trần Đăng Khoa khi ấy mới 5, 6 tuổi đã trả lời: “*Trông giống ông say rượu*”. Thật đáng đột và thú vị. Coi nhẹ vai trò của yếu tố bẩm sinh sao được. Tuy nhiên, như đã nói ở trên, *học tập và rèn luyện*

nhằm vun đắp tài năng sẵn có *mới mang tính quyết định*. Nói như K. Marx: “*Thực tiễn sẽ phát triển những năng khiếu tiềm năng trong bản thân*”. Thực tế nghệ thuật của dân tộc và nhân loại đã chứng minh hùng hồn điều đó. Một lần, nữ nghệ sĩ nổi tiếng của Liên Xô (cũ) là Mắcxacôva đã khóc khi nghe giọng hát của ca sĩ Muradôv. Ông không được học hành gì cả và khi ấy ông đã gần 60 tuổi. Mọi người tưởng giọng hát của ca sĩ làm bà xúc động. Không phải vậy, bà khóc vì lẽ khác: Tôi khóc vì thương xót. Thật là một giọng ca tuyệt đẹp, ông đã có thể làm kinh ngạc cả thế giới, nếu trước đây được học hành đến nơi đến chốn. Còn bây giờ thì không thể được nữa rồi (theo Raxun Gamzatov). Bởi vậy có thể dễ dàng tán đồng với định nghĩa sau đây của Tố Hữu về thiên tài: Thiên tài là gì, nếu không phải là hương của hoa, là núi của của đất, là sự kết tinh ở một mức nào đó trí tuệ và tài năng của nhân dân lao động.

I.1.2. Các hình thức tồn tại của chủ thể thẩm mỹ

Nếu chấp nhận những kiểu khác nhau của chủ thể thẩm mỹ trong đời sống và trong nghệ thuật thì ta có thể xếp chủ thể thẩm mỹ vốn muôn hình vạn trạng và thiên biến vạn hóa vào các nhóm chính sau đây:

- a- Nhóm chủ thể thưởng thức thẩm mỹ.
- b- Nhóm chủ thể sáng tạo thẩm mỹ.
- c- Nhóm chủ thể định hướng thẩm mỹ.
- d- Nhóm chủ thể biểu hiện thẩm mỹ.

đ- Nhóm chủ thể tổng hợp các năng lực thẩm mỹ.

Không khó xác định hai nhóm đầu, riêng ba nhóm sau cần được giảng giải rõ thêm. Nói đến định hướng thẩm mỹ là ta nghĩ ngay đến hoạt động của các nhà phê bình trong đó có phê bình nghệ thuật. Phê bình là xem xét, đánh giá các hiện tượng thẩm mỹ. Nhưng mục đích cuối cùng, mục đích tối thượng của phê bình lại là ở việc định hướng các hoạt động thẩm mỹ. Hoạt động phê bình khá đa dạng và ở nhiều mức độ. Trong đó, không nên xem thường hình thức giới thiệu các sản phẩm thẩm mỹ, các tác phẩm nghệ thuật một cách rộng rãi và thường xuyên.

Cũng cần chú trọng tới chủ thể thẩm mỹ biểu hiện. Ở đây ta nghĩ tới tính chất hoạt động của các diễn viên và các nhạc công. Không phải họ không đem phần sáng tạo riêng của họ vào việc thể hiện vai diễn và trình bày tác phẩm âm nhạc. Song dầu sao tính sáng tạo cũng bị giới hạn bởi kịch bản và bản nhạc có sẵn từ trước. Do chủ thể thẩm mỹ thường gắn với những phương tiện thẩm mỹ khác nhau, nên các nhà mỹ học thường dựa vào đây để chia thành những nhóm chủ thể thẩm mỹ biểu hiện riêng biệt.

- Chủ thể biểu hiện đồng thời là phương tiện biểu hiện thẩm mỹ. Chẳng hạn các diễn viên điện ảnh, sân khấu và vũ đạo.

- Chủ thể biểu hiện gắn với phương tiện biểu hiện là các nhạc cụ. Đó là các nhạc công.

- Chủ thể biểu hiện gắn với các phương tiện biểu hiện là ngôn từ và âm nhạc như các nghệ sĩ ngâm thơ.

Cuối cùng là nhóm chủ thể tổng hợp các năng lực thẩm mỹ. Trong trường hợp này, người ta hay nói đến khả năng và tính chất hoạt động của các nhà đạo diễn. Quả thật, để dàn dựng sân khấu, điện ảnh, vũ đạo... người đạo diễn phải mang trong mình nhiều năng lực thẩm mỹ. Họ cần có khả năng cảm thụ nhạy bén, định hướng rõ rệt, sáng tạo tinh tế lại vừa có khả năng biểu hiện thuần thục khi cần. Tính tổng hợp những năng lực thẩm mỹ vốn là đòi hỏi từ bên trong của công việc ở nhà đạo diễn. Không có hoặc yếu một khả năng nào, người đạo diễn không thể hoàn thành tốt ý đồ chỉ đạo nghệ thuật được đặt ra.

Cần nói thêm rằng, việc phân chia thành các nhóm chủ thể thẩm mỹ cơ bản như trên chỉ có ý nghĩa tương đối. Ví như, không thể nói nhà phê bình nghệ thuật lại chỉ có năng lực thẩm định. Muốn phân tích, đánh giá tốt các tác phẩm nghệ thuật muôn hình muôn vẻ, nhà phê bình nghệ thuật đồng thời cũng phải là một công chúng cảm thụ nghệ thuật tinh tường và sâu sắc, một nghệ sĩ với những tư chất phong phú và cao đẹp ở một mức độ đáng kể nào đó. Thêm vào đó, khi ta xếp một người vào một nhóm chủ thể thẩm mỹ nào thì chỉ có nghĩa là ta đang xem xét trong một mối quan hệ thẩm mỹ cụ thể, xác định mà thôi. Ở hoàn cảnh khác và trong mối quan hệ thẩm mỹ khác thì người ấy sẽ được đưa vào một nhóm chủ thể thẩm mỹ thậm chí không liên hệ gì lắm tới nhóm được phân chia trước đây.

II.2. CÁC PHẠM TRÙ BIỂU HIỆN CHỦ THỂ THẨM MỸ

II.2.1. Ý thức thẩm mỹ

Con người khác loài vật chính là ở năng lực ý thức. L. Pascal nói: *“Con người là một cây sậy, nhưng là một cây sậy biết suy nghĩ”*. Ý thức con người là sự tổng hợp hữu cơ giữa nhiều hình thái khác nhau, trong đó có hình thái đặc thù là ý thức thẩm mỹ. Vậy, *ý thức thẩm mỹ là một bộ phận của ý thức xã hội được biểu hiện dưới hình thức trực tiếp, cảm tính.*

Đã tồn tại hai quan niệm đối lập nhau về bản chất của ý thức thẩm mỹ trong lịch sử mỹ học.

- Quan niệm có *tính bản thể luận* xem ý thức thẩm mỹ chính là sự phản ánh bản thân thể hiện bằng những nguyên tắc đặc thù.

- Quan niệm có *tính nhận thức luận* xem ý thức thẩm mỹ như là một phẩm chất thuần túy thuộc đời sống tinh thần của con người chủ yếu được biểu hiện trong nghệ thuật.

Phải thấy là cả hai quan niệm đều rơi vào cực đoan. *Một mặt*, bất cứ một thuộc tính thẩm mỹ khách quan nào trong các giá trị thẩm mỹ cũng đều mang “tính người” nghĩa là có tính nhận thức luận, không thể chúng mãi mãi chỉ là khách thể thẩm mỹ mà không thể là đối tượng thẩm mỹ. *Mặt khác*, bất kỳ một đánh giá thẩm mỹ nào cũng đều xuất phát từ những thuộc tính thẩm mỹ khách quan tồn tại không tùy thuộc vào ý muốn chủ

quan của con người. Trong trường hợp này, năng lực và cảm xúc thẩm mỹ chỉ làm tăng hay giảm phẩm chất của các hiện tượng thẩm mỹ chứ không sản sinh ra chúng. Giá trị thẩm mỹ vì vậy được nảy sinh đồng thời từ hai phía, cả chủ thể lẫn đối tượng.

Ý thức thẩm mỹ tồn tại dưới hai dạng: *ý thức thông thường* và *ý thức lý luận*. Không nên đối lập hai hình thái này. Ý thức thông thường chính là dạng biểu hiện phổ biến của ý thức thẩm mỹ. Còn ý thức lý luận lại là dạng biểu hiện cao mang tính khái quát, tính hệ thống của ý thức thẩm mỹ. Ý thức thẩm mỹ có thể xuất hiện trong mọi hành vi thẩm mỹ tích cực của con người. Đó là khi con người khai thác, đồng hóa hiện thực về phương diện thẩm mỹ trong hoạt động thực tiễn hàng ngày. Tuy nhiên, ý thức thẩm mỹ đặc biệt tập trung trong hoạt động nghệ thuật của người nghệ sĩ. Với tư cách là một hoạt động thẩm mỹ chuyên biệt, nghệ thuật đã làm cho ý thức thẩm mỹ ở người nghệ sĩ được thể hiện một cách trọn vẹn nhất, dưới hình thức biểu hiện cao nhất.

Có ý thức thẩm mỹ của thời đại, đồng thời có ý thức thẩm mỹ của cá nhân. Ý thức thẩm mỹ của thời đại được biểu hiện qua tính đa dạng của ý thức thẩm mỹ cá nhân, chi phối ở một mức độ nhất định đối với ý thức thẩm mỹ cá nhân. Tuy nhiên, không hiếm những cá nhân kiệt xuất như những nghệ sĩ thật sự vĩ đại mà tư tưởng đã vượt trước thời đại, có ý nghĩa soi sáng, dẫn đường.

Cũng như những hình thái ý thức xã hội khác, ý thức thẩm mỹ vừa phản ánh vừa tác động tới tồn tại xã hội, thúc đẩy tồn tại xã hội phát triển. Ý thức thẩm mỹ không chỉ là một hình thái nhận thức thế giới mà còn là hình thái tự nhận thức của con người. Với ý nghĩa đó, ý thức thẩm mỹ làm phong phú thêm cuộc sống vốn đã vô cùng phong phú của con người trên trái đất này.

Trong mỹ học, ý thức thẩm mỹ là một phạm trù thể hiện chủ thể thẩm mỹ một cách bao quát nhất. Nó được cấu thành bởi những phạm trù thẩm mỹ khác vốn là những thành tố quan trọng phụ thuộc và làm nên nó như cảm xúc thẩm mỹ, thị hiếu thẩm mỹ, quan điểm thẩm mỹ và lý tưởng thẩm mỹ...

II.2.2. Cảm xúc thẩm mỹ

Đó là trạng thái rung động trực tiếp của con người trước các hiện tượng thẩm mỹ khách quan trong thiên nhiên, trong đời sống và trong nghệ thuật. Sắc thái cảm xúc thẩm mỹ đa dạng như chính hiện tượng thẩm mỹ khách quan muôn hình vạn trạng. Đó có thể là cảm giác sảng khoái trước cái đẹp, sửng sốt trước cái cao cả, đau xót trước cái bi, khinh bỉ trước cái hài, ghê tởm trước cái thấp hèn và buồn rầu trước cái xấu... Đây chính là phạm trù biểu hiện chủ thể thẩm mỹ đầu tiên trước đối tượng thẩm mỹ. Nó đồng thời là dấu hiệu rõ nhất xác nhận sự tồn tại trên thực tế mối quan hệ thẩm mỹ của con người đối với thực tại.

Cần phải thấy sự khác biệt của cảm xúc thẩm mỹ với cảm xúc sinh lý. Khi đói được ăn, khi nóng được tắm,

khi rét được mặc ấm... con người đều có những cảm giác khoan khoái nhiều khi không thể nói là không da diết. Nhưng đó là cảm giác sinh lý, không hoàn toàn giống với cảm xúc của con người khi đứng trước cái đẹp chẳng hạn. Tính xã hội và tính tinh thần của cảm xúc thẩm mỹ cao hơn nhiều. Đó là kết quả tổng hòa của nhiều yếu tố: tình cảm, nhận thức, truyền thống văn hóa... trong một con người. Không phải ngẫu nhiên khi cảm xúc thẩm mỹ được coi như một trong những biểu hiện rõ nhất của "tính người". K. Marx đã gọi tình cảm đối với cái đẹp là tiêu chí khu biệt quan trọng đối với con người. Còn V. Biêlinxki thì cho rằng nếu không có tình cảm thẩm mỹ thì ngay một con người có học thức cũng không đứng cao hơn động vật mấy tí. Rõ ràng cảm xúc thẩm mỹ và cảm xúc sinh lý là hai khái niệm khác nhau. Tuy nhiên, cũng không nên đối lập mà cần thấy tác động qua lại nhất định giữa chúng với nhau.

Do gắn với lý trí, lý tưởng nên cảm xúc thẩm mỹ bao giờ cũng thể hiện xu hướng đánh giá. Đó là cơ sở tạo ra hai loại cảm xúc thẩm mỹ với tính chất đối nghịch nhau: cảm xúc thẩm mỹ tích cực và cảm xúc thẩm mỹ tiêu cực. Điều này đặc biệt rõ rệt trước những hiện tượng thẩm mỹ thuộc về con người, những hoạt động và đời sống vô cùng tận của con người. Và ở đây, chúng ta vừa thấy sự khác biệt lại vừa thấy được mối liên hệ giữa tình cảm thẩm mỹ với tình cảm chính trị, đạo đức và tôn giáo...

Hiển nhiên là cảm xúc thẩm mỹ có vai trò to lớn trong mọi hoạt động thẩm mỹ nhất là trong hoạt động

nghệ thuật. Cảm xúc thẩm mỹ chính là động lực mạnh mẽ thôi thúc người nghệ sĩ trong hoạt động sáng tạo. Thiếu sức mạnh tự bên trong này sẽ không giải thích nổi vì sao người nghệ sĩ thuộc các thời đại và các dân tộc khác nhau lại thường coi sáng tạo như “sự giải thoát nội tâm”. Người nghệ sĩ sáng tạo khi không thể dừng, không thể không sáng tạo. Và cảm xúc chính là nhân tố thấm vào mọi khâu, mọi giai đoạn của quá trình sáng tạo nghệ thuật. Không thể hiểu được cảm hứng nếu tách rời khỏi cảm xúc mặc dù cảm hứng không đơn thuần là tâm thể chứa chan cảm xúc.

Vì vai trò đặc biệt của cảm xúc trong mọi hoạt động thẩm mỹ nên chủ thể thẩm mỹ cần phải tích lũy và trau dồi thường xuyên để cảm xúc thẩm mỹ ngày một dồi dào, tinh tế và sâu sắc. Điều kiện thiết yếu là phải tiếp xúc thường xuyên với các giá trị thẩm mỹ. Cái gọi là “đi tìm cảm xúc” luôn tỏ ra không mấy thích hợp là vì vậy.

II.2.3. Thị hiếu thẩm mỹ

Trong cuộc sống, con người luôn có những phản ứng “thích” hoặc “không thích” trước các hiện tượng mình có thiện cảm hay ác cảm. Điều đó bắt nguồn từ sở thích. Nếu đây là các phản ứng trước các hiện tượng thẩm mỹ thì liên quan tới sở thích thẩm mỹ. *Thị hiếu thẩm mỹ chính là các sở thích tương đối ổn định của cá nhân hay cộng đồng về phương diện thẩm mỹ.*

Sở thích xã hội không nhất thành bất biến. Mọi sự thay đổi bên trong và hoàn cảnh sống của con người đều

có thể đưa tới sự thay đổi trong sở thích. Có điều, đã là thị hiếu, trong đó có thị hiếu nghệ thuật thì những sở thích phải mang *tính ổn định tương đối*. Đó là vì thị hiếu thẩm mỹ không phải và không thể được hình thành ngày một ngày hai. Đó còn vì thị hiếu được nảy sinh trên cơ sở của nhiều nhân tố vật chất và tinh thần, bên trong và bên ngoài khác nhau của con người.

Như các lĩnh vực khác, có thị hiếu thẩm mỹ *cá nhân* đồng thời có thị hiếu thẩm mỹ *cộng đồng* (một tộc người, một tầng lớp, một giai cấp, một địa phương...). Chẳng hạn, mỹ học cổ điển chủ nghĩa cuối thế kỷ XVIII được xây dựng trên ý thức phong kiến nên đánh giá rất thấp mọi hiện tượng trong đời sống của “tầng lớp bình dân”. Nhà văn Pháp Boalô từng tuyên bố: “Hãy xa lánh cái thấp hèn, nó bao giờ cũng xấu xa”. Cần thấy sự *gắn bó* cũng như sự *khác biệt* giữa thị hiếu cá nhân và thị hiếu cộng đồng. Bất cứ thị hiếu cá nhân nào, dù muốn hay không cũng đều ít nhiều chịu sự chi phối của thị hiếu cộng đồng. Tuy nhiên, do được xây dựng trên đời sống riêng của mỗi người, thị hiếu thẩm mỹ cá nhân có nhiều mặt không hoàn toàn trùng khớp, thậm chí đi ra ngoài thị hiếu thẩm mỹ của cộng đồng. Điều này phần nào nói lên tính đa dạng, riêng biệt, độc đáo của thị hiếu thẩm mỹ. Phải thấy và chấp nhận đặc tính đó. Nó nói lên sự giàu có của đời sống thẩm mỹ, đời sống văn hóa. Sự đơn điệu, nhất là sự độc tôn của một dạng thị hiếu chỉ chứng tỏ sự nghèo nàn, hời hợt của đời sống tinh thần của con người mà thôi. Thật tẻ nhạt nếu phải sống trong một môi trường hoặc một xã hội như vậy.

Do tính riêng biệt, độc đáo của thị hiếu thẩm mỹ nên có người đã đẩy nó vào lĩnh vực huyền bí mang tính bản năng. Thật ra, thị hiếu thẩm mỹ *không hề mang tính bẩm sinh*. Nó được hình thành, thậm chí biến đổi nhờ những hoạt động duy trì, phát triển sự sống của bản thân con người. Thị hiếu thẩm mỹ cũng *không có tính chất huyền bí*. Dẫu khó hiểu đến đâu ta cũng bằng cách này hay cách khác truy tìm thấy cội nguồn nảy sinh ra thị hiếu thẩm mỹ. Nói khác đi, ta có thể giải thích được những biểu hiện muôn màu muôn vẻ của thị hiếu cá nhân cũng như thị hiếu cộng đồng. Đây là những hiện tượng xã hội – lịch sử trong đó phản ánh những quan niệm sống và lối sống của con người. Bên cạnh cái riêng có cái chung, bên cạnh cái uyển chuyển có cái nguyên tắc. Bởi vậy, bàn bạc hay tranh cãi về thị hiếu thẩm mỹ là khó, nhưng không vì thế mà khước từ hoặc phủ nhận mọi sự bàn bạc, tranh biện về chúng. Đại thể, ta vẫn có thể chia thành hai loại thị hiếu thẩm mỹ: *lành mạnh* và *không lành mạnh*. Cơ sở của phân loại này là ở việc xem xét thị hiếu bắt nguồn từ nhu cầu thẩm mỹ nào, chính đáng hay không chính đáng, thực chất hay hình thức, tôn thêm hay hạ thấp phẩm hạnh con người.

Ở đây dưng phải một vấn đề rất nhạy cảm và phức tạp – vấn đề “mốt”. “Mốt” là *hiện tượng thay đổi từng phần các hình thức biểu hiện của đời sống văn hóa do tác động của các nguyên nhân kinh tế, xã hội, đạo đức, thẩm mỹ khác nhau*. Dễ thấy biểu hiện của “mốt” qua y phục, song phạm vi của “mốt” rộng hơn nhiều: “mốt” đầu

tóc, “mốt” âm nhạc, “mốt” vũ điệu, “mốt” thi ca... Thái độ trước “mốt” phản ánh sự nhạy bén trước cái mới – một nhu cầu không thể thiếu đối với con người, nhất là tầng lớp thanh niên trong một xã hội văn minh. Tuy nhiên, sự học đòi “mốt” bất chấp điều kiện và hoàn cảnh sống, bất chấp tập quán và tâm lý dân tộc lại thể hiện bản lĩnh, trình độ và năng lực thẩm mỹ thấp kém ở con người. Thị hiếu thẩm mỹ bao giờ cũng đi liền với phán đoán thẩm mỹ. Phần nào khác với cảm xúc thẩm mỹ, thị hiếu đạt đến một sự hài hòa nhất định giữa tình cảm và lý tính. Thật bất bình khi phán đoán thẩm mỹ của con người tỏ ra không còn tinh nhạy. Lúc đó, mọi ảnh hưởng tiêu cực từ bên ngoài sẽ có đất hoành hành. Sẽ ra sao nếu con người mất đi khả năng tự chủ, khả năng tự đề kháng!

Vai trò của nghệ thuật rất lớn trong việc xây dựng những thị hiếu thẩm mỹ tích cực. Tuy thế, *không được đồng nhất thị hiếu nghệ thuật với thị hiếu thẩm mỹ*. Đó là hai khái niệm không hoàn toàn trùng khớp với nhau. Thị hiếu thẩm mỹ bao hàm một mặt cơ bản của thị hiếu nghệ thuật – mặt thẩm mỹ. Trong khi ngoài mặt thẩm mỹ, người ta có thể dùng những thước đo khác để xem xét thị hiếu nghệ thuật. Nói như V. Lênin: “*Không thể vận dụng chỉ những phán đoán thẩm mỹ*” trong đánh giá nghệ thuật. Ví như: tính chân thật của tác phẩm nghệ thuật. Không ai không thấy tầm quan trọng của nó trong thẩm định nghệ thuật. *Cũng không thể tách thị hiếu thẩm mỹ ra khỏi thị hiếu nghệ thuật*. Sự gắn bó và

tác động qua lại giữa chúng là một sự thật hiển nhiên. Thị hiếu nghệ thuật là hạt nhân của thị hiếu thẩm mỹ, ngược lại thị hiếu thẩm mỹ lại là mảnh đất nảy sinh ra thị hiếu nghệ thuật. Thấy được mối tương quan giữa thị hiếu thẩm mỹ và thị hiếu nghệ thuật sẽ thật sự có ý nghĩa trong việc xây dựng đời sống thẩm mỹ cũng như đời sống nghệ thuật tiến bộ, lành mạnh và hiện đại.

II.2.4. Quan điểm thẩm mỹ

Ý thức xã hội gồm hai bộ phận liên quan trực tiếp với nhau: tư tưởng xã hội và tâm lý xã hội. Cũng như các dạng thức khác của ý thức xã hội, ý thức thẩm mỹ vừa được biểu lộ ở cấp độ *tâm lý* (cảm xúc và thị hiếu thẩm mỹ), vừa được biểu lộ ở cấp độ *tư tưởng* (quan điểm và lý tưởng thẩm mỹ).

Quan điểm thẩm mỹ là một bộ phận hợp thành thế giới quan của cá nhân và xã hội. Thế giới quan là hệ thống quan niệm, quan điểm của con người về thế giới. Cần thấy tính đa dạng và tính thống nhất của thế giới quan. Cũng cần thấy vai trò quyết định của quan điểm, quan niệm triết học và chính trị tới các bộ phận khác trong thế giới quan. Nói khác đi, thế giới quan bao giờ cũng mang tính giai cấp khi xã hội còn phân chia giai cấp. Tuy vậy, sự tác động qua lại giữa các giai cấp về mặt tư tưởng cũng là một thực tế hiển nhiên.

Mọi quan điểm, trong đó có quan điểm thẩm mỹ, thường mang tính lý luận và tính hệ thống. Quan điểm thẩm mỹ là sự khái quát nhu cầu thẩm mỹ của xã hội

và hoạt động thẩm mỹ của con người. Đó là những nguyên tắc tiếp cận các hiện tượng và quá trình thẩm mỹ ngoài đời sống và trong nghệ thuật. Do vậy, *quan điểm thẩm mỹ chỉ đạo mọi hoạt động thẩm mỹ, đặc biệt là hoạt động nghệ thuật của người nghệ sĩ*. Trong lịch sử mỹ học, người ta hay nhắc tới thái độ của nhà mỹ học người Đức Bectôn Brêch đối với những nguyên tắc kịch truyền thống. Nhân đi qua nơi chôn cất Sêchxpia và người khán giả đã cuồng nhiệt bán diễn viên Otenlô trong vở kịch cùng tên của Sêchxpia, nhà viết kịch vĩ đại vốn tôn thờ nguyên tắc duy lý này đã đề nghị sửa những câu viết trên mộ chí của họ. Từ câu “*Nơi đây yên nghỉ nhà viết kịch và người khán giả tài năng nhất thế giới*”, ông đề nghị chữa lại thành “*Nơi đây yên nghỉ nhà viết kịch và người khán giả tồi nhất thế giới*”. Xây dựng quan điểm thẩm mỹ đúng đắn và tích cực, vì vậy, là một trong những mục tiêu quan trọng của giáo dục thẩm mỹ.

Vì quan điểm thẩm mỹ bị chi phối bởi quan điểm triết học và chính trị, *nên lịch sử mỹ học chính là lịch sử đấu tranh giữa quan điểm mỹ học duy vật và duy tâm, tiến bộ và lạc hậu*. Điều này diễn ra ngay từ thời cổ đại ở phương Đông cũng như ở phương Tây. Thuyết “bất chước” trong việc lý giải bản chất nghệ thuật trong hệ thống mỹ học của Platon và Arixtote là một minh chứng. Chẳng thế, mặc dù đã theo học Platon trong nhiều năm ròng, Arixtote vẫn tuyên bố: “Thầy Platon với tôi là rất thân thương, nhưng chân lý với tôi còn thân thương hơn”. Ở ta, cuộc tranh luận giữa các cụ Ngô

được. Đối với họ cần phải nói rằng tôi đã nhìn thấy ngôi nhà trị giá một trăm ngàn phrăng, thì lúc bấy giờ họ sẽ thốt lên là: Ôi cái nhà đẹp biết dường nào!”.

Vì lý tưởng thẩm mỹ nói lên hình ảnh đẹp cần phải hướng tới của con người và cuộc sống nên nó là *hình thức biểu hiện cao nhất của ý thức thẩm mỹ*. Mọi hoạt động thẩm mỹ đều lấy nó làm đích để vươn tới, đều coi nó làm chuẩn mực để đánh giá hiệu quả và ý nghĩa của mình. Lý tưởng thẩm mỹ còn là *sản phẩm cao nhất của ý thức thẩm mỹ*. Xây dựng một lý tưởng thẩm mỹ cao đẹp luôn là mong muốn của mỗi cá nhân và của cả xã hội. Điều này lệ thuộc vào hoàn cảnh sống và hoạt động của con người. Nhưng ý thức và sự rèn luyện của từng cá nhân mới mang tính quyết định. Trong môi trường văn hóa chung cũng như sự trau dồi học hỏi riêng, nghệ thuật bao giờ cũng giữ một vai trò đặc biệt. Song, chớ nên quên rằng, những hoạt động thẩm mỹ ngoài nghệ thuật lại có giá trị định hướng thường xuyên và rộng lớn hơn nhiều. Biết tận dụng và phát huy mọi phương tiện và hình thức giáo dục lý tưởng thẩm mỹ chính là bí quyết nâng cao một cách có hiệu quả chất lượng đời sống trong xã hội và đối với mỗi người.

Chương III

ĐỐI TƯỢNG THẨM MỸ

Nhiều giáo trình mỹ học hiện nay ở nước ta, khái niệm này quen gọi là *khách thể thẩm mỹ*. Có gì không thật chính xác cho lắm. Cần phân biệt hai khái niệm: *đối tượng* và *khách thể*. Khi dùng thuật ngữ *khách thể*, ta muốn chỉ toàn bộ hiện tượng khách quan để đối lập với chủ thể nhận thức là con người. Còn khi sử dụng thuật ngữ *đối tượng* là ta chỉ muốn nói tới một bộ phận, một mặt nào đó của thế giới khách quan đang được chủ thể chú tâm tìm hiểu. Khách thể là vô cùng vô tận. Còn đối tượng là khách thể đã được xác định trong một mối liên hệ cụ thể. Do vậy, hệ thuật ngữ mỹ học chính xác nhất thể hiện mối quan hệ thẩm mỹ phải là *chủ thể thẩm mỹ* và *đối tượng thẩm mỹ*.

III.1. KHÁI QUÁT VỀ ĐỐI TƯỢNG THẨM MỸ

III.1.1. Đặc tính của đối tượng thẩm mỹ

Đối tượng thẩm mỹ chính là mặt thẩm mỹ, các hiện tượng thẩm mỹ khách quan trong một mối quan hệ thẩm mỹ cụ thể nào đó. Đối tượng thẩm mỹ trực tiếp tác động tới chủ thể thẩm mỹ vào một thời điểm và ở một địa điểm xác định. Nó cuốn hút chủ thể thẩm mỹ bởi sức gợi

cảm đặc biệt. Những phẩm chất thẩm mỹ bên ngoài tác động tới chủ thể đường đột tức thời. Song ngay sau đấy, ý thức thẩm mỹ cho phép con người đi sâu tìm hiểu, khám phá và lý giải chúng. Sức hấp dẫn của chúng vì thế mà càng gia tăng. Điều này tuyệt nhiên không phủ nhận *tính khách quan* – đặc tính cơ bản nhất của đối tượng thẩm mỹ. I. Kant cho rằng, *vẻ đẹp không phải ở má hồng người thiếu nữ mà trong đôi mắt của kẻ si tình* là không thật thấu đáo. Cái thẩm mỹ toát lên từ toàn bộ những phẩm chất, những thuộc tính có thật, không lệ thuộc vào người tiếp nhận nó. Năng lực thẩm mỹ của chủ thể có thể làm tăng hay giảm phẩm chất hay thuộc tính thẩm mỹ, song không tạo ra chúng. Nhấn mạnh mặt này hay xem nhẹ mặt kia đều không biện chứng, không khoa học.

Cũng cần lưu ý là phẩm chất và thuộc tính của đối tượng thẩm mỹ không chỉ bắt nguồn từ bản thân sự vật, hiện tượng riêng lẻ mà còn *bắt nguồn từ mối tương quan giữa chúng với môi trường chung quanh*. Cánh chim chỉ đẹp khi chao lượn giữa bầu trời xanh bao la; cánh bướm chỉ đẹp khi vượt muôn trùng sóng vỗ giữa biển khơi. Trong xã hội và đối với con người cũng vậy. Một con người đẹp là đẹp giữa cộng đồng; một hành vi đẹp là trong mối quan hệ giữa người với người. Tách khỏi cộng đồng với những mối quan hệ phong phú và nhiều vẻ thậm chí hoàn toàn mất đi cơ sở để phán đoán cái gì là đẹp và xấu, là cao cả và thấp hèn.

Phẩm chất và thuộc tính của đối tượng thẩm mỹ có thể nảy sinh trước hết từ hình thức hoặc nội dung, song

giá trị thẩm mỹ của sự vật và hiện tượng bao giờ cũng được xác định chủ yếu bởi nội dung. Điều này có ý nghĩa phổ quát, đúng cả với các hiện tượng thẩm mỹ ngoài đời sống cũng như trong nghệ thuật. Có điều, trong nghệ thuật, điều này trở thành nguyên lý mỹ học chi phối mọi hoạt động sáng tạo, cảm thụ, và đánh giá nghệ thuật. Xa rời nguyên lý cơ bản về vai trò quyết định của nội dung trong hoạt động nghệ thuật sẽ có nguy cơ tạo ra môi trường cho chủ nghĩa hình thức hoành hành. Tính tích cực xã hội của nghệ sĩ vì thế cũng dần dà bị bào mòn. Nghệ thuật ngày càng xa rời những đòi hỏi bức thiết của con người và đời sống.

Xác định phẩm chất thẩm mỹ của mọi hiện tượng và quá trình trong tự nhiên, xã hội, lưu tâm tới việc khai thác, đồng hóa thực tại về phương diện thẩm mỹ chính là sự *khẳng định tính phong phú, cao đẹp của đời sống con người*. Ngoài đời sống chính trị, đạo đức, khoa học, tôn giáo... con người còn có đời sống thẩm mỹ với những vẻ riêng biệt. Con người không chỉ cần hệ tiêu chí đánh giá cái đúng và cái tốt, mà còn cần nhiều hệ tiêu chí đánh giá khác trong đó có việc xem xét, đánh giá cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hài... Đời sống con người do vậy mà giàu có thêm lên.

*Gió trăng chứa một thuyền đầy
Của kho vô tận biết ngày nào vơi.*

(Nguyễn Công Trứ)

“*Của kho vô tận*” của thực tại chỉ thuộc về những ai sẵn lòng và có khả năng tiếp nhận nó. Và khi ấy, con

người càng xứng đáng là vị chủ nhân chân chính của vũ trụ bao la.

Ngoài tính khách quan, cũng cần lưu ý tới *tính độc đáo* của đối tượng thẩm mỹ. Tạo hóa sinh ra muôn vật, muôn người không hề giống nhau. Ngay cha con nhiều lắm cũng hao hao như nhau; anh chị em sinh đôi giống nhau tới mức như là “*hai giọt nước*” thì cũng chỉ là một phép so sánh, thực tế thì đâu có hoàn toàn như vậy. Tuy nhiên, về riêng biệt, không lặp lại của sự vật và hiện tượng khách quan được đối xử không giống nhau trong quan hệ xã hội. Các quan hệ chính trị, khoa học, đạo đức... không thực coi trọng chúng. Trong khi chúng được đặc biệt đề cao trong mối quan hệ thẩm mỹ. Thậm chí mọi sự vật, con người sẽ không còn là đối tượng thẩm mỹ nữa khi chúng bị tước đi vẻ đẹp độc đáo của riêng mình. Phẩm chất thẩm mỹ càng gia tăng khi đối tượng thẩm mỹ càng lung linh vẻ đặc sắc hiếm có. Có thể xem đời sống thẩm mỹ là lãnh địa của cái riêng, nơi nó tìm thấy sự bộc lộ mình đầy đủ nhất. Điều này đặc biệt có ý nghĩa đối với nghệ thuật mà như văn hào M. Gorki đã từng nói là nếu mất cá tính đi thì đồng nghĩa là không có gì cả. Trong sản xuất vật chất, người ta cần tạo ra những sản phẩm tốt nhất, càng nhiều càng hay. Nghệ thuật thì khác, phải tạo ra những sản phẩm duy nhất chưa từng xuất hiện. Trong hoạt động xã hội, người ta muốn có những người ưu tú nhất, càng nhiều càng quý. Nghệ thuật không giống thế, mỗi nghệ sĩ phải có gương mặt sáng tạo riêng không được phép lặp lại người khác.

III.1.2. Các phạm trù thẩm mỹ tích cực và tiêu cực

Để biểu thị đối tượng thẩm mỹ, người ta có thể dùng nhiều phạm trù khác nhau như cái đẹp, cái xấu, cái cao cả, cái thấp hèn, cái bi, cái hài, cái hùng... Đó là những phạm trù thẩm mỹ cơ bản. Không thể liệt kê ra hết những *phạm trù thẩm mỹ không cơ bản* khác nhau, chúng phong phú như chính bản thân đời sống thẩm mỹ. Chẳng hạn: cái duyên, cái xinh. Cái đẹp không dung chứa toàn bộ cái duyên. Ngay cả cái xinh cũng không hoàn toàn là cái đẹp. Đối tượng thẩm mỹ còn là một vùng đất thăm thẳm trước những khám phá mỹ học của người nghiên cứu. Và cứ mỗi lần chiếm lĩnh được một phạm trù nào lại là một dịp tiếp cận gần hơn cái đích gần như vô hạn định của tri thức thẩm mỹ.

Nếu ý thức thẩm mỹ là khái niệm thể hiện chủ thể thẩm mỹ bao quát nhất thì khi biểu hiện đối tượng thẩm mỹ, người ta sử dụng khái niệm *cái thẩm mỹ*. Đó là phạm trù thẩm mỹ bao trùm lên các phạm trù thẩm mỹ cụ thể, cơ bản và không cơ bản. *Cái thẩm mỹ gồm cả phạm trù thẩm mỹ tích cực lẫn phạm trù thẩm mỹ tiêu cực*. Cơ sở của sự phân chia là xét xem phạm trù thẩm mỹ ấy có phù hợp với quy luật phát triển tất yếu của sự sống, của lịch sử và của xã hội hay không. Tiếng gà trống đánh thức buổi bình minh mở đầu một ngày lao động giàu ý nghĩa được con người coi là đẹp. Năm độc giàu màu sắc sặc sỡ vẫn bị xem là xấu. Cái chết của Hitler kết thúc mối hiểm họa của chủ nghĩa phát xít hủy diệt không thương tiếc nền văn minh của loài người

bị liệt rất đúng vào cái xấu. Trong khi sự ra đi của Hồ Chí Minh lại mang vẻ đẹp sáng ngời.

Ngôi sao ấy lặn hóa bình minh

(Tố Hữu)

Với tất cả những lý do đó, cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hùng là các phạm trù thẩm mỹ tích cực; còn cái xấu, cái thấp hèn, cái hài là các phạm trù thẩm mỹ tiêu cực. Cũng cần nhận thấy vị trí trung tâm của cái đẹp trong hệ thống các phạm trù thể hiện đối tượng thẩm mỹ. Không phải ngẫu nhiên mà bên cạnh nghệ thuật, cái đẹp lại được con người trong các thời kỳ lịch sử quan tâm tìm hiểu nhiều đến như vậy. Có người thậm chí nói quá đi rằng lịch sử mỹ học chính là lịch sử nghiên cứu cái đẹp. Vị trí trung tâm của cái đẹp trước hết bộc lộ ở chỗ, trong một chừng mực nhất định, người ta có thể dùng các thuộc tính cơ bản của cái đẹp để xác định bản chất các phạm trù thẩm mỹ khác. Từ trong bản chất, cái bi chính là cái đẹp khi gặp thất bại. Có người gọi cái bi là cái đẹp bị hủy diệt là vì thế. Người ta cũng có thể định nghĩa cái xấu – phạm trù thẩm mỹ sóng đôi đối lập với cái đẹp, bằng việc đảo ngược toàn bộ thuộc tính của cái đẹp. Với ý nghĩa ấy, mọi hiện tượng và các quá trình càng xấu thì càng xa lạ với cái đẹp. Cái hài là gì nếu không phải là sự phá bỏ sự hài hòa vốn là đặc tính nổi bật của cái đẹp. Cái hài lại ưa đội lốt cái đẹp. Càng đội lốt cái đẹp, cái hài càng đáng phỉ báng, giễu cợt. Thế còn cái cao cả? Không ít người xem cái cao cả như là cái đẹp ở mức độ phát triển rực rỡ. Như Kant và Tsecnusepxki.

Hai ông nhấn mạnh đến “*vẻ đẹp đồ sộ*”, “*vẻ đẹp quảng tính*” khi nói về bản chất của cái cao cả. Vị trí trung tâm của cái đẹp còn *đặc biệt được bộc lộ* trong hình thái biểu hiện cao nhất của mỗi quan hệ thẩm mỹ là nghệ thuật. Cái đẹp bao giờ cũng là mục tiêu hướng tới của những nghệ sĩ chân chính xưa nay. Đối tượng đẹp khách quan luôn được nghệ thuật coi trọng. Tư tưởng, tình cảm đẹp bao giờ cũng là khát vọng biểu hiện của nghệ thuật chân chính xưa nay. Tác phẩm nghệ thuật không khi nào không đòi hỏi một vẻ đẹp hoàn thiện từ hình thức đến nội dung. Nói gọn lại, nghệ thuật sẽ trở nên vô vị, vô định hướng nếu xa rời hoặc bỏ rơi cái đẹp.

Cuối cùng, không nên quên *sự gắn bó* và *sự chuyển hóa* qua lại tinh tế và sâu sắc của các phạm trù thẩm mỹ. Nhận thức buộc ta phải chia ra tương đối rạch ròi để có thể phân định, phân biệt. Trong thực tế, các phạm trù thẩm mỹ không tồn tại độc lập, tách biệt nhau. Mọi ý hướng, mọi cách xem xét đơn giản, một chiều đều tỏ ra cật cập, đôi khi bất lực trong việc giải đáp nhiều hiện tượng thẩm mỹ vốn vô cùng phức tạp đan chéo nhau trong đời sống cũng như trong nghệ thuật.

III.2. CÁI ĐẸP

So với các phạm trù thẩm mỹ khác, cái đẹp ra đời sớm nhất. Cảm xúc thẩm mỹ do cái đẹp gợi ra trong buổi bình minh của lịch sử nhân loại gắn liền với các công cụ và sản phẩm lao động trong đó cái tiện lợi còn hòa nhập với cái thẩm mỹ. Dần dà cùng với sự phát

bị liệt rất đúng vào cái xấu. Trong khi sự ra đi của Hồ Chí Minh lại mang vẻ đẹp sáng ngời.

Ngôi sao ấy lặn hóa bình minh

(Tố Hữu)

Với tất cả những lý do đó, cái đẹp, cái cao cả, cái bi, cái hùng là các phạm trù thẩm mỹ tích cực; còn cái xấu, cái thấp hèn, cái hài là các phạm trù thẩm mỹ tiêu cực. Cũng cần nhận thấy *vị trí trung tâm của cái đẹp trong hệ thống các phạm trù thể hiện đối tượng thẩm mỹ*. Không phải ngẫu nhiên mà bên cạnh nghệ thuật, cái đẹp lại được con người trong các thời kỳ lịch sử quan tâm tìm hiểu nhiều đến như vậy. Có người thậm chí nói quá đi rằng lịch sử mỹ học chính là lịch sử nghiên cứu cái đẹp. Vị trí trung tâm của cái đẹp *trước hết* bộc lộ ở chỗ, trong một chừng mực nhất định, người ta có thể dùng các thuộc tính cơ bản của cái đẹp để xác định bản chất các phạm trù thẩm mỹ khác. Từ trong bản chất, cái bi chính là cái đẹp khi gặp thất bại. Có người gọi cái bi là cái đẹp bị hủy diệt là vì thế. Người ta cũng có thể định nghĩa cái xấu – phạm trù thẩm mỹ sóng đôi đối lập với cái đẹp, bằng việc đảo ngược toàn bộ thuộc tính của cái đẹp. Với ý nghĩa ấy, mọi hiện tượng và các quá trình càng xấu thì càng xa lạ với cái đẹp. Cái hài là gì nếu không phải là sự phá bỏ sự hài hòa vốn là đặc tính nổi bật của cái đẹp. Cái hài lại ưa đội lốt cái đẹp. Càng đội lốt cái đẹp, cái hài càng đáng phỉ báng, giễu cợt. Thế còn cái cao cả? Không ít người xem cái cao cả như là cái đẹp ở mức độ phát triển rực rỡ. Như Kant và Tsecnusepxki.

Hai ông nhấn mạnh đến “*vẻ đẹp đồ sộ*”, “*vẻ đẹp quảng tính*” khi nói về bản chất của cái cao cả. Vị trí trung tâm của cái đẹp còn *đặc biệt được bộc lộ* trong hình thái biểu hiện cao nhất của mối quan hệ thẩm mỹ là nghệ thuật. Cái đẹp bao giờ cũng là mục tiêu hướng tới của những nghệ sĩ chân chính xưa nay. Đối tượng đẹp khách quan luôn được nghệ thuật coi trọng. Tư tưởng, tình cảm đẹp bao giờ cũng là khát vọng biểu hiện của nghệ thuật chân chính xưa nay. Tác phẩm nghệ thuật không khi nào không đòi hỏi một vẻ đẹp hoàn thiện từ hình thức đến nội dung. Nói gọn lại, nghệ thuật sẽ trở nên vô vị, vô định hướng nếu xa rời hoặc bỏ rơi cái đẹp.

Cuối cùng, không nên quên *sự gắn bó* và *sự chuyển hóa* qua lại tinh tế và sâu sắc của các phạm trù thẩm mỹ. Nhận thức buộc ta phải chia ra tương đối rạch ròi để có thể phân định, phân biệt. Trong thực tế, các phạm trù thẩm mỹ không tồn tại độc lập, tách biệt nhau. Mọi ý hướng, mọi cách xem xét đơn giản, một chiều đều tỏ ra cất cấp, đôi khi bất lực trong việc giải đáp nhiều hiện tượng thẩm mỹ vốn vô cùng phức tạp đan chéo nhau trong đời sống cũng như trong nghệ thuật.

III.2. CÁI ĐẸP

So với các phạm trù thẩm mỹ khác, cái đẹp ra đời sớm nhất. Cảm xúc thẩm mỹ do cái đẹp gợi ra trong buổi bình minh của lịch sử nhân loại gắn liền với các công cụ và sản phẩm lao động trong đó cái tiện lợi còn hòa nhập với cái thẩm mỹ. Dần dà cùng với sự phát

triển của tư duy và tình cảm, cái thắm mỹ tách ra khỏi cái tiện lợi, song vẫn liên hệ ở mức độ này mức độ khác, bằng cách này cách khác với cái tiện lợi.

Mặc dầu lịch sử của cái đẹp hầu như gắn liền với lịch sử của loài người, mặc dù con người trong suốt quá trình sinh sống từ cổ xưa đến ngày nay không ngừng tìm hiểu và lý giải cái đẹp, *song để đi đến một quan niệm thống nhất tương đối về cái đẹp quả không mấy dễ dàng*. Bởi cái đẹp là một phạm trù thắm mỹ phổ biến không chỉ có trong thiên nhiên mà còn có trong xã hội, không chỉ có nơi con người mà còn có trong mọi hoạt động và sản phẩm gắn liền với con người. Đó còn bởi sự cảm nhận về cái đẹp vô cùng tinh tế và muôn vẻ. Người ta có thể dễ dàng nói “*Cái gì đẹp?*” nhưng rất khó trả lời: “*Cái đẹp là gì?*”.

Nói vậy hoàn toàn không có nghĩa cái đẹp là “*bất khả tri*” đối với con người, cũng không có nghĩa không có sự tương đồng ở một mức độ nhất định trong quan niệm về cái đẹp thuộc các tầng lớp, các dân tộc ở các giai đoạn, các thời đại khác nhau. Đành rằng cái đẹp là một phạm trù lịch sử – cụ thể, luôn biến đổi trong không gian và thời gian. Không ít cái xưa cho là đẹp nay lại cho là xấu, cũng không ít cái gợi lên cảm xúc thắm mỹ tích cực ở người này nhưng lại tạo ra cảm xúc thắm mỹ tiêu cực ở người kia... Tuy nhiên, *vẫn có thể tìm ra mẫu số chung nào đó*, nhất là trong quan niệm của những ai thật lòng muốn đi tìm một cái đẹp đích thực.

Đã có những quan niệm về cái đẹp đạt tới sự thừa nhận rộng rãi, chẳng hạn như coi *hài hòa là quy luật*

phổ biến của cái đẹp. *Hài hòa của các sự vật, hiện tượng trong tự nhiên và xã hội là sự thống nhất hữu cơ giữa các yếu tố, giữa các bộ phận với cái toàn thể, giữa vẻ bên ngoài với phẩm chất bên trong. Sự hài hòa đặc biệt được biểu lộ nơi con người - kiểu mẫu của muôn loài. Có vẻ hài hòa cụ thể lại có vẻ hài hòa trừu tượng. Hài hòa cụ thể thường bộ lộ ra bên ngoài, đập mạnh vào các giác quan của con người. Đó có thể là vẻ cân xứng hoặc không cân xứng nhưng bao giờ cũng thống nhất với nhau trong một chỉnh thể. Có hai dạng kết hợp tạo ra sự hài hòa cụ thể. Sự kết hợp giữa các mặt đối lập tương phản và sự kết hợp giữa các mặt không đối lập không tương phản. Chiếc caravat màu sẫm nổi bật trên nền áo sơ mi màu trắng là hài hòa. Chiếc caravat màu sẫm cùng với bộ veston cũng màu sẫm lại tạo nên một sự hài hòa khác, không phải không hấp dẫn và đáng chú ý. Nếu sự hài hòa cụ thể thường liên quan đến các vật vô cơ, cảnh trí thiên nhiên, hình thể con người... thì trái lại, sự hài hòa trừu tượng chủ yếu liên quan đến vẻ đẹp của thế giới hữu cơ, của con người và của tác phẩm nghệ thuật. Sự hài hòa lớn nhất đối với một tác phẩm nghệ thuật là sự thống nhất sinh động giữa nội dung và hình thức. Nội dung nghệ thuật bao giờ cũng là nội dung của một hình thức nhất định, và ngược lại, hình thức nghệ thuật bao giờ cũng nhằm thể hiện một nội dung nào đó. Không bao giờ có một nội dung trừu tượng cũng như không hề có một hình thức chung chung. Nội dung nghệ thuật và hình thức nghệ thuật trong một tác phẩm gắn bó hữu cơ với nhau. Như tác phẩm nghệ thuật, vẻ đẹp của con*

người được tạo bởi nhiều yếu tố hỗ trợ cho nhau, hài hòa với nhau, bao trùm nhất là sự hài hòa giữa phẩm chất bên trong và dáng vẻ bên ngoài. Riêng đối với phẩm chất bên trong của con người, đó là sự hài hòa giữa tài và đức, trí tuệ và tình cảm, suy nghĩ và hành động, riêng và chung... Để nhận biết được vẻ đẹp của sự hài hòa trừu tượng, cần nâng trực quan sinh động lên tư duy khái quát. Ở đây vai trò của phán đoán, so sánh là rất to lớn. Song nhận thức cảm tính không vì thế mà tỏ ra vô hiệu. Với đời sống thẩm mỹ, trực giác tinh nhạy bao giờ cũng cần thiết và ít khi lừa dối chúng ta.

Quan niệm "*Cái đẹp là cuộc sống*" của nhà mỹ học người Nga ở thế kỷ XIX Tsecnusepxki cũng được nhiều người tán đồng. Cái đẹp có trong đời sống, trong ta và ở quanh ta. Cái đẹp *đa dạng và phong phú* như chính cuộc sống của con người. Ở đây, bất cứ cái gì gọi cho con người *mối liên tưởng về sự sống* thường được coi là đẹp. Một người đẹp không thể là một người xanh xao, yếu ớt; một tán cây đẹp phải sum suê, xanh tốt... Sự liên tưởng này thường phức tạp và đa dạng. Có sự liên tưởng trực tiếp với sự sống. Một em bé bụ bẫm chẳng hạn. Lại có liên tưởng gián tiếp như son phấn trong trang điểm của người phụ nữ. Không phải vô cớ khi má phơn phớt hồng ở người phụ nữ lại gọi lên sự hấp dẫn. Tuy nhiên, quan niệm "*Cái đẹp là cuộc sống*" cần được hiểu một cách bao quát hơn. Cái đẹp không chỉ gọi nên sức sống. Có thể nói *tất cả những gì liên quan đến sự sống nói chung đều gắn gũi với cái đẹp*. Theo ý nghĩa ấy, hoàng hôn kết thúc một ngày vẫn có sức cuốn hút chúng ta. "*Một tôn tại được gọi*

là đẹp là tồn tại trong đó chúng ta nhìn thấy cuộc sống đúng như quan niệm của mình, một đối tượng đẹp là đối tượng chứng tỏ nó mang một cuộc sống hay gợi cho chúng ta ý niệm về cuộc sống” – Tsecnusepxki đã nhấn mạnh như vậy. Và nếu đặt quan niệm của ông vào thời đại ông sống thì ý nghĩa của nó càng tăng gấp bội. Thời ấy, không ít quan niệm mỹ học duy tâm bằng cách này cách khác tách cái đẹp ra khỏi thực tế đời sống lại tỏ ra có ưu thế. Gắn liền với ý định đó là việc đặt cái đẹp nghệ thuật lên trên cái đẹp đời sống. Hegel từng tuyên bố loại bỏ cái đẹp trong tự nhiên ra khỏi phạm vi đối tượng nghiên cứu của mỹ học. Vì sao vậy? Vì chúng là “bàng quan”, không tự do, nên không có tiêu chuẩn gì có thể thống nhất trong sự phán đoán về cái đẹp. Khi khẳng định dứt khoát “Cái đẹp là cuộc sống”, Tsecnusepxki kiên quyết bảo vệ lập trường mỹ học duy vật của mình. Đừng đi tìm cái đẹp ở bên trên và bên ngoài cuộc sống của con người. Vẻ đẹp đích thực tồn tại trong cuộc đời trần tục, không hề xa lạ. Và cái đẹp nghệ thuật có thể tập trung hơn, đậm đặc hơn cái đẹp đời sống nhưng đều được bắt nguồn, được nâng cao, được kết tinh từ chính cái đẹp đời sống.

Vẻ đẹp đời sống muôn hình vạn trạng. Đó là cái đẹp trong thiên nhiên, trong xã hội và bản thân chủ nhân của thiên nhiên, xã hội – con người. *Thiên nhiên là nơi khởi nguyên của cái đẹp. Vẻ đẹp thiên nhiên là thước đo đầu tiên của vẻ đẹp trong đời sống và trong nghệ thuật.* Bản thân mối quan hệ mật thiết giữa thiên nhiên và nghệ thuật đã khẳng định vai trò của cái đẹp trong tự

nhiên. Từ bao đời nay, thiên nhiên là một trong những đối tượng thể hiện hấp dẫn nhất của nghệ thuật. Đọc *Truyện Kiều*, liệu có ai không nhớ câu thơ diễn tả cảnh đẹp mùa thu này:

*Long lanh đáy nước in trời,
Thành xây khói biếc, non phơi bóng vàng.*

Cảm hứng nghệ thuật bắt nguồn từ đất trời, sông núi, cỏ cây, hoa lá... thật vô cùng tận. Biết bao kiệt tác nghệ thuật được khởi nguồn từ đó. Và không chỉ có như vậy, chính vẻ đẹp thiên nhiên đã từng là thước đo ban đầu của nghệ thuật. Đây chính là cơ sở của quan niệm “*bắt chước*” khi giải thích bản chất của nghệ thuật trong các học thuyết mỹ học Hy Lạp thời cổ đại. Âm nhạc là sự “*bắt chước*” âm thanh tự nhiên của chim chóc, sông suối... Hội họa thì là sự “*bắt chước*” sắc màu và đường nét của cây cối, động vật...

Cái đẹp trong xã hội vô cùng phong phú, đó là cái đẹp *trong đời sống hàng ngày, trong lao động và trong đấu tranh*. Không nên xem thường cái đẹp bình dị hàng ngày của cuộc sống đời thường. Một hành vi, một lối cư xử, một nếp sống, một thói quen... trong gia đình và nơi cộng đồng đều cần được đánh giá theo tiêu chuẩn của cái đẹp. Và cuộc đời của mỗi người cũng như cuộc sống của mỗi cộng đồng sẽ có ý nghĩa biết bao nếu ở đâu, vào thời điểm nào, cái đẹp cũng luôn ngự trị trong ý thức cũng như trong thực tế. Văn hóa thẩm mỹ chỉ được phát triển trong môi trường thẩm mỹ lành mạnh và phong phú. Song nếu lao động là thước đo giá trị của con người, là

tiêu chuẩn xem xét ý nghĩa của một đời người thì cái đẹp thông qua quá trình lao động và ở thành quả lao động cần được đặc biệt coi trọng.

*Bàn tay ta làm nên tất cả,
Có sức người sỏi đá cũng thành cơm.*

(Hoàng Trung Thông)

Con người càng được tự do thì lao động càng không là việc làm khổ sai, nặng nhọc. Họ tích cực tự giác cải tạo thiên nhiên vì mục đích của chính con người. Vẻ đẹp trong lao động tạo ra những sản phẩm tinh thần cũng như vật chất khi ấy càng có điều kiện lung linh chói sáng. Đây là lý do giải thích vì sao mỹ học hiện đại lại tập trung nghiên cứu mặt thẩm mỹ trong lao động nhiều đến như vậy. Tuy nhiên, muốn vươn tới tự do, con người không chỉ cần được giải thoát ra khỏi sự lệ thuộc vào tự nhiên. Nhiều thế lực và mối ràng buộc xã hội khác nhau luôn đe dọa con người, khiến con người phải đứng lên giành và giữ cuộc sống và khát vọng tự do của mình.

*Trên đời ngàn vạn điều cay đắng
Cay đắng chi bằng mất tự do.*

(Hồ Chí Minh)

Vẻ đẹp nảy sinh trong quá trình và thành quả đấu tranh xã hội chân chính xưa nay được mỹ học đặc biệt đề cao. Vẻ đẹp không thể đứng ngoài cuộc xung đột giữa chân và ngụy, thiện và ác, chính và tà. Đó cũng là sự khác biệt chủ yếu giữa cái đẹp trong xã hội và cái đẹp

trong thiên nhiên. Nói khác đi, nếu cái đẹp là một phạm trù giá trị, thì giá trị thẩm mỹ trong đời sống của con người bao giờ cũng gắn chặt với giá trị chính trị, giá trị nhận thức và giá trị đạo đức. Cái đẹp không bao giờ tách ra khỏi cái tiến bộ, cái chân và cái thiện là vì thế!

Tiêu biểu cho vẻ đẹp trong xã hội là vẻ đẹp nơi con người. Tục ngữ có câu “*Người ta là hoa đất*”. Nhà thơ dân tộc Giáy là Lò Ngân Sủn thì viết:

Người đẹp là ước mơ

Treo nước mắt mọi người...

Vẻ đẹp có ở khuôn mặt, vóc dáng, hình hài nơi con người. Thật may mắn cho những người được trời phú cho một vẻ đẹp bề ngoài hấp dẫn. Câu “*Cái nét đánh chết cái đẹp*” chỉ đúng khi có sự dẫn đo, cân nhắc giữa “*sắc*” với “*tài*” và “*đức*”. Còn nhìn chung, không một ai có trí tuệ lành mạnh tích cực lại xem nhẹ vẻ đẹp của thân xác con người. Những trí tuệ lành mạnh tích cực đồng thời đề cao *vẻ đẹp của phẩm chất bên trong con người*. Trong trường hợp này, đi cùng với cái đẹp là cái duyên. Vẻ đẹp bề ngoài có thể phai theo năm tháng, riêng cái duyên thì ít bị biến đổi hơn nhiều.

Tất cả vẻ đẹp của thiên nhiên, xã hội và con người được tập trung trong *nghệ thuật* – nơi hội tụ của cái đẹp. Đã đành ở đâu và trong bất cứ lãnh vực nào, con người cũng mong muốn “*sáng tạo theo quy luật của cái đẹp*”. Song chỉ trong nghệ thuật, con người mới có dịp tiếp xúc với cái đẹp rõ rệt và thường xuyên hơn cả. Vì đây là một

lĩnh vực sản sinh ra cái đẹp một cách có ý thức nhất, chuyên biệt nhất. Cái đẹp trong tác phẩm nghệ thuật mang vẻ hoàn thiện, *đẹp cả về nội dung lẫn hình thức*. Trong nội dung tác phẩm, dễ thấy hơn là *đôi tượng đẹp* (con người đẹp, môi trường đẹp, cảnh trí đẹp...). Thế hiện cái xấu cũng nhằm hướng tới cái đẹp.

Mảnh giấy làm nên thân giáp bằng

Nét son điểm rõ mặt văn khôi.

(Nguyễn Khuyến)

Mĩa mai “*tiến sĩ giấy*”, có danh mà không có thực, là một cách khẳng định về thực chất vốn xa lạ với mọi sự khoa trương, trống rỗng ở đời. Sâu xa hơn trong nội dung tác phẩm nghệ thuật là *vẻ đẹp tư tưởng, tình cảm của người nghệ sĩ gửi gắm qua hình tượng*. Nghệ thuật không chỉ giải thích thế giới, nghệ thuật còn nâng cao tầm nhìn, mài sắc cái nhìn của con người vào thế giới. Tấm lòng và suy nghĩ của người nghệ sĩ mới đáng nói và đáng chia sẻ hơn tất cả. Đó cũng là đặc điểm dễ thấy của cái đẹp nghệ thuật so với cái đẹp ngoài đời sống. Tiếp xúc với cái đẹp trong nghệ thuật con người không thể đứng đưng, ấy là bởi vẻ đẹp trong nghệ thuật thấm đậm cảm xúc và tư tưởng của nhà sáng tạo. *Cái đẹp trong nghệ thuật đặc biệt được bộc lộ qua chất liệu và qua cách thức thể hiện nội dung*. Trong nghệ thuật, nói cái gì cô nhiên là quan trọng. Nói như thế, bằng cách nào quan trọng cũng không kém. Hoàn toàn không giống với các sản phẩm vật chất và tinh thần khác, tác phẩm nghệ thuật phải ngời tỏa vẻ đẹp hình thức. Hiệu quả

nghệ thuật tùy thuộc vào lao động nghệ thuật say mê và cực nhọc. Tính hoàn thiện hoàn mỹ bao giờ cũng là mục tiêu phấn đấu của người nghệ sĩ. Nhờ thế mà tác phẩm nghệ thuật chân chính mới sống mãi cùng thời gian.

Cha mẹ sinh ra nàng

Gọi nàng là người con gái

Nghệ thuật sinh ra nàng

Gọi nàng là Thân vệ nữ

Nàng sinh ra lần thứ nhất – để chết

Nàng sinh ra lần thứ hai – để sống mãi

(Lò Ngân Sủn)

Vậy là, không thể nói đến cái đẹp mà quên nói đến nghệ thuật. Tuy nhiên, *cái đẹp và nghệ thuật không phải là một*. Cái đẹp không phải chỉ có trong nghệ thuật và nghệ thuật không phải chỉ có nhiệm vụ sáng tạo ra cái đẹp. Đồng nhất giữa cái đẹp và nghệ thuật sẽ sai lầm không kém việc hoàn toàn tách biệt chúng, không thấy mối liên hệ giữa chúng.

III.3. CÁI CAO CẢ, CÁI BI, CÁI HÀI

III.3.1. Cái cao cả

Hiện trong tiếng Việt có nhiều tên gọi khác nhau cho cùng một thuật ngữ “*sublime*”. Mỗi cách gọi có mặt “*ưu*”, mặt “*liệt*” riêng. Giáo trình này gọi là “*cái cao cả*”.

Cũng như cái đẹp, cái cao cả là một phạm trù thể hiện đối tượng thẩm mỹ *khá rộng rãi*. Cái cao cả có

trong các hiện tượng và quá trình của tự nhiên, xã hội, con người và nghệ thuật. *Gần gũi với cái đẹp*, cái cao cả có những phẩm chất và thuộc tính gợi nên những cảm xúc tích cực và lành mạnh. Đó là cơ sở khiến Hegel gọi cái cao cả là cái đẹp ở mức tuyệt đỉnh. Song muốn nhận biết ra bản chất của cái cao cả không thể không chỉ ra sự *khác biệt của nó với cái đẹp*. Cái cao cả không giống cái đẹp ở cả hai phương diện đối tượng và chủ thể. Về mặt đối tượng thẩm mỹ, cái cao cả thường là những sự vật, hiện tượng, quá trình khách quan có tính khác thường. Có khi chúng mang tầm vóc to lớn như biển động dữ dội trong giông bão, chiến công lẫy lừng giành và giữ nền độc lập của nước nhà... Nhiều khi chúng có *tính hào hùng, kỳ vĩ như câu nói của Hồ Chí Minh* “Không có gì quý hơn độc lập tự do”, hay lời tự bào chữa của Phidel Castro “*Lịch sử sẽ xóa án cho tôi*”... Lại có khi chúng ẩn chứa vẻ siêu việt, tao nhã như tình yêu giữa Marx và Gienny, sự thanh cao của ngôi Chùa một cột... Về phía chủ thể thẩm mỹ, cái cao cả *thường gợi lên những cảm xúc choáng ngợp, ngưỡng vọng, sùng bái, đôi khi có phần chơi với, bối rối và lo sợ*. Sắc thái của cảm xúc tùy thuộc vào tính chất của cái cao cả. Chẳng hạn, trước con người và cuộc đời cao đẹp và trong sáng của Hồ Chí Minh, nhà thơ Tố Hữu từ sâu thẳm lòng mình đã thốt lên :

Bác sống như trời đất của ta

Rồi:

Mong manh áo vải hồn muôn trượng

Phải dùng phép so sánh và lời nói như vậy mới diễn tả được phần nào vóc dáng và phẩm chất của một nhân vật lịch sử đã đi vào huyền thoại, đã hoàn toàn chinh phục được trái tim và khối óc của bất kỳ ai có lương tri trên trái đất này.

Rõ ràng, *không nên đối lập* cái cao cả và cái đẹp. Cũng *không nên đồng nhất* chúng với nhau. Xóa nhòa ranh giới giữa cái cao cả và cái đẹp sẽ có nguy cơ làm mất đi vẻ lạ lùng, siêu phàm của không ít hiện tượng và quá trình của thực tế vốn là cơ sở của đầu óc lãng mạn, của khát vọng cao đẹp nơi con người. Trái lại, việc đào sâu hố ngăn cách giữa chúng lại dễ tạo ra thái độ ghê sợ, thậm chí khuất phục trước những cái phi thường, kỳ vĩ trong đời sống và nghệ thuật. Sẽ hoàn toàn không thuyết phục nếu hạn chế lòng đam mê hướng thượng, thủ tiêu đầu óc táo bạo trong sáng tạo và ước mơ, hoặc đẩy con người vào thế bị động, thu mình trước quyền uy của các lực lượng tự nhiên siêu phàm và các thế lực lớn lao của xã hội. Điều này nói lên ý nghĩa to lớn của cái cao cả trong đời sống thẩm mỹ và rộng ra trong đời sống tinh thần của con người và xã hội.

Dựa vào *tính chất của đối tượng thẩm mỹ và sắc thái của cảm xúc thẩm mỹ* có thể thấy cái cao cả tồn tại trong một số hình thái cơ bản sau:

Cái cao cả thanh cao

Đối tượng thẩm mỹ ở đây thường không nhất thiết phải to lớn, hùng vĩ, nhưng bên trong lại hàm chứa một

vẻ đẹp hoàn toàn tinh khiết và trong sáng. Ví như: căn nhà sàn dùng làm nơi ở và làm việc của Hồ Chí Minh tại Phủ Chủ tịch. Ta không thể không cúi người cảm động khi đứng chân lại nơi đây. Mọi thứ trong ngôi nhà nhỏ nhắn linh thiêng này đều phảng phất lối sống Đông phương hòa quyện với thiên nhiên, đều gợi nhớ đến cuộc đời bình dị hết lòng vì hạnh phúc của người khác.

- *Cái cao cả huy hoàng*

Đối tượng thẩm mỹ trong trường hợp này thường đồ sộ mang vẻ đẹp kỳ vĩ, tác động mạnh tới tư tưởng và tình cảm của con người. Chẳng hạn: bình minh của một ngày đẹp trời trên bãi biển Nha Trang. Trời cao rộng. Biển mênh mông. Một màu xanh bích ngọc trải ra phía trước. Rồi mặt trời từ từ hiện ra ở đằng đông, tỏa muôn ánh sáng rõ ràng, chiếu rọi muôn vật. Chứng kiến cảnh tượng chói lọi, bao la của biển trời như vậy con người không thể không dâng trào một niềm cảm xúc lớn lao.

- *Cái cao cả rợn ngợp*

Đối tượng thẩm mỹ ở đây thường là những cảnh tượng, những biến động ghê gớm của tự nhiên: cánh rừng già trầm lặng, mặt trời chói sáng, biển động dữ dội... Trước cái cao cả rợn ngợp, con người thường nảy sinh ra cảm giác choáng ngợp và lúng lúng. Cố nhiên, không có sự mất mát hoặc chết chóc. Nếu không, cái cao cả sẽ vượt ra khỏi ranh giới đời sống thẩm mỹ.

- *Cái cao cả thần phục*

Đối tượng thẩm mỹ trong trường hợp này là những hành động anh hùng, những phẩm chất cao đẹp của con

người trong những hoàn cảnh thật đặc biệt. Cái cao cả ở đây thường gợi nên cảm xúc khâm phục, sùng bái nơi chủ thể thẩm mỹ. Ví dụ: hình ảnh anh Trỗi nơi pháp trường. Đó là “*cái chết hóa thành bất tử*” là “*những lời hơn mọi bài ca*” của “*con người như chân lý sinh ra*” (thơ Tố Hữu).

Cần nhấn mạnh là sự phân chia cái cao cả như trên chỉ là tương đối. Trong thực tế, các hình thái khác nhau của cái cao cả gắn bó thậm chí hòa trộn vào nhau đến mức khó tách rời.

III.3.2. Cái bi

Trong kịch bản văn chương có một thể tài xây dựng trên thuộc tính của cái bi – đó là *bi kịch*. Song bản chất của cái bi với tư cách là một phạm trù thẩm mỹ bao quát hơn nhiều.

Mặc dù có một vài phẩm chất gần gũi với cái đẹp, cái bi hoàn toàn khác biệt với cái đẹp. Nếu cái đẹp tồn tại ở mọi lãnh vực thì cái bi chỉ có trong xã hội, chủ yếu trong nghệ thuật. Riêng đối với nghệ thuật, có thể tìm thấy cái đẹp ở cả nội dung lẫn hình thức của tác phẩm thì cái bi chỉ có ở mặt nội dung. Cái đẹp gắn liền với cảm xúc êm dịu, thỏa mãn, vui tươi. Trong khi cái bi đi liền với mất mát, hy sinh gợi cảm xúc đau buồn, thương tiếc nơi con người.

Tuy nhiên, *không phải sự đau thương, mất mát nào cũng mang tính bi*. Cái chết của một kẻ đê tiện, sự thất bại của một phong trào phản quốc, việc tình yêu vị kỷ bị

tan vỡ... không làm cho chúng ta rơi lệ trong sự cảm phục và xót thương. Chỉ có những tài năng lớn bị vùi dập, nhân cách cao thượng bị xúc phạm, khát vọng đẹp đẽ bị đổ vỡ... mới gọi nên những cảm xúc gắn liền với bản chất của cái bi. Trong những hoàn cảnh nảy sinh ra cái bi con người phải huy động mọi sức mạnh tinh thần và vật chất tiềm ẩn trong mình, vượt qua mọi khó khăn và trở ngại trên đường dẫn đến mục đích cao cả vì sự chiến thắng của cái thiện trước cái ác, cái đúng trước cái sai... Song do những điều kiện chủ quan, nhất là những điều kiện khách quan, các nhân vật hiện thân của cái bi chưa thể thành đạt và chiến thắng. Sự hủy diệt, thất bại ở những trường hợp này tạo ra nỗi cảm thông, khâm phục sâu sắc. *Rõ ràng từ bản chất cái bi gắn bó với cái đẹp, cái cao cả và cái anh hùng.*

Nói khác đi, cái bi chính là cái đẹp, cái cao cả, cái anh hùng trong *mối xung đột* với những thế lực đối kháng. Không có xung đột giữa tự do và tất yếu sẽ không có cái bi. Mối xung đột càng quyết liệt thì tính bi càng tăng và nỗi cảm thông càng lớn. Có *cái bi cá nhân*, đồng thời có cái bi lịch sử, cái bi cá nhân gắn với những xung đột dẫn tới sự mất mát khổ đau của một người. Cái chết Nguyễn Trãi trong lịch sử là một bi kịch cá nhân:

*Nghe hồn Nguyễn Trãi phiêu diêu,
Tiếng gươm khua, tiếng thơ kêu xé lòng.*

(Tố Hữu)

Cái bi lịch sử gắn với những xung đột dẫn tới sự thất bại của cả một phong trào, một lực lượng. Cuộc vận động

cách mạng do các chí sĩ yêu nước lãnh đạo hồi đầu thế kỷ XX là một ví dụ.

*Ông cha ta từng dấm nát tay trước cửa cuộc đời
Cửa vẫn đóng và đời im ỉm khóa*

(Chế Lan Viên)

Có điều loại bi nào, dầu là cá nhân hay lịch sử, cũng đều cần thấm nhuần tinh thần xã hội rộng rãi. Xưa nay không ít người đi tìm *nguồn gốc* của những xung đột gây ra cái bi. Có người tin vào định mệnh, số phận, ấy là khi con người chưa đủ khả năng lý giải cái bi từ những mối xung đột có thật ngoài đời. Họ khó tránh khỏi quan điểm duy tâm. Các nhà duy vật thì khác hẳn. Họ nhận thấy nguyên do của cái bi từ mối quan hệ đối kháng trong xã hội và từ những sức mạnh hủy diệt chưa khống chế nổi ngoài tự nhiên. Chính đây là cơ sở sinh ra “*bi kịch lạc quan*” trong cuộc sống cách mạng và nghệ thuật cách mạng một thời. Cuộc đấu tranh vì những mục tiêu cao cả và lớn lao không thể không căng thẳng và quyết liệt. Sự hy sinh, mất mát là khó tránh khỏi. Trong nhiều tình huống bi kịch, con người bình thản đón nhận cái chết, trong lòng hoàn toàn tin tưởng vào thắng lợi tất yếu mai sau. Họ hiểu rõ giá trị của sự đổ máu, hy sinh. Họ không mảy may buồn đau, run sợ. Ý nghĩa của “*bi kịch lạc quan*” thật vô cùng to lớn.

Không riêng “*bi kịch lạc quan*”, cái bi nói chung bao giờ cũng có tác dụng khơi dậy những tình cảm lành mạnh, kích thích những hành động mãnh liệt nhằm tích

cực cải tạo hoàn cảnh, thúc đẩy cuộc sống đi về phía trước. Ý nghĩa giáo dục của cái bi đặc biệt rõ rệt trong nghệ thuật. Khả năng “*thanh lọc hóa*” (catharsis) tâm hồn người xem bi kịch đã được Arixtote nói tới từ lâu.

Ngoài ý nghĩa giáo dục, cái bi còn có ý nghĩa nhận thức sâu sắc. Cái bi giúp cho con người nhìn nhận cuộc sống với tất cả sự phong phú, phức tạp có thực của nó. Không nên né tránh mâu thuẫn. Sự phát triển là gì nếu không phải là việc giải quyết mâu thuẫn để tạo lập một thế cân bằng mới cao hơn. Với ý nghĩa ấy, trong xã hội phát triển của tương lai, cái bi vẫn còn có cơ sở xuất hiện. Khát vọng chinh phục thế giới ở con người là vô hạn. Nhưng, đáng tiếc thay, khả năng để làm việc đó ở con người vào một thời điểm nhất định lại chỉ có hạn mà thôi

III.3. CÁI HÀI

Cũng như cái bi, cái hài là một phạm trù thẩm mỹ chỉ có trong xã hội và trong nghệ thuật. Tuy vậy, phạm vi thể hiện của cái hài cũng *khá rộng*. Văn hào người Pháp Môtie coi tình cảm và năng khiếu hài hước là một trong những đặc điểm quan trọng nhất tạo nên sự khác biệt giữa người và vật. Không phải ngẫu nhiên mà những người thông minh và từng trải lại ưa cười cợt, ngay cả khi họ rơi vào những tình cảnh chẳng đáng cười chút nào. Họ chế nhạo người khác, và có khi họ chế nhạo chính mình dưới hình thức tự trào. Đặc biệt, không có loại hình nghệ thuật nào lại không có thể loại hài. Trong thơ thì có thơ

trào phúng, đả kích; trong truyện có truyện cười, truyện tiểu lâm; trong hội họa có tranh vui, tranh biếm họa, tranh đả kích; còn trong sân khấu thì có hài kịch, kịch vui... Cái hài góp phần làm tăng thêm vẻ sinh động và hấp dẫn của nghệ thuật đối với con người.

Khác với cái bi, *cái hài thuộc phạm trù thẩm mỹ tiêu cực*. Đối tượng của cái hài thường là những hiện tượng lỗi lãng, kệch cỡm, những sự trống rỗng, hình thức, những kẻ xuẩn ngốc, hợm hĩnh... Đó là những cái xấu nhưng không tự biết và tự nhận là xấu, lắm khi lại đội lốt cái đẹp, cái hùng. Thái độ trước cái hài là sự chế nhạo, khinh khi. Chủ thể cảm thụ thẩm mỹ bật cười để chứng tỏ mình luôn tỉnh táo làm chủ được tình huống và có thể tách mình ra khỏi cái đáng cười. Nhờ thế mà con người trở nên khôn ngoan và có sức mạnh hơn.

Cái hài vậy là bao giờ cũng gắn với cái cười: có khi là tiếng cười phá lên sảng khoái, hả hê và thích thú, nhiều khi đó lại là tiếng cười nụ, cười mỉm – thâm trầm, chua cay và sâu sắc.

Muốn gây cười cần phải có *đối tượng cười và chủ thể cười*. Để trở thành đối tượng cười, mọi hiện tượng khách quan phải có mâu thuẫn theo nghĩa là không cân xứng, không hài hòa. Mâu thuẫn ở nhiều dạng: mâu thuẫn giữa bên trong và bên ngoài, giữa các yếu tố bên trong với nhau. Mâu thuẫn tồn tại khách quan, và khi chủ thể cười nhận ra mâu thuẫn thì cái cười xuất hiện.

Có điều, *không phải cái cười nào cũng mang tính hài*. Khi được thỏa mãn một điều gì, người ta có thể cười. Đó

cái cười sinh lý, bản năng. Cái hài là cái cười đi liền với nhận thức, thấm nhuần trí tuệ. Do vậy ở những mức độ khác nhau, *cái hài bao giờ cũng có ý nghĩa xã hội rộng rãi*. Đối với kẻ thù của giai cấp, của dân tộc và của tiến bộ, cái hài trở thành vũ khí sắc bén. Đối với thói hư tật xấu trong nội bộ mình, cái hài lại là công cụ giáo dục hữu ích, không thể thiếu. Trong thực tế, không phải ai cũng thấy được sức mạnh của cái hài. Nhiều người sống quá nghiêm túc. Họ tự bỏ rơi một trong những phương tiện để sống vui vẻ, lương thiện và thông minh hơn. Cũng có người ưa những nụ cười rẻ tiền, dễ dãi. Việc gia tăng chất trí tuệ và khuynh hướng xã hội trong tiếng cười cần trở thành ý thức thường trực của mỗi người nhất là đội ngũ văn nghệ sĩ, nếu chúng ta thực tâm mong mỏi cái hài ngày một sắc bén, giàu ý nghĩa.

Căn cứ vào tính chất của mâu thuẫn gây cười có thể chia thành nhiều kiểu dạng hài khác nhau. Có hai loại chính:

- Cái hài *đối kháng*: Xuất hiện ở những thế lực thù địch với lợi ích giai cấp, dân tộc hoặc đi ngược lại với xu hướng hòa bình và tiến bộ xã hội.

- Cái hài *không đối kháng*: Nảy sinh trong nội bộ cộng đồng với tất cả những biểu hiện đa dạng và tinh tế của nó.

Nếu cái cười ở trường hợp đầu mang khuynh hướng chối bỏ thù nghịch, thì cái cười ở trường hợp sau lại có xu hướng nâng đỡ và nhiều lúc nước mắt trào rơi ngay

khi nụ cười vừa tắt. Cái hài gắn với cái bi trong tiếng cười ra nước mắt.

Tương ứng với cái hài đối kháng và không đối kháng ngoài đời sống là *hai hình thức đả kích và châm biếm của cái hài trong nghệ thuật*. Nhìn chung đả kích thường dùng cho kẻ thù, còn châm biếm thì dành cho nội bộ mình. Tuy nhiên, sắc điệu hài phong phú hơn nhiều. Có người còn nói tới cái hài hước, cái dí dỏm nghĩa là những tiếng cười nhẹ nhàng, thoải mái hơn sự châm biếm. Nghệ thuật do đòi hỏi của cuộc sống và của công chúng mà luôn có chỗ đứng cho mọi sắc thái hài khác nhau. Không nên xem thường hoặc bỏ qua cái hài hước, cái dí dỏm. Nhưng cũng nên coi trọng sử dụng những tiếng cười mạnh mẽ, đích đáng.

Thông qua tiếng cười

Bạn hãy nhìn và học

Căm ghét kẻ thù

Tới tận đáy sâu.

(Maiacôpxki)

Trọng trách đè lên vai các nghệ sĩ. Vinh quang lớn cũng đi liền với chức phận nặng nề.

Phần III

NGHỆ THUẬT TỪ GÓC NHÌN THẨM MỸ

Chương I

ĐẶC TRUNG CỦA NGHỆ THUẬT

I.1. NGHỆ THUẬT LÀ GÌ?

Mỹ học xưa nay luôn coi trọng việc nghiên cứu nghệ thuật – hình thái cao nhất, tập trung nhất của mỗi quan hệ thẩm mỹ của con người với thực tại. Trong thực tế, khái niệm “nghệ thuật” thường được sử dụng theo nghĩa rộng hẹp khác nhau. *Theo nghĩa rộng nhất, nghệ thuật đồng nghĩa với tài nghệ.* Không xa lạ với hoạt động nghệ thuật khi một vận động viên đạt tới một mức độ cao, điêu luyện trong bộ môn của mình. Người chứng kiến thường đưa ra những nhận xét tương tự như những đánh giá nghệ thuật đích thực. *Hẹp hơn và phổ biến hơn* là người ta đưa ra khái niệm “nghệ thuật” để chỉ mọi hoạt động, mọi sản phẩm được sáng tạo theo qui luật của cái đẹp. Một quan niệm như vậy về nghệ thuật vốn

có truyền thống từ rất xa xưa ở phương Đông cũng như ở phương Tây. Trong ngôn ngữ của nhiều dân tộc phương Tây, nghề thủ công và nhiều hình thức hoạt động khác nhau của con người đều được gọi chung là nghệ thuật. Chẳng hạn, người Hy Lạp cổ đại chỉ dùng một từ duy nhất để chỉ nghề thuật và nghề thủ công là *techne*. Những nghệ sỹ đầu tiên là những thợ gốm, tạc đá, làm mộc cùng những người lao động tạo ra những vật dụng hữu ích khác. Rất lâu về sau và cho tới ngày nay người ta vẫn duy trì một quan niệm khá rộng như thế về nghệ thuật. Nhà mỹ học người Mỹ T. Macro cho rằng các loại hình nghệ thuật không chỉ gồm văn chương, hội họa, âm nhạc... mà còn gồm trang điểm, nấu ăn... Ông liệt kê ra có tới gần 400 loại hình nghệ thuật khác nhau.

“Nghệ thuật” *theo nghĩa hẹp nhất, chặt chẽ nhất là chỉ hoạt động và thành phẩm sáng tạo của người nghệ sỹ. Ở đây lao động nghệ thuật mang tính đặc thù nhằm tạo ra tác phẩm nghệ thuật độc nhất vô nhị. Mọi định nghĩa về nghệ thuật trước nay hầu như đều xoay quanh ý nghĩa này của nghệ thuật. Tuy nhiên, thật khó thống nhất được quan niệm “thế nào là nghệ thuật?”. Văn hào L.Tôlxtoi trong *Nghệ thuật là gì?* có đưa ra gần 70 định nghĩa, song không một định nghĩa nào khiến ông hài lòng. Có hai khuynh hướng chính trong việc đi tìm bản thể của nghệ thuật theo nghĩa hẹp nhất này:*

- Xác định bản chất của nghệ thuật trong mối liên hệ với thực tại. Theo xu hướng này, người ta coi nghệ thuật

là sự thống nhất sinh động của nhận thức hình tượng về hiện thực và sự tái hiện cảm tính hiện thực trong một chất liệu nhất định nhờ lao động sáng tạo của người nghệ sĩ.

- Tìm bản chất của nghệ thuật trong mối liên hệ với con người, và người ta đưa ra quan niệm sau: nghệ thuật là phương tiện bộc lộ tư tưởng, tình cảm của con người.

Có thể chấp nhận đồng thời cả hai quan niệm đó. Bởi vì, nghệ thuật là một lĩnh vực vô cùng phong phú và phức tạp. Nhiều cách tiếp cận sẽ bổ sung cho nhau, góp phần xác lập một quan niệm đầy đủ và thấu đáo về một trong những hiện tượng tinh thần kỳ diệu vào bậc nhất của con người và xã hội là nghệ thuật.

Nghiên cứu kỹ sẽ thấy mối quan hệ sâu xa của hai quan niệm vừa nêu. Trung tâm của hiện thực là đời sống của con người. Hơn thế, con người là con người xã hội. Nghệ thuật vì xã hội cũng chính là nghệ thuật vì con người. Có điều, quan niệm đầu có phần “hướng ngoại” còn quan niệm sau thì “hướng nội” nhiều hơn. Khi “hướng ngoại”, nội dung phản ánh được đề cao, trong khi “hướng nội” thì lại coi trọng nội dung tư tưởng. Do thế, việc kết hợp hai cách xem xét bản chất của nghệ thuật là hoàn toàn cần thiết.

Cần phân biệt khái niệm *nghệ thuật* theo nghĩa nghiêm ngặt này với khái niệm *thẩm mỹ*. Nhiều người đồng nhất chúng, thậm chí có người coi đời sống nghệ thuật chỉ là một bộ phận của đời sống thẩm mỹ. Có thể

thấy *sự khác biệt* của thẩm mỹ và nghệ thuật qua một số biểu hiện chủ yếu sau đây:

- Nhìn chung, khái niệm thẩm mỹ rộng hơn khái niệm nghệ thuật. Cái thẩm mỹ có thể tồn tại trong thiên nhiên, xã hội, con người và trong cả nghệ thuật.

- Nghệ thuật là lĩnh vực hoạt động độc lập của người nghệ sỹ. Cái thẩm mỹ thì khác, bao giờ cũng chỉ là một yếu tố trong các hoạt động, các sản phẩm, các hiện tượng khách quan.

- Về phương diện nội dung, nghệ thuật phong phú hơn thẩm mỹ. Ngoài nội dung thẩm mỹ, nghệ thuật còn bao gồm những nội dung khác như nội dung chính trị, khoa học, đạo đức, tôn giáo...

- Những hiện tượng thẩm mỹ có thể hình thức không đẹp. Đối với tác phẩm nghệ thuật, bất kể nội dung ra sao, hình thức bao giờ cũng phải đẹp. Tsecnusepxki từng nhận xét chính xác rằng: *vẽ một khuôn mặt đẹp hoàn toàn khác với vẽ một cách đẹp*.

Như vậy, mặc dù có nhiều điểm giống nhau, thẩm mỹ và nghệ thuật là hai khái niệm riêng biệt, độc lập.

I.2. ĐỐI TƯỢNG NGHỆ THUẬT

Nên tránh lầm lẫn đối tượng nghệ thuật với nội dung nghệ thuật. Cái mà nghệ thuật quan tâm thể hiện, đó là đối tượng. Cái được thể hiện trong các tác phẩm nghệ thuật cụ thể qua hoạt động sáng tạo của người nghệ sỹ,

đó là nội dung. Đối tượng còn là vật – tự – nó. Nội dung đã thành vật – cho – ta. Một lần họa sĩ phong cảnh Lutvich Richte (1803 - 1884) kể lại rằng, ông và các bạn ông quyết định cùng vẽ một phong cảnh với một điều kiện không được khác với thiên nhiên đâu chỉ là chút ít. Kết quả là ta có 4 bức tranh khác hẳn nhau, đến nỗi có thể phân biệt được từng cá tính của từng họa sĩ. Hướng tới cùng một đối tượng nhưng nội dung lại hoàn toàn khác biệt. ấy là bởi nội dung là đối tượng được chuyển hóa vào hình tượng nghệ thuật qua sáng tạo của người nghệ sĩ.

Mỹ học duy vật và duy tâm đối lập nhau trong việc xem xét đối tượng của nghệ thuật. Mỹ học duy tâm khách quan yêu cầu nghệ thuật hướng tới cái đẹp biểu hiện “*ý niệm tuyệt đối*” (Platon) hay “*tinh thần vĩnh viễn*” (Hegel), nghĩa là những yếu tố ở bên ngoài đời sống, ở bên trên con người như thần linh, thượng đế. Mỹ học duy tâm chủ quan coi tinh thần chủ quan của nghệ sĩ là nơi khởi nguồn của nghệ thuật. Sáng tạo nghệ thuật theo họ là sự biểu hiện sự rục rịch của tinh thần chủ quan, là một hoạt động cá nhân, tự do và không vụ lợi (Kant). Hoàn toàn trái ngược với quan điểm mỹ học duy tâm, chủ quan cũng như khách quan, đối tượng nghệ thuật theo quan điểm mỹ học duy vật không chút siêu phàm, thần bí. Đó là toàn bộ thực tại khách quan, tồn tại bên ngoài và độc lập với ý muốn chủ quan của con người. Ở đây không có sự cắt xén đơn giản nào cả. Có thể nói, đối tượng nghệ thuật phong phú, đa dạng

như chính cuộc đời, không đâu là rừng cấm của nghệ thuật cả. Không thể liệt kê chất liệu thẩm mỹ dành cho sáng tạo nghệ thuật. Và theo ý nghĩa triết học chung, không có sự phân biệt giữa đối tượng của khoa học và đối tượng của nghệ thuật. Biêlinxki khẳng định: “*Tất cả thế giới... tất cả những hình thức tự nhiên và đời sống đều có thể là những hiện tượng của thi ca*”.

Khi nói toàn bộ thế giới tự nhiên, xã hội và con người đều có thể được nghệ thuật quan tâm thể hiện không có nghĩa đối tượng nghệ thuật không có sắc thái riêng để có thể phân biệt nghệ thuật, chẳng hạn, với khoa học. Vậy nét riêng ở đây là gì? Đó chính là *mặt thẩm mỹ* của đối tượng nghệ thuật. Mặt thẩm mỹ mà đối tượng nghệ thuật coi trọng ít nhất được bộc lộ ở hai khía cạnh cơ bản sau:

- *Một là*: vẻ độc đáo thẩm mỹ. Nghệ thuật luôn chú ý tới cái cụ thể, sinh động muôn hình vạn trạng của sự vật, hiện tượng, con người ngoài đời sống. Cái cá biệt, đơn lẻ luôn có chỗ đứng và luôn được yêu cầu có chỗ đứng trong tác phẩm nghệ thuật. Cái chung, cái khái quát phải tìm được sự biểu hiện thông qua cái riêng, cái cụ thể. Chẳng hạn: miêu tả đôi mắt. Không thể có đôi mắt trừu tượng trong nghệ thuật. Phải là đôi mắt này, đôi mắt kia, không giống nhau và không được phép giống nhau. Càng đặc sắc, phẩm chất thẩm mỹ càng cao.

- *Hai là*: tính người của đối tượng nghệ thuật. Nói một cách đơn giản, bất kỳ hiện tượng nào từ đời sống

muốn đi vào tác phẩm nghệ thuật phải được đặt trong tương quan *tư tưởng - thẩm mỹ* với con người. Nghệ thuật là tiếng nói đặc biệt của con người về cuộc sống, vì cuộc sống. Mọi cái xa lạ với con người, với đời sống vật chất và tinh thần của con người đều khó tìm thấy chỗ đứng trong tác phẩm nghệ thuật. Ngày trước có nhà phê bình ở ta đưa ra hai ví dụ để phân biệt thơ với những gì không phải là thơ. Một câu văn vãn:

*Con mèo, con chó có lông,
Bụi tre có mắt, nôi đồng có quai.*

Và câu kia là ca dao:

*Gió đưa cây cải về trời,
Rau răm ở lại chịu lời đắng cay.*

Nhà phê bình nhận định rất đúng rằng câu sau là thơ, là nghệ thuật, còn câu đầu dẫu có vần có điệu nhưng không có gì dính dáng với thi ca, nghệ thuật cả. Đó là bởi câu ca dao muốn nhấn gửi một tâm tình sâu nặng đến người đọc. Chính vì tính người là một trong những biểu hiện nổi bật của mặt thẩm mỹ, nên nghệ thuật luôn coi *con người là đối tượng trung tâm, đối tượng hàng đầu của mình*. Điều này hoàn toàn phù hợp với thực tiễn sáng tạo nghệ thuật của dân tộc và nhân loại từ trước đến nay. Điều này cũng rất phù hợp với bản chất của nghệ thuật vốn luôn được xem là phương tiện chủ yếu để biểu lộ tư tưởng và tình cảm của con người trước tự nhiên và xã hội.

Chú trọng con người, nghệ thuật không vì thế mà tự hạn chế trong việc thể hiện tính muôn vẻ của thế giới. Đời sống loài vật, cảnh trí tự nhiên luôn hấp dẫn người nghệ sĩ. Và những cái đó đi vào tác phẩm nghệ thuật không phải lúc nào cũng như chứng tích của đời sống con người. Đôi khi chúng có ý nghĩa độc lập, khiến công chúng không thể không lưu tâm khi tiếp nhận những giá trị nghệ thuật.

Con người là đối tượng được nghệ thuật đặc biệt coi trọng trở thành nguyên lý phổ biến, không chỉ đúng với nghệ thuật trong quá khứ mà còn mãi mãi đúng với nghệ thuật trong tương lai khi khoa học, kỹ thuật tiên tiến tạo ra những máy móc tinh vi dần dần thay thế cho con người. Việc hoài nghi vai trò chủ nhân của con người trong đời sống và trong nghệ thuật là đi ngược lại bản chất đích thực của nghệ thuật.

Con người với tư cách là đối tượng trung tâm, hàng đầu của nghệ thuật phải là con người đa diện. Cùng với con người hiện thực, con người hành động, con người xã hội, con người cộng đồng và con người khác thường, người nghệ sĩ cần coi trọng thêm tới con người siêu việt, con người tâm linh, con người tự nhiên, con người cá thể và con người đời thường - những phương diện mà trước đây vì những nguyên do khác nhau có lúc có nơi đã ít nhiều bị xem thường. Nói gì đi chăng nữa, cái nhìn phiến diện bản chất con người bao giờ cũng thiếu thực tế và không biện chứng.

I.3. NỘI DUNG NGHỆ THUẬT VÀ HÌNH THỨC NGHỆ THUẬT

Khái niệm “*nghệ thuật*” được đồng thời xác định trên hai phương diện: *hoạt động nghệ thuật và sản phẩm nghệ thuật*. Phương diện đầu nghiêng về quá trình, phương diện sau nghiêng về thành phẩm. Tác phẩm nghệ thuật – sản phẩm sáng tạo tinh thần của người nghệ sĩ là đơn vị cơ bản của tri thức nghệ thuật, là đối tượng nghiên cứu trọng tâm của mĩ học. *Hai yếu tố cơ bản cấu thành tác phẩm là nội dung nghệ thuật và hình thức nghệ thuật*.

Hiện giờ vẫn tồn tại những ý kiến trái ngược nhau trong việc đánh giá vai trò của nhận thức hiện thực đối với chức năng nghệ thuật. Có người cho rằng phản ánh sáng tạo hiện thực, nâng cao nhận thức của con người về hiện thực phong phú, sinh động là một trong những nhiệm vụ trọng yếu của nghệ thuật. Một số người khác lại xem việc phản ánh hiện thực chỉ là thuộc tính chứ không phải là nhiệm vụ, càng không phải là nhiệm vụ trọng yếu của nghệ thuật. Song dầu phản ánh hiện thực có là nhiệm vụ hay chỉ là thuộc tính của nghệ thuật thì nội dung hiện thực vẫn là một thực thể hiển nhiên, là bộ phận cơ bản của nội dung tác phẩm. Tuy nhiên, do nghệ thuật là con đẻ của người nghệ sĩ, hình tượng nghệ thuật là sự thống nhất hữu cơ giữa mặt khách quan và mặt chủ quan, nên nội dung tình cảm, tư tưởng cũng là bộ phận cơ bản khác có phần quan yếu hơn trong cơ cấu nội dung tác phẩm. Đó là thái độ, cái nhìn, quan niệm, sức soi sáng, sự đề xuất của người nghệ sĩ trước thực tế

cuộc sống. Hai bộ phận cơ bản của nội dung tác phẩm bao giờ cũng gắn bó với nhau, hòa quyện vào nhau. Có thể xem chúng như là bình diện bề mặt và bình diện bề sâu của nội dung nghệ thuật. Tiêu chuẩn đánh giá nội dung tác phẩm là tính chân thật. Với nội dung hiện thực là tính chân thật của việc phản ánh. Còn với nội dung tư tưởng, tính cảm thì là tính chân thật lịch sử – cụ thể của thái độ và quan niệm của nghệ sĩ bộc lộ trong tác phẩm.

Hình thức nghệ thuật là phương thức chuyển tải nội dung nghệ thuật. Dễ thấy hơn cả là cách sử dụng chất liệu nghệ thuật như ngôn từ trong văn chương; âm thanh trong âm nhạc; sắc màu, đường nét trong nghệ thuật tạo hình... Tạo nên vẻ đẹp thực thụ trong việc sử dụng chất liệu quả không dễ. Phải năng rèn luyện và học hỏi để đạt tới trình độ nghề nghiệp cao và kỹ năng thể hiện điêu luyện. Hình thức nghệ thuật còn là cách tổ chức các yếu tố của tác phẩm để tạo nên một thể thống nhất hoàn chỉnh, chặt chẽ, không thừa không thiếu. Nói khác đi là khả năng kết cấu tác phẩm để có một chỉnh thể duy nhất. Thiếu cái nhìn toàn cục, tác phẩm sẽ mất đi vẻ hài hòa bên ngoài và bên trong, mọi ý đồ nghệ thuật sâu sắc đều không có vẻ đẹp tự nhiên trong sự thể hiện. Xét đoán giá trị hình thức nghệ thuật của tác phẩm là tính nghệ thuật của nó.

Như bất cứ sự vật và hiện tượng nào ngoài đời sống, nội dung nghệ thuật và hình thức nghệ thuật trong tác phẩm có sự thống nhất biện chứng, không tách rời nhau,

nội dung bao giờ cũng là nội dung của hình thức nhất định, còn hình thức bao giờ cũng nhằm thể hiện một nội dung nào đó. Mối quan hệ máu thịt của chúng trong tác phẩm tựa như mối quan hệ giữa phần xác và phần hồn của một con người. Bởi vậy, như các thực thể hữu cơ, mỗi tác phẩm nghệ thuật có một sinh mệnh riêng, sự sống riêng. Việc loại bỏ hoặc tách bạch bất kỳ yếu tố lớn nhỏ nào trong sự sống đó đều ảnh hưởng đến sự tồn tại của chính tác phẩm nghệ thuật với tư cách là một giá trị thẩm mỹ độc đáo và độc lập.

Sự thống nhất biện chứng giữa nội dung nghệ thuật và hình thức nghệ thuật trong tác phẩm biểu hiện ở chỗ: nội dung mang tính quyết định, còn hình thức mang tính độc lập tương đối. Tính quyết định của nội dung khiến cho bất cứ sự thay đổi nào của nó đều sớm muộn đưa tới sự thay đổi về mặt hình thức. Nguyễn Đình Thi nói: *“Nội dung mới sẽ tự nó tìm đến hình thức mới”*. Cho nên, cũng cần nhận rõ tính năng động, tính tương đối độc lập của các yếu tố hình thức. Điều này có thể thấy ở mọi sự vật, hiện tượng ngoài cuộc sống. Điều này càng đặc biệt thể hiện trong nghệ thuật. Bởi tác phẩm nghệ thuật không chỉ cần đúng, cần tốt mà còn cần hay. Hình tượng nghệ thuật không chỉ có tác dụng soi sáng, thức tỉnh mà còn cần lay động, truyền cảm. Không ở đâu mà vẻ đẹp của hình thức lại được đòi hỏi cao như trong nghệ thuật. Phạm Văn Đồng yêu cầu 100% nội dung và 100% hình thức là xuất phát từ đặc trưng này của nghệ thuật.

I.4. HÌNH TƯỢNG NGHỆ THUẬT

I.4.1. Tư duy hình tượng và tư duy luận lý

Người ta không thể đọc một công trình khoa học vài giờ liền mà không cảm thấy căng thẳng, lắm khi đến đau đầu. Trong khi người ta hoàn toàn có thể đọc một cuốn tiểu thuyết hay xem một bộ phim nhiều tập suốt ngày mà không cảm thấy nặng nề, thậm chí không sao rời khỏi trang sách, cuốn phim khi chúng chưa kết thúc. Vì sao vậy? Vì nghệ thuật nói với ta bằng cách thức đặc thù, qua hình tượng nghệ thuật. Hãy nghe nhà thơ Phạm Tiến Duật trong những ngày chiến tranh ác liệt mừng tượng ra viễn cảnh tương lai:

*Ngày mai, ngày mai hoàn toàn chiến thắng
 Anh dắt tay em, trời chi chít sao giăng
 “Thắp đèn ta sẽ chơi trăng ngoài thêm”
 Ta thắp đèn lồng, thắp cả đèn ông sao năm cánh
 Ta dẫn nhau tới ngôi nhà đèn hoa lấp lánh
 Nơi ấy là phòng cưới chúng mình
 Ta sẽ làm ngọn đèn kéo quân thật đẹp
 Mang những hình người, những cảnh hôm nay
 Cho những cuộc hành quân nào còn trong bóng tối
 Sẽ hiện muôn đời trên mặt ngọn đèn xoay*

Lòng lạc quan trên không được diễn tả bằng những lý lẽ khô khan mà bằng cách nói cụ thể, giàu hình ảnh. Nghệ thuật vì thế tác động đến công chúng một cách nhẹ nhàng, tự nhiên mà sâu lắng, bền lâu.

Hình tượng nghệ thuật được sáng tạo bởi một kiểu tư duy đặc biệt – tư duy hình tượng. “*Dùng phương thức hình tượng hóa giàu cảm tính để làm cho sự thực bày rõ trước mắt*” được Hegel coi là đặc trưng của nghệ thuật. Để làm nổi trội lao động và tư duy của người nghệ sĩ, người ta hay so sánh với lao động và tư duy của nhà khoa học. Biêlinxki từng phân biệt tư duy luận lý với tư duy hình tượng một cách rõ ràng và thấu đáo. Ông cho rằng: người này *chứng minh* và người kia *phơi bày* và cả hai đều *thuyết phục*, có điều người này bằng *luận chứng logic* còn người kia lại bằng *những bức tranh* (PQT nhấn mạnh). Kết quả cuối cùng là nhà khoa học có được những *khái niệm*, còn người nghệ sĩ đưa ra những *hình tượng*. Cả hai đều sáng tạo, song tính chất của sự sáng tạo ở họ không hoàn toàn giống nhau. Nhà khoa học phát hiện ra những bản chất và qui luật vốn tiềm ẩn trong thực tại. Người nghệ sĩ phải tự mình làm ra những sản phẩm mới mẻ chưa từng xuất hiện. Giữa *khái niệm khoa học* và *hình tượng nghệ thuật*, vì vậy, có những điểm khác biệt cơ bản.

Nghệ thuật không đặt ra trước nghệ sĩ nhiệm vụ thể hiện toàn bộ đối tượng. Yêu cầu đó vừa không cần thiết vừa không thể thực hiện nổi. Nhưng hình tượng nghệ thuật lại có khả năng tạo ra ảo giác về tính toàn vẹn và đầy đủ của đối tượng thể hiện. Sức cuốn hút của nghệ thuật mạnh mẽ một phần vì nét riêng biệt này.

Khái niệm bao giờ cũng xác định về mặt ý nghĩa. Khoa học không cho phép khái niệm mang tính đa

nghĩa. Hình tượng nghệ thuật lại không hàm một nghĩa duy nhất. Nó có thể gồm nhiều phương diện khác nhau. Công chúng tiếp nhận nó mỗi người một vẻ. Hình tượng nghệ thuật càng giá trị, càng lấp lánh ý nghĩa. Tuy nhiên, nghệ thuật chân chính vẫn mang khuynh hướng rõ rệt, không thể lập lờ hai mặt.

Sự thống nhất biện chứng giữa nội dung và hình thức cũng là điểm khác biệt chính của hình tượng nghệ thuật so với khái niệm khoa học. Hình tượng nghệ thuật là một chỉnh thể. Mọi sự thay đổi của nội dung hay của hình thức đều đưa đến một sản phẩm khác, không giống với sản phẩm đã có. Tri thức khoa học thì khác. Một công thức, một định luật có thể trình bày dưới nhiều hình thức khác nhau, phức tạp có, đơn giản có, nhưng không ảnh hưởng nhiều đến việc tiếp nhận thực chất của chúng.

Một sự khác biệt nữa là hình tượng nghệ thuật không bị “bãi bỏ” bởi những tiến bộ nghệ thuật, trong khi những khái niệm mới trong khoa học lại phủ nhận những khái niệm cũ đã tỏ ra lạc hậu. Sự kế thừa trong nghệ thuật có tính liên tục và triệt để. Cái đến sau có thể khác cái đến trước đó, nhưng tuyệt nhiên không có nghĩa cao hơn cái trước đó, lại càng không thể thay thế cái trước đó nếu chúng thật sự có giá trị. Mỗi hình tượng nghệ thuật thành công mang vẻ đẹp riêng, có sức sống ngay cả khi cơ sở sinh thành ra nó đã bị phá bỏ hoặc bị vượt qua.

Khác biệt cuối cùng rất quan trọng là hình tượng nghệ thuật bao giờ cũng thấm nhuần sự xem xét, đánh giá của người sáng tạo. Không thể tồn tại thứ nghệ thuật khách quan chủ nghĩa. Mọi chi tiết làm nên máu thịt của hình tượng luôn biết “vâng dạ” (Goethe). Khái niệm thì không đòi hỏi nhà khoa học nhất thiết phải bộc lộ thái độ. Động cơ xã hội và tình cảm thôi thúc sự tìm tòi khám phá của nhà khoa học thường rất lớn và mạnh. Song nguyên lý khoa học luôn là kết quả của sự khái quát hóa, trừu tượng hóa lạnh lùng, vô cảm.

Sự phân biệt giữa hình tượng với khái niệm, giữa lao động nghệ thuật với lao động khoa học chỉ là tương đối. Lenin viết: *“Trong mọi sự khái quát dù là đơn giản nhất, trong ý niệm dù là sơ đẳng nhất cũng đều có một mẫu tưởng tượng”* (Bút ký triết học). Do vậy, không nên đối lập nghệ thuật với khoa học, hình tượng với khái niệm.

1.4.2. Đặc điểm của hình tượng nghệ thuật

Hình tượng nghệ thuật là gì? Đến nay nhiều người thường coi hình tượng nghệ thuật là những hình ảnh, những bức tranh về đời sống và con người, có ý nghĩa thẩm mỹ, do người nghệ sĩ sáng tạo nên. Quan niệm này mới chỉ bao quát các tác phẩm nghệ thuật nghiêng về tạo hình. Còn các hình tượng nghệ thuật nghiêng về biểu hiện như thơ trữ tình, âm nhạc thì sao? Điều khó khăn nhất là phải tìm ra những qui luật chung của hình tượng nghệ thuật sao cho phù hợp với cả hai loại *tạo*

hình và biểu hiện. Sau đây là một số đặc điểm cơ bản bao trùm lên cả hai loại hình tượng nghệ thuật vừa nói.

Sự thống nhất sinh động giữa yếu tố chủ quan và yếu tố khách quan trong hình tượng.

Tác phẩm nghệ thuật là sản phẩm tinh thần của người nghệ sĩ. Nhưng người nghệ sĩ không tạo ra hình tượng bằng cách rút ruột mình như loài nhện. Nghệ sĩ như loài ong kia, bay đi muôn phương tìm nhụy hoa, về hòa với máu của mình để làm ra mật. Tác phẩm nghệ thuật đích thực như mật ong, không còn là nhụy của hoa, cũng không đơn thuần là máu của ong. Nghệ thuật là hình ảnh chủ quan của thế giới khách quan. Hai mặt chủ quan và khách quan do vậy thống nhất hữu cơ trong hình tượng. Mặt chủ quan là ấn tượng, thái độ, quan niệm, lẽ sống của người nghệ sĩ. Mặt khách quan là tính chất, sắc thái, hiện trạng của các hiện tượng ngoài đời sống. Dễ thấy mặt khách quan trong hình tượng tạo hình. Mặt khách quan cũng có thể nhận ra trong loại hình tượng biểu hiện. Bởi vì, con người nghệ sĩ cũng là một bộ phận của thực tại. Tâm trạng của người nghệ sĩ đồng thời là một mảng của đời sống. Ấy là chưa nói không hề tồn tại tính biểu hiện thuần khiết.

Không nên sao dựng lâu thơ

Không thân thể cứ băng quơ cái hồn

(Xuân Diệu)

Cần tránh phủ nhận tính khách quan của hình tượng. Do quan niệm "*Cuộc sống chẳng qua chỉ là toàn*

bộ nguyên lý sống của con người”, học giả Giôn Diuây đi đến kết luận nghệ thuật chỉ là sự “tổ chức của nghị lực” con người. Ông đã sa vào chủ nghĩa duy tâm chủ quan trong mỹ học. Cũng không được phủ nhận mặt chủ quan của hình tượng. Không thể có những trường hợp bức ảnh truyền thần hoặc pho tượng rập khuôn lại có thể đẹp hơn những bức tranh hội họa, những pho tượng điêu khắc. Quan điểm mỹ học duy vật tâm thường như thế xa lạ với chúng ta. Biêlinxki viết: Tác phẩm nghệ thuật sẽ chết nếu nó mô tả cuộc sống chỉ để mô tả, mà không có sự thôi thúc chủ quan nào đó có nguồn gốc trong tư tưởng bao trùm thời đại. Tính lý tưởng bao giờ cũng hòa quyện với tính hiện thực trong hình tượng nghệ thuật.

Anh nghe cái măn của đời đang độ kết tinh

Nó chưa thành hình anh cho nó hình

Chưa thành hạt anh làm nên hạt

Rồi trả tận tay người cùng với máu anh

(Chế Lan Viên)

Đó là đặc điểm chung của lao động nghệ thuật chân chính xưa nay.

Sự thống nhất sinh động giữa mặt khái quát và mặt cụ thể trong hình tượng.

Sự thống nhất giữa cái chung và cái riêng có tính phổ biến đối với muôn loài “Quy luật là hiện tượng có tính bản chất” (Hegel). Người xưa nói rất đúng: “Ngựa trắng không phải là ngựa”. Không có ngựa chung chung mà

phải là ngựa trắng, ngựa ô, ngựa hồng, ngựa tía... nghĩa là những con ngựa cụ thể. “*Hiện tượng phong phú hơn quy luật*” (Hegel) là thế. Có điều, trong nhận thức khoa học, cái cụ thể bị tước bỏ đến mức tối thiểu, chỉ còn là những dẫn chứng, minh chứng. Bản chất và qui luật của tự nhiên, xã hội và tư duy được trừu tượng hóa thành những phạm trù, khái niệm có ý nghĩa độc lập, tách biệt khỏi những hiện tượng vốn là điểm xuất phát của quá trình nghiên cứu. Nghệ thuật thì khác. Cái chung, cái khái quát muốn được thể hiện phải qua cái riêng, cái cá biệt; mặt bản chất muốn được bộc lộ phải qua các hiện tượng cụ thể muôn màu muôn vẻ ngoài đời. Nói nghệ thuật biểu hiện đời sống bằng chính hình thái của bản thân đời sống là như vậy. Đối với loại hình tượng biểu hiện, cảm nghĩ riêng của nhân vật hoặc cái tôi trữ tình phải ít nhiều trở thành tiếng nói chung của tầng lớp mình đại diện và thời đại mình đang sống. Nghệ thuật chân chính mang tính xã hội, không thể là tiếng nói cá nhân đơn độc. Chính mặt khái quát của hình tượng tạo nên ý nghĩa rộng rãi, sức sống bền lâu của tác phẩm nghệ thuật. Trong khi, nhờ mặt cụ thể, hình tượng nghệ thuật mới có da thịt, nhân vật mới có thể “đi lại” “nói năng” như mọi thực thể sống ngoài đời.

Muốn xây dựng được các hình tượng nghệ thuật vừa giàu sự sống vừa giàu sức sống, người nghệ sĩ phải tuân thủ theo những yêu cầu của điển hình hóa. Điển hình hóa nghệ thuật là sự kết hợp giữa phương pháp khái quát hoá và phương pháp cá thể hóa, nhằm tạo ra cái

riêng và cái chung của một hình tượng thành công. Vậy là, theo ý nghĩa rộng nhất, điển hình hóa là quy luật chung của mọi hoạt động sáng tạo nghệ thuật đích thực.

Sự thống nhất sinh động giữa lý trí và cảm xúc trong hình tượng nghệ thuật.

Tiếp nhận nghệ thuật, công chúng không thể đứng đưng. Người ta có thể khóc, cười hồn nhiên như con trẻ. Song rất khác với những giọt nước mắt vui sướng hay đau xót của trẻ thơ, cùng với sự rung động của con tim, trí óc của công chúng nghệ thuật còn được thức tỉnh. Đọc *Truyện Kiều* chẳng hạn. Nhận thức của người đọc về thân phận của nàng Kiều tăng thêm:

Nỗi chìm kiếp sống lênh đênh

(Tố Hữu)

Và khi nhận thức càng tăng thì cảm xúc càng sâu cùng với nhịp đập dồn dập của trái tim nhà thơ:

Tố như ơi lệ chảy quanh thân Kiều

(Tố Hữu)

Người nghệ sĩ đã bằng lý trí tỉnh táo và tình cảm nồng cháy để tạo nên hình tượng nghệ thuật. Cảm hứng sáng tạo chân chính vì vậy được coi là sự “thăng hoa” của lý trí và cảm xúc. Thiếu tư tưởng, hình tượng sẽ trống rỗng và hời hợt. Thiếu cảm xúc, hình tượng sẽ khô cứng và cằn cỗi. Đúng hơn, trong sáng tạo nghệ thuật, nhận thức phải được chuyển hóa thành tình cảm, thành niềm tin. Bởi vậy, sức tác động của nghệ thuật mới

mãnh liệt và bền lâu. Phạm Văn Đồng nói: Công tác văn học nghệ thuật là một loại công tác tư tưởng có khả năng đi sâu vào ý nghĩ, tình cảm của con người và có giá trị lâu dài, bền bỉ.

Tính ước lệ của hình tượng nghệ thuật

Trong khi nhấn mạnh tới mối quan hệ máu thịt giữa nhận thức và hiện thực, Lenin còn yêu cầu không được phép lẫn lộn giữa *cái phản ánh* và *cái được phản ánh*, giữa nghệ thuật và đời sống. Ấy là bởi nghệ thuật không sao chép mà biểu hiện tự nhiên. Chân lý nghệ thuật gắn bó với chân lý đời sống, nhưng không đồng nhất với chân lý đời sống. Phần sáng tạo của người nghệ sĩ là rõ rệt và hiển nhiên. Nghệ thuật không phải là sự thật đời sống. Giữa người sáng tạo và người tiếp nhận “thỏa thuận” ngầm với nhau về tính “không thật” và tính ước lệ của hình tượng. Vậy nên, trong ca kịch, diễn viên chỉ hát mà không nói, và nếu như có nói thì cũng nói như hát; trong vũ đạo, diễn viên chỉ có múa, nghĩa là cử chỉ, động tác đều được cách điệu hóa không tự nhiên như trong đời thường; trong hội họa, người nghệ sĩ vẽ tranh trên giấy hoặc trên vải; còn trong điêu khắc thì người sáng tạo cho phép mình dùng gỗ, kim loại hoặc bằng thạch cao tạc nên tượng người cùng muôn vật... Điện ảnh tưởng không ước lệ vì đó là những cảnh thật, người thật kế tiếp nhau hiện ra trên màn ảnh, nhưng suy cho cùng vẫn rất ước lệ. Trật tự không gian và thời gian luôn bị rút ngắn và khuôn gọn lại theo ý đồ của đạo diễn. Rồi viễn cảnh, trung cảnh, cận cảnh... đâu có hoàn

toàn như ngoài đời. Nhưng có lẽ không có loại nghệ thuật nào mang đậm tính ước lệ như thi ca. Nhà thơ được phép viết như sau về cảnh Đà Lạt:

Ở nơi này tất cả hóa thành thơ

(Hoài Anh)

Mọi sự vắn vẹo về ý nghĩa thực của câu thơ sẽ trở nên hết sức ngô nghê dưới cái nhìn của người am hiểu. Nghệ thuật xây dựng những nguyên tắc của chính mình. Muốn cảm hiểu đúng đắn tác phẩm, công chúng phải chấp nhận những nguyên tắc đó.

I.4.3. Điều kiện xây dựng hình tượng nghệ thuật

Sáng tạo được các hình tượng nghệ thuật thành công luôn là mong ước da diết của các nghệ sĩ xưa nay. Thế giới hình tượng di liền với tên tuổi và khẳng định tài năng của người nghệ sĩ. Nhớ tới Lêvitan, Trần Văn Cẩn, Tônxtôi, Anh Đức... là nhớ tới mùa thu vàng ở nước Nga, thiếu nữ dịu dàng bên bông huệ, Natasa – tâm hồn Nga, Chị Sứ và Hòn Đất...

Để tạo ra những hình tượng nghệ thuật dồi dào ý nghĩa và sức sống, người nghệ sĩ phải *giàu khả năng hư cấu nghệ thuật* và phải thật sự sống trong một tâm thế sáng tạo đặc biệt được gọi là *cảm hứng nghệ thuật*.

Công đầu trong việc khám phá ra vai trò của cảm hứng trong lao động nghệ thuật thuộc về Đêmôkrít, “*bộ óc bách khoa cổ Hy Lạp đầu tiên*” (K. Marx). Nhà mỹ học vĩ đại này viết: “*Không ai trở thành nhà thơ giỏi nếu*

không có ngọn lửa nào đó, một thứ bệnh điên nào đó” (thời ấy, sáng tạo thi ca tiêu biểu cho nghệ thuật nói chung). Do vậy, ông dứt khoát loại bỏ những kẻ *“chỉ biết suy nghĩ một cách phải chǎng”* ra khỏi vương quốc của nghệ thuật. Hầu như không có người nghệ sĩ nào không tranh thủ chớp lấy cơ hội ngàn vàng ấy cho sáng tác. Hiệu quả và chất lượng sáng tạo tùy thuộc phần nhiều vào cảm hứng. Một tài năng lớn như nhà văn Nguyễn Tuân khi *“đầu gối bút không thấy động gió”* thì cũng cảm thấy *“tờ giấy trắng như hát ngang gối bút mình đi, cứ lặng lẽ khước từ bất cứ ý định câu cú nào định ươm ướm thả xuống”*. Không riêng gì văn chương, lao động nghệ thuật nói chung đều vậy. Cố nhiên, để có *“những phút giây huyền diệu”*, người nghệ sĩ không thể bị động trông chờ. Cảm hứng nghệ thuật sẽ không bất thần xuất hiện nếu ta *“bỏ đời”* nó.

Cảm hứng sáng tạo giúp năng lực hư cấu của người nghệ sĩ vận hành. Hư cấu nghệ thuật là quá trình nhào nặn chất liệu để thực hiện tốt nhất ý đồ nghệ thuật đang được ấp ủ. Đó là sự tập hợp, lựa chọn, sắp xếp tài liệu đời sống. Đó còn là sự cảm xúc hóa tài liệu bên ngoài. Không thể tạo nên hình tượng nghệ thuật sống động nếu *“rèn nguội”* chất liệu sáng tạo. Ở đây có vai trò đặc biệt của trí tưởng tượng phong phú cùng vốn hiểu biết, sự trải nghiệm của người nghệ sĩ. *“Trí tưởng tượng là cái khuấy động ban đầu của nghệ thuật, là mặt trời vĩnh cửu và thần tượng”* của nghệ thuật (Pautôpxki). Trí tưởng tượng cho người nghệ sĩ những gì mà thực tại

không thể cho hoặc chưa kịp cho. Trí tưởng tượng lấp đầy khoảng trống cho hiểu biết và tư duy của nhà sáng tạo. Tuy nhiên, năng lực tưởng tượng lại tỷ lệ thuận với vốn sống, vốn hiểu biết của con người. Càng sống nhiều, sống tỉnh táo và say mê, sống có ý thức và trách nhiệm, người nghệ sĩ càng có điều kiện tung hoành trong đôi cánh diệu kỳ của tưởng tượng. Có thể nói, nếu hư cấu nghệ thuật là hành động tất yếu của người nghệ sĩ trong xây dựng hình tượng thì khả năng hư cấu nghệ thuật còn phụ thuộc nhiều vào phẩm chất của tài năng trong đó nổi bật là trí tưởng tượng nhạy bén và vốn sống dồi dào.

Chương II

CÁC LOẠI HÌNH NGHỆ THUẬT

Hình thái học nghệ thuật là một ngành chuyên nghiên cứu các tác phẩm nghệ thuật nhằm đi tới phân loại chúng. Đây là công việc vừa có ý nghĩa lý luận sâu sắc lại vừa có ý nghĩa thực tiễn rộng rãi. Nó làm tăng tính tự giác trong sáng tạo của người nghệ sĩ và tăng tính hiệu quả trong cảm thụ của công chúng yêu nghệ thuật.

II.1. NHỮNG KHUYNH HƯỚNG SAI LẦM TRONG PHÂN CHIA CÁC LOẠI HÌNH NGHỆ THUẬT

II.1.1. Đối lập các loại hình nghệ thuật

Việc đối lập các loại hình nghệ thuật khác nhau đã xuất hiện từ rất xa xưa trong lịch sử mỹ học nhân loại. Ngay từ thời cổ đại Hy Lạp, Platon đã phân chia nghệ thuật thành hai loại “*cao quý*” và “*thấp hèn*”. Với ông, nghệ thuật là sự biểu hiện của thế giới “*ý niệm*” bên trên và xa rời thế giới “*vật thể*” tầm thường. Loại hình nào càng gần thế giới “*ý niệm*”, càng giúp cho con người nhận thức trực tiếp và sâu sắc thế giới đó càng được ông đề cao. Ngược lại, loại hình nghệ thuật nào càng gần thế giới vật thể, càng coi trọng nguyên tắc phản ánh hiện thực, thì với ông, càng ít giá trị, thậm chí có hại. Từ đó,

Platon phủ nhận hội họa và điêu khắc, không tin vào sân khấu, trong khi đó lại đánh giá rất cao âm nhạc, kiến trúc và thơ trữ tình.

Đến thế kỷ XVIII, nhà mỹ học người Đức Kant vẫn tiếp tục phân chia nghệ thuật thành “*thượng đẳng*” và “*hạ đẳng*”, mặc dầu chỗ dựa có phần khác. Ông yêu cầu nghệ thuật phải mang vẻ đẹp “*thuần túy*”. Sự sáng tạo ra những hình thức đẹp “*tự do*”, “*không vụ lợi*” được Kant đặc biệt tán dương. Ông xếp âm nhạc, thi ca vào loại hình hoàn hảo vì chúng đáp ứng được những đòi hỏi của ông về thứ nghệ thuật lý tưởng. Nghệ thuật tạo hình như hội họa, điêu khắc mặc dù cũng được nảy sinh bởi ý thức sáng tạo tự do của người nghệ sĩ song ít nhiều đều bắt chước các hình thức tự nhiên bên ngoài nên đứng ở vị trí thấp hơn âm nhạc và thi ca.

Thật ra nghệ thuật không có thứ bậc cao thấp, sang hèn. Tính đa dạng của các loại hình nghệ thuật là để phù hợp với sự phong phú của hiện thực, sự độc đáo của cá tính sáng tạo và những nhu cầu thẩm mỹ khác nhau của công chúng. Sự giàu có của các loại hình nghệ thuật biểu hiện trạng thái giàu có của đời sống thẩm mỹ và nói riêng là của đời sống nghệ thuật. Đời sống văn hóa đạt đến trình độ phát triển không thể nghèo nàn và đơn điệu.

II.1.2. Đồng nhất các loại hình nghệ thuật

Từ chỗ quan niệm có hai thứ nghệ thuật “*hoàn hảo*” và “*không hoàn hảo*”, các khuynh hướng nghệ thuật

hiện đại chủ nghĩa đi tới xóa nhòa ranh giới các loại hình nghệ thuật. Họ chỉ thừa nhận có một loại hình duy nhất: *nghệ thuật trừu tượng*. Theo họ, đó là những đỉnh cao mà nghệ thuật muôn đời hằng vươn tới, là nơi gặp gỡ của những tài năng nghệ thuật thật sự vĩ đại.

Chủ nghĩa hiện đại đặc biệt xem thường những tác phẩm nghệ thuật hiện thực. Họ chế nhạo các nghệ sĩ hiện thực là nô lệ và khuôn sáo. Họ đòi hỏi "*giải phóng*" nghệ thuật ra khỏi những nguyên lý cũ kỹ trói buộc khả năng sáng tạo của người nghệ sĩ. Với họ, nghệ thuật phải kiến tạo thế giới "*thiên nhiên thứ hai*" có khả năng thay thế "*thiên nhiên thứ nhất*", nhưng là một thế giới khác, thậm chí xa lạ với thế giới hiện thực.

Chủ nghĩa hiện đại trong nghệ thuật đồng thời đề cao vai trò của vô thức, trực giác trong sáng tạo của người nghệ sĩ. Theo họ, sự khám phá của tâm lý học ở thế kỷ XX về thế giới tiềm thức sâu xa, vô hình trong con người đã trao vào tay người nghệ sĩ một vũ khí lợi hại, đã giúp lý giải lao động nghệ thuật một cách thấu đáo và thuyết phục nhất. Họ nhắm mắt tôn sùng một chiều học thuyết của Phrớt. Trên thực tế, họ đẩy hoạt động sáng tạo nghệ thuật vào mê cung của cái vô thức.

Với tất cả những đặc điểm vừa nêu, chủ nghĩa hiện đại cố nhiên chỉ tuyên truyền và chủ trương duy nhất loại hình nghệ thuật trừu tượng. Đó là thứ nghệ thuật "*mới*", phi lý tính, phi hiện thực đủ loại. Việc đồng nhất hóa loại hình nghệ thuật chỉ chứng tỏ sự đơn điệu của

thực tiễn sáng tạo và cảm thụ, sự nghèo nàn của cá tính nghệ thuật trong xã hội phồn vinh tinh thần một cách giả tạo.

Nói như vậy không có nghĩa là nghệ thuật trừu tượng không tạo ra được những giá trị được thừa nhận rộng rãi. Ở đây, ta chỉ muốn nhấn mạnh đến tính cực đoan trong quan niệm thẩm mỹ. Nghệ thuật có chỗ đứng cho mọi khuynh hướng, trào lưu. Cái đích chung của nghệ thuật là vì con người, sự tinh tế và giàu có trong đời sống tinh thần mà nói riêng là đời sống thẩm mỹ của con người và xã hội.

II.2. CÁC CÁCH PHÂN LOẠI NGHỆ THUẬT HIỆN ĐẠI

Tiêu chí phân loại quyết định đến cách thức phân loại. Mỗi hệ tiêu chí đi liền với một hệ thống loại hình nghệ thuật tương đương.

Đặc điểm của hình thái học nghệ thuật hiện đại là không dựa vào một cơ sở duy nhất nào cả. Mục đích chính của sự định loại không nằm ngoài ý nghĩa của công việc. Phải làm sao để việc phân loại có tác dụng thiết thực đối với hoạt động sáng tạo và cảm thụ nghệ thuật.

Muôn vậy, hình thái học nghệ thuật cần xuất phát từ tính chất của đối tượng thể hiện, đặc tính của tư duy hình tượng, phương thức tiếp nhận tác phẩm và những đặc điểm khác nhau trong việc sử dụng chất liệu và ngôn ngữ nghệ thuật. Sẽ không lạ nếu dựa vào cơ sở này

thì một loại hình nào đó được xếp vào hệ thống này, còn dựa theo tiêu chí khác thì nó được xếp vào hệ thống hoàn toàn khác.

Sự phân loại chỉ là xét trên đại thể và mang tính tương đối. Thực tiễn nghệ thuật vô cùng sinh động. Mọi cách nhìn khuôn cứng đều tỏ ra không mấy thích hợp. Vì thế, không được đối lập các loại hình nghệ thuật với nhau. Mỗi loại hình nghệ thuật có sở trường, sở đoản riêng. Chúng bổ sung cho nhau, làm phong phú cho hoạt động nghệ thuật của con người, nhằm đáp ứng những nhu cầu thẩm mỹ của nhau trong xã hội.

II.2.1. Dựa vào đối tượng chủ yếu của sự phản ánh

Nếu xuất phát từ *đối tượng chủ yếu của sự phản ánh nghệ thuật* (hay tiêu chí bản thể), ta sẽ có hai loại hình lớn: nghệ thuật không gian và nghệ thuật thời gian.

Nghệ thuật không gian là nghệ thuật tĩnh bao gồm hội họa, đồ họa, điêu khắc. Ở đây, hình tượng được xây dựng bằng những ấn tượng thị giác. Màu sắc, hình dáng, đường nét được đặc biệt coi trọng. Chúng có thế mạnh trong việc thể hiện sự vật ở thế đứng yên trong quan hệ mật thiết với môi trường chung quanh. Hình tượng tĩnh của nghệ thuật không gian dễ tạo nên cảm nghĩ sâu sắc và lắng đọng trong tâm trí của người cảm thụ.

Nghệ thuật thời gian là loại nghệ thuật động bao gồm âm nhạc, văn chương, múa. Chúng có sở trường trong

việc diễn tả quá trình của tâm trạng và hành động. Tính hợp lý trong sự vận động và biến đổi luôn được xem trọng. Người thưởng thức có điều kiện hòa nhập vào dòng chảy của con người và cuộc đời, cảm nhận được đến tận cùng lẽ biến huyền vi của tạo vật.

Ý thức được mặt mạnh và mặt yếu của mình, cả nghệ thuật không gian và nghệ thuật thời gian luôn bằng mọi cách có thể để phần nào khắc phục mặt hạn chế trong cách thức thể hiện của mình. Ở nghệ thuật tĩnh, các nghệ sĩ cố gắng tạo nên ảo giác chuyển động trong những dạng thức đứng yên. Ngược lại, ở nghệ thuật động, các nghệ sĩ lại gắng tạo ra ảo giác về không gian và sự tĩnh tại.

II.2.2. Dựa vào tính chất chủ yếu của hình tượng

Hình tượng nghệ thuật bao giờ cũng vừa phản ánh vừa biểu hiện. Tuy nhiên, có loại hình tượng nghiêng về việc tái tạo hiện thực khách quan và có loại hình tượng thiên về việc bày tỏ tâm tư của người nghệ sĩ. Xuất phát từ cơ sở này, ta có thể chia thành hai loại hình nghệ thuật: *tạo hình* và *biểu hiện*.

Hội họa (truyền thống), điêu khắc, tự sự (văn chương) được coi là nghệ thuật tạo hình hay mô tả. Còn âm nhạc, kiến trúc, trữ tình (văn chương) được xem là nghệ thuật biểu hiện hay không mô tả.

Việc phân chia nghệ thuật tạo hình hay biểu hiện chỉ là ước lệ nhằm chú trọng tới kiểu loại chủ yếu trong tư duy sáng tạo hình tượng. Chẳng hạn, một tác phẩm âm nhạc (thanh nhạc cũng như khí nhạc) chủ yếu là nhằm

diễn tả tư tưởng, tình cảm của nhạc sĩ trước cảnh trí thiên nhiên và đời sống xã hội. Trong khi đó, một tác phẩm điêu khắc (tượng tròn hoặc tượng nổi) lại chủ yếu hướng tới việc thể hiện hình thể, dáng dấp, hành động của con người.

Mục đích sáng tạo gần như chi phối toàn bộ quá trình sáng tạo và đặc trưng của tư duy sáng tạo. Từ những mặt ưu thế và hạn chế của nghệ thuật tạo hình và nghệ thuật biểu hiện, người nghệ sĩ có quyền chọn lựa và xử lý nhằm đạt đến hiệu quả nghệ thuật cao nhất. Điều này biểu lộ rõ rệt trong văn chương. Có thể nói hầu như không có tác phẩm tự sự hay trữ tình thuần nhất. Đó là lý do của sự tồn tại song hành các thuật ngữ: *tự sự – tính tự sự; trữ tình - tính trữ tình*.

II.2.3. Dựa vào phương thức thỏa mãn nhu cầu thẩm mỹ

So với các giác quan khác, thính giác và thị giác có vai trò đặc biệt trong việc tiếp nhận giá trị thẩm mỹ nói chung và giá trị nghệ thuật nói riêng. Từ đó, ta có thể chia các tác phẩm thành ba loại: *nghệ thuật thị giác* (hội họa, điêu khắc, kiến trúc), *nghệ thuật thính giác* (âm nhạc) và *nghệ thuật thính – thị giác* (điện ảnh, sân khấu, vũ đạo).

Việc phân chia thành các loại hình nghệ thuật kể trên có cội rễ sâu xa trong hoạt động nhận thức của con người. Các ấn tượng thính giác và thị giác có ý nghĩa to lớn trong việc giúp con người cảm nhận thế giới. Ấn tượng thị giác gắn liền trước hết với không gian, góp

phần chủ yếu xác định tính vật thể của sự vật, hiện tượng. Ấn tượng thính giác trước hết gắn với thời gian, chủ yếu biểu thị đời sống tinh thần của con người – một thực thể diệu kỳ của thế giới. Các ấn tượng thị giác và thính giác hỗ trợ nhau tạo ra sức mạnh của tri giác trực quan – giai đoạn đầu tiên đặt cơ sở cho toàn bộ quá trình nhận thức của con người.

Cảm thụ hình tượng thị giác và thính giác tùy thuộc vào nhiều điều kiện chủ quan và khách quan. Chúng để ngỏ nhiều khả năng chọn lựa cho phép con người hiện đại thỏa mãn được nhu cầu phong phú của mình ở mọi nơi mọi lúc.

II.2.4. Dựa vào chất liệu cơ bản để sáng tạo hình tượng

Cùng nhằm đồng hóa hiện thực bằng hình tượng, mỗi loại hình nghệ thuật lại dùng những chất liệu sáng tạo riêng. Dựa vào cơ sở này, ta có thể chia nghệ thuật thành bốn nhóm sau:

- *Nghệ thuật sử dụng vật liệu tự nhiên* như đá, gỗ, kim loại, sành động vật... Ta thường gặp các chất liệu loại này trong điêu khắc, kiến trúc, nghệ thuật ứng dụng... Đặc điểm của cuộc sống và con người hiện đại là những nhu cầu vật chất cơ bản bước đầu được thỏa mãn, ý thức về vai trò của cảnh quan môi trường ngày một tăng. Vì thế, các tác phẩm nghệ thuật sử dụng các chất liệu tự nhiên càng có điều kiện phát triển rộng rãi, góp

phần quan trọng vào việc thẩm mỹ hóa hoàn cảnh sống và làm việc của con người.

- *Nghệ thuật sử dụng ngôn từ*: văn chương. Ngôn từ như là công cụ sáng tạo của nhà văn không hoàn toàn là ngôn ngữ, cũng không hoàn toàn là từ ngữ. Ngôn từ là lời nói đặc biệt được sử dụng với sức mạnh nghệ thuật cao nhất. Đó chính là một trong những cơ sở để phân biệt *văn* với *văn chương* – hình thái nghệ thuật ngôn từ.

- *Nghệ thuật sử dụng âm thanh*: âm nhạc. Đây là một trong các loại hình nghệ thuật có lịch sử lâu đời nhất và mang tính dân tộc rõ rệt nhất. Âm nhạc có hai nhóm lớn: nhạc hát (thanh nhạc) và nhạc đàn (khí nhạc). Người ta cũng có thể phân chia theo quy mô dàn nhạc thành: độc tấu, hòa tấu, giao hưởng...

- *Nghệ thuật lấy chính con người làm chất liệu thể hiện* (nghệ thuật diễn xuất và nghệ thuật trình diễn). Diễn viên, phương tiện chủ yếu trong sân khấu, điện ảnh, vũ đạo, ngâm thơ... có những yêu cầu sáng tạo riêng. Họ chịu sự quy định nghiêm ngặt của kịch bản văn chương, kịch bản dàn dựng, bài thơ... Họ đồng thời phải tuân thủ ý đồ nghệ thuật của đạo diễn. Song, sự đòi hỏi năng lực và phẩm chất nghệ sĩ ở họ cũng rất lớn. Nếu không đã không có những ngôi sao, siêu sao trên sân diễn và màn bạc.

II.2.5. Dựa vào một số tiêu chí khác

Ngoài những cơ sở chính kể trên, hình thái học nghệ thuật hiện đại còn có thể xây dựng trên một số tiêu chí khác tùy vào mục đích phân loại.

Dựa vào tiêu chí tính năng, người ta chia thành *nghệ thuật thuần nhất* (hay nghệ thuật đơn tính) và *nghệ thuật ứng dụng* (hay nghệ thuật lưỡng tính). Xã hội càng văn minh, nghệ thuật ứng dụng càng phát triển. Ở nghệ thuật ứng dụng, tính năng lợi ích và tính năng thẩm mỹ gắn bó với nhau, trong đó cái đầu chi phối quyết định cái sau. Nghệ thuật thuần nhất cũng thường có cả mặt thực dụng. Chẳng hạn trong âm nhạc có cả nhạc nhảy, nhạc nghi lễ, nhạc hành quân...

Dựa vào sự lệ thuộc lẫn nhau, ta có loại *nghệ thuật có trước* và loại *nghệ thuật có sau*. Nghệ thuật biên kịch, âm nhạc, kịch bản điện ảnh, kịch bản múa... là nghệ thuật có trước. Sân khấu, biểu diễn âm nhạc, điện ảnh, biểu diễn múa... là nghệ thuật có sau

Dựa vào tính chất của sự tồn tại, người ta chia thành hai loại: *nghệ thuật độc lập* và *nghệ thuật tổng hợp*. Có loại hình nghệ thuật được tổng hợp từ hai yếu tố như ca khúc (âm nhạc và văn chương), vũ đạo (múa và nhạc). Lại có nghệ thuật tổng hợp nhiều phương tiện của các loại hình khác nhau như sân khấu, điện ảnh...

Ngoài ra, người ta còn kể tới nhiều cơ sở phân loại khác như: trình diễn - không trình diễn, ngôn ngữ - phi ngôn ngữ...

Tài liệu tham khảo

- 1- Đỗ Văn Khang – Đỗ Huy: *Mỹ học Mác - Lênin*, Nxb. Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1985.
- 2- Hoài Lam: *Tìm hiểu Mỹ học Mác - Lênin*, Nxb. Văn hóa, Hà Nội, 1979.
- 3- Iu. Lukin, V. Xcacherơsicôp: *Nguyên lý Mỹ học Mác - Lênin*, Nxb. Sách giáo khoa Mác - Lênin, Hà Nội, 1984.
- 4- Lê Ngọc Trà (Chủ biên), *Mỹ học đại cương*, Nxb. Văn hóa Thông tin, Hà Nội, 1994.

PHỤ LỤC

Lịch sử mỹ học Trung Hoa thời phong kiến

Cũng như bất cứ ngành khoa học nào khác, chúng ta cần tìm hiểu mỹ học từ hai phương diện: cấu trúc và lịch sử. Bởi vậy, trong chương trình mỹ học, phần *Nguyên lý mỹ học* và phần *Lịch sử mỹ học* đều đồng thời được coi trọng. Đáng tiếc là ở nước ta hiện nay vẫn chưa có bộ giáo trình mỹ học chính thức nào khả dĩ đáp ứng được nhu cầu học tập và nghiên cứu ngày càng tăng của sinh viên cũng như nhu cầu tham khảo của bạn đọc. Đặc biệt, tài liệu phục vụ cho việc học tập, giảng dạy và tìm hiểu phần *Lịch sử mỹ học* nhất là *Lịch sử mỹ học phương Đông* còn rất tản mạn và thiếu thốn. Việc biên soạn một bộ giáo trình mỹ học hoàn chỉnh hiện nay thực sự là một đòi hỏi cấp thiết không chỉ đối với các trường đại học có xu hướng đa ngành. Do vậy, trong tập sách *Mỹ học* này, chúng tôi đưa phần biên soạn *Lịch sử mỹ học Trung Hoa thời phong kiến* vào phần *Phụ lục* để các bạn có tài liệu tham khảo thêm.

Công việc lớn lao, phức tạp bước đầu này chắc không tránh khỏi những khiếm khuyết. Rất mong nhận được nhiều đóng góp quý báu của các nhà mỹ học, các đồng nghiệp và bạn đọc xa gần.

Mỹ học Trung Quốc trong xã hội chiếm hữu nô lệ chưa có gì đáng kể. Nhưng trong suốt mấy ngàn năm phong kiến nó luôn tiến triển và đã ghi được nhiều thành tựu khả quan. Đối với lịch sử mỹ học nhân loại, tư tưởng thẩm mỹ của Trung Quốc thời này giữ một vai trò đặc biệt. Do hoàn cảnh lịch sử riêng quy định, mỹ học Trung Quốc có nhiều điểm độc đáo khác biệt với mỹ học phương Tây. Trung Quốc lại là một nước lớn, có nền văn minh lâu đời. Ảnh hưởng của nền văn hóa, văn minh cổ Trung Hoa tới các nước châu Á, nhất là các nước Đông Nam Á thật rõ rệt và sâu sắc. Việc nghiên cứu mỹ học Trung Quốc vì vậy vừa để nhận thức một nền mỹ học đặc sắc vừa nhằm góp phần tìm hiểu mỹ học và nghệ thuật các nước châu Á trong đó có Việt Nam chúng ta.

Suốt mấy ngàn năm diễn biến, về mặt cấu trúc, mỹ học Trung Quốc rất phong phú và phức tạp. Có nhà nghiên cứu đã đơn giản quy tư tưởng mỹ học Trung Quốc vào tư tưởng mỹ học của Nho giáo. Hơn thế, có người chỉ nhắc tới vài nguyên lý cứng nhắc “*Văn dĩ tải đạo*”, “*Thi dĩ ngôn chí*”... Đành rằng, đó là khuynh hướng thẩm mỹ lớn và những nguyên tắc thẩm mỹ quan trọng. Nhưng thực tế diễn ra hoàn toàn không đơn giản như vậy. Có thể nói lịch sử mỹ học Trung Quốc là lịch sử diễn biến, phát triển vừa thống nhất vừa đối

lập của nhiều quan niệm khác nhau, phản ánh tương quan giai cấp phức tạp của xã hội Trung Quốc trong mấy ngàn năm lịch sử. Các xu hướng mĩ học sau đây đặc biệt nổi lên:

- *Quan điểm mĩ học Nho giáo.* Đó là quan điểm thể hiện lý tưởng thẩm mĩ của giai cấp thống trị giữ địa vị độc tôn.

- *Quan điểm mĩ học Lão gia và Phật gia.* Về cơ bản, quan niệm này đượm màu “xuất thế”, xa rời, thậm chí thoát ly hiện thực và quần chúng.

- Độc lập và ít nhiều ảnh hưởng qua lại với hai khuynh hướng trên là *quan điểm mĩ học hiện thực và nhân dân.* Đó là quan điểm trực tiếp hoặc gián tiếp phản ánh đời sống và cuộc đấu tranh của nhân dân lao động, là điểm sáng nhất trong tư tưởng thẩm mĩ của Trung Quốc thời trung đại.

Về mặt lịch sử, qua mỗi thời kỳ, các khuynh hướng trên đều diễn biến quanh co, phức tạp. Ví như, mĩ học Nho gia. Nhiều người lầm tưởng rằng tư tưởng mĩ học của Nho giáo qua các triều đại là thống nhất và thuần nhất. Thực ra, có nhiều điểm khác biệt, thậm chí đối lập trong quan niệm thẩm mĩ của Hán Nho. Đường Nho nhất là Tống Nho so với quan điểm thẩm mĩ của Khổng Mạnh. Sau đây, ta đi vào tìm hiểu thời kỳ đầu tiên, thời kỳ đặt nền tảng cho sự diễn biến, phát triển của tư tưởng mĩ học Trung Quốc mấy ngàn năm về sau.

Chương I

THỜI KỲ SINH THÀNH CỦA MỸ HỌC TRUNG QUỐC

Đây là thời kỳ tư tưởng Trung Quốc nảy nở rầm rộ. Các nhà nghiên cứu gọi là thời kỳ “trăm nhà đua tiếng”. Tình trạng tư tưởng đó được nảy sinh trên một điều kiện xã hội đặc thù. Ở thời Xuân Thu (770 – 475 TCN) nhất là ở thời Chiến Quốc (475 – 221 TCN), xã hội Trung Quốc cổ đại vô cùng hỗn loạn. Những cuộc binh đao tàn khốc để tranh giành quyền lợi và ảnh hưởng diễn ra liên miên. Riêng ở thời Chiến quốc đã có 7 nước lớn xung đột nhau dữ dội: Tề, Sở, Yên, Hàn, Triệu, Ngụy, Tần. Trên cơ sở đó, nhiều trường phái tư tưởng đã nảy sinh, có xu hướng chống đối lẫn nhau, tiêu biểu là 4 trường phái lớn: Nho giáo, Mặc giáo, Đạo giáo và Pháp gia. Nhận xét về thời đại mình, Mạnh Tử viết: “Thánh vương không làm, chư hầu phóng túng, kẻ xử sĩ (những kẻ sỹ ở nhà không ra làm quan – PQT) bàn ngang” (*Đặng văn công hạ*).

Tình trạng các khuynh hướng tư tưởng xung khắc lẫn nhau, tranh giành địa vị học thuật với nhau biểu hiện rõ nhất ở mặt triết học. Đối với ba phương diện trời, đất, người, các nhà tư tưởng đều có quan niệm riêng của mình. Về đạo trời, nhà Nho có “mệnh trời”, Mặc gia có “chí trời”, Lão Trang có “tự nhiên”. Về

phương diện xã hội, nhà Nho có Đạo nhà Chu, Mặc gia có “thượng đồng”, Lão Trang có nước nhỏ dân ít, Pháp gia có “đời nay”. Về con người, nhà Nho khen “nhân nghĩa”, Mặc gia khen “Kiêm ái”, Lão Trang khen “người chân thực”, Pháp gia đề cao mọi người. Vậy là, mỗi khuynh hướng đều có quan niệm riêng đối lập nhau, từ đó dẫn tới sự công kích lẫn nhau. Chẳng hạn, có lần Lão Tử nói với Khổng Tử: “Trời đất vốn có đạo thường, mặt trời mặt trăng vốn có sức sáng, tinh tú vốn có hàng lối, cầm thú vốn có đàn, cây cối vốn mọc thẳng, thầy cứ phỏng theo đức mà làm, noi theo đạo mà đi, thế là được rồi, chứ còn lằng xằng phơi bày nhân nghĩa làm gì” (*Trang Tử*). Sự chống đối lẫn nhau như thế là rất rõ rệt. Cố nhiên các khuynh hướng tư tưởng này cũng đồng thời tác động qua lại rất phức tạp.

Phải thấy rằng, vào thời đó, vai trò của kẻ sĩ, nhà du thuyết là khá lớn. Họ rất được trọng vọng. *Sử ký* viết: “Tuyên vương thích kẻ sĩ văn học du thuyết... đều liệt vào hàng thượng đại phu, không trị nước mà bàn luận việc nước”. Do vậy, tầng lớp này khá đông đảo. Riêng ở Tấn Hạ, nước Tề, số học sỹ lên đến mấy trăm nghìn người. Bạc tiền bồi được gọi là “Tắc Hạ tiên sinh”, còn bạc phổ thông được coi là “Tắc Hạ học sỹ”. Vì “Chư hầu chính trị khác nhau” nên “trăm nhà lý thuyết khác nhau” cũng là điều dễ hiểu (*Tuân Tử -- Giải đề*).

Tình trạng “trăm nhà đua tiếng” về tư tưởng phản ánh rõ rệt trong hệ thống quan niệm thẩm mỹ của các trường phái.

I. QUAN ĐIỂM MỸ HỌC NHO GIÁO

Người sáng lập nên học phái Nho giáo và tiêu biểu của Nho giáo truyền thống là **Khổng Tử**. Ông sinh năm 551 và mất 479 TCN. Nhân bàn về *Kinh Thi*, ông viết: “Thơ có thể làm phấn khởi ý chí (Hứng), có thể giúp quan sát phong tục (Quan), hoà hợp với mọi người (Quần), bày tỏ với sâu oán (Oán), gần thì thờ Cha, xa thì thờ Vua, hiểu biết được nhiều chim muôn cây cỏ”. (*Luận Ngữ – Dương hóu*). Có thể coi nhận xét này là quan điểm mỹ học chung của Khổng Tử.

Là người phát ngôn và bảo vệ cho quyền lợi của giai cấp thống trị, mỹ học của Khổng Tử đề cao việc tuyên truyền và gìn giữ kỷ cương, đạo lý phong kiến. Ông nhấn mạnh *Kinh Thi*, nghệ thuật có thể giúp việc “thờ Cha” “thờ Vua”, củng cố “trung hiếu” vốn là hạt nhân của ngũ luân. Ông còn yêu cầu thơ phải “ôn, nhu, đôn, hậu” (*Lễ ký, Kinh giải*). Với ông, thơ không được phép phê bình gay gắt nền chính trị xã hội, tránh làm lay chuyển những quan niệm và thể chế cơ bản của giai cấp thống trị. Đồng thời, với ông, thơ cần phải thiết thực góp phần vào việc đào luyện lớp người quân tử, nhân vật lý tưởng của nhà nước phong kiến. Một lần Tử Cống hỏi ông: “Nghèo hèn nhưng không xu phụ nịnh hót, có tiền nhưng không kiêu căng tự phụ là thế nào? *Kinh Thi* có nói ‘Phải mài dũa mình như đối với xương cốt, sừng, ngà voi, ngọc’ có nghĩa là như thế phải không?”. Nghe xong, Khổng Tử khen: “Bảo cho những cái đã qua mà lại biết những cái chưa đến” (*Luận ngữ – Học nhi*). “Tu thân” vốn là nền tảng cho việc “tề gia” “trị quốc” “bình thiên

hạ”. Vai trò của “Văn” đối với “Đạo” thánh hiền mới to lớn làm sao! Vì vậy, Khổng Tử luôn đề cao văn chương, nghệ thuật. Ông từng khuyên Bá Ngự, con mình: “Bất học Thi, vô dĩ ngôn” - Không học Kinh Thi, lấy gì mà nói (*Luận ngữ – Quý thị*). Chỗ khác ông đã giảng giải: “Con đã nghiên cứu *Chu Nam* và *Thiệu Nam* chưa”? Làm người mà không nghiên cứu *Chu Nam* và *Thiệu Nam* thì cũng chẳng khác nào nhìn vào tường chắn trước mặt mà chịu dừng lại vậy” (*Luận ngữ – Dương hoá*). Thi ca được Khổng Tử coi là chìa khoá để giải đáp những vướng mắc ở đời, là phương tiện hữu hiệu để tu luyện thành người quân tử. Vì vậy, thi ca quan hệ khăng khít với ngũ thường. Trong *Lễ ký*, ông khẳng định dứt khoát: “Bất năng thi, ư lễ mậu” - Không biết làm thơ, sai với lễ. Rõ ràng với Khổng Tử, giá trị cơ bản của thi ca, của nghệ thuật chủ yếu được biểu lộ trong quan hệ với đạo lý phong kiến.

Tuy nhiên, do được nảy sinh trong xã hội phong kiến vừa thoát thai từ chế độ nô lệ nên tư tưởng mỹ học của Khổng Tử có nhiều điểm tích cực đáng trân trọng. Ông đòi hỏi thi ca, nghệ thuật phải tuyên truyền lễ giáo phong kiến, nhưng ông không đối lập nhiệm vụ đó với việc phản ánh và nhận thức hiện thực. Có thể thấy rõ điều này trong quan niệm tổng quát ở trên: “Thơ ca có thể giúp quan sát phong tục. . biết được tên chim muông cỏ cây”. Khổng Tử cũng rất coi trọng đặc thù thẩm mỹ của văn chương, nghệ thuật. “Lời văn phải khéo” - trong *Lễ ký* thiên *Biểu ký* ông yêu cầu như vậy. Và chắc ít ai quên được câu danh ngôn nổi tiếng của

ông: “Ngôn chi vô văn, hành nhi bất viễn” - Lời không văn vẻ, không truyền xa được (Chuyển dẫn từ *Tả truyện – Ai Công năm thứ 25*). Nhấn mạnh lời văn, ông không vì thế mà xem nhẹ, coi thường ý văn, chất văn. Khổng Tử phần nào thấy được mối quan hệ, sự thống nhất giữa nội dung và hình thức. Nhân bàn về con người, ông viết: “Chất nhiều hơn văn thì không tránh khỏi thô thiển, văn nhiều hơn chất thì không tránh khỏi hư rộng, văn và chất phối hợp thích đáng thì đó là người quân tử vậy” (*Luận ngữ – Ung dã*). Từ quan niệm về con người này của Khổng Tử có thể nghĩ tới quan niệm của ông về văn chương, nghệ thuật. Cần thấy rằng trong lý thuyết của Khổng Tử, phạm trù nội dung không chỉ là lý trí, đạo đức, tư tưởng thuần túy mà còn là tâm tình, nỗi lòng. Thể hiện quan điểm mỹ học chung, ông đã viết: “Thơ có thể làm phấn khởi ý chí, bày tỏ nỗi sâu oán”. Ông còn nói: “Tình cảm hiện ra ở lời” (*Kinh Dịch – Phần Dịch hệ từ*). Hơn thế, ông chấp nhận cả tình yêu khi bàn đến nội dung của thi ca. Thiên *Bát dật* của *Luận ngữ* còn ghi ý kiến của Khổng Tử về bài thơ tình mở đầu tập *Kinh Thi*: “Quan thư, lạc nhi bất dâm”. Nhiều bài tình ca khác trong *Kinh Thi* cũng được ông đánh giá cao như vậy. Ông còn nói: “Ba trăm bài Kinh Thi, nói tóm lại một câu là tư tưởng hoàn toàn không tà dâm” (*Luận ngữ – Hiếu vấn*).

Di sản mỹ học của Khổng Tử có nhiều điểm tích cực. Tuy vậy, ông vẫn không vượt ra khỏi những hạn chế tất yếu của giai cấp và thời đại. Một hạn chế nổi bật là ông

trọng nội dung hơn hình thức, đặt “thiện” cao hơn “mỹ”. Ông từng viết: “Từ đạt nhi dĩ hĩ” - Văn từ chỉ cần đạt mà thôi. Đối với văn chương, ngôn từ cần phải đúng nhưng còn cần phải hay, phải xúc động. Nói như Đỗ Phủ “Ngũ bất kinh nhân, tử bất hử” mới thật thấm thía. Sự thiên lệch ấy thấm nhuần trong cách nhìn của Khổng Tử, nên ông viết: “Hữu đức giả tất hữu ngôn, hữu ngôn giả bất tất hữu đức” (*Luận ngữ – Hiếu vấn*).

Mặc dầu có những khiếm khuyết khó tránh khỏi, tư tưởng mỹ học của Khổng Tử vẫn còn nhiều điểm tiến bộ, đặc biệt khi đối chiếu với sự diễn biến phức tạp của tư tưởng mỹ học Nho gia sau này. Hơn nữa, “thời nô lệ không có một Aristote nhưng đến thời phong kiến, xét về một mặt nào đó, có thể nói Khổng Tử đã đặt cơ sở cho nền mỹ học và lý luận văn học truyền thống trong suốt mấy nghìn năm” (Phương Lựu – tạp chí Văn học, 9/1971). Những người kế thừa và phát triển đáng kể nhất tư tưởng Khổng Tử là Mạnh Tử và Tuân Tử.

Mạnh Tử (372 – 289 TCN) còn để lại một định nghĩa nổi tiếng về cái đẹp và cái cao thượng: “Cái phong phú được gọi là cái đẹp. Cái phong phú và cái rục rờ được gọi là cái cao thượng” (*Mạnh Tử – Chương VII*). Mặc dù quan niệm của ông về hai phạm trù mỹ học cơ bản này còn phiến diện và đơn giản nhưng nó đánh dấu một cái mốc quan trọng trên con đường nhận thức thẩm mỹ của con người. Cần nhấn mạnh: quan điểm đạo đức chi phối quan điểm mỹ học của Mạnh Tử. Từ thuyết “Tính thiện” (tính thiện vốn có ở con người từ khi mới sinh ra), ông đi

tới khẳng định vẻ đẹp tâm hồn, vẻ đẹp tinh thần của con người từ khi lọt lòng mẹ. Tư tưởng mỹ học của ông vì vậy thấm nhuần chủ nghĩa nhân văn cao cả.

Tuân Tử (khoảng 298 – 238 TCN) phát triển học thuyết của Khổng Tử theo một hướng khác. Đối lập với thuyết “Tính thiện” của Mạnh Tử, trong quan điểm đạo đức, ông đề ra thuyết “Tính ác” (con người từ khi mới sinh ra vốn mang bản tính ác). Nhưng theo ông, khoa học và nghệ thuật như những “hòn đá mài” kỳ diệu làm cho con người trở nên đẹp và càng ngày càng đẹp về đạo đức và tinh thần. Rõ ràng, Tuân Tử đã nâng cao thêm tư tưởng của Khổng Tử về tác dụng tích cực của văn chương, nghệ thuật đối với sự tu dưỡng của con người. Có điều, ông đồng thời còn nhấn mạnh tới thói quen tự rèn luyện của mỗi người trong đời sống. Chỉ với sự tự rèn luyện bền bỉ này con người mới có vẻ đẹp thật sự và bền lâu.

Vậy là, với Mạnh Tử và Tuân Tử, tư tưởng mỹ học Nho giáo truyền thống vốn được đặt cơ sở từ Khổng Tử có phong phú thêm lên. Đối lập và phần nào ảnh hưởng qua lại với tư tưởng Nho giáo là tư tưởng mỹ học Đạo giáo.

II. QUAN ĐIỂM MỸ HỌC ĐẠO GIÁO

Đạo giáo là trào lưu tư tưởng có nhiều ảnh hưởng ở Trung Quốc nhất là trong lĩnh vực thi ca và hội họa. Ông tổ của Đạo giáo là **Lão Tử** - sống vào khoảng thế kỷ thứ VI đến thế kỷ thứ V trước công lịch. Quan điểm mỹ học của ông chịu sự chi phối chặt chẽ bởi quan niệm

triết học. Cái lõi của triết học Lão Tử là sự coi trọng tính tự nhiên của vạn vật. Ông nói với Khổng Tử: “Kìa, chim hộc không tắm hàng ngày mà trắng, quạ không nhuộm hàng ngày mà đen; đen trắng tự nhiên không cần phải biện biệt vậy”. Quan niệm này cũng có mặt tích cực của nó, nên ở ta vua Tự Đức mới cho rằng: “Lão Trang tôn tự nhiên, bách phi đắc nhất nhị” - Lão Trang trăm cái đều sai, chỉ một cái đúng là tôn tự nhiên. Đúng trên lập trường Nho giáo bảo thủ, Tự Đức vẫn không thể phủ nhận được điểm lành mạnh trong quan điểm của học phái đối lập với mình. Từ quan điểm triết học này, về mặt mỹ học, Lão Tử đặc biệt coi trọng cái đẹp tự nhiên như “gỗ chưa qua tay người”. Không gì hài hoà bằng âm thanh và sắc màu của đất trời, vẻ đẹp sẽ không còn nếu sự hài hoà tự nhiên này bị phá vỡ. Ông cho rằng: sự chói lọi của màu sắc làm hoa mất, sự vang âm quá đổi của âm thanh làm điếc tai. Đáng tiếc Lão Tử khó tránh khỏi cực đoan. Đề cao quá mức vẻ đẹp tự nhiên, ông đã đi tới phủ nhận văn nghệ với tư cách là hoạt động sáng tạo đặc thù của con người. Trong *Đạo đức kinh*, ông viết: “Mỹ ngôn bất tín” (*Đạo đức kinh* - Chương 81). Lão Tử chỉ thừa nhận cái đẹp khách quan, nên theo ông không cần sáng tạo ra cái đẹp và cũng chẳng cần ai giải thích nó: “Thiên hạ đều biết là đẹp thì không còn đẹp nữa” (*Đạo đức kinh* - Chương 2). Ta dễ nhận ra sự thiên lệch của quan niệm này.

Triết học của Lão Tử còn mang tính biện chứng tự phát. Theo ông, thế giới chứa đầy những mặt đối lập,

gắn bó với nhau, chi phối ràng buộc lẫn nhau. Ông viết: “Sự đối lập là tác dụng của đạo”. Vì vậy, trong quan điểm mỹ học của Lão Tử tồn tại những phạm trù tương phản: đẹp và xấu, thiện và ác. Ông viết: “Sự hoàn thiện cao độ giống cái không hoàn thiện” (*Đạo đức kinh*). Có thể dễ dàng tán đồng với cái nhìn biện chứng như vậy.

Đã rõ là tư tưởng mỹ học của Lão Tử phần nào khuôn cứng. Tuy nhiên, ta không thể phủ nhận được tính duy vật thô sơ và tính biện chứng tự phát trong quan điểm thẩm mỹ của ông. Thường đi liền với tên tuổi ông là Trang Tử.

Trang Tử (369 – 286 TCN) phát triển học thuyết của Lão Tử theo hướng thần bí. Về mặt triết học, Trang Tử chuyển từ “Đạo” sang “Thiên cơ”. Với Lão Tử “Đạo” là quy luật của tự nhiên. “Thiên cơ” của Trang Tử là siêu phạm, và huyền bí. Mọi vật từ không đến có, đó là “Thiên cơ”. Người nắm được bí quyết của “Thiên cơ” là “chân nhân”. Thế nào là “chân nhân”? Trang Tử giải thích: “Các bậc chân nhân ngày xưa được ít không chê, được nhiều không mừng, không uốn nắn mình để cầu hư danh của kẻ sỹ. Được như vậy thì dù có thất thế cũng không tiếc, có đắc thắng cũng không vui, được như vậy thì lên cao không sợ rét, xuống nước không sợ ướt, vào lửa không sợ nóng bức... Các bậc chân nhân ngày xưa ngủ không mộng寐, thức không lo buồn, ăn không cầu ngon, hơi thở điềm đạm sâu lắng như xuống đến gót chân... lằng lằng mà đi, lằng lằng mà lại, không quên cái nguồn gốc, không lo lắng cầu cạnh cái kết thúc...”

không để lòng ham mê thường tình lại hại tới đạo”. Như vậy “chân nhân” là con người thoát tục, xuất thế, gần với tự nhiên, xa cách xã hội. Theo Trang Tử để sáng tạo người nghệ sĩ phải tự mình hướng tới đạo. Chỉ có “chân nhân” mới có thể giao hòa được với đạo. Do đó người nghệ sĩ phải tu dưỡng theo “chân nhân”. Trang Tử còn để lại một câu chuyện ngụ ngôn thể hiện rõ quan niệm này. Có một họa sĩ sáng tác. Anh ta sáng tác ra sao? Có phải đi vào tự nhiên? Không phải. Anh ta nhốt mình trong phòng kín, không nghe lời khuyên bảo của ai cả. Anh ta tự cho mình là môi giới của Đạo. Khi đó, tâm hồn anh ta không bị điều gì gò bó trói buộc cả. Hoàn toàn tập trung vào sáng tác, anh ta không hề nghĩ đến danh lợi trần tục. Tác phẩm từ đó mà nảy sinh...

Về mặt nhận thức luận, Trang Tử chủ trương thuyết tương đối. Theo ông, trên đời này cái gọi là dài ngắn, to nhỏ, tốt xấu, phải trái chỉ là tương đối mà thôi. Thuyết tương đối trong mỹ học của Trang Tử xuất phát từ đó. Ông cho rằng cái đẹp là tương đối, vì thế giới là vô cùng vô tận, nên con người, ngay cả thần linh nữa cũng không thể bao quát hết vẻ đẹp của nó. Để minh họa cho quan điểm của mình, Trang Tử lại đưa ra một câu chuyện ngụ ngôn khác. Ông kể rằng: “Bất đầu trận lụt mùa thu..., nước của tất cả các dòng sông nhỏ tuôn về sông Hoàng Hà rồi tràn ngập hai bờ sông này... Thần Hà bá vui sướng cho rằng toàn bộ vẻ đẹp ở dưới bầu trời tập trung tất cả vào con sông của mình. Nhưng rồi thần lợi về hướng Đông xuôi theo dòng sông, tới bộ phận phía Đông của Bắc Hải. Thần nhìn và không nhận thấy nơi

tận cùng của mặt nước... Thần thở dài và nói với Thần Biển: “Tục ngữ có câu ‘Chỉ mới nghe có một phần vạn của chân lý mà đã quá vội cho rằng chưa có ai sánh kịp mình’. Tôi quả là người như vậy đấy!” (*Ngoại thiên – Thu Thủy*). Cái đẹp nằm trong một giới hạn nhất định, trong một tương quan cụ thể. Ngoài giới hạn và mối tương quan đó nó không còn là đẹp nữa. Từ thuyết tương đối đến thuyết bất khả tri chỉ là gang tấc. Dễ hiểu vì sao cũng trong thiên *Thu Thủy* Trang Tử lại viết: “Khả dĩ ngôn luận giả, vật chi thô dã, khả dĩ ý trí giả, vật chi tinh giả” - Cái có thể giải thích được là cái thô của sự vật, còn cái tinh của sự vật thì chỉ dùng ý linh hội mà thôi. Nghĩa là con người không thể giải thích nổi bản chất của sự vật. Cái đẹp cũng như vậy. Câu chuyện ngụ ngôn *Thiên đạo* thể hiện quan điểm đó. “Luân Biển cho rằng vua Hoàn Công đọc sách chẳng qua là đang tiếp xúc với cận bã của người xưa thôi. Vua dọa giết, nhưng Luân Biển đã biện bạch như sau: ông làm nghề đẽo bánh xe già đời, nay 70 tuổi, rất thành thạo nhưng không thể đưa cái kỹ xảo điêu luyện truyền cho ai được, thậm chí với con cháu cũng đành chịu. Cho nên cái tinh hoa của người xưa là không nói ra được và đã cùng với họ chết cả rồi, cái còn lại không là cận bã thì là cái gì nữa? “Như vậy, theo Trang Tử, cái “đẹp”, cái “tinh” là không thể giải thích, không thể truyền đạt được. Nhưng cái “đẹp”, cái “tinh”, cái “điều luyện” chỉ có thể rèn luyện lâu dài trong hoạt động thực tiễn mới có được. Đây chính là yếu tố biện chứng thô sơ, chất phát trong quan niệm của ông.

Quan điểm mỹ học Đạo giáo vậy là không thuần nhất. Từ Lão Tử đến Trang Tử đã có nhiều nét khác biệt. Ngay trong tư tưởng của mỗi người, phần trong và phần đục còn lẫn lộn. Nếu gạt sang một bên phần tiêu cực, ta vẫn nhận ra và đánh giá cao tính chất duy vật và biện chứng cho dù còn rất hạn chế của tư tưởng mỹ học Lão - Trang. Cả hai mặt, nhất là mặt tiêu cực, sẽ còn để lại dấu ấn sâu đậm về sau này. Khác với tư tưởng mỹ học Đạo giáo, tư tưởng mỹ học Mặc giáo cơ bản là tiến bộ và ảnh hưởng của nó đối với các thời đại sau cơ bản là lành mạnh.

III. QUAN ĐIỂM MỸ HỌC MẶC GIA

Thủy tổ của Mặc gia là Mặc Tử (479 – 381 TCN). Ông là đại biểu cho lợi ích của thứ dân (nông dân, thợ thủ công, tiểu thương). Mọi chủ trương và hoạt động của ông đều hướng tới quyền lợi của tầng lớp đó. Về chính trị, Mặc Tử đề cao “tiết dụng” (hạn chế sử dụng), “phi công” (chống chiến tranh), đặc biệt là “kiêm ái” (thương yêu lẫn nhau). Cơ sở của các chủ trương đó là gì? Hãy nghe ông giải thích điểm xuất phát của “phi công”: “Nếu nước Vệ có nạn, người công thương không phải là không lo!” (*Tả truyện -- Định công năm thứ 8*). Động cơ như vậy là rõ. Về phương pháp luận, Mặc Tử cho rằng lời tất phải có “tam biểu”. Ông lý giải như sau: “Thế nào gọi là tam biểu? Nghĩa là có cái làm gốc, có cái làm nguồn, có cái để dùng. Gốc ở chỗ nào? Trên lấy ở việc thánh vương đời xưa. Nguồn ở chỗ nào? Dưới thì xét sự thực trước mắt

của trăm họ. Dùng ở chỗ nào? Đưa ra làm việc hành chính xem có lợi cho nhà nước trăm họ hay không” (*Mặc Tử – Phi mệnh*). “Tam biểu” đặc biệt là “biểu” thứ 2 và “biểu” thứ 3 thể hiện lập trường dân chủ của Mặc Tử. Tính hiện thực và tính nhân dân trong quan điểm mỹ học của ông nảy sinh từ đó.

Mặc Tử không chấp nhận cái đẹp “tự thân”, không chấp nhận thứ “nghệ thuật vì nghệ thuật”. Tiêu chuẩn xét đoán giá trị của tác phẩm nghệ thuật với ông luôn được đối chiếu với đời sống, với hiện thực. Cái đẹp gặp gỡ và gắn liền với cái có ích. Ông quan niệm: “Một thành tựu về mặt sáng tạo là khéo léo nếu nó bổ ích cho con người và nó là thô lỗ nếu nó không có ích”. Tiêu chuẩn thật rành rọt. Giữa lúc xuất hiện không ít những tác phẩm nghệ thuật tách khỏi đời sống, xa rời hiện thực, nếu giữ được sự hài hoà giữa cái thẩm mỹ và cái có ích trong một quan niệm như vậy thật sự có ý nghĩa. Có lần Mặc Tử hỏi một nhà Nho:

- Sao lại làm nhạc?

Nhà Nho kia đáp:

- Nhạc để làm nhạc!

Mặc Tử nói:

-Người vẫn chưa trả lời ta. Nay ta hỏi rằng: sao lại làm buồn? Người nói: mùa đông tránh rét, mùa hè tránh nắng, buồn để cách biệt con trai, con gái. Thế là người đã bảo ta cái cơ làm buồn. Nay ta hỏi rằng: sao lại làm nhạc? Người bảo nhạc để làm nhạc thì chẳng

khác nào ta hỏi: sao lại làm buông, mà nhà người lại đáp: buông để làm buông” (*Mặc Tử – Công manh*).

Quan điểm hiện thực của Mặc Tử thấm nhuần quan điểm nhân dân. Sinh thời, ông là người quyết liệt chống lại nhạc trong nghi lễ. Ông xuất phát từ lập trường nhân dân để phê phán thứ âm nhạc vô vị đó. Ông viết: “Dân có ba điều lo là đói không được ăn, rét không được mặc, mỏi không được nghỉ, ba điều đó là nỗi lo lớn của dân. Song nếu vì vậy mà gõ chuông lớn, đánh trống kêu, gảy đàn cầm đàn sắt, thổi ống vu ống sính và múa cái can cái thích thì cái ăn mặc của dân có được gì đâu” (*Mặc Tử – Phi nhạc*). Nghệ thuật chỉ hữu ích, chỉ có giá trị khi thiết thực phục vụ hàng triệu, hàng triệu người lao động - những người bằng bàn tay và khối óc của mình sáng tạo ra lịch sử. Thứ nghệ thuật đứng đưng trước đời sống, tâm trạng hàng ngày của nhân dân, theo Mặc Tử, không chỉ vô vị mà còn có hại vì tổn công tổn của lại sinh ra thói xa xỉ, một thói xấu đáng công phần vốn là bản chất của giai cấp thống trị bao đời này. Cần lưu ý rằng Mặc Tử không phê phán âm nhạc nói chung mà chỉ phê phán âm nhạc trong nghi lễ. Thêm vào đó, ông vẫn thừa nhận tác dụng của “thi” và “họa” đối với đời sống của con người.

Tuy có phần cứng nhắc nhưng nhìn chung quan niệm mỹ học gắn với hiện thực và giàu tính nhân dân của Mặc Tử sẽ có ảnh hưởng sâu rộng tới khuynh hướng hiện thực và nhân dân cả trong sáng tác lẫn trong lý luận sau này.

IV. QUAN ĐIỂM MỸ HỌC PHÁP GIA

So với các trào lưu tư tưởng thời cổ đại đã bàn thì phạm vi ảnh hưởng của quan điểm mỹ học Pháp gia hạn hẹp hơn cả.

Nếu Nho gia chủ trương cai trị dân bằng chính trị, luân lý thì Pháp gia chủ trương cai trị dân bằng pháp luật. Tư tưởng này đã được phôi thai từ thế kỷ VII trước Công nguyên, gắn với tên tuổi của Quản Trọng và Tử Sản. Từ sau thế kỷ IV trước Công nguyên trở đi mới thật sự xuất hiện những tên tuổi lớn trong Pháp gia. Đó là Công Tôn Ưng, Doãn Văn Tử, nhất là Hàn Phi Tử (khoảng 280 – 230 TCN).

Hàn Phi Tử là đại diện lớn nhất của phái Pháp gia. Ông là tác giả của câu chuyện ngụ ngôn nổi tiếng về công việc sáng tạo của một họa sĩ. Qua câu chuyện này, ta có thể hiểu phần nào quan điểm mỹ học của ông cùng phái Pháp gia.

Hàn Phi Tử kể rằng có một nghệ sĩ nước Tề, nhân Tề Công hỏi vẽ vật gì khó nhất, ông đáp: vẽ chó, ngựa và những con thú khác. Còn đối với câu hỏi vẽ gì dễ hơn cả, ông trả lời: vẽ ma, quỷ và những tà lực khác. Người nghệ sĩ đó giải thích những câu trả lời của mình như sau: hàng ngày mọi người đều trông thấy ngựa biết rõ ngựa là thế nào. Chỉ cần làm lần chút ít trong bức họa là họ lập tức bàn tán. Còn ma và quỷ thì chẳng có một nhận thức nào rõ rệt về chúng cả, do vậy vẽ chúng là chuyện dễ.

Hàn Phi Tử quan niệm giá trị của các tác phẩm nghệ thuật chỉ được xác định trong tương quan với người tiếp nhận chúng. Mà người thưởng thức thì bao giờ cũng dùng sự từng trải của mình để đánh giá tác phẩm. Bởi vậy, tác phẩm muốn có ý nghĩa phải gắn với hiện thực. Mọi tưởng tượng tách rời hiện thực đều quái đản, huyền hoặc. Sáng tạo nghệ thuật được coi là một hình thái lao động công phu là vì thế.

Vậy là, các nhà tư tưởng Trung Quốc cổ đại nói trên đã đặt nền tảng cho sự phát triển của tư tưởng mỹ học Trung Quốc trong mấy ngàn năm về sau. Cùng với những hạn chế, những khiếm khuyết, nhiều nhận định của họ về ý nghĩa xã hội, sức mạnh giáo dục của nghệ thuật, về lý tưởng thẩm mỹ, về vẻ đẹp bên ngoài và bên trong của cái đẹp nghệ thuật, cũng như về sáng tác nghệ thuật sẽ có tác động sâu sắc tới các nhà nghệ thuật, các nhà mỹ học thời Trung cổ ở nước này cũng như các nước nằm trong vùng ảnh hưởng của nó.

Chương II

THỜI KỲ PHÁT TRIỂN CỦA MỸ HỌC TRUNG QUỐC

I. SỰ DIỄN BIẾN CỦA QUAN ĐIỂM MỸ HỌC HIỆN THỰC VÀ NHÂN DÂN

Thời kỳ phong kiến Trung Hoa đã sản sinh ra nhiều nhà nghệ thuật mà sáng tác của họ đậm đà tính hiện thực và tính nhân dân. Quan điểm mỹ học hiện thực và nhân dân vừa tạo tiền đề lý luận vừa kết tinh trên nền thực tiễn sáng tạo phong phú đó.

Bước vào thời Tần Hán, Vương Sung (27 – khoảng 97) là nhà tư tưởng vĩ đại đã dương cao ngọn cờ hiện thực và nhân dân trong mỹ học. Trên lĩnh vực triết học, ông là nhà duy vật triệt để. Theo ông, “khí” là nguồn gốc là bản chất của vạn vật. Ông phân biệt “khí” tinh khiết với “khí” thông thường ngưng tụ có màu sắc. Đương thời Vương Sung kiên quyết chống tư tưởng mê tín mà giai cấp thống trị đưa ra để lừa phỉnh nhân dân. Ông viết trong *Luận hoành*: “Người là thịt với máu, người chết rồi thì máu thịt đều tiêu tan, không còn tri giác gì và không thể biến thành ma được. Người phải ăn mới có sức mạnh, người chết rồi không có sức mạnh nữa nên không thể hại người”. Tư tưởng triết học tiến bộ này là cơ sở cho tư tưởng mỹ học của Vương Sung.

Cũng như Khổng Tử, ông tiếp tục phân biệt hai phạm trù về cái đẹp: “Mĩ” (Hình thức đẹp) và “Thiện” (Nội dung đẹp), trong đó “Thiện” bao giờ cũng cao quý hơn “Mĩ”. Ông viết: “Đức càng thịnh thì văn càng thắm, đức càng rõ thì văn càng sáng. Bậc đại nhân đức rộng thì văn của họ rục rỡ. Người bình thường đức tốt thì văn của họ nhiều vẻ. Đức lớn thì văn tốt tươi. Đức cao thì văn súc tích” (*Luận Hoành – Siêu Kỳ*). Mối tương quan giữa “Thiện” và “Mĩ” là điểm xuất phát cho những lời bàn về chức năng nghệ thuật của ông. Chú trọng tới cái “Thiện”, Vương Sung đồng thời đề cao chức năng giáo dục của nghệ thuật: “Ngòi bút của văn nhân là để khuyến thiện trừng ác” (*Luận Hoành – Dật Văn*). Đối với nhân tình thế thái, mỗi tác phẩm văn chương, nghệ thuật phải là một hành động tự giác tích cực. Mục đích của nó theo ông là tác động tới con người, làm cho họ trở về với “chân lý và sự thành tâm”. Muốn vậy, ngòi bút của nghệ sĩ phải trung thực. Vương Sung yêu cầu cần “quý trọng tính chân thực”. Ông viết: “Nếu một ví dụ được lựa chọn không tương ứng với sự kiện thì không thể gọi là có một sự so sánh được”. Nếu văn chương không tương ứng với hiện thực thì nó không thể chân thực được. Chân thực trước hết ở nội dung khách quan, ở sự phản ánh hiện thực của tác phẩm. Đi liền với nội dung ấy là hình thức thích hợp của nó. Về hình thức, ông ưa cái đẹp giản dị, tự nhiên. Ông kêu gọi: “Không được cao quý như ngọc thạch mà phải trở nên giản dị như hòn đá”. Có thể thấy cả mặt mạnh lẫn mặt yếu của

tư tưởng mỹ học Lão Tử đã ảnh hưởng rõ rệt đến Vương Sung như thế nào.

Triệt để trong quan điểm mỹ học của mình, Vương Sung phản đối việc “thêm sự việc vào để nói cho hay”, “viết văn hoa để truyền những điều rỗng tuếch” (*Luận Hoành – Đới tác*). Điều đó trái với tính chân thực mà ông hết lòng bảo vệ. Đây là lý do khiến ông nhiệt thành công kích thể phú thời bấy giờ là “hoa mỹ”, “phù phiếm”, là “cóp nhặt mô phỏng”. Thậm chí ông cho rằng các tác phẩm của Tư Mã Tương Như, Dương Hùng, những bậc kỳ tài về phú “tuy đẹp như gấm, sâu như sông, nhưng người ta không biết phải trái, vô ích cho việc tôn trọng sự thực” (*Luận Hoành – Định Hiến*). Từ đó, Vương Sung đưa ra những loại văn khác để nhà văn lấy làm chuẩn mực: “Văn nhân nên tuân theo loại văn ngũ kinh lục nghệ để làm văn, loại văn chư tử truyền ngôn để làm văn, loại văn thượng thư tấu ký để làm văn, loại văn tiết tảo văn đức để làm văn” (*Luận Hoành – Dật văn*). Ta có thể nhận ra ý thức hệ giai cấp chi phối tới quan điểm thẩm mỹ của ông chặt chẽ đến mức nào!

Có thể dùng lời nhận định sau đây của một nhà lý luận để khái quát tư tưởng mỹ học của Vương Sung: “Tác phẩm *Luận Hoành* đánh giá cao tính giản dị, tính hiện thực, tính khiêm tốn và tính chân thực trong sáng tác và nói lên nỗi bức dọc sâu sắc đối với thứ văn kiểu cách hoa hòè” (1, tr.77).

Ở thời Tần Hán, những người trực tiếp chịu ảnh hưởng của ông là Tào Phi và Kê Khang. Tào Phi (187 –

226) vừa là nhà mỹ học vừa là nhà thơ danh tiếng. Học thuyết về “khí” của Vương Sung tác động rõ rệt tới tư tưởng mỹ học của ông. Trong *Diễn luận luận văn*, Tào Phi viết: “Làm cơ sở cho văn là khí”. Khí trong hay đục sẽ tạo nên vẻ đẹp hay sự thô thiển của văn. Nghệ thuật nói chung đều theo quy luật đó: lệ thuộc vào khí. Ví như theo ông, khối lượng “khí” nhất định làm nên tính chất của một tác phẩm âm nhạc. Tuy nhiên, quan điểm mỹ học của Tào Phi cũng có điểm khác với Vương Sung. Nếu tác giả *Luận Hoành* đặt “Thiện” cao hơn “Mỹ” thì ngược lại tác giả *Diễn luận luận văn* lại coi “Mỹ” là tiêu chuẩn cơ bản của sáng tác nghệ thuật. Với luận điểm này, Tào Phi được coi là người mở đầu cho chủ nghĩa văn thể, trọng ngôn từ, hình thức trong thi ca Trung Quốc.

Cũng như Tào Phi, **Kê Khang** (223 - 262) lấy học thuyết “khí” làm điểm xuất phát cho tư tưởng mỹ học của mình. Ông cho rằng nghệ thuật là biểu hiện của tài năng. Và tài năng của một người lại lệ thuộc vào tính chất của “khí” trong trí não của người đó lúc ra đời. Có điều, khác với quan niệm của chúng ta, theo Kê Khang, từ lúc con người sinh ra cho tới lúc con người qua đời “khí” không hề biến đổi, có nghĩa tư chất, năng khiếu bẩm sinh là nhất thành bất biến. Cố nhiên, quan niệm về tài năng như vậy là thiên lệch. Nó không khuyến khích sự rèn luyện của con người trong thực tiễn. Nó tất yếu sẽ đưa tới việc thần thánh hoá thiên tài.

Quan điểm hiện thực và nhân dân trong mỹ học ở thời Ngụy Tấn - Nam Bắc triều gắn với tên tuổi của

Lục Cơ (261 – 303). Ông là tác giả của *Văn phú*, một tác phẩm lý luận danh tiếng. Có nhà nghiên cứu Xô viết (trước đây) đưa ra nhận xét về ông như sau: “Căm ghét thói hoa mỹ và thói kiểu cách cầu kỳ, nhưng lại là bạn của cái đẹp lớn lao” (1, tr.80).

Thế nào là “*cái đẹp lớn lao*”? Lục Cơ cho rằng nhà thơ là nhà kỹ xảo đại tài về ngôn ngữ. Bởi lẽ theo ông, bài thơ là một bản giao hưởng đầy sức quyến rũ của ngôn từ. Ông quả thật rất chú trọng tới đặc thù mỹ cảm của nghệ thuật. Tuy vậy, tác giả *Văn phú* tuyệt nhiên không sa vào chủ nghĩa duy mỹ. Ông không quên yêu cầu ngôn ngữ thi ca phải phong phú về tình cảm, phải thấm đượm “tình yêu đối với con người”. Đủ thấy Lục Cơ gắng kết hợp hài hoà giữa hình thức và nội dung trong tác phẩm nghệ thuật đến mức nào. Ông viết: “Tôi tin tưởng rằng qua bài thơ tôi, tình cảm và hình thức sẽ không tách rời nhau”. Ý nguyện đó đâu phải dễ dàng thực hiện. Do vậy, có lần ông bộc lộ nỗi lo âu của mình: “Và tôi thường xuyên lo sợ rằng bỗng nhiên tư tưởng mình không đáp ứng với bản chất sự vật! Rằng bỗng nhiên văn phong mình không đuổi kịp tư tưởng mình”. Nỗi lo ngại thật chính đáng. Nó chứng tỏ sự cố gắng vươn lên thực hiện quan niệm thơ ca mang “*cái đẹp lớn lao*” mà ông hằng ôm ấp.

Bên cạnh Lục Cơ, thời kỳ này còn phải nhắc đến **Tạ Hách** (thế kỷ thứ V). Nếu lý luận hiện thực của Lục Cơ nghiêng về thơ, thì lý luận hiện thực của Tạ Hách tập trung vào hội hoạ. Ông còn để lại một tác phẩm lý luận

được nhiều người biết đến có tên là *Cổ họa phẩm lục* (Luận bàn về những tác phẩm hội họa đời xưa). Trong tác phẩm này, ông đề ra 6 nguyên lý nổi tiếng chỉ đạo sáng tác hội họa. Những nguyên lý của ông được coi là nền tảng của lý luận hội họa Trung Quốc thời Trung cổ. Đáng chú ý nhất là Nguyên lý một (Tạ Hách yêu cầu về tính sinh động, có nhịp điệu của tác phẩm) và Nguyên lý ba (Ông đòi hỏi sự mô phỏng phù hợp với đối tượng phản ánh). Vậy là cả yếu tố nội dung lẫn yếu tố hình thức của tác phẩm đều phải ăn nhập với đối tượng mô tả. Đủ thấy ông là nhà mĩ học duy vật nhất quán.

Đến đời Đường, quan điểm mĩ học hiện thực và nhân dân phát triển đến độ hoàn chỉnh và phong phú, mà đỉnh cao là **Bạch Cư Dị** (772 – 846).

Bạch Cư Dị được coi là người tổng kết, nâng cao những quan điểm mĩ học tiến bộ của các nhà thơ lớn đời Đường trước đó: Trần Tử Ngang, Lý Bạch, Đỗ Phủ. Lý luận và tư tưởng thẩm mĩ của ông thể hiện tập trung trong *Thư gửi Nguyên Chấn* - tác phẩm lý luận nổi tiếng này có ý nghĩa như là bản cương lĩnh của nghệ thuật hiện thực chủ nghĩa đời nhà Đường.

Quan niệm hiện thực tổng quát của Bạch Cư Dị là: “Làm văn là phải sát với thời thế, làm thơ phải hợp với sự việc” (*Thư gửi Nguyên Chấn*). Trước đó, vào thế kỷ VI, Lưu Hiệp trong *Văn tâm điều long* cho đối tượng của văn chương mới là “vật” nói chung, thì đến giờ Bạch Cư Dị đã cụ thể hoá thêm bằng “sự”. Ông nhiều lần nhấn mạnh điều này: “Nhất ngâm bi nhất sự” - Một điệu

ngâm là tỏ nỗi buồn về sự việc (*Thương đường cú*), hay: “Nhân trực ca kỳ sự” - Nhân đó mà trực tiếp ca hát sự việc của nó (*Tựa Tần trung ngâm*). “Sự” gắn với xã hội, gắn gũi với con người hơn.

Không chỉ “sát” “hợp” với hiện thực, với sự việc, cao hơn, Bạch Cư Dị còn đòi hỏi văn thơ phản ánh chân thực. Ông viết: “Văn khen chê mà không sát thực thì việc khuyên răn sẽ thiếu sót... Tuy gọt câu dũa chữ mà nào có ích gì”. Với ông, tính chân thực là yêu cầu hàng đầu đối với văn chương, nghệ thuật. Trước tiên phải chân thực về nội dung xã hội. Ở phương diện này, Bạch Cư Dị tập trung vào 2 điểm cốt yếu: “Tiết đạo nhân tình, bổ ố sát thời chính” - Biểu đạt tình cảm của nhân dân và quan sát nền chính trị đương thời để tìm cách bổ khuyết - *Thư gửi Nguyên Chấn*). Trong quan niệm mỹ học của ông, tính hiện thực và tính nhân dân hài hoà, gắn bó với nhau. Tác phẩm nghệ thuật hiện thực không thể không phản ánh đời sống của người lao động. Ngược lại, một tác phẩm đậm đà tính nhân dân không thể xuyên tạc, tô hồng hoặc bôi đen hiện thực. Cũng cần nhấn mạnh tới yêu cầu “Bổ ố sát thời chính” mà Bạch Cư Dị đặc biệt lưu tâm. Với ông, nghệ thuật phải phục vụ chính trị. Cũng trong *Thư gửi Nguyên Chấn*, ở một đoạn khác, ông nói rõ hơn: “Tôi làm chức gián quan, thường viết những lời can gián bề trên. Ngoài khái tấu ra còn có những điều có thể trị bệnh cứu người, có thể giúp sửa chữa thời chính mà không tiện nói ra, thì tôi đem vào thơ, mong mỗi được tiến lên bề trên. Một là để bề trên nhìn được xa thấy được rộng, minh mẫn hơn mà trị nước an dân,

hai là để đền đáp ơn bề trên và làm tròn trách nhiệm, ba là thoả mãn chí bình sinh”. Là một nhà Nho nhưng là một nhà Nho ưu thời mãn thế, Bạch Cư Dị mong muốn thơ văn phải lao vào cuộc, không thể đứng ngoài nhắm mắt làm ngơ. Quan điểm mỹ học đó là của một bề tôi trung mà không mù quáng thụ động. Tuy nhiên, trong thời còn nhiều bất công, xấu xa, ngang trái, nội dung xã hội nói trên không thể tách rời nội dung phê phán mà Bạch Cư Dị gọi là tinh thần “Phúng dụ”, “Phúng thích”. Ông cho rằng: “Muốn khai thông những chỗ bế tắc để thấu suốt tình cảm của nhân dân thì trước hết đòi hỏi ở thơ tinh thần phúng thích” (*Thái thi quan*). Chỉ có như vậy mới đạt được mong muốn da diết của ông: văn thơ phải tác động mạnh mẽ tới người đọc; phải đem lại hiệu quả rõ rệt. Ông viết trong *Thư gửi Nguyên Chấn*: “Thi ca bao gồm tình cảm, ngôn ngữ, âm thanh, nội dung. Dù là kẻ thống trị hoặc là kẻ bị trị, ai nghe thơ đều cũng có một phản ứng nào đó trong tâm hồn, và ai cũng phải rung động vì những tình cảm trong thơ”. Rồi ông nêu ra một vài ví dụ điển hình ngay sau đó: “Nghe bài *Hạ vũ thi* của tôi chúng nhao nhao lên bảo không nên làm những bài thơ như thế. Nghe bài *Khốc Khổng Kham* của tôi chúng nhăn mặt chau mày, nghe bài *Tần trung ngâm* của tôi bọn quyền quý biến sắc, nghe bài *Lạc du viên* tôi làm tặng anh thì bọn quan văn nắm tay lại phẫn nộ. nghe bài *Túc tử các thôn thi* thì bọn quan võ nghiêng răng. Đại để như vậy, nói sao cho hết”.

Với nội dung hiện thực và phê phán nói trên, chúng tỏ đối với Bạch Cư Dị, văn chương nghệ thuật tự nó

không phải là cứu cánh. Trong lời tựa *Tân nhạc phủ*, ông tuyên bố dứt khoát: “Văn học vị quân, vị thần, vị dân, vị sự nhi tác, bất vị văn nhi tác”. Quan niệm này giúp ông giải quyết thoả đáng vấn đề đề tài. Ông cho rằng viết về cái gì cũng được cốt có ý nghĩa xã hội. Ngay văn thơ viết về phong cảnh cũng thế! Ông cho rằng: “Phong, hoa, tuyết, nguyệt không phải là trong *Kinh Thi* không có. Nhưng xem cách họ dùng phong, hoa, tuyết, nguyệt như thế nào? Thí dụ bài *Bắc phong kỳ hương* là mượn gió rét mát mà phúng thích bọn bạo ngược, bài *Vũ tuyết phi phi* tả mưa tuyết bay nhưng chính là nói đời sống gian khổ của binh sĩ biên phòng... Những bài thơ đó đều không chỉ tả phong, hoa, tuyết, nguyệt mà là phản ánh sâu sắc đời sống xã hội”. Rồi Bạch Cư Dị khẳng định: “Nếu không phải thế thì có ý nghĩa gì”. Tư tưởng văn chương gắn bó với cuộc đời còn giúp ông đánh giá xác đáng văn chương thời trước. Ông thẳng thắn chỉ trích chủ nghĩa hình thức phù phiếm của văn chương Nam triều. Đồng thời ông hết mực đề cao ý nghĩa hiện thực và nhân đạo trong *Kinh Thi*, *Sở từ*, *thơ Đường* mà như ông nói: “Đọc từ dòng này qua dòng nọ người ta không nhận thấy dấu hiệu gì trống rỗng và mỗi bài ca nói lên những nỗi thống khổ của nhân dân”.

Đặc biệt chú trọng tới ý nghĩa xã hội của thơ văn, Bạch Cư Dị không vì thế mà xem nhẹ hình thức nghệ thuật của tác phẩm. Trong *Thư gửi Nguyên Chân*, ông khái quát thật thâm thúy: “Gốc của thơ là tình cảm, lá của thơ là ngôn ngữ, hoa của thơ là thanh âm, quả của thơ là tư tưởng”. Quan niệm của ông đảm bảo được sự

hài hoà giữa nội dung và hình thức, giữa lý trí và tình cảm trong một công trình nghệ thuật có giá trị. Và nếu thiếu bất kỳ yếu tố nào trong những yếu tố ấy, nghệ thuật sẽ không còn là nghệ thuật chân chính nữa, và bởi vậy, ta không thể nói tới những tác động cao siêu nào khác.

Với quan điểm mỹ học tiến bộ, toàn diện và có hệ thống như vậy, Bạch Cư Dị đã gây nên ảnh hưởng mạnh mẽ tới các nhà thơ đồng thời và lớp sau, đã tạo lập nên một phong trào thơ hiện thực chủ nghĩa được gọi là *Tân nhạc phủ*. Phong trào này đã thu hút những nhà thơ đầy tài năng quen thuộc như Nguyên Chấn (779 -- 831), Trương Tịch (765 -- 830), Lý Thân (? -- 846)... Đến thời Văn Đường, nhà thơ Bì Nhật Hưu noi theo gương Bạch Cư Dị mà gọi tập thơ của mình là *Chính nhạc phủ*. Vì lẽ gì mà ảnh hưởng của ông rộng lớn và sâu xa như vậy? Cố nhiên trước hết là bởi quan niệm mỹ học đúng đắn tiến bộ của ông. Thêm vào đó, đối với ông, nói đi liền với làm. Thơ ông thể hiện một cách sinh động, thuyết phục cho lý luận thẩm mỹ của ông. Trong bài *Ký đường sinh*, Bạch Cư Dị nói rằng: ông làm thơ cũng như đời trước Giả Nghị khóc thời thế. Chỉ khác là ông “không thể khóc thành tiếng” nên chuyển ra làm những bài *Tân nhạc phủ* mà thôi. Khi viết *Tựa Tân trung ngâm*, ông cũng tâm sự: “Khoảng thời gian hai Triều Trịnh Nguyên (tức Đức Tông - PQT) -- Nguyên hoà (tức Hiến Tông - PQT), tôi ở Tràng An tai nghe mắt thấy bao nhiêu chuyện thương tâm, do đó mà lấy làm đề tài viết thành thơ, đặt tên là *Tân trung ngâm*”. Nếu ông đòi hỏi văn thơ phải

gắn với thời thế thì thơ ông là tiếng “khóc” trước cuộc đời ngang ngược, là sự biểu hiện chân thực của những điều “tai nghe mắt thấy”. Sức chinh phục của tư tưởng ông tăng lên gấp bội là vì thế.

Ở thời Ngũ đại (907 – 960) có quan điểm của Txin – Hao (Tạm phiên âm theo tiếng Nga) là đáng chú ý hơn cả. Theo ông, thực chất của sáng tạo nghệ thuật là truyền đạt “bản chất chân chính”, nghĩa là linh hồn của các đối tượng mô tả. Quan niệm này tác động trực tiếp tới khuynh hướng hội họa “truyền ý” ở Trung Quốc. Họ cho rằng người nghệ sĩ không nên lột tả tỉ mỉ, chi tiết. Quan trọng hơn cả là thể hiện cho được “bản chất chân chính” của sự vật, hiện tượng. Tuy nhiên để truyền đạt được linh hồn của đối tượng phản ánh, người nghệ sĩ phải nắm bắt được nó. Mà việc này thì không phải ai cũng làm được. Cần có con mắt tinh tường, có phẩm chất nghệ sĩ dồi dào. Do vậy, theo Txin Hao, hội họa, rộng ra là nghệ thuật, không phải là công việc của những kẻ tầm thường. Không có tài năng nghệ thuật thì có suốt đời cầm bút cũng chẳng đạt được thành tựu gì đáng kể. Khẳng định vai trò của người sáng tạo, đó chính là điểm quý báu trong quan điểm mỹ học hiện thực của Txin Hao.

Trong thời nhà Tống, Tô Đông Pha (1036 – 1101) nổi lên là một nhà thơ, nhà tư tưởng lớn, tiếp tục quan điểm hiện thực tiến bộ trước đó. Ông đặc biệt lưu tâm tới điều kiện của sáng tạo chân chính. Ông quan niệm làm thơ viết văn phải có “tài liệu” cho nên “hễ có

chuyện thực vào tay là dùng”. Dĩ nhiên từ tài liệu thực vào đến tác phẩm còn phải trải qua một quá trình chuyển hoá phức tạp. Nhưng nếu thiếu yếu tố này thì tác phẩm sẽ thiếu sức sống và đôi khi còn tệ hại hơn thế nữa. Muốn có “tài liệu”, người nghệ sĩ phải chịu khó quan sát đối tượng mô tả. Ông viết: “Muốn nắm được tính cách của con người thì phải kín đáo quan sát phong độ của y giữa đám đông”. Quan sát để làm gì? Để nắm bắt cái cơ bản nhất mà ông gọi là “nguyên lý không hề biến đổi”. Ông cho rằng: “Một số nghệ sĩ truyền đạt hình thức rất tỉ mỉ, nhưng trong số họ chỉ những ai có bản lĩnh cao quý hoặc có tài năng phi thường mới có thể truyền đạt được ‘nguyên lý không hề biến đổi’”. Để nhận ra mối liên quan giữa quan niệm này của ông với lý luận của Txin Hao về “bản chất chân chính”. Đi xa hơn, Tô Đông Pha còn bàn về phương pháp nghiên cứu tìm hiểu để nắm lấy “nguyên lý” đó. Từ học thuyết của Trang Tử, ông yêu cầu nghệ sĩ phải gắng tập trung tinh thần vào đối tượng mô tả, phải giao hòa với đối tượng đó đến mức trở thành kẻ phát ngôn cho “đạo”.

Có tài liệu thực rồi người nghệ sĩ còn phải nắm kỹ xảo nữa. Tô Đông Pha viết: “Có những người vừa nắm được đạo vừa nắm được kỹ xảo, và cũng có những kẻ khác nắm được đạo không nắm được kỹ xảo, (ở những người này) đối tượng hiện hình ra trong tâm hồn nhưng không hiện hình ra dưới bàn tay”. Cũng có nghĩa là cần phải thường xuyên trao đổi hình thức và cách thức thể hiện.

Với lý thuyết hài hoà như vậy, Tô Đông Pha đã giải quyết đúng đắn mối quan hệ giữa *văn* và *đạo* trong lý luận thẩm mỹ của mình. Khác với quan niệm “*văn dĩ minh đạo*”, càng khác với quan niệm “*văn dĩ tải đạo*”, ông chủ trương thuyết “*văn dĩ quán đạo*”. Thế nào là “*quán đạo*”? Ông giải thích: “Ngô sở vi văn, tất dĩ đạo cụ” - Văn mà tôi làm là cùng đi với đạo. Dù không nói ra cụ thể, nội dung “đạo” của ông nghiêng về quy luật khách quan. Bởi ông chủ trương không “cầu đạo” mà “trí đạo”. Ông viết: “Đạo khả trí nhi bất khả cầu”. Ông quan niệm thế nào về “trí đạo”? “Không cầu mà tự mình đến là trí”. Vậy “trí đạo” rất khác “cầu đạo”. Ông lên tiếng phê phán cái sai lầm của thói “cầu đạo”. Ông cho rằng: “Người đời nói đến đạo, hoặc là mới thấy liền mệnh danh, hoặc chưa thấy cứ tự nghĩ ra như vậy đó đều là cái sai lầm của ‘cầu đạo’” (*Nhật Du*). Tô Đông Pha lấy nghề thợ lặn để minh hoạ cho quan niệm của mình. Ông nói rằng: “Ở miền Nam có rất nhiều thợ lặn, cả ngày họ sống dưới nước. Bảy tuổi đã có thể lặn qua sông, mười tuổi biết bơi, mười lăm tuổi có thể lặn. Những người thợ lặn này đâu có thấy lúng túng! Ất là có được cái đạo với nước. Ngày ngày sống dưới nước đến tuổi mười lăm có được cái đạo của nó. Nếu từ khi sinh ra chưa thấy sông bao giờ thì dầu thân thể có cường tráng, thấy thuyền cũng sợ. Chính vì thế mà những dũng sĩ miền Bắc hỏi thợ lặn câu cái ‘đạo’ lặn của họ, rồi theo lời họ là nhảy thở xuống nước, thì không còn ai không chết đuối cả”. Từ đó, Tô Đông Pha đi tới kết luận: “Đại phạm không học mà cứ vụ chuyện cầu đạo thì đều sẽ như những

người miền Bắc học lặn kia cả”. Đi sâu vào thực tiễn để “*trí đạo*”, chúng tỏ phương pháp đúng mà nội dung “*đạo*” cũng đúng. Điều này thể hiện tính chất hiện thực trong quan điểm thẩm mỹ của Tô Đông Pha.

Quan điểm mỹ học của Tô Đông Pha có nhiều điểm độc đáo mặc dầu có thể thấy những dấu ấn của nhiều trường phái tư tưởng khác nhau in đậm trong ông. Tô Đông Pha là nhà Nho không coi Khổng giáo là những tín điều, không cố chấp khi tiếp xúc với các hệ tư tưởng khác nhau.

Ở đời Minh nổi lên phái *Vương học cánh tả* đứng đầu là nhà tư tưởng dân chủ và duy vật Vương Cấn. Lý Trác Ngô (1527 – 1602) là nhà mỹ học đáng chú ý trong tư trào này. Ông yêu cầu cao tính chân thực của nghệ thuật. Theo ông chỉ nội dung hiện thực mới làm cho văn thơ có giá trị. Trên lập trường mỹ học này ông khẳng khái chống lại khuynh hướng sùng cổ. Khẩu hiệu của những kẻ phục cổ thời Minh là: “Văn tất Tần Hán, thi tất Thịnh Đường” (1). Lý Trác Ngô lập luận: không thể “lấy điều phải trái của Khổng Tử làm điều phải trái được... Hôm qua phải hôm nay trái... cho dù Khổng Tử có sống lại cũng không biết phải trái như thế nào”. Từ cái nhìn chung đó, ông quay trở lại với thơ văn. Trong nghệ thuật, không thể càng cổ càng hay. Ông khâm phục những cuốn tiểu thuyết không được chính thức thừa nhận như *Những xưởng máy dọc bờ sông* và những lý khúc như *Mái tây hiên*. Ông cũng không ngần ngại xếp *Tây xương ký* và *Thuỷ Hử* đương thời vào hàng “văn chương kim cổ”. Những tác phẩm đó hay vì giá trị hiện

thực, còn hay vì tác động của chúng tới con người và cuộc sống. Ngược lại với quan niệm của nhiều nhà Nho, Lý Trác Ngô tuyên bố: “Những cái gì xúc động đến công tâm (lòng con trẻ – PQT) thì tự nó sẽ thành văn, cần gì đến Luận ngữ Mạnh Tử” (*Phân thư – Đông Tâm thuyết*). Coi trọng hiệu quả thẩm mỹ trong lòng người đọc là dấu hiệu của đặc trưng nghệ thuật được ý thức thành quan niệm ở ông. Hơn nữa, ông còn cho rằng tác phẩm nghệ thuật cần phải bày tỏ lòng căm ghét, nổi bất bình của con người trước hiện thực đen tối. Từ đó, tác phẩm nghệ thuật làm cho người xem, người nghe nghiêng rãng, nghiêng lợi, muốn giết, muốn xẻo (*Tạp thuyết*). Phạm trù “cảm giáo” rất được Bạch Cư Dị chú ý cũng được ông nhấn mạnh.

Như vậy, cùng với sự nảy sinh của quan hệ tư bản chủ nghĩa, những khuynh hướng mới trong tư tưởng của Trung Quốc đã xuất hiện mà Lý Trác Ngô là người báo hiệu đầu tiên trong mỹ học. Sau Lý Trác Ngô, phải kể tới Đỗ Luân (thế kỷ XVI)

Đỗ Luân để lại tác phẩm lý luận *Những nhận xét về hội họa*. Trong tác phẩm này, ông nâng sáng tạo của Tư Mã Thiên và Đỗ Phủ thành kiểu mẫu của sáng tạo nghệ thuật. Ông tìm thấy trong các tác phẩm của hai nhà văn thiên tài đó những dấu hiệu cao nhất của nghệ thuật lý tưởng. Đó là phương pháp phơi bày cuộc sống một cách trung thực. Đó là tính tư tưởng cao trong phản ánh hiện thực. Ông yêu cầu các nghệ sĩ hãy sáng tác theo chất lượng của hai nhà văn bậc thầy ấy.

Ngoài lý luận thẩm mỹ của Lý Trác Ngô và Đỗ Luân, tư tưởng mỹ học của ba anh em họ Viên: **Viên Tông Đạo, Viên Hoàng Đạo, Viên Trung Đạo** (thế kỷ XVI) cũng cần được quan tâm.

Như Lý Trác Ngô, ba anh em họ Viên phản đối xu hướng phục cổ, yêu cầu nghệ thuật phải gắn với hiện thực đời sống trước mắt. Trong thư gửi một người bạn, Viên Hoàng Đạo viết: “Không cứ xưa là hay, không cứ nay là dở. Việc viết lách ngày nay khác hẳn ngày xưa bởi đâu? Sự vật biến đổi từng lúc, tiếng địa phương biến đổi từng thời, sự việc là sự việc ngày nay cho nên cũng viết văn chương của ngày nay”. ở đây, ông đã tiếp cận với quan điểm văn chương gắn với thời cuộc, mang yếu tố duy vật và biện chứng rõ rệt.

Đứng ở góc độ ngôn ngữ, ba anh em họ Viên lại kế thừa Bạch Cư Dị. Họ coi trọng thứ ngôn ngữ giản dị, không dùng điển cố mà vận dụng nhiều tục ngữ. Họ tuyên bố: “Thà nôm na, thà hiện đại, chứ không thêm thu nhặt của ai lấy một chữ”. Ở Trung Quốc, sự phân biệt giữa văn ngôn và bạch thoại là vô cùng nặng nề. Sau họ, công việc cải cách ngôn ngữ còn được tiếp tục. Tuy nhiên, cố gắng của họ là một trong những bước tích cực đầu tiên trên con đường dân chủ hoá ngôn ngữ văn chương.

Do sự chi phối của thời đại, quan điểm mỹ học hiện thực thời này đã có thêm đôi điểm mới, tiến bộ. Tuy vậy, nó không đạt tới đỉnh cao như thời nhà Đường, bởi tính

hiện thực chưa gắn chặt với tính nhân dân mà đôi khi lại tìm chỗ đứng chung với quan điểm Lão – Phật. Về điểm này, chúng ta sẽ bàn tới sau.

Chuyển sang đời Thanh, quan niệm hiện thực và nhân dân trong mỹ học được tiến triển thêm với những nhà khai sáng: **Hoàng Tôn Hy** (1610 – 1690), **Cố Đình Lâm** (1613 – 1682), **Vương Phu Chi** (1619 – 1692).

Lập trường triết học của họ là duy vật. Họ đã chống lại các nhà lý học đời Tống chủ trương “lý” có trước “khí”. Họ cho rằng “không có khí” sẽ “không có lý”, “lý” chỉ là quy tắc của “khí” vốn có. Hoàng Tôn Hy viết: “Khí mỗi ngày một đổi mới, không ngừng, do đó lý cũng luôn thay đổi theo” (*Minh học Nho án – Quyển 150*). Không chỉ công kích chủ nghĩa duy tâm khách quan của các nhà Đạo học, họ còn phê phán cả chủ nghĩa duy tâm chủ quan của Vương Dương Minh nữa. Học giả họ Vương chủ trương thuyết “Tâm học”, đề cao tuyệt đối vai trò cảm giác và ý nghĩ của con người. Hoàng Tôn Hy quan niệm: tâm” không thể là “bản thể”, “tâm” không tách rời “khí”. “Tâm” tức là “khí” (*Minh học Nho án*). Vương Phu Chi còn nói rõ hơn. Ông cho rằng trong quá trình nhận thức của con người: “Nếu không có cảm quan tai mắt” thì “tâm linh cũng thành thứ bỏ đi” (*Chu Dịch ngoại truyện*). Xây dựng trên cơ sở triết học trên, các nhà Khai sáng đã khẳng định sự gắn bó máu thịt của nghệ thuật với cuộc đời. Cố Đình Lâm trong Ghi chép về những kiến thức thu lượm hàng ngày có viết: “Văn học phải đem lại lợi ích cho trần thế” và yêu cầu “không được tách rời

khỏi trần thế”. Vương Phu Chi cũng lên tiếng kêu gọi: “Đừng tách rời hiện thực”.

Tư tưởng xã hội của các nhà Khai sáng là dân chủ. Họ lên tiếng bênh vực người nghèo, đả kích bọn thống trị giàu sang. Hoàng Tôn Hy từng đứng trên lập trường của người lao động để chỉ trích bọn vua chúa chuyên chế phong kiến “bóc lột tận xương tuỷ thiên hạ, chia lìa con cái của thiên hạ”, “xây dựng sự khoái lạc của một người trên sự thống khổ của đông đảo quần chúng nhân dân”. ý thức dân chủ đó thấm sâu trong quan điểm thẩm mỹ của bọn họ. Phạm vi văn chương và người sáng tạo văn chương trong con mắt của họ được mở rộng thêm ra. Văn chương bao gồm cả những tác phẩm viết bằng ngôn ngữ thường dân “vang lên trên các đường phố hoặc từ các ngõ hẻm”, còn văn nhân có thể là “kỹ nữ và nông dân”.

Với quan niệm thẩm mỹ hiện thực và dân chủ như vậy, các nhà Khai sáng xứng đáng tiêu biểu cho đỉnh cao của tư tưởng mỹ học Trung Quốc thời Trung cổ.

Thế kỷ XVIII đặc biệt xuất hiện hai nhà lý luận thơ và kịch nổi tiếng là Viên Mai và Lý Ngư. Tư tưởng mỹ học của họ thấm nhuần tính hiện thực.

Viên Mai được coi là người thân thái tài tình tinh hoa của lý luận thơ cổ Trung hoa. Người Việt ta từ lâu đã biết tới ông qua câu thơ giàu ý nghĩa mà cụ Phan Bội Châu rất ưa thích:

Túc dạ bất vong duy trúc bạch

Lập thân tòi hạ thi văn chương

Viên Mai sinh năm 1716, mất năm 1797, sống gần trọn thế kỷ XVIII. Một thời gian ngắn ông có làm tri huyện, nhưng sau ông từ quan về sống gần nửa thế kỷ tại một khu vườn cũ họ Tuỳ dưới chân núi Tiểu Thương ven đô Nam Kinh. Do vậy, lúc về già ông có hiệu là Thương Sơn Cư sỹ và Tuỳ Viên lão nhân. Cũng do vậy, ông để lại một công trình lý luận phê bình kiệt xuất mang tên *Tuỳ Viên thi thoại* và tập thơ có tên *Tiểu Thương sơn phòng văn thi tập*. Tư tưởng mỹ học của Viên Mai tập trung thể hiện trong tập lý luận phê bình và rải rác biểu hiện trong tập thơ vừa nêu.

Phải thừa nhận rằng trước sau lập trường mỹ học của ông vẫn là lập trường Nho giáo chính thống. Sinh thời, Viên Mai từng tự hào xác định: “Tự lấy nước mùa thu rửa sạch đôi mắt. Một đời không chịu người xưa lừa”. Và quả thật trong thực tế, ông đã soát xét lại tất cả, từ Khổng Tử trở xuống. Mặc dầu vậy, ông vẫn thừa nhận: “Từ ngàn xưa chưa ai bàn về thơ nổi tiếng như vua Thuấn, vua Thuấn dạy ông Quý coi việc âm nhạc có cho rằng, ca làm cho lời dài...”. Lời dạy này của vua Thuấn được ghi trong *Kinh Thư*. Chứng tỏ Viên Mai vẫn luôn dương cao ngọn cờ kinh điển.

Tuy nhiên, với tinh thần phê phán sâu sắc và đầu óc sáng tạo rõ rệt, Viên Mai đã giữ lại và phát huy chủ yếu là phần tích cực trong tư tưởng mỹ học ở Nho gia. Ông đồng thời biết tiếp thu những mặt tốt đẹp của các khuynh hướng tư tưởng mỹ học khác. Do vậy, mỹ học của ông căn bản là mỹ học hiện thực.

Trong quan niệm của ông, tình cảm chính là gốc của thi ca. Ông đã công khai thừa nhận:

Chịu khó tìm thơ sẽ có thơ

Tâm linh điểm ấy chính thầy ta

Ông phản đối kiểu thơ thuần lý chịu ảnh hưởng của các nhà lý học đời Tống. Ông chê thơ Tô Đông Pha thời trước nặng về thuyết lý nên thơ “hữu tài mà vô tình”. Đặc biệt, ông phê phán thơ đương thời không hẳn chịu ảnh hưởng của lý học nhưng ít rung động do thiếu tình cảm thực: “Ngày nay, người ta làm thơ đông dôn tây đập, tả vẽ hữu vờ, từ đống đống giấy má mà ra, không phải từ tính tình tuôn chảy. Đó tức là lấy bàn tay thay cho tấm lòng vậy”. Thơ phải rung động, phải đi vào lòng người bằng bánh xe của tình cảm. Từ thực tiễn sáng tạo thi ca của mình và của người, Viên Mai khẳng định vai trò lớn lao của chữ “tình” đối với người làm thơ, và đối với giá trị thơ. Ông viết: “Cõi thơ rất rộng, có những học sĩ đại phu đọc hết muôn quyển sách, cùng đời hết hơi mà không tìm ra nghĩa sâu kín của thơ. Trái lại có những đàn bà con gái, những người quê mùa ít học ngẫu nhiên lại làm một đôi câu dù Lý Bạch, Đỗ Phủ cũng phải cúi đầu. Thơ sở dĩ lớn lao là ở chỗ ấy”. Cũng phải thấy rằng việc nhấn mạnh quá mức yếu tố tình cảm đã đưa Viên Mai tới thuyết bẩm sinh “thiên tính về tình” như ông đã gọi. Không ít lầm lạc từ đó đã nảy sinh Ví như ông cho rằng: “Vương An Thạch làm văn hễ hạ bút là cổ kính, khi làm thơ hễ mở miệng là sai lầm”. Nguyên do ở đâu? “Vi thiên tính của họ ít về tình”. Thực ra, Vương An Thạch không chỉ là nhà văn mà còn là một nhà thơ được nhiều người biết đến.

Vậy là, “chữ” trong “thi ngôn chữ” đối với Viên Mai nghĩa là “tình”. Ông chủ trương thuyết “tính linh”.

Nhưng khác với phái “*Công an*” đời Minh, thuyết “tính linh” của ông hiện thực hơn: “Thơ khó ở chỗ chân thật, mắt chưa thấy, chân chưa đến mà cũng miễn cưỡng cứ làm thì chẳng khác nào phơi nắng sưởi mái hiên vậy”. Cái khó của thơ chính là cái khó của người làm thơ: tai nghe, mắt thấy để có tình cảm thực. Ông đòi hỏi cao tính chân thực trong thơ là vì lẽ đó. Với ông, “chân” gắn liền với “hoạt”. Ông nói: “Mẫu đơn, thược dược đẹp nhất trong các loại hoa, nhưng nếu cắt bằng giấy thì không bằng hoa dại”. Ông lại nói: “Tất cả thơ văn đều cần chữ đứng trên giấy, không thể để chữ nằm trên giấy. Người sống thì đứng, người chết thì nằm, việc dùng bút cũng vậy”.

Từ quan niệm thẩm mỹ của bản thân, Viên Mai soi vào nền thơ ca đương thời, và quả thật ông không mấy hài lòng. Ông phê phán thuyết “*Thân vận*” mà Vương Sĩ Trinh chịu ảnh hưởng của Tư Không Đồ. Viên Mai đưa ra nhận xét: “Vương Sĩ Trinh chú trọng tu sức, chứ không chú trọng tình tình, cứ xem mỗi lần ông ta đến chỗ nào cũng phải có thơ, trong thơ thế nào cũng dùng điển, đủ thấy những nỗi buồn hờn giận của ông ta đều không thật”. Đi liền với chất thơ là việc tu dưỡng của nhà thơ, cách nhìn nhận quả thấu đáo. Còn thơ của Phương Cương (1713 – 1818) thì thái độ của Viên Mai ra sao? Đời Tống có nhóm thơ *Giang Tây*. Hoàng Đình Kiên là người đứng đầu thi phái đó. Chịu sự chi phối của lý học, họ yêu cầu thơ phải “lấy lý làm chủ, lý có đạt thì từ mới thuận”. Đến đời Thanh, Phương Cương chịu ảnh hưởng khá mạnh. Ông quan niệm: “Thơ phải nghiên cứu các điều về cơ lý (gồm nghĩa lý và học vấn - PQT)”. Thế

là trong sáng tác ông ta đem tất cả những kiến thức kinh sử vào thơ, tạo nên loại thơ “học vấn chán ngấy”. Viên Mai thẳng thắn nhận xét: thơ Phương Cương “nhồi sách, nhét điển, tử khí đầy cả trang giấy, thế mà vẫn khoe là câu thực tế câu tình cảm chân thực trong thơ”. Viên Mai đồng thời chống lại chủ nghĩa hình thức, coi trọng ngôn từ cách luật. Cùng thời với ông có Thẩm Đức Tiềm (1673 – 1769) là người tuyên truyền thuyết “cách điệu” trong thơ. Ông ta đòi hỏi nhà thơ phải lưu tâm “trau chuốt thanh điệu”, “dùi mài cách luật”, và tuyên bố chỉ có thơ “cách luật đời Đường mới hay”. Viên Mai vặn lại: “Ngựa gỗ, rồng đất đều có thể cách, sao chết cứng không dùng được thể?”, rồi kết luận: “Thơ có thể cách mà không có hứng thú là con trâu đất vậy”.

Thuyết “tính linh” của Viên Mai như đã trình bày mang tính hiện thực khá rõ. Đáng tiếc nó còn thiếu tính nhân dân. Thật ra, ông có thấy ý nghĩa của thơ ca dân gian. Bản thân ông từng cải biên những lời của người nhật phân ở vườn cũ họ Tuỳ và ông Sư dưới chân núi Tiểu thương. Thế nhưng, chưa lúc nào ông chủ trương thi ca phải diễn tả tư tưởng, tình cảm của người lao động, tác động tới cuộc sống và cuộc đấu tranh của họ. Tư tưởng mĩ học của ông còn hạn chế ở chỗ đó.

Mặc dầu Viên Mai từng chứng kiến nhiều xu hướng mĩ học trái ngược nhau, nhưng trước sau ông vẫn là nhà mĩ học nhất quán theo khuynh hướng hiện thực. Cũng cần nhấn mạnh tới đóng góp quý báu của ông đối với lý luận thi ca. Ở lĩnh vực này, ý kiến của Viên Mai khá toàn diện, tinh tế và biện chứng. Đối với chúng ta ngày nay, những di sản mĩ học của ông còn rất bổ ích.

Nếu Viên Mai đóng góp vào quan điểm hiện thực trong mỹ học chủ yếu ở những lời bàn về thể tài thơ thì Lý Ngự lại ở những lời bàn về thể tài kịch.

Lý Ngự quan niệm kịch phải tự nhiên như cuộc sống. Muốn thể kịch phải vừa “phá bỏ công thức” vừa “cấm hoang đường”. Ông đặc biệt phản đối lối kết thúc có “hậu” phổ biến trong nghệ thuật đương thời. Không chỉ chú tâm đến nguyên lý chung, Lý Ngự còn đi sâu tìm hiểu đặc trưng của loại hình kịch. Và ở đây, ông có nhiều đóng góp quý báu. Theo ông, kịch phải “lập chủ nào” (chủ đề rõ ràng) “giản đầu chư” (cốt truyện tập trung) “mật châm tuyến” (kết cấu chặt chẽ) và “ngữ câu tiêu tựa” (ngôn ngữ cá thể hoá)... Ông đồng thời còn nêu nhiều ý kiến xác đáng về sự khác biệt giữa ngôn ngữ kịch và ngôn ngữ thi ca.

Quan điểm mỹ học hiện thực và nhân dân là di sản đặc biệt quý giá của mỹ học Trung Quốc thời trung đại. Bước sang thời kỳ hiện đại, nó sẽ được các nhà tư tưởng cách mạng chân chính tiếp tục kế thừa và nâng cao. Nhìn lại mấy nghìn năm trước đó, ta thấy sự diễn biến của khuynh hướng mỹ học này rất phức tạp – phức tạp bởi tình hình xã hội, mối tương quan giai cấp và đấu tranh giai cấp không mấy khi đơn giản; phức tạp còn bởi nó tồn tại song song với nhiều trào lưu mỹ học khác.

II. SỰ DIỄN BIẾN CỦA CÁC QUAN ĐIỂM MỸ HỌC KHÁC

Sự diễn biến của quan điểm mỹ học Nho gia

“Tư tưởng thống trị thời đại là tư tưởng của giai cấp thống trị” (K. Marx). Nho giáo là ý thức hệ phong kiến,

giữ địa vị thống trị suốt mấy ngàn năm lịch sử, nên quan điểm mỹ học Nho gia trong thời kỳ ấy luôn đóng vai trò độc tôn. Tuy nhiên, cũng như bất cứ trào lưu tư tưởng nào khác, tư tưởng mỹ học Nho gia không nhất thành bất biến. Được manh nha từ thời Khổng Tử, trải qua các triều đại, khuynh hướng tư tưởng này không ngừng thay đổi, mặc dầu về cơ bản nó vẫn là ý thức hệ phong kiến trên lĩnh vực mỹ học.

Sau thời Tần Hán bước vào thời Ngụy Tấn - Nam Bắc triều nổi lên hai nhà mỹ học tiếp nối truyền thống của Khổng Tử. Đó là Lưu Hiệp và Chung Vinh.

Lưu Hiệp là người Sơn Đông, sống khoảng từ năm 465 đến năm 520, qua ba triều đại Tống, Tề, Lương. Ông sinh ra và lớn lên trong một gia đình quý tộc suy tàn. Nhà nghèo, ông không lấy vợ để quyết chí học hành. Lưu Hiệp có chịu ảnh hưởng tư tưởng duy vật thô sơ của Vương Sung, nhưng chủ yếu ông chịu sự chi phối của tư tưởng Phật giáo nhất là Nho giáo. Sinh thời ông có viết *Diệt hoặc luận*, trong đó ông cho rằng Nho và Phật “khác xa nhưng hợp nhau” “khác đường nhưng cùng đích”. Ông còn viết *Bia đá ở chùa Diêm Sơn* mà mục đích chủ yếu là để truyền uy linh của đạo Phật. Dầu vậy, trước sau ông vẫn trung thành với Nho giáo. Ông từng giải bày: “Tuổi ba mươi đêm thường nằm mơ cầm đồ lễ khí sơn đồ theo Trọng Ni đi về phương Nam. Sáng tỉnh dậy rất lấy làm mừng”. Lập trường tư tưởng của ông thể hiện rõ qua mỹ học.

Công trình lý luận chủ yếu Lưu Hiệp để lại cho đời sau là tác phẩm nổi tiếng *Văn tâm điêu long*. Cho đến nay vẫn tồn tại hai cách lý giải tên gọi của tác phẩm. Có

người giải thích *Văn tâm điều long* là “Con rồng chạm nổi trên cái hạt nhân của văn chương”. Với cách hiểu này mục đích của tác giả nghiêng về việc trình bày cặn kẽ bản chất văn chương (tương tự như thuật ngữ “nguyên lý văn chương” mà chúng ta dùng ngày nay). Lại có người coi “văn” và “tâm” ngang hàng với nhau trong *Văn tâm điều long*. Và như thế thì những lời bàn về chủ thể sáng tạo trong tác phẩm này được coi trọng ngang với những ý kiến về bản thân sản phẩm sáng tạo. Tìm hiểu nội dung của tập sách, ta thấy Lưu Hiệp ít nói về nhà văn. Cho nên ta có thể nghiêng về cách hiểu đầu.

Lưu Hiệp dụng công viết *Văn tâm điều long* trong suốt 30 năm trời. Đương thời tác phẩm được đánh giá rất cao. Nhà lý luận thi ca Thẩm Ước (449 -513) viết: “Lý lẽ văn chương thâm thúy” (*Lương thư Lưu Hiệp truyện*). Tác phẩm còn có ảnh hưởng sâu rộng tới hậu thế. Tôn Mai trong *Tứ lục trùng thoại* cho rằng: “Trong 50 thiên đã chứa đủ tinh hoa của muôn đời”. Còn Trúc Lâm đời Thanh thì coi *Văn tâm điều long* là “kho báu ở chốn văn tuyền... Phàm kẻ sỹ muốn chau truốt văn chương... chưa ai có thể xa rời mà đi tìm lối dẫn dắt khác để đi đến đích được”. *Văn tâm điều long* quả thật là một tác phẩm lý luận phê bình hoàn chỉnh có hệ thống của nước Trung Hoa cổ đại, là tập đại thành của quan điểm Nho gia. Tác phẩm gồm hai tập, mỗi tập 25 thiên. Trừ thiên *Tự chí* (trình bày các chí của mình) ở cuối mang tính chất tổng kết và tâm sự ra, 49 thiên còn lại được sắp đặt thành 3 phần:

- Nêu những quan điểm văn chương cơ bản.
- Phân tích các thể tài văn chương cổ Trung Hoa.

- Lý luận cơ bản về sáng tác và phê bình.

Phần đầu 4 thiên, phần hai 21 thiên và phần ba 24 thiên. Với Lưu Hiệp, văn cốt trình bày và giải thích đạo Thánh Hiền. Ông viết trong thiên *Tự chí*: “Cái công dụng của văn chương thực là chi nhánh của kinh điển. Năm lẽ nhờ nó mà sáng chói”. Từ đó ông đi tới kết luận: “Muốn thấy rõ nguồn gốc của nó, không có gì ngoài kinh điển”. Gốc của văn là tứ thư ngũ kinh, nguồn của văn là tam cương ngũ thường. Xa rời cái gốc, cái nguồn đó, văn sẽ cần cỗi, sẽ vô vị. Và sẽ còn trống rỗng nữa. Vì đạo Khổng Mạnh, theo quan niệm của ông, còn là cốt lõi, tinh tuý của văn: “Những lời giáo huấn vĩnh viễn của trời, đất và người chép trong các sách gọi là Kinh. Đó là cái đạo tột bậc vĩnh cửu, cái giáo huấn to lớn không thay đổi được... Đó là cái cốt tuỷ của văn chương vậy”. ý thức nhà Nho thâm sâu vào tư tưởng thẩm mỹ của ông. Nhưng vì Lưu Hiệp sống vào thời kỳ chế độ phong kiến còn đại diện cho xu thế tiến bộ của lịch sử nên quan điểm mỹ học của ông còn có nhiều điểm lành mạnh. Cô nhiên, văn với ông là nhằm để sáng tỏ “đạo”. Nhưng nội dung khái niệm “đạo” của ông không chỉ là lời của thánh hiền. Thiên *Nguyên đạo* có đoạn: “Đức của văn thực là to lớn vậy, Văn cùng ra đời một lần với trời đất. Tại sao lại nói như vậy? Từ khi cái sắc thắm xanh và màu vàng còn hỗn độn rồi tách ra hai thể vuông tròn thì đã xuất hiện hai viên ngọc Mặt trời, Mặt trăng để nêu lên cái vẻ xấu lạ của trời cùng cái găm vọc của núi sông để phơi bày cái cảnh tượng uy nghi của đất. Tất cả những cái đó đều là văn của đạo cả” Vậy là theo ông, “đạo” cũng còn bắt nguồn từ tự nhiên, “đạo” cũng là quy luật của tự nhiên.

Từ đó, Lưu Hiệp đề ra hai điều kiện có quan hệ biện chứng trong mô tả thiên nhiên. Một là: “Tình dĩ vật hứng” - Tình lấy hứng từ cảnh vật; hai là: “Vật dĩ tình quan” - Cảnh vật mô tả phải đượm tình. Văn vị “đạo”, mà “đạo” có gắn với tự nhiên, cho nên trong quan niệm của Lưu Hiệp, giữa văn chương nghệ thuật và hiện thực đời sống tất gắn bó không tách rời. Trong thiên *Thời tự*, ông viết rất có lý: “Thời và vật chuyển di, chất và văn thay nhau biến đổi... Ngày xưa thời Nghiêu, đức thịnh đạt giáo hoá đều, những người ở trong thôn xã nói có nhọc nhằn gì đâu, trẻ con ở ngoài ô hát bài không phải lo nghĩ. Vua Thuấn nối nghiệp, chính trị được yên, dân được rảnh. Bài thơ *Huấn phong* do nhà vua hát, bài ca *Lạn vân* do bầy tôi ca nói lên cái đẹp thời ấy. Lòng vui thì thanh âm thoả mái”. Trên cơ sở ấy, Lưu Hiệp phân tích khá sâu sắc đặc điểm sáng tác trên khung cảnh của thời đại. Ví như khi bàn về văn chương thời Kiên giang ông viết: “Xem thơ văn đương thời thấy thích tao nhã khảng khái là vì loạn ly liên miên, phong thái suy, dân tức oán, cho nên chí sâu và hút lạnh mạnh, do đó rất khảng khái đầy khí lực” (*Thời tự*). Nghệ thuật là do điều kiện xã hội quyết định, đó là tư tưởng mỹ học tiên tiến rực chói trong thời đại ông và cho tới vài trăm năm về sau. Từ điểm xuất phát đúng đắn này, Lưu Hiệp không bao giờ nguôi quên chức năng xã hội của văn chương, nghệ thuật. Thiên *Trình khí* có đoạn: “Nếu không nói đến văn nghệ thì có lẽ không phải lo việc lớn. Văn thái phát ra làm cho ở ngoài rục rở, tô vẽ cho bản chất tốt đẹp. Văn phải là cái để cai quản quân và nước. Văn đâu phải là cái không làm cho thân mình rục rở? Nó còn làm

cho cả nước sáng chói”. Nghĩ đến biết bao ý kiến bằng cách này cách khác hạ thấp, thậm chí phủ nhận vai trò của văn chương của nghệ thuật đối với cuộc đời, mới thấy quý ý kiến sáng tỏ của một học giả sống cách chúng ta 1.500 năm nay.

Quan điểm mĩ học tiến bộ này đã trở thành vũ khí sắc bén của Lưu Hiệp trong việc chống lại các khuynh hướng nghệ thuật tiêu cực, thoái hoá với nhiều dạng thức, màu sắc khác nhau. Ông phê phán thơ “*Huyền ngôn*” sắc mùi Lão - Trang: “Những bài thơ làm thời Đông Tấn bị say đắm vào cái phong cách Đạo Lão hoặc chê bai cái chí của người theo thế tục, hoặc đề cao cái lối nói viển vông” (*Minh thi*). Theo vết “*Huyền ngôn*” là trường phái thơ “*Sơn Thuỷ*”. Mặc dầu có đôi điểm khả dĩ chấp nhận được nhưng về cơ bản đó là thứ thơ xa rời hiện thực. Cũng ở thiên *Minh thi*, ông đã đưa ra ý kiến của mình về trường phái thơ này: “Đến đời Tống sơ thì thơ có thay đổi. Thuyết Lão Trang rút lui. Lại thiên về Sơn Thuỷ. Đua nhau làm sao cho trăm chữ đối nhau, tranh nhau làm sao cho một câu kỳ lạ”. Quá chú trọng tới ngôn từ câu chữ có nghĩa là coi nhẹ ý nghĩa xã hội của văn thơ.

Như vậy, có thể nhận ra sự kế thừa của Lưu Hiệp đối với cả mặt mạnh lẫn mặt yếu của quan điểm mĩ học Không Tử. Riêng về tính hiện thực thì ông đã nâng cao trên cơ sở lý luận có tính duy vật hơn. Đứng ở phương diện này mà xét ta thấy thuyết “tôn tự nhiên” của Lão Tử, đặc biệt tư tưởng duy vật của Vương Sung đời Tần Hán, có ảnh hưởng quan trọng đối với quan điểm mĩ học của Lưu Hiệp. Cần nói thêm rằng đương thời có nổ ra

cuộc tranh luận giữa tư tưởng duy vật của Phạm Chân với những môn đồ của Phật giáo quanh vấn đề “Thần diệt” hay “Thần bất diệt”. Lưu Hiệp có tham gia và bài *Diệt hoặc luận* đã chứng tỏ lập trường triết học tiến bộ của ông. Tuy thế, không phải ý thức hệ phong kiến không hạn chế tới quan điểm thẩm mỹ của tác giả *Văn tâm điều long*. Mặt lạc hậu của tư tưởng tuyên truyền và bảo vệ đạo đức phong kiến đã khiến ông đánh giá không thoả đáng nhiều nhà văn vĩ đại có tư tưởng tiến bộ. Ông cho Tư Mã Thiên đã “sai lầm” vì “thích điều lạ mà bỏ Minh điển” (*Sử truyện*). Ông đánh giá tác phẩm của Khuất Nguyên có nhiều chỗ không phù hợp với tư tưởng Khổng Mạnh, nên “Sở từ kém Nhã, Tụng” (*Biện tao*). Còn với Đào Tiềm, người dám dũng cảm chống lại tư tưởng chính thống, thì *Văn tâm điều long* không nhắc đến một câu. Văn chương dân gian cũng ít được ông bàn tới và nếu có bàn thì đánh giá chưa được cao.

Suy cho cùng, những khiếm khuyết đó cũng là tất yếu. Bằng quan điểm lịch sử mà xét thì *Văn tâm điều long* vẫn là hạt ngọc lấp lánh trong nền lý luận phê bình Trung Hoa cổ đại, và tác giả của nó vẫn không bao giờ bị lu mờ trong lịch sử tư tưởng Trung Quốc cũng như tư tưởng mỹ học của nhân loại.

Kế thừa mỹ học Nho gia truyền thống trong thời kỳ này còn có **Chung Vinh** (? – 552). Tên tuổi của ông gắn liền với tập *Thi phẩm* nổi tiếng.

Trong lịch sử mỹ học Trung Quốc, nguyên tắc “*Thi dĩ ngôn chí*” được các học giả chủ trương không hoàn toàn giống nhau. Đại loại có ba cách quan niệm sau đây. Có học giả chủ trương “chí” là đạo Nho. Ví như ở đời Lương

Hán, Lục giả nói rõ rằng: “ẩn chi tắc vi đạo, bố chi tắc vi thi” - ẩn ở trong lòng là đạo, bày ra ngoài là thơ (*Tân ngữ thận vị*). Giả Nghị trong *Tân như đạo đức thuyết* cũng nói: “Thơ là đạo lý của chí đức mà làm sáng tỏ. Mục đích ấy, khiến người ta theo đó mà làm người. Cho nên nói thơ là nói lên cái chí đó”. Đây là quan niệm chính thống của nhà Nho về thơ, nhằm khuôn thơ vào giáo điều Nho giáo. Lại có học giả chủ trương “chí” vừa là đạo Nho vừa là tình. Chẳng hạn, Liễu Miện, một nhà lý luận đời Đường viết: “Trời sinh ra người, người sinh ra tình, các bậc thánh hiền đều có tình ở trong từ lâu... cho nên lễ là dạy người đến cái tình. Người quân tử “chí ở đạo” cho nên viết sách nói rõ cái đạo ấy, đó là hợp với tình, tận với lễ” (*Đáp hình nam Bùi thượng thư luận văn thư*). Với thơ, cần qua tình cảm của nhà thơ để bày tỏ cái đạo mà nhà thơ đang theo đuổi. Cũng có học giả chủ trương “chí” chỉ là tình. Chung Vinh là một người như vậy. Thơ trong quan niệm của ông là “ghi tình”, “nói tình”. Ông viết trong *Thi phẩm*: “Giống như gió xuân chim xuân, ngày thu dế thu, mây hạ mưa hạ, trăng đông sao lạnh, do bốn mùa cảm kích mà có thơ, cho đến Sở thần xa biên ải, Hán thiếp rời cung hoặc xương phơi ải bắc... hoặc mỹ nhân dương mây được yêu, liếc mắt khuynh quốc: phàm hàng loạt như thế đều cảm động tâm tình, nếu không làm thơ sao có thể bày tỏ cái nghĩa của nó, không ngân nga sao có thể nói lên cái tình của nó”. Dễ thấy ông đã tiếp thu và nâng cao quan niệm “Thi khả dĩ hứng” của Khổng Tử. Thơ là tình, có điều tình trong quan niệm của ông không sa đà đi đến uỷ mỵ. Và tình cũng không eo hẹp đến mức chỉ ngợi ca người đẹp như chủ trương của Từ Lăng. Trong lời tựa tập thơ

được nhiều người biết tiếng là *Ngọc đài tâm vịnh*, Từ Lăng đã say sưa tán dương những bậc quốc sắc thiên hương “khuyh thành khuyh quốc”. Tình đối với Chung Vinh khoáng đạt và phong phú hơn nhiều. Không thể không nghĩ rằng quan niệm mỹ học của ông bắt nguồn từ nhu cầu thẩm mỹ của người đương thời. Tiêu Cương, người sống cùng với thời Chung Vinh, đã thẳng thắn bày tỏ: “Tôi chưa được đọc những bài thơ ngâm vịnh tính tình, mà chỉ mới thấy những bài bất chước những nguyên tác điển lễ, cần phải viết “chí khí” ngay trong lúc uống rượu, ngày xuân chậm chậm vẫn lục sách vở cất dấu trong kho, nước xuân chảy mênh mông vẫn chạy theo kinh truyện” (*Lượng thư – Quyển 19*). Cái đáng quý trong tư tưởng mỹ học của Chung Vinh còn ở chỗ ấy.

Sự diễn biến của mỹ học Nho gia đời Đường phụ thuộc phần lớn vào phong trào “*Khôi phục cổ văn*” trong văn chương, nghệ thuật. “*Cổ văn*” mà họ chủ trương ở đây là văn trước đời Hán (khoảng từ thế kỷ thứ 2 TCN đến thế kỷ thứ 2 SCN). Người đại diện cho phong trào này là **Hàn Dũ** (768 – 824).

Ý hướng “*phục cổ*” trong mỹ học của Hàn Dũ bắt nguồn từ chủ trương chung về học thuật của ông. Với tư cách là một nhà nho truyền thống ông cương quyết chống lại nền học thuật thời Hán mà theo ông đã đốn mạt và suy thoái. Ông tự cho mình đóng vai trò “phục hưng Nho học, kế thừa Nghiêu, Thuấn, Vũ, Thang, Văn, Võ, Chu Công, Khổng Mạnh”. Ông nói một cách bi đát: “Cái hại của Phật, Lão còn lớn hơn cái hại của Dương, Mặc mà cái tài của Hàn Dũ này lại không bằng cái tài

của Mạnh Tử. Mạnh Tử đã không cứu được đạo Nho trước khi nó sắp mất, còn Hàn Dũ lại muốn cho đạo Nho toàn vẹn sau khi nó đã tiêu tan đi mất rồi”. Trong mĩ học, ông phủ nhận “*thời văn*” (nghĩa là phủ nhận những gì hơn một ngàn năm văn chương đã đạt được) và kêu gọi quay về với “*cổ văn*” (nghĩa là khẳng định những thành tựu văn chương trong quá khứ từ đời Hán trở về trước). Vậy lập trường mĩ học của ông là tiến bộ hay thoái bộ? Muốn đánh giá được đúng, ta phải trở về với thực chất của “*cổ văn*” trong quan niệm của ông. Trong *Tiên học.giải*, Hàn Dũ viết: “Thầy làm văn chương như người uống rượu, nếm nhấp từng ngụm, như người xem hoa, ngắm nghĩa từ lúc kết nụ cho đến lúc nở hoa. Văn chương của thầy chất đầy nhà. Bên trên... thầy theo cách bình giá cảm nghiêm của Xuân Thu, sự phong phú bao la của Tả truyện, cái kỳ lạ mà có phép tắc của Kinh Dịch, cái trung chính mà đẹp đẽ của Kinh Thi. Bên dưới, thầy đã theo cách chép truyện của Trang Tử, Ly tao, Sử ký, theo lời văn của Dương Hùng, Tư Mã Tương Như. Nghệ thuật tuy giống mà giai điệu khác nhau”. Đây là những tác giả và tác phẩm ông học tập và kêu gọi những người đương thời học tập. Hàn Dũ vừa kêu gọi học tập các kinh điển của Nho gia mà ông nói là “bên trên”, vừa kêu gọi học tập các tác giả gần thời ông hơn mà ông nói là “bên dưới”. Đối với ông những người “bên dưới” gần gũi hơn. Như vậy, quan điểm mĩ học của ông có phần khác biệt với thời Khổng Tử. Đó cũng là khuynh hướng chung của tư tưởng ông. Trong *Nguyên đạo* Hàn Dũ có bàn về chữ “nhân” vốn là hạt nhân của học thuyết Khổng Mạnh. Nhưng ông lại giải thích “nhân” là “tình

yêu đối với con người”, nội dung có khác với Khổng Tử và Mạnh Tử.

Muốn đánh giá đúng lập trường mỹ học của Hàn Dũ, ta cũng cần tìm hiểu nguyên nhân khiến ông bất mãn với “*thời văn*” và hô hào trở về với “*cổ văn*”. Ông hoàn toàn không hài lòng với “*thời văn*” vì nó không đáp ứng được những đòi hỏi của cuộc sống đặt ra trước văn chương, nghệ thuật. Theo ông, “*thời văn*” đầy rẫy những bệnh hoạn trầm trọng. Trước hết là sự trống rỗng về nội dung. Khuynh hướng hình thức chủ nghĩa quá chú trọng đến ngôn từ, kỹ xảo khá phổ biến. Trở về với “*cổ văn*” trong quan niệm của ông là trở về với việc đề cao nội dung, tư tưởng của tác phẩm. Từ ngữ, các phương tiện biểu đạt là cần, nhưng chỉ cần để diễn tả tốt nội dung như Khổng Tử từng yêu cầu. Trong lời tựa bài thơ *Tống Trần tu tài đồng*, ông viết: “Chí của Dũ là ở chỗ đạo cổ, không thích lời mà là thích đạo vậy”. Từ đó, Hàn Dũ thấy một căn bệnh khác trong ý thức của nhiều học giả và nghệ sỹ đương thời là chưa nhấn mạnh đúng mức tới vai trò tích cực của nghệ thuật đối với xã hội. Trong *Nguyên đạo*, ông viết: “Ngày xưa (tức trước đời Hán – PQT) gọi là dân có 4 hạng (sĩ, nông, công, thương – PQT), ngày nay gọi là dân có đến 6 hạng (thêm đạo sỹ và sư sãi – PQT). Những người có vị trí dạy dân ngày xưa có 1, mà ngày nay có đến 3; nhà làm ruộng chỉ có 1 mà nhà ăn thóc có 6; nhà làm thợ có 1 mà nhà dùng đồ vật có đến 6; nhà buôn bán có 1 mà nhà dựa vào nó có đến 6. Làm thế nào mà dân không nghèo đói. Không ăn trộm được?” Trước đó, chưa một ai đối lập công khai và quyết liệt giữa những tầng lớp sản xuất với những tầng

lớp tiêu thụ như Hàn Dũ. Ông lấy ở các nhà văn trước thời Hán một điều: nghệ sĩ phải gắn chặt với đời sống, phải tham gia tích cực vào đời sống. Không phải ngẫu nhiên mà ông thích Mạnh Tử hơn cả. Thậm chí, ông còn tự coi mình là *Mạnh Tử đời Đường*. Nguyên do chủ yếu ở chỗ Mạnh Tử là nhà “*cổ văn*” đã cuông nhiệt vạch trần những bất công và hỗn loạn ở thời mình.

Vậy là, ngọn cờ “*Khôi phục cổ văn*” mà Hàn Dũ dương cao không hề chứng tỏ lập trường mỹ học lỗi thời của ông. Thêm vào đó, học giả họ Hàn còn có nhiều đóng góp cụ thể khác nữa. Ông đã đề cao nguyên tắc “*tự do tự tại*”, yêu cầu nhà văn, nhà nghệ thuật thoát ra khỏi mọi sự ràng buộc của hình thức, tự do lựa chọn đề tài và phương tiện thể hiện. Cơ sở của nguyên tắc này là mối liên hệ chặt chẽ giữa nghệ thuật và đời sống. Mọi yếu tố hình thức, thể tài và đề tài lệ thuộc vào chính nội dung của cuộc sống muôn màu muôn vẻ. Thế nhưng điều này không hề giảm nhẹ vai trò của người nghệ sĩ. Cho nên ông đòi hỏi rất cao sự hoàn thiện về tinh thần và tư tưởng của nhà sáng tác. Trong bức thư trả lời một người học trò tên là Uất Trì, Hàn Dũ viết: “Cái gọi là văn tất phải có sẵn ở trong mình. Vì vậy người quân tử chăm lo giữ gìn cái thực của mình. Cái đẹp cái xấu của cái thực bên trong đó, khi biểu lộ ra ngoài không gì che giấu được. Gốc sâu thì ngọn tươi tốt, hình thể lớn thì tiếng vang mạnh, tâm trong sạch thì khí hoa”. Thế rồi từ đó ông khái quát: “Thân thể có gì khiếm khuyết thì không thể thành người. Lời lẽ nếu có chỗ không đầy đủ thì không thể thành văn”.

Ảnh hưởng của lý luận và tư tưởng thẩm mỹ của Hàn Dũ là không nhỏ. Nhiều học giả và nghệ sỹ sau ông đã góp phần củng cố nó trước tiên là *Liễu Tông Nguyên*, bạn ông.

Ở thời Tống, mỹ học Nho giáo chịu sự chi phối sâu sắc của lý học (hay còn gọi nhà Đạo học) mà chủ thuyết là Chu Đôn Di (1017 – 1073). Trình Hạo, Trình Di, Chu Hy là những người kế tục và phát triển. Một số nhà nghiên cứu gọi trào lưu triết học này là triết học “*Khổng giáo mới*”. Nó “*mới*” ở chỗ nào? Nó cho “lý” là gốc của “khí”, tức chất liệu và vật chất. “Lý” còn là bản chất của vạn vật. Trong xã hội, “lý” là “đạo” Nho. “Đạo” là nhất thành bất biến, nên chế độ phong kiến là bất di bất dịch. Rõ ràng, học thuyết “lý khí” là duy tâm khách quan nhằm biện hộ cho sự tồn tại vĩnh viễn của nhà nước phong kiến đã bắt đầu suy vị.

Nếu “lý” trong xã hội là “đạo” Thánh Hiền thì cố nhiên văn chương, nghệ thuật chỉ còn là công cụ để thể hiện “đạo”, để chở “đạo”. “*Văn dĩ tải đạo*” lần đầu tiên được ra đời. Nó là sản phẩm của Tống Nho, của học thuyết “lý khí”. Điều đó thật dễ hiểu. Y Hưởng nói: “Thánh nhân chi ngôn, ngô đang ngôn dã” - Thánh nhân nói cái gì tôi nói cái ấy, thậm chí: “Thánh nhân sở vi, ngô đang vi dã” - Thánh nhân làm cái gì tôi làm cái ấy. Thế là mọi lời nói, mọi hành động nhất nhất phải rập khuôn theo Thánh nhân. Vụ “đạo” vậy nên Chu Đôn Di mới giải thích: “Bánh và cần xe được trang hoàng mà không dùng đến, đó là trang hoàng phí công, huống chi là xe không” (*Thông thư: Văn Từ*). Quan hệ giữa “văn” với “đạo” lỏng lẻo đến mức hoàn toàn tách rời

nhau. Đó không còn là một thể thống nhất, một khối hữu cơ, một chỉnh thể nghệ thuật. Và ở đó, “đạo” được trọng hơn “văn”.

Nội dung cái gọi là “đạo” trong quan niệm của các nhà lý học rất giáo điều và trừu tượng. Đó là “thiên lý” chung chung chứ không bao gồm những chân lý cụ thể. Trình Di viết: “Trong cái vĩnh hằng của trời đất, không nghe không nghĩ được, cái lý của nó là đạo, cái dụng của nó là thân”. Cần nhấn mạnh rằng trước họ nhiều học giả đã phân biệt được “thiên lý” với những chân lý cụ thể. Hàn Phi Tử nói: “Cái gọi là đạo là sự tích tụ của vạn lý”. Ông còn nói rõ thêm: “Vạn vật khác nhau về lý, còn đạo tích tụ cái lý của vạn vật đó”. Chứng tỏ Hàn Phi Tử đã phân biệt được “đạo” chung và “lý” riêng. Ngay Hàn Dũ cũng đã thấy được điều đó. Ông nói: “Học là vì đạo, làm văn vì lý”. Học thì cần có mục tiêu chung nên phải thấm nhuần “đạo”. Còn khi làm văn lại cần làm sáng tỏ từng cái “lý” cụ thể trong cái “đạo” lớn. Quan niệm đúng đắn của các bậc tiền bối không mấy may tác động tới các nhà lý học. Từ nội dung “đạo” trừu tượng ấy, đi vào nghệ thuật, “đạo” chỉ còn là lý trí đơn thuần. Nói như một học giả đời sau, ngay cả thơ của họ cũng *nói lý* chứ không *tả tình* (Trần Tử Long). Vì vậy, bóng dáng của thứ nghệ thuật đích thực không còn nữa. Hơn thế, với họ, văn chương với ý nghĩa là nghệ thuật ngôn từ chỉ là “dị đoan”. Trình Hạo thẳng thắn tuyên bố: “Ngày nay học giả có ba loại bệnh, thiệt mài với văn chương, vướng vào huấn cổ, mê hoặc bởi dị đoan” (*Di thư*). Mà đã là một thứ “dị đoan” thì “văn” không chỉ vô nghĩa mà còn “hại đạo”. Cũng trong tác phẩm đó, Trình Hạo viết: “Hỏi làm

văn có hại đạo không? Đáp là có hại”. Thế rồi ông giải thích bằng cách so sánh đời nay với đời xưa: “Các học giả xưa kia chỉ cốt di dưỡng tính tình, còn các mặt khác thì không học đến. Các văn nhân ngày nay chỉ vụ từ chương làm cho người ta vui tai thính mắt...”. Lối giải thích chủ quan vì vậy không tránh khỏi thiên lệch.

Từ văn “tải đạo” đến văn “hại đạo”, các nhà lý học càng dần dần đi xa con đường của mỹ học Nho gia truyền thống. Ta đã biết Khổng Tử không bao giờ xem thường văn chương cả. Nội dung “đạo” sai lầm đưa tới phương pháp nắm “đạo” cũng sai lầm. Dương Thời, học trò của Chu Trình nói: “Kẻ sỹ xa rời thánh hiền rồi bỏ lục kinh làm sao mà cầu đạo của thánh hiền được”. Tô Đông Pha chủ trương “trí đạo”, còn các nhà lý học thì tuyên truyền “cầu đạo”. Dương Thời giải thích cách thức “cầu đạo” “là phải tâm niệm... phải lặng lẽ lĩnh hội cái ý trong từng lời (của Khổng Mạnh – PQT)”. Bằng phương pháp “cầu đạo” đó người nghệ sĩ chỉ còn biết đắm mình trong Kinh Truyện, thoát ly cuộc đời sinh động và phong phú.

Như vậy, “*Văn dĩ tải đạo*” của các nhà lý học là hoàn toàn tiêu cực về mọi phương diện. Nó chỉ là sản phẩm độc hại của thứ triết học duy tâm và của một thức chính trị phản động ở một thời. Bắt đầu từ đời Tống, nhà nước phong kiến trên đường suy vong. Bởi vậy, quan điểm mỹ học đó nghiêm nhiên thống trị triều đại này. Vương An Thạch (1021 – 1086) nói: “Văn học phải phục vụ học tập lễ nghi và chấp chính”. Vào các triều đại Minh - Thanh sau đó, quan điểm mỹ học của các nhà lý học vẫn còn gây những di hại trầm trọng và to lớn.

Đời Minh xuất hiện *Văn phái Đường Tống*. Tôn sùng tán văn Đường Tống cũng có nghĩa là tán dương quan niệm “*Văn dĩ minh đạo*” của Hàn Dũ, đặc biệt “*Văn dĩ tải đạo*” của Chu Trình. Tiêu biểu cho văn phái này là Mao Khôn. Ông ta nói: “Văn chương không phải do thời đại, mà phải theo đạo mà thịnh suy”. Quan niệm đối lập với chủ trương tiến bộ của Lưu Hiệp ở thế kỷ VI. Thiên *Thời tự* của *Văn tâm điều long* có đoạn: “Văn chương thay đổi theo tình đời, sự hưng phế của văn chương gắn liền với thời cuộc”. Mao Khôn còn nói thêm về nguồn cảm hứng của sáng tạo: “Nhà văn phải xem sách kinh để sửa chữa bệnh tiêu cực của mình cho đến nơi đến chốn, đi sâu vào cái đạo của nó rồi sau sẽ viết văn” (*Thư trả lời Trần Ngũ Nhạc Phương Bá*).

Ở thời này còn xuất hiện loại văn bát cổ. Có thể xem đó là sự thể hiện của quan niệm “*Văn dĩ tải đạo*” về mặt thể loại. Văn bát cổ đòi hỏi từ đề mục đến nội dung đều nhất thiết phải lấy từ Tứ Thư, Ngũ Kinh do Chu Trình chú giải. Đặc biệt, người viết trong khoảng 700 đến 3.000 chữ chỉ được phép giải thích đạo của Thánh Hiền mà không được phát huy tư tưởng của mình, thậm chí ngữ khí cũng của người xưa.

Tuy nhiên, theo quy luật, tất sẽ nảy sinh quan điểm chống lại lý học. Tiêu biểu là tư tưởng của **Vương Dương Minh** (1472 - 1528). Về triết học, đối lập với lý học, ông đề ra “*Tâm học*”. Ông viết: “Tâm ngoại vô lý, tâm ngoại vô vật”, rồi giải thích: “Khi anh chưa xem hoa, thì đoá hoa ấy và lòng anh đều yên lặng bình thường. Khi anh đến xem hoa thì màu sắc đoá hoa ấy anh thấy như nhất thời rực rỡ hẳn lên, như vậy thì biết

rằng đoá hoa ấy không ngoài lòng anh” (*Tuyển tập lục – Quyển Hạ*). Chống đối lại chủ nghĩa duy tâm khách quan của các nhà Đạo học ông lại rơi vào chủ nghĩa duy tâm chủ quan. Về chính trị, Vương Dương Minh có đưa ra khái niệm mới “Lương tri lương năng” và quan niệm mới “Tri hành nhất hợp”. Suy xét kỹ, mục đích chính trị của ông lại hoàn toàn giống Chu - Trình. “Lương tri lương năng” với ông là “thờ vua thờ cha”. Còn “Tri hành nhất hợp” với ông thì “tri” là căn bản: “Tri là bắt đầu của hành, hành là kết quả của tri” (*Tuyển tập lục*). Thậm chí, đi xa hơn, ông còn cho rằng, trong lòng người ta nảy sinh ra “ý nghĩ” tức đã “làm” rồi. Nhưng dấu sao “Tri hành” cũng hướng tới “Lương tri lương năng”, nghĩa là nhằm củng cố tam cương như đã nói ở trên. Quan điểm triết học và chính trị tác động mạnh tới quan điểm mỹ học của ông. Theo Vương Dương Minh, văn chương nghệ thuật là biểu hiện của “tâm tình” bất biến của con người rồi cuối cùng cũng chỉ để bảo vệ cho sự bền vững của kỷ cương phong kiến.

Người chịu ảnh hưởng rõ nhất quan niệm của Vương Dương Minh là **Lý Mộng Dương** (1472 – 1529). Ông ta viết: “Thiên hạ nghĩ trăm cách nhưng đều nhất trí, người có thể khác nhưng lòng giống nhau, nhưng tính giống nhau”. Với ông, văn chương thể hiện cái “tình”, cái “lòng” thiên cổ không bao giờ thay đổi đó. Tư tưởng phục cổ nảy sinh từ đây. Ông cầm đầu văn phái “thất tử”. Khẩu hiệu của họ là “*Văn tất Tần Hán, thi tất Thịnh Đường*”. Văn chỉ có văn thời Tần Hán là mẫu mực, thơ chỉ thơ đời Thịnh Đường là tuyệt tác, vì văn và thơ các thời ấy biểu hiện được cái “tâm tình” chung của con

người mọi thời mọi nơi. Tất nhiên từ đó họ lạc vào bất chức thật vô cùng thảm hại. Họ tuyên bố: “Vật bất cố bất danh, văn bất cố bất hành, thi bất cố bất thành”. Đời Thanh, Viên Mai khẳng khái phê phán: “Thơ không có cái gọi là Đường, Tống. Đường, Tống chỉ là quốc hiệu của một thời không liên quan gì đến thơ. Thơ là tính tình của mỗi người không liên quan gì với Đường, Tống. Nếu cứ khư khư giữ lấy thì lòng anh chỉ mang cái quốc hiệu đã mất chứ không được tính tình, do đó cũng mất đi cái hương gốc của thơ ca” (*Tùy Viên thi thoại*). ý kiến thật thấu đáo vậy.

Thuyết “tâm học” của Vương Dương Minh là duy tâm về quan điểm triết học và phản động về lập trường xã hội. Có điều, do xuất hiện với xu thế chống lại “lý học” của Tống Nho nên nó cũng ảnh hưởng không nhỏ tới các quan điểm văn nghệ vốn đối lập nhau sau này.

Trong suốt trên một ngàn năm bắt đầu từ thời Tần Hán, sự diễn biến của mỹ học Nho gia về cơ bản là như thế. Đối với quan điểm mỹ học tiến bộ hiện thực và nhân dân, quan điểm mỹ học Nho giáo quan hệ cũng rất phức tạp. Xã hội phong kiến Trung Quốc hình thành từ đời Tần Hán phát triển qua thời Ngụy Tấn, Nam Bắc Triều và cực thịnh vào đời Tuỳ, Đường. Từ đời Tống, xã hội đó trên đường suy vong, ngày càng tan rã ở triều Nguyên, Minh và hoàn toàn chấm dứt vai trò lịch sử ở thời nhà Thanh. Trong thời kỳ nhà nước phong kiến đang lên, quan điểm mỹ học Nho gia phần nào nhất trí với quan điểm mỹ học hiện thực và nhân dân. Đến thời kỳ hoàng kim của nhà nước phong kiến thì quan điểm mỹ học giữ vai trò thống soái này bắt đầu có xu hướng quay lưng lại

với quan điểm hiện thực và nhân dân để vào thời kỳ khủng hoảng thì chống đối quyết liệt với nó.

Sự diễn biến của quan điểm Mỹ học Lão - Trang

Cũng như tư tưởng Lão - Trang nói chung, tư tưởng mỹ học của Lão - Trang không giữ vai trò bá chủ trong xã hội phong kiến Trung Quốc. Tuy nhiên, nó vẫn có tác động lớn tới học thuật và quan điểm thẩm mỹ Trung Quốc đặc biệt khi nó kết hợp với tư tưởng Phật giáo từ Ấn Độ sang Trung Quốc vào thời Đường. Sự thoát ly, tư tưởng xuất thế là điểm gặp gỡ giữa Lão giáo và Phật giáo. Cho nên, mặc dầu tư tưởng mỹ học Lão - Trang nhất là tư tưởng Lão Tử thời cổ đại có đôi nét hiện thực và biện chứng, nhưng về cơ bản tư tưởng mỹ học của trào lưu tư tưởng này thoát ly thực tế, nhất là các cuộc đấu tranh xã hội.

Ở đời Đường, người phát ngôn rõ nhất cho khuynh hướng tư tưởng mỹ học này là **Tư Không Đồ** (837 – 908). Cũng như Chung Vinh thời Lục triều, ông có để lại một luận văn bằng thơ lấy tên là *Thi phẩm*. Chịu ảnh hưởng sâu sắc tư tưởng Lão Tử, ông coi “đạo” là lý tưởng thẩm mỹ của mình. “Đạo” là chân chính và vĩ đại. Với ông, “đạo” là một yếu tố không nắm bắt được vì nó không sáng tỏ, nhưng lại tràn ngập “hoà điều vĩ đại nhất” trong vũ trụ, trong tự nhiên và xã hội. Vậy “đạo” trong quan niệm của ông thần bí hơn so với quan niệm của Lão Tử. Nhà thơ, theo ông, là nhân vật trung gian giữa “đạo” và hiện thực. Anh ta đứng ngoài thực tại, vượt lên trên mọi ràng buộc vật chất cũng như tinh thần. Tư Không Đồ viết: “Nhà thơ vượt ra khỏi các giới

hạn và bay cao trên mọi hình thái của thế giới: nhà thơ tự mình nhập vào trung tâm tuyệt đối (vào “Đạo”). Nhưng muốn sáng tác nhà thơ phải có cảm hứng. Vậy cảm hứng nảy sinh như thế nào? Ông cho rằng nhà thơ phải tiếp xúc với bầu trời, kinh qua 24 tầng tu luyện và cuối cùng rơi vào trạng thái nhập mê. Khi đó, nhờ tác động của thiên nhiên bao quanh mình, nhà thơ đi vào tận đáy lòng thiên nhiên và sống nhất trí với thiên nhiên, nghĩa là giao hoà với “đạo”. Trong tâm trạng đặc biệt này những vần thơ nảy nở tuôn chảy dưới ngòi bút. Rõ ràng, ông chịu ảnh hưởng sâu đậm tư tưởng Trang Tử.

Xuất phát từ quan niệm thần bí nói trên, Tư Không Đồ cho cái hay của thơ tập trung ở “*thần vận*”. Thế nào là “*thần vận*”? Ông giải thích: “Vượt qua cái vỏ bên ngoài, đi sâu vào khẩu chính bên trong”, rồi “chưa đầy một chữ đã thấu tóm mọi vẻ phong lưu” (*Thi phẩm*). “*Thần vận*” có gì thật huyền diệu, và hơn thế trong *Thư gửi Cục Phó bàn về thơ*, ông còn nhấn mạnh: “Hình ảnh ở ngoài hình ảnh, cảnh ở ngoài cảnh”. Tính chất của “*thần vận*” ở đây càng khó nắm bắt, khó giải thích. Quả thực trong thơ có cái gọi là “ý tại ngôn ngoại” hoặc “huyền ngoại chi âm”, nhưng đến như “*thần vận*” của Tư Không Đồ thì quá thần bí.

Cũng từ quan niệm, lý tưởng thẩm mỹ nói trên, ông chia thơ làm 24 ý cảnh khác nhau. Mỗi ý cảnh không được và cũng không thể giải thích rõ ràng. Ông dành sử dụng những câu thơ mơ hồ để hình dung. Ví như “*hùng hồn*” thì “dọc ngang trời đất ào ào gió đưa”; “*thâm trầm*” thì “cây xanh nhà trắng, trời lặn khí trong”...

Quan niệm của Tư Không Đồ không chỉ ảnh hưởng trong phạm vi thi ca, văn chương mà còn ảnh hưởng tới các loại hình nghệ thuật khác như hội hoạ. Đương thời có tác phẩm *Các phạm trù về hoạ* của một nhà lý luận hội hoạ. Tác phẩm này hoàn toàn vận dụng quan điểm của Tư Không Đồ, mà xét cho cùng, là tư tưởng của Lão giáo vào một loại hình nghệ thuật rất phát triển thời đó.

Vào thời Tống, quan điểm mỹ học “thoát ly hiện thực” được Nghiêm Vũ phát triển. Thực ra ông chịu ảnh hưởng của Phật giáo hơn là Lão giáo. Ông đã mượn đạo Thiên để so sánh với thơ: “Đạo Thiên ở chỗ diệu ngộ, đạo thơ cũng ở chỗ diệu ngộ”. Và trong *Thương lượng thi thoại*, ông giải thích “*diệu ngộ*” như sau: “Cái diệu xứ của nó trong suốt, lung linh, không thể bắt lấy được, như thanh âm giữa trời, sắc đẹp trong dung nhan, ánh trăng dưới đáy nước, hình ảnh trong gương, lời có hạn mà ý vô cùng”. Theo ông, thơ Đường hay là vì lẽ đó. Nếu không nên trần tục, tầm thường hoá thơ thì cũng đừng nên thần bí hoá thơ như vậy. Từ đó, Nghiêm Vũ đi thẳng đến quan niệm “bất khả thi” trong mỹ học. Với ông, thơ là “vật tự nó”. Cũng trong *Thương lượng thi thoại*, ông cả quyết: “Thơ có tài riêng, không liên quan tới sách, thơ có thú riêng không liên quan đến lý, nó tuyệt nhiên không rơi vào giải thích”. Vì sao? Vì, “ngôn hữu tận nhi ý vô cùng”. Ta nhớ đến câu nói với Trang Tử mà chắc chắn Nghiêm Vũ chịu ảnh hưởng trực tiếp: “Ý chi sở tuý giả, bất khả dĩ ngôn truyền dã” - Cái chỗ ý theo đến, không thể lấy lời truyền được. Mặc dầu có chịu ảnh hưởng của Phật giáo, cái “*diệu ngộ*” của Nghiêm Vũ cũng tương tự như cái “*thần vận*” của Tư Không Đồ, và

về cơ bản cả hai ông đều có xu hướng thần thánh hoá thơ và nhà thơ.

Sang thời Minh, quan niệm “thoát ly hiện thực” có sự diễn biến mới. Nó phần nào thoát ly tư tưởng Lão – Phật và gần nhiều hơn với “tâm học” của Vương Dương Minh. Ba anh em họ Viên thuộc phái *Công an* chủ trương gốc của thơ là ở “tính linh” (tính tình và linh cảm). Bởi thế khi đề tựa tập thơ *Tê kíp tập* của Viên Hoằng Đạo, Giang Tiến Chi viết: “Linh là gốc ở cái lòng, ngụ ở cảnh giới, cảnh giới có cảm xúc lòng có thể hút lấy, điều mà cõi lòng muốn thổ lộ thì tay có thể truyền ra”. Quan niệm này có yếu tố trừu tượng duy tâm chủ quan.

Phái *Cánh lãng* tiêu biểu là Chung Tinh (1572 -1624) lại đi xa hơn. Họ đề cao nổi “cô hoài”: “Thơ văn của chúng tôi đến chỗ hoang vắng không người”. Có như vậy, thơ mới biểu hiện được “tâm tình riêng”, vẻ đặc sắc riêng vốn là phong cách “cô tịch âm u” như họ nói. Khuynh hướng ấy chắc chắn sẽ đưa họ tới chủ nghĩa hình thức. Họ coi trọng việc dùng những chữ lạ, gieo những vần hiếm, đặt những câu kỳ quặc. Chẳng hạn họ viết:

*Ngư xuất thanh trung lập
Họa khai ảnh ngoại thiên.*

Tạm dịch là:

*Cá ra đứng giữa tiếng động
Họa nở xuyên qua ngoài bóng.*

Công an và *Cánh lãng* đều muốn tìm cái khác lạ trong thơ, nhưng do điểm xuất phát sai lầm nên cả hai đều rơi vào cá nhân cực đoan.

Vương Sĩ Trinh (1634 – 1711) đời Thanh lại trở về với thuyết “*thần vận*” của Tư Không Đồ cùng thuyết “*diệu ngộ*” của Nghiêm Vũ. Ông viết trong *Ngư dương thi thoại*: “Cái thần vận là tự nhiên không thể nắm bắt được như ‘Bến qua sông vắng cây mờ...’ của Trịnh Mạnh Dương vậy”. Cũng trong tác phẩm này, ông còn nói: “Nhà thiên thì nói về ngộ cảnh, nhà thơ nói về hoá cảnh, thi thiên nhất trí, không khác nhau”. Không những chỉ nhắc lại ý mà ông còn dùng lại lời của tiên nhân. Với cái nhìn đó, ông đi vào phê bình thơ Đường. Theo Vương Sĩ Trinh thơ của bậc thi tiên Lý Bạch và thi thánh Đỗ Phủ chỉ là thứ thơ “khô cần kém tươi vui”. Ông chỉ tán dương loại thơ của các “thi Phật” như Vương Duy. Ông cho rằng thơ của Vương Duy là “không thể phán đoán điều gì”. Đúng như đánh giá của Viên Mai, Vương Sĩ Trinh “ra sức tô vẽ dung mạo thành ra thơ giả dối” và “chính vì giả dối cho nên không thích cái thật của Lý Bạch, Đỗ Phủ” (*Tuỳ Viên thi thoại*).

Nhìn chung khuynh hướng mỹ học “thoát ly hiện thực” nói trên rất phức tạp. Nó chịu tác động của nhiều nguồn tư tưởng. Bên cạnh ảnh hưởng của tư tưởng Lão - Trang là chính, còn có ảnh hưởng của tư tưởng Phật giáo và tư tưởng Vương Dương Minh. Tác động của quan niệm mỹ học này tới lý luận và sáng tác nghệ thuật chủ yếu là tiêu cực. Vì vậy, nó hầu như đã gây nhiều phản ứng chính đáng từ các nhà mỹ học và các nhà nghệ thuật chân chính ở các triều đại.

Như vậy, trải qua thời phong kiến, hầu như ở triều đại nào mỹ học Trung Quốc cũng sản sinh ra được những nhà lý luận nổi tiếng với những tác phẩm lý luận xuất sắc. Các trào lưu tư tưởng phản ánh tình trạng và mối tương quan giai cấp trong xã hội vừa đấu tranh vừa tác động qua lại rất phức tạp. Tuy nhiên, ảnh hưởng của từng xu hướng mỹ học tới nền nghệ thuật phong phú và độc đáo của Trung Quốc có sự khác nhau về mức độ, phạm vi và nhất là về tính chất. Quan điểm hiện thực và nhân dân là di sản quý báu nhất, là đóng góp xứng đáng nhất của tư tưởng mỹ học Trung Quốc vào tư tưởng nhân loại.

Tài liệu tham khảo chính

I. SÁCH

1. Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, *Nguyên lý mỹ học Mác Lênin* (Phần I), Nxb Sự thật, Hà Nội, 1961.
2. Nhiều tác giả – *Từ trong di sản...* – Nxb Tác phẩm mới – Hà Nội, 1981.
3. Phương Lưu, *Về quan niệm văn chương cổ Việt Nam*, Nxb Giáo dục, Hà Nội, 1985.
4. Trần Văn Giàu, *Sự phát triển của tư tưởng Việt Nam từ thế kỷ XIX đến Cách mạng tháng Tám* (Tập I), Nxb Khoa học Xã hội - Hà Nội, 1973.
5. Lê Đình Ky, *Tìm hiểu văn học*, Nxb Thành phố Hồ Chí Minh – 1974.
6. Trương Chính ... *Giáo trình lịch sử văn học Trung Quốc* (Tập II), Nxb Giáo dục - Hà Nội, 1962.
7. Hâu Ngoại Lư, Triệu Kỷ Bân, Đỗ Quốc Tuồng, *Bàn về tư tưởng cổ đại Trung Quốc*, Nxb Sự thật, Hà Nội, 1961.
8. Đồng Tập Minh, *Sơ lược lịch sử Trung Quốc*, Nxb Ngoại văn - Bắc Kinh, 1963.
9. V.Tatarkêvich, *Mỹ học cổ đại* (Tiếng Nga), Nxb Nghệ thuật - Mátxcơva, 1977.

10. K. Gôluzina, *Lý luận văn chương kiểu diêm ở Trung Quốc TK XIX, đầu thế kỷ XX* (tiếng Nga), Nxb Khoa học, Mátxcôva, 1971.

II. TẠP CHÍ

1. N. Kôn-rát, *Về khái niệm văn học ở Trung Quốc*, Nghiên cứu Nghệ thuật, số 5 và 6/1981.
2. Nguyễn Huệ Chi, *Từ nghĩa rộng và hẹp của hai chữ “văn học” trong quá khứ đến việc phân loại các loại hình văn học thời Lý Trần*, Tạp chí Văn học, 5/1976.
3. Phương Lưu, *Vài nét về lý luận văn học và mỹ học cổ điển Trung Quốc*, Tạp chí Văn học, 9/1971
4. Phương Lưu, *Viên Mai và lý luận thơ cổ Trung hoa*, Tạp chí Văn học. 1/1973.
5. Phương Lưu, *Hết chữ nghĩa đến lý luận*, Tạp chí Văn học, 1/1976
6. Phương Lưu, *Giới thiệu “Văn tâm điêu long” của Lưu Hiệp* – Thông báo Nghệ thuật, 12/1975.
7. Phương Lưu, *Chung quanh vấn đề “văn dĩ tải đạo”*, Tạp chí Triết học, 5/1967.
8. Trần Lê Sáng, *Thử tìm hiểu quan niệm “thi dĩ ngôn chi” của nhà Nho*, Tạp chí Văn học, 1/1793.
9. Trần Nghĩa, *Góp phần tìm hiểu “văn dĩ tải đạo” trong văn học ta*, Tạp chí Văn học, 2/1976.

NHÀ XUẤT BẢN KHOA HỌC XÃ HỘI

36 Hàng Chuối – Hai Bà Trưng – Hà Nội

ĐT: 04.39719073 – Fax: 04.39719071

Website: http://www.vass.gov.vn/nhaxuatban_khxh

Email: nxbkhh@gmail.com

MỸ HỌC

Chịu trách nhiệm xuất bản

TS. NGUYỄN XUÂN DŨNG

Biên tập nội dung:

HUỲNH HÒA

Kỹ thuật vi tính:

DŨNG ĐẠT

Sửa bản in:

HUỲNH HÒA

Trình bày bìa:

PHÙNG MINH TRANG

In 500 cuốn, khổ 14,5 x 20,5 cm, tại Xí nghiệp in Bản đồ Đà Lạt

Số đăng ký KHXB: 407 – 2010/ CXB / 12 – 45 / KHXH

Số QĐXB: 49 / QĐ-NXB KHXH ngày 20/5/2010

In xong và nộp lưu chiểu tháng 6/2010.

Y81

Phạm Quang Trung
Phó Giáo sư - Tiến sỹ Văn học



Với tôi, Văn chương - Văn học là *nghiệp* hơn là *nghề*

- ♦ Bút danh: **Thanh Qu**
- ♦ Ngày sinh: 2/6/1951
- ♦ Quê quán: Ninh Bình
- ♦ Hội viên Hội Nhà văn
- ♦ Hội viên Hội Nhà báo
- ♦ Hội viên Hội Văn học Nghệ thuật các Dân tộc thiểu số Việt Nam



- ❖ **Tác phẩm chính đã xuất bản:** Học giả với thi nhân (khảo cứu - 1994); Văn chương với Lê Quý Đôn (khảo cứu - 1994); Tiếp cận giá trị văn chương (lý luận, phê bình - 1995); Lý luận trước chân trời mở (lý luận - 1998); Cảm xúc văn chương và vấn đề dạy văn ở trường phổ thông (khảo cứu - 1998); Lặng lẽ giữa trang văn (lý luận, phê bình - 1998); Nhà văn Xuân Thiều như tôi được biết (phê bình - 1999); Thơ trong con mắt người xưa (khảo cứu - 1999); Thổ cẩm dệt bằng thơ (phê bình - 1999); Sống với văn chương cùng thời (lý luận, phê bình - 2000); Thức cùng trang viết (lý luận, phê bình - 2003); Đến từ con chữ (lý luận, phê bình) - 2007; Ai tri âm đó (lý luận, phê bình - 2009); Hồn cây sắc núi (lý luận, phê bình - 2010)... Tham gia dịch Sherlock Holmes toàn tập (Conan Doyle).

Giá: 28.000 đ