

Hệ diễn ngôn thi pháp Trung Quốc truyền thống nhìn từ viễn cảnh thuyết thích học

• **Dương Ngọc Dũng**

Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, ĐHQG-HCM

Ngày nhận bài: 04/11/2016, ngày chấp nhận đăng bài: 04/3/2017

TÓM TẮT:

Bài viết này khảo sát lại hệ diễn ngôn trong thi pháp học truyền thống Trung Quốc nhìn từ viễn cảnh thuyết thích học Đức từ Chladenius đến Heidegger. Tác giả cũng có so sánh với hệ diễn ngôn trong thi pháp học truyền thống Việt Nam với mục đích soi sáng một số giả định tiềm ẩn đã định hình phong cách bình giải thi ca của văn nhân truyền thống Trung Quốc và Việt Nam. Nếu mục tiêu

của phần lớn thi pháp học hiện đại- hiểu theo ý nghĩa rộng nhất của thuật ngữ này- là tập trung vào việc minh giải cấu trúc nội tại của tác phẩm thì thi pháp học Trung Quốc truyền thống luôn nhấn mạnh mối liên kết bền vững giữa Đạo- Tính Thể như là thể, nói theo ngôn ngữ Heidegger- và thi nhân, người được Đạo/ Tính Thể kêu gọi đến để thực hiện công việc soi sáng Tính Thể của hiện thể bằng ngôn từ.

Từ khóa: hệ diễn ngôn, thi pháp học, thuyết thích học

1. Dẫn luận và giới thuyết

Có ba thuật ngữ trong bài viết này cần phải được minh xác ngay từ đầu để tránh những ngộ nhận không cần thiết:

1-**Hệ diễn ngôn** (*discourse*): là một thuật ngữ có nội hàm triết học cô đặc của Michel Foucault (1926-1984)¹, một khuôn mặt lớn trong phong trào triết học hậu hiện đại và hậu cấu trúc. Hệ diễn ngôn là tập hợp những phát biểu về một chủ đề nào đó được tổ chức một cách hệ thống trên cơ sở một số điều kiện mặc định nhận thức nào đó. Phân tích diễn ngôn chính là xác định các điều kiện mặc định nhận

thức cấu tạo ra các phát biểu này, điều gì được cho phép phát biểu và những điều không được chấp nhận, những phát biểu mới nếu được cho phép xuất hiện thì sẽ xuất hiện trong không gian nhận thức đã được chuẩn nhận. Thí dụ trong không gian hệ diễn ngôn y học phương Tây hiện đại khái niệm “trúng gió” hay “cạo gió” không thể tồn tại.

2-**Thuyết thích học** (*hermeneutics*: còn được dịch là “thông diễn học,” hay “giải thích học.”): thường được hiểu theo nghĩa của Chladenius (1710-1759),² cha đẻ của thuyết thích học hiện đại Đức, đã gán cho nó trong công trình *Dẫn nhập vào việc giải thích đúng các tác phẩm và diễn ngôn hợp lý* (*Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*) ra đời năm 1742. Dưới góc

¹Michel Foucault, *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)*, Gallimard, 1966. Ý tưởng chủ đạo của tác phẩm chính là mỗi thời đại lịch sử đều có những điều kiện hình thành chân lý (*conditions de vérité*) riêng biệt và chính những điều kiện này cho phép hình thành các hệ diễn ngôn đặc thù, nghĩa là những gì được xem là chấp nhận được và những gì không thể chấp nhận. Các điều kiện tạo ra diễn ngôn được Foucault gọi là *epistémé* (=tri thức).

²Johann Martin Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*. Leipzig, 1742. Tham khảo thêm Peter Szondi, *Introduction to literary hermeneutics*. Cambridge University Press, 1995.

nhìn của Chladenius, đối tượng của thuyết thích học, mà ông gọi là “nghệ thuật lý giải” (*Auslegeskunst*) chính là thi ca, tu từ học, lịch sử, và tất cả các chuyên ngành thuộc lãnh vực khoa học nhân văn. Mục đích của thuyết thích học là cung cấp một hiểu biết toàn diện (*vollstaendiges Verstehen*) về một phát ngôn được thể hiện dưới dạng nói (*Reden*) hay dạng viết (*Schriften*). Khái niệm “hợp lý” (*vernunftig*) ở đây có nghĩa là “phù hợp với các qui luật của lý tính.” Nên nhớ Chladenius đang sống trong thế kỉ 18, thế kỉ của triết học Khai Sáng. Theo ông, để đạt đến sự hiểu biết toàn diện một văn bản (viết hay nói) chúng ta cần đáp ứng hai điều kiện: *hiểu được ý đồ của tác giả khi thiết tạo ra văn bản và khi những ngôn từ mà tác giả sử dụng có đủ công năng kích hoạt sự hiểu biết của chúng ta căn cứ theo các qui tắc của lý tính* (tương tự như lý luận “đĩ ý nghịch chí” của Mạnh Tử). Nếu một văn bản được thiết kế theo đúng các qui chuẩn của lý tính và các nguyên tắc vững vàng của thể loại, và nếu tác giả không cố gắng tìm cách che dấu ý tưởng của mình (một điều thường xảy ra) thì ngôn từ mà tác giả sử dụng sẽ tạo ra được sự hiểu biết hoàn hảo nơi người đọc vì cả hai, tác giả và độc giả, đều chia sẻ chung các qui tắc của lý tính. Quan điểm của Chladenius hết sức phù hợp khi dùng để nghiên cứu thi pháp và thi pháp học Trung Quốc truyền thống. Các phần tử tham gia vào một cộng đồng thuyết thích học tất cả đều chia sẻ một trình độ học vấn như nhau, một thể giới quan giống nhau, các giả định nằm ngầm tương tự, và thậm chí cả năng lực giải thích văn bản của họ cũng xuất phát từ sự đào tạo thống nhất. Tính ổn định của văn bản và sự giải thích được đảm bảo (điều này trái ngược hẳn với tư duy hậu hiện đại) đến mức vai trò của tác giả chỉ chiếm phần quan trọng thứ yếu vì nếu điều “tác giả” nói ra phù hợp với các nguyên lý đã được truyền thống xác lập thì bất cứ ai có đủ năng lực “lý tính” đều có thể hiểu được và giải thích được rõ ràng, thấu đáo. Cần lưu ý là Chladenius không hề có ý nói chúng ta cần phải hiểu được tâm lý hay tính cách của tác giả thì mới nắm bắt được

nội dung của tác phẩm. Việc chọn lựa một thể loại nào đó để trình bày tư tưởng của mình đã thể hiện ý định của tác giả bất chấp họ là ai. Nguyên tắc này hoàn toàn đúng với văn học cổ trung đại trên khắp thế giới: tính vô danh của tác giả và tính qui luật của thể loại. Nói khác đi, các nguyên tắc đọc, hiểu, và giải thích các văn bản trong truyền thống thi học Trung Quốc hoàn toàn được xây dựng trên các qui tắc của “lý tính” (nói theo ngôn ngữ của Chladenius) hay của “Đạo” (nói theo ngôn ngữ triết học Trung Quốc).

3-**Thi pháp học** (*poetics*): dùng theo quan điểm của Jonathan Culler,³ Roman Jakobson (1896-1982)⁴ trong theo ý nghĩa là lý luận văn học tổng quát, một khoa học có mục tiêu xác định các qui luật chi phối việc sáng tác, các thủ pháp cũng như thể loại văn học. *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp và *Thi học* (*Poetics*) của Aristotle là hai điển hình tốt nhất cho một tác phẩm thi pháp học.

2. Hệ diễn ngôn thi pháp học Trung Quốc

Từ viễn cảnh hệ diễn ngôn lý luận văn học Trung Quốc, những gì được viết ra, vốn phát xuất từ các qui tắc của Đạo (của chân lí tối cao) cần phải nhiếp dẫn chúng ta, người đọc, trở về với cảnh giới của Đạo (có thể so sánh với khái niệm *aletheia* trong tư tưởng Heidegger), của chân lý tồn sinh thực nghiệm, vì đó cũng là suối nguồn nguyên áo nhất của thi đạo. Cảnh giới của Đạo hay *aletheia* bao gồm những gì được tiết lộ, khai thị, được nhìn thấy, được nghiệm sinh từ điểm nhìn nội tại của thi nhân. Mọi nỗ lực thuyết thích văn bản cần phải được giải cấu (*de-constructed*) dưới ánh sáng trải nghiệm của Tính Thể (*Sein*), nói theo ngôn ngữ Heidegger, hay *ens subsistens* trong tinh thần của triết học Thomas Aquinas. Người đọc, cũng như người viết, đều phải tránh không sa đà, vướng mắc vào các “hữu thể cục bộ” (*Seindes*, nói theo ngôn từ của Heidegger) mà

³Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London: Routledge and Kegan Paul; Ithaca: Cornell University Press, 1975.

⁴Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", in trong T. Sebeok (chủ biên), *Style in Language*, Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960, tr. 350-377.

phải có cái khả năng nắm lấy cái quan yếu nhất, cái cốt lõi của mọi vấn đề, trực kiến vào yếu tính của hiện tượng (nói theo ngôn từ của hiện tượng luận), và loại bỏ được các yếu tố phụ thuộc, nhất thời, gây cản trở cho sự triệt ngộ cuối cùng vào bản chất của sự vật. Cuộc đàm thoại về việc giải thích bài thơ *Bắc Sơn* trong *Kinh Thi* giữa Hàm Khâu Mông và Mạnh Tử có thể giúp soi sáng điểm này. Bài thơ này như sau: “*Trắc bi Bắc Sơn, ngôn thái kỳ khí, giai giai sĩ tử, triều tịch từng sự, vương sự mỹ cổ, ưu ngã phụ mẫu, phổ thiên chi hạ, mạc phi vương thổ, suất thổ chi tân, mạc phi quân thân, đại phu bất quân, ngã từng sự độc hiền*”⁵ (Trèo lên núi Bắc Sơn đó, nói là để hái trái khi, chàng trai khỏe mạnh thay, sáng chiều làm lụng, việc của vua trao phải hết sức cần mẫn, điều này khiến cha mẹ ta phải ưu sầu, dưới khắp bầu trời này, không nơi nào không phải là đất đai của nhà vua, đi theo những vùng đất ven bờ, không ai không phải là thần dân của nhà vua, nhưng quan đại phu lại không công bằng, khiến chỉ có mình ta là làm việc nhiều hơn mọi người).⁶ Câu hỏi của Hàm Khâu Mông liên quan đến phần hai của bài thơ nói trên: “Làm sao mà khi Thuấn trở thành vua, Cổ Tâu (cha Thuấn) lại không được xem là thần dân của ông ta?” (*Nhi Thuấn tức vi thiên tử hĩ, cảm vấn Cổ tâu chi phi thần như hà?*). Mạnh Tử trả lời: “Bài thơ này không nói về việc đó. Bài thơ này nói về việc khi làm việc phục vụ cho nhà vua, chúng ta không thể chăm lo phụng dưỡng cho cha mẹ được. Khi nói rằng tất cả đều là đất đai của nhà vua, ý bài thơ muốn nói ai cũng phải có trách nhiệm phục vụ như nhau, vậy tại sao chỉ có mình tôi phải làm lụng vất vả. Khi giải thích *Kinh Thi*, đừng nên để văn hại từ, đừng để từ hại chí, phải dùng ý suy ngược lại chí, thế mới gọi là hiểu thơ” (*Thị thi dã phi thị chí vị dã. Lao ư vương sự nhi bất đắc dưỡng phụ mẫu dã. Viết thử mạc phi vương sự, ngã độc hiền lao dã. Cố thuyết thi dã, bất dĩ văn hại từ, bất dĩ từ hại chí, dĩ ý*

⁵ *Thi kinh chú thích*, tập hạ (Trung Hoa thư cục, 2007), Trình Tuấn Anh và Trương Kiến Nguyên chú giải, từ trang 641-645.

⁶ Tham khảo thêm bản dịch của Tạ Quang Phát, *Kinh Thi*, cuốn II (NXB. Văn Học, 2004), tr. 323-325.

ngịch chí. Thị vi đắc chí).⁷ Nguyên tắc giải thích *Kinh Thi* mà Mạnh Tử vừa đề ra, “*bất dĩ văn hại từ, bất dĩ từ hại chí, dĩ ý nghịch chí*,” chính là cái mà Foucault gọi là “điều kiện chân lý” (*condition de vérité*) hàm ẩn mặc định trong toàn bộ diễn ngôn truyền thống của Trung Quốc và Việt Nam về văn học. Chúng tôi dùng cụm từ “mặc định” là vì Mạnh Tử không hề giải thích thế nào là “văn,” thế nào là “từ,” và thế nào là “chí.” Ông “mặc định” rằng những người đang tham gia cuộc đối thoại cùng ông đương nhiên đã hiểu nội hàm của những khái niệm đó là gì. Việc giải thích chúng là việc làm của các thuyên thích gia đời sau. Thí dụ Stephen Owen, khi giải thích đoạn văn trên, cho rằng “văn” là “sự phát triển tự nhiên từ một tình huống hay trạng thái nội tâm” (*an organic outgrowth of some situation or inner state*) và quá trình hiển xuất này có thể làm phát sinh ra sự méo mó, xuyên tạc hay sự hiểu lầm (*the process of manifestation may give rise to distortion or misunderstanding*).⁸ Kim Lương Niên, một chuyên gia về Mạnh Tử, giải thích ngắn gọn: “Văn tức là chữ, từ tức là ngữ” (*Văn, tự dã. Từ, ngữ dã*).⁹ Cách giải thích này hợp lý hơn cách giải thích của Stephen Owen. Diễn giảng theo lý luận thuyên thích học hiện đại: đừng đem ý nghĩa cụ thể ghi trong tự điển của từng chữ ra để giải thích ý nghĩa chung của một tổ hợp từ, cũng đừng đem ý nghĩa (đen) của một đoạn văn nào đó gán bừa cho là ý định, ý đồ (*chí*) của tác giả khi sáng tác. Khi Stephen Owen nói thêm rằng “văn” là “ngôn ngữ văn hoa” (*literary language*) còn “từ” là “lời phát biểu mộc mạc, đơn giản” (*plain statement*) thì giải thích của ông có vẻ hợp lý hơn.¹⁰ Mạnh Tử dường như muốn nói rằng một nguyên tắc chính để hiểu đúng nội dung hàm ẩn (chí) của một bài thơ là bản thân người đọc cũng phải có một trình độ hiểu biết

⁷ Kim Lương Niên, *Mạnh tử dịch chú* (Thượng Hải cổ tịch xuất bản xã, 1995), tr. 199.

⁸ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (NXB. Harvard University Press, 1992), tr. 25.

⁹ Kim Lương Niên, *Mạnh Tử dịch chú* (Thượng Hải cổ tịch xuất bản xã, 1995), tr. 200.

¹⁰ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, tr. 25.

trương đương (ý), điều mà thuyết thích học của Gadamer gọi là “sự hòa lẫn của hai chân trời”. “Đĩ ý nghịch chí” (Kim Lương Niền dịch là: cần phải dùng cái tâm của chính mình để suy ra ý nghĩa của bài thơ: *yếu dụng tự kỳ đích tâm khứ suy cầu thi ý*)¹¹ như thế có thể giải thích theo ngôn từ triết học hiện đại là nếu cả hai, người viết và người đọc, cùng thấu hiểu các nguyên lý căn bản của tồn tại nhân sinh (Đạo), cùng sở hữu năng lực lý tính như nhau, thì người đọc có thể nắm bắt được tinh ý của người viết như được ký thác trong văn bản văn học.

Cũng nên dừng lại một chút nơi đây để tìm hiểu thuật ngữ “chí” mà Mạnh Tử đã sử dụng. Đương nhiên ai cũng biết rằng thuật ngữ này xuất hiện trong phần *Thuấn điển* của *Kinh Thư: thi ngôn chí, ca vịnh ngôn* (thi là để bày tỏ chí, bài ca là những lời lẽ phổ thành nhạc). Phần *Đại tự* của *Kinh Thi* cũng có ý này: “*Thi giả, chí chi sở chí. Tại tâm vi chí, phát ngôn vi thi*” (Thơ là điểm đến của chí. Khi còn ở trong tâm thì gọi là chí, khi phát ra bên ngoài thì gọi là thi). Như thế, về mặt bản thể học, “cái bên trong” (*chí*) cũng chính là “cái bên ngoài” (*thi*). Lưu Hiệp cũng viết: “*Tình động nhi ngôn hình, lý phát nhi văn kiến, cái duyên ẩn dĩ chí hiển, nhân nội chi phù ngoại giả dã*” (Tình cảm xúc động khiến hình thành ngôn từ, nếu được diễn đạt, sẽ thành văn chương, đó là từ chỗ ẩn tàng đến chỗ hiển lộ, đem cái chứa đựng bên trong biểu hiện ra bên ngoài vậy).¹² Các nhà thơ Việt Nam trung đại cũng nhất trí với nhận định này. Phan Phu Tiên, trong lời tựa *Việt âm thi tập tân san*, viết: “Trong lòng có điều gì tất hình thành ở lời. Thơ là để nói lên cái chí của mình.”¹³ Phan Huy Ích, trong lời tựa *Dụ am ngâm lục*, viết: “Thơ là để nói lên chí hướng.”¹⁴ Trong những phát biểu có vẻ giản dị này hàm chứa nhiều mặc định thuyết thích học và một trong những mặc

định đó là tính không cân xứng giữa ngôn từ của bài thơ và ngụ ý của tác giả được ký thác trong tác phẩm.

Hệ diễn ngôn thi pháp Trung Quốc, ngay từ đầu, mặc dù thừa nhận vai trò trung gian của ngôn từ, vẫn ưu tiên nhấn mạnh vai trò căn nguyên của cái bên trong là “chí,” hiểu một cách tổng quát là tâm tư, tình cảm, tâm hồn, trí tuệ của nhà thơ. Chỉ có điều, hệ diễn ngôn Nho Giáo đã mặc định “chí” như một xu hướng đạo đức có nền tảng thẩm nhuần trong bản thể của Đạo. Ngôn từ hay các thủ pháp văn học (*văn*) phải bắt rễ từ trong chính bản thể của Đạo thì mới được đánh giá là thể hiện được “chí” trong chiều sâu toàn diện của nó. Lưu Hiệp nhắc nhở: “*Văn có nguồn gốc ở Đạo, phải lấy thánh nhân làm thầy, lấy Lục Kinh làm thể, châm chước bằng các chi lưu của kinh, biến đổi linh động thì dựa vào phong cách của Ly Tao*” (*bản hồ đạo, sư hồ thánh, thể hồ kinh, chước hồ vĩ, biến hồ tao*).¹⁵ Dựa trên mặc định diễn ngôn này, Nguyễn Văn Siêu (1799-1872), một học giả Việt Nam, khẳng định: “*Vĩ văn và đạo tuy có khác nhau nhưng nội dung của nó thì bắt nguồn từ đạo. Thế nhưng thế nào gọi là đạo? Đó là cái tâm ta sẵn có. Văn chương ắt lưu giữ ở tâm này*.”¹⁶ Phan Lê Phiên (một danh sĩ đời Lê, mất năm 1798), khi biên tập *Cần nguyên thi tập* của Trịnh Doanh theo lệnh Trịnh Sâm, có bài khai tâu rằng: “*Thơ nói gì, chí là gốc ở tính tình mà bao gồm vật lý. Thơ để dạy, là để cho trọn hiếu kính mà đầy đủ nhân luân*.”¹⁷ Định hướng đạo đức-bản thể học của thơ văn không thể diễn đạt rõ ràng hơn nữa. Trần Đình Hượu (1926-1995) đã phê bình gay gắt định hướng này: “*Vì lẽ đó, Nho Giáo chỉ chấp nhận một thứ văn học nghệ thuật chí thiện, hoàn toàn hợp đạo đức. Chính vì vậy mà Nho Giáo làm cho văn học nghệ thuật xa cuộc sống thực, ức chế tình cảm thực, thiếu khát vọng, thiếu sinh khí chiến đấu mà trở*

¹¹ Kim Lương Niền, *Mạnh tử dịch chú*, tr. 201.

¹² *Văn tâm điều long* (chương 27: Thê Tính). Dương Ngọc Dũng, *Dẫn nhập tư tưởng lý luận văn học Trung Quốc* (NXB. Văn Học, Hà Nội, 1999), tr. 232.

¹³ *Thơ văn Lý Trần*, tập 1 (NXB. Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1977), tr. 12.

¹⁴ *Từ trong di sản- những ý kiến về văn học từ thế kỷ thứ 10 đến thế kỷ 20* (NXB. Tác Phẩm Mới, Hà Nội, 1981), tr. 175.

¹⁵ Dương Ngọc Dũng, *Dẫn luận tư tưởng lý luận văn học Trung Quốc* (NXB. Văn Học, Hà Nội, 1999), tr. 65.

¹⁶ *Tuyển tập văn thơ Phương Đình Nguyễn Văn Siêu*, tập 1 (NXB. Hà Nội, 2010), tr. 343.

¹⁷ Phan Huy Chú, *Lịch triều hiến chương loại chí*, tập 5 (NXB Trẻ, TP. HCM, 2014), tr. 244.

thành nhạt nhẽo, bằng phẳng. Hướng mãi vào đạo, vào các thánh nhân xưa, văn học càng ngày càng khô cằn, không sáng tạo, không phát triển được.”¹⁸ Lời phê bình này, bắt nguồn từ một hệ diễn ngôn hoàn toàn khác, trong đó ngay cả khái niệm “văn học” cũng đã trải qua một sự lột xác toàn diện với sự trợ giúp của mỹ phẩm phương Tây, chỉ cho thấy một điều là người phê bình đã không nắm bắt được một hệ diễn ngôn khác từ bên trong với tất cả điều kiện chân lý mặc định của nó.

Hệ thống thi pháp-triết học của Trung Quốc nói chung và Việt Nam nói riêng hoàn toàn khác hẳn với những cấu trúc tư duy nhị nguyên hậu Descartes. Hệ thống này cung ứng cho chúng ta một cái nhìn trực quan vào bản chất bí nhiệm của cuộc sống, nhưng hoàn toàn không dựa trên ý chí chủ quan của cá nhân, mà được xây dựng trên các qui luật vững chắc của lý tính truyền thống (Đạo). Pauline Yu nhấn mạnh phương thức vận dụng ngôn ngữ văn học của Trung Quốc như được thể hiện trong phần *Đại Tự* của *Kinh Thi* là hoàn toàn chịu sự chi phối của một thế giới quan hoàn toàn khác hẳn với thế giới quan của phương Tây: “Điều chúng ta có ở đây là một phát biểu mang tính kinh điển về khái niệm biểu hiện và tác động (*expressive-affective conception*) của thi ca rất phổ biến trong lí luận văn học châu Á. Trong khi một số giả định có thể giống với các giả định của phương Tây, thế giới quan làm nền tảng cho các giả định đó lại hoàn toàn khác hẳn. Các truyền thống triết học bản địa Trung Quốc đều đồng thuận với nhau về một quan điểm mang tính nhất nguyên về vũ trụ. Thực tại không tồn tại trong một thế giới siêu việt nào đó mà tồn tại ngay tại đây trong thế giới này và ngay bây giờ. Hơn nữa, trong thế giới này còn tồn tại những tương ứng cơ bản giữa các khuôn thức vũ trụ (*văn=cosmic patterns*) và mọi sinh hoạt trong văn hóa con người. Cho nên phần lời Tựa của quyển *Kinh Thi* này cho rằng cái gì tồn tại bên trong nội thân con người (tình cảm) sẽ tự nhiên tìm cách thể hiện ra

¹⁸ Trần Đình Hượu tuyển tập, tập 2, bài “Nho gia và văn học nghệ thuật,” (NXB. Giáo dục, Hà Nội, 1999), tr. 24.

bên ngoài dưới một thể dạng nào đó, và thi ca có thể cùng một lúc phản ánh, ảnh hưởng đến, gây tác động đến trật tự chính trị và vũ trụ. Nói cách khác, mối liên thông trọn vẹn giữa cá nhân và thế giới cho phép bài thơ một cách tự phát tự nhiên có thể bộc lộ tình cảm, cho thấy sự ổn định chính trị, hay thực hiện một chức năng giáo huấn nào đó.”¹⁹ Bằng những ngôn từ mỹ lệ không gì có thể so sánh được, Lục Cơ (261-303) đã ca ngợi chức năng của văn học: “Cái dụng của văn học là công cụ của lý, vượt qua hàng ngàn dặm không gì có thể ngăn lại được, trải qua hàng triệu năm làm bến độ cho người qua sông, cúi xuống thì văn học trở thành khuôn mẫu cho những thế hệ tương lai, ngừng lên thì chiêm ngưỡng hình tượng của cổ nhân. Nâng đỡ cho đường lối của vua Văn vua Vũ sắp bị rơi rụng đi mất, tuyên bố danh tiếng của họ, không để bị tiêu diệt đi mất. Không có quãng cách xa xăm nào mà văn học không kết nối lại được. Không có nguyên lý nào tinh vi đến mức mà nó không kết dệt nên được. Phối hợp với những dòng nước tưới đều của mây mưa, văn học biến hóa như qui thần, bao bọc cả sắt đá, khiến cho đạo đức được truyền đi xa, lưu thông trong tiếng đàn tiếng sáo, mỗi ngày đều trở nên mới mẻ trở lại, mãi mãi thanh tân.”²⁰

Hồ Hiểu Minh, trong một bài viết về Đỗ Phủ, cũng chỉ ra rất chính xác rằng: “Một ý nghĩa trọng đại khác của văn hóa Trung Quốc, tức trời người không hai, mỗi quan tâm cùng tận và mỗi quan tâm hiện thực không phân thành hai đoạn.”²¹ Tu Weiming (Đỗ Duy Minh), khi ông bình giải về tác phẩm *Trung Dung*, cũng nhấn mạnh: “Bất chấp khả năng là chúng ta có thể phân biệt giữa Nhân và

¹⁹ Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (Princeton University Press, 1987), tr. 32-33.

²⁰ Achilles Fang, “Rhyme-prose on Literature,” bản dịch tiếng Anh của Văn Phú, in trong *Studies in Chinese Literature*, John L. Bishop biên tập (NXB. Harvard University Press, 1966), tr. 546. Tham khảo bản dịch trọn vẹn tác phẩm này trong Dương Ngọc Dũng, *Dẫn luận tư tưởng lý luận văn học Trung Quốc* (NXB. Văn Học, Hà Nội, 1999).

²¹ Hồ Hiểu Minh, “Thi học rúi ro: Đặc chất của thơ Đỗ Phủ,” bản dịch Vũ Xuân Bạch Dương, in trong *Kỷ yếu Hội thảo Quốc tế Kỷ Niệm 1.300 năm sinh thi hào Đỗ Phủ* (NXB Văn Học, 2013), tr. 77.

Thiên về phương diện khái niệm, nhưng nhìn từ bên trong, từ thực tại ở cấp độ sâu xa nhất, Người và Trời tạo thành một liên tục thể hữu cơ không thể tách rời được” (*unbreakable organismic continuum*).²² Chính vì thế Lưu Hiệp mới hạ bút: “Ngôn từ có thể làm xúc động thế giới vì chúng là văn của Đạo” (*Từ chi sở dĩ năng cổ thiên hạ giả, nãi đạo chi văn dã. Nguyên Đạo*).²³

Điều mà Lưu Hiệp và Lục Cơ nói về văn học-quan hệ giữa Đạo (*Sein*), Tính (*Dasein*) và Phong Cách, chính là điều Heidegger nói về Tính Thể, Ngôn Ngữ, và Thi Ca trên cơ sở giải minh thơ Hoelderlin. Trong bài tiểu luận có tựa đề "Holderlin và yếu tính của thi ca" (*Hoelderlin and the Essence of Poetry*) Heidegger viết: “Ngôn ngữ có sứ mạng làm hiển lộ các hữu thể và lưu giữ chúng trong trạng thái như là thể, trong công trình ngôn ngữ. Ngôn ngữ thể hiện những gì thuần túy nhất và bị che dấu nhất, cũng như những gì rối loạn và tầm thường. Thật ra, ngay cả ngôn từ tinh yếu nhất, nếu nó được hiểu và như thế trở thành tài sản chung của mọi người, cũng phải tự biến mình trở thành tầm thường” (*Language is charged with the task of making beings manifest and preserving them as such—in the linguistic work. Language gives expression to what is most pure and most concealed, as well as to what is confused and common. Indeed, even the essential word, if it is to be understood and so become the common possession of all, must make itself common*).²⁴

Sáng tác thi ca, theo Heidegger, cũng là một hình thức nói lên chân lý. Triết học hay thi ca cũng là hai phương thức đáp ứng lại, hưởng ứng, trả lời, hồi đáp lại tiếng gọi của Tính Thể/ Đạo. Chỉ có con người mới có khả năng đáp ứng lời kêu gọi của Tính Thể. Khả năng này tùy thuộc vào mối quan hệ

chân tính của con người đối với trời, đất, với thần linh hiện diện hay vắng mặt, với những con người khác theo thể cách để cho sự vật tồn tại như nó là, nhìn nhận sự vật trong trạng thái khai tâm kiến tính. Chỉ trong mối quan hệ chân nguyên đó con người có cơ hội lắng nghe ra được lời của Ngôn Ngữ. Chính ngôn ngữ kêu gọi con người để con người đáp ứng trở lại bằng những ngôn từ hữu hạn của mình. Vì ngôn ngữ là chốn cư lưu của Đạo/ Tính Thể.

Lịch sử siêu hình học phương Tây, nhìn từ kiến giải của Heidegger, là lịch sử của “sự quên lãng Tính Thể” (*Seinsvergessenheit*). “Tính thể” bị quên lãng vì bị thay thế bởi các “hữu thể” đủ loại. Bàn về Tính Thể (*Sein*), những câu viết của Heidegger khá quen thuộc với những người đã nghiên cứu tư tưởng Trung Quốc: “Tính Thể, vốn là chủ đề cơ bản của triết học, không phải là một tập hợp hay một chủng loại bao gồm các thực thể, tuy vậy nó thuộc về mọi thực thể. Tính phổ biến của nó cần tìm kiếm ở những cấp độ cao hơn nữa. Tính Thể và cấu trúc của Tính Thể vượt qua mọi thực thể và mọi tính chất khả dĩ nào mà một thực thể có thể cur mang. Tính Thể là siêu việt thể thuần túy.”²⁵ Trong tư tưởng triết học Trung Quốc truyền thống, sự trách cứ lớn nhất của các Nho gia, Đạo gia, hay Thích tử, bất chấp những khác biệt triết học nghiêm trọng giữa họ, đều tập trung vào việc con người đã rời xa “Đạo,” hiểu như một hệ thống mang tính toàn diện bao gồm các nguyên lý đạo đức hướng dẫn cuộc sống một cách đúng đắn nhất và hiệu quả nhất và các nguyên lý này cũng phản ánh chính các nguyên lý bản thể học chi phối sự vận hành của toàn thể vũ trụ. “Đạo” chỉ ra tính thống nhất hữu cơ của cả hai hệ thống nguyên lý này. Nhìn từ góc độ này, “văn học” (*literature*) chính là một hệ thống biểu tượng trung gian kết nối giữa thế giới nội tâm bên trong (tinh thần, đạo đức) của văn nhân và thế giới bên ngoài (vạn vật, trăng sao, sơn hà đại địa), và như thế hệ thống này vừa phản ánh vừa tác động đến cả hai

²² Tu Weiming, *Centrality and Commonality* (University of Hawaii Press, 1976), tr. 129.

²³ Lưu Hiệp, *Văn tâm điều long*, chương Nguyên Đạo. Xem bản dịch chương này trong Dương Ngọc Dũng, *Dẫn nhập tư tưởng lý luận văn học Trung Quốc* (NXB Văn Học, Hà Nội, 1999), tr. 84.

²⁴ Martin Heidegger, *Elucidations of Holderlin's Poetry*, ed. Keith Hoeller (Amherst: Humanity Books, 2000) tr.55.

²⁵ Martin Heidegger, *Being and Time*. Bản tiếng Anh của John Macquarrie và Edward Robinson (London, 1962), tr. 62.

hệ thống nói trên. Một khi tác phẩm của nhà thơ, nhà văn đã nhập hiện vào một hình tượng cụ thể, nó, nếu phản ánh đúng đắn cảnh giới của *aletheia*, sẽ có quyền uy tác động đến thế giới tinh thần của những người khác, và đến lượt nó, những ảnh hưởng này đi vào thế giới khách quan và tác động đến tâm tư, tình cảm, trí tuệ của các nhà văn, nhà thơ trong tương lai, trong một vòng tròn thuyên thích học (*hermeneutical circle*). Nguyễn Mỹ Hào, bạn của danh sĩ Ngô Thế Lân, luận về âm nhạc khi viết lời tựa cho *Phong trúc tập* của Ngô Thế Lân, có viết: “Tiếng của muôn vật rất nhiều, có tiếng thì phiến, có tiếng thì nguyên, tiếng nguyên là tiếng của trời, tiếng phiến là tiếng của người. Cho nên tiếng của người thì có tà chính khác nhau, tiếng của trời thì không phân biệt tà chính. Ôi, tiếng của người mà muốn được chính như tiếng của trời, thì cần phải điều hòa, trong trẻo, rõ ràng, liên tiếp, cung thương đều đặn chen nhau, nhịp nhàng không rời.”²⁶ Mặc dù nói về âm nhạc, những mặc định diễn ngôn vẫn là một, vẫn là sự tương ứng hài hòa giữa tâm tư tình cảm của con người (*Dasein*) với những nguyên lý bất biến của Đạo. Chính định hướng này là tiêu chí chủ yếu để đánh giá những tác phẩm văn học truyền thống của Trung Quốc (từ Lục Triều cho đến Minh, Thanh) và Việt Nam (chủ yếu là văn học trung đại).

Một khái niệm của Heidegger sẽ giúp chúng ta phần nào nhìn ra sự tương cận giữa cách nhìn Trung Quốc-Việt Nam về mối quan hệ giữa Văn, Chí, và Đạo với cách nhìn của triết học Tây Phương hiện đại. Đó chính là khái niệm *aletheia* theo nghĩa “khai mở/ khai thị” (*Erschlossenheit*) trong cách thuyên giải của Heidegger. *Aletheia* ἀλήθεια một khái niệm trong tư tưởng Hi Lạp tiền Socrates đã được Heidegger phục sinh lại. Nghĩa đen của ἀλήθεια là “tình trạng không ẩn dấu” (*Unverborgenheit*). Nó cũng có nghĩa là thực tại tính (*Wirklichkeit*). Trong tư tưởng Heidegger, *aletheia* chỉ tình trạng sự vật tự trình hiện ra như là những thực thể trong thế giới

cho con người. Thoạt nhìn, điểm khác nhau giữa Lư Hiệp và Heidegger là rõ ràng: *aletheia* là tình trạng bản thân sự vật tự bộc lộ yếu tính của mình cho con người (*Dasein*), còn theo Lư Hiệp văn chương là sự vận động từ bên trong nội tâm con người đến với ngôn ngữ để thể hiện những tình cảm bên trong. Nhưng chúng ta nên nhớ những tình cảm bên trong này cũng do chính thế giới khách quan bên ngoài kích hoạt tạo thành nên thật ra ý của Lư Hiệp không khác xa ý của Heidegger bao nhiêu. Nói khác đi, văn chương có công dụng không khác gì với triết học, văn chương giúp khai mở yếu tính của thế giới, đưa con người nhìn thấy, như trong kinh nghiệm triết ngộ của Thiền Tông, sự vật trong nguyên tính bản lai của nó, lòi sự vật ra khỏi tình trạng ẩn dấu (*Verborgenheit*). Tình trạng ẩn dấu này sở dĩ phát sinh là do những tiền tượng thể (*Vorstellungen*) sai lạc đã đông cứng trên bề mặt của hiện thể. Ngô Thì Nhậm (1746-1803) viết: “Văn chương của Thái Cực phát lộ ra ở phía trên là mặt trời, trăng sao, ở giữa là kinh truyện của thánh hiền, ở dưới là núi non, sông bể. Song mặt trời, trăng sao, núi non, sông bể tại sao mà chuyển vận, trôi, đứng, cái tình lý của nó ta không thể biết được. Ta chỉ thấy cái “hình” của nó thôi. Riêng có kinh truyện của thánh hiền là nêu ra hết được tinh thần và hình thể của Thái Cực. Thái Cực tức là Đạo, tinh thần và hình thể của Thái Cực là những cái rộng lớn và ẩn vi của Đạo. Những cái đó đều nhờ văn chương mà hiển lộ ra.”²⁷

Một mặc định lý thuyết khác cũng chiếm vai trò trọng yếu trong hệ diễn ngôn thi pháp Trung Quốc-Việt Nam truyền thống và cũng bắt nguồn từ *Kinh Thi* là hệ thống Lục Nghĩa: “*Có Thi hữu lục nghĩa yên: nhất viết phong, nhị viết phú, tam viết tỷ, tứ viết hứng, ngũ viết nhã, lục viết tụng*”. Phong, nhã, tụng là cách phân chia nội dung của *Kinh Thi*. Phú, tỷ, hứng là ba phương pháp thể hiện. Có thể nói đây là tiền thân của lý luận về thể loại văn học trong lịch

²⁶ Phan Huy Chú, *Lịch triều hiến chương loại chí*, phần *Văn tịch chí*, tập 5, bản dịch của Nguyễn Trọng Hân và nhiều người khác (NXB. Trẻ, 2014), tr. 269)

²⁷ Ngô Thì Nhậm *Toàn tập*, tập 1 (NXB. Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 2003), tr. 837.

sử văn học cổ điển Trung Quốc.²⁸ Công năng xã hội của “phong” được trình bày rõ ràng: “Bề trên dùng phong để giáo hóa nhân dân, nhân dân dùng phong để phê phán bề trên”(Thượng dĩ phong hóa hạ, hạ dĩ phong thứ thượng). Điều kiện để sự phê phán bề trên được chấp nhận là nó phải được thể hiện theo một hình thái văn vẻ (*quyết gián*= 譏諫) nhất định: “Dùng văn để phê bình một cách khéo léo thì người nói không có tội, người nghe cũng đủ lấy đó làm răn đe” (*Chủ văn nhi quyết gián, ngôn chi giả vô tội, văn chi giả túc dĩ giới*). Chính điều này cho thấy mối liên kết mật định với tính bất tương hợp giữa ngôn từ trên bề mặt của bài thơ và ý định thực sự của tác giả ký thác trong bài thơ đó, một sự kiện gây ra không biết bao nhiêu chú giải và tranh luận về ý nghĩa thực sự của các bài thơ (đúng ra là các bài ca) còn được lưu giữ trong tuyển tập *Kinh Thi*. Chúng ta hãy xem bài thơ đầu tiên trong tập thơ này để minh họa cho điểm vừa nói:

關關雎鳩，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。
參差荇菜，左右流之。窈窕淑女，寤寐求之。
求之不得，寤寐思服。悠哉悠哉！輾轉反側。
參差荇菜，左右采之。窈窕淑女，琴瑟友之。
參差荇菜，左右芼之。窈窕淑女，鍾鼓樂之。

Quan quan thư cưu/ tại hà chi châu/ yêu diệu thực nữ/ quân tử hảo cầu.

Sâm si hạnh thái/ tả hữu lưu chi/ yêu diệu thực nữ/ ngụ mị cầu chi.

Cầu chi bất đắc/ ngụ mị tư phục/ du tai du tai/ triển chuyển phân trắc.

²⁸ *Lục nghĩa*= nên dịch là “ba thể loại và ba phương pháp thể hiện” cho rõ ràng, chính xác. Đầu tiên mọi người chỉ nói đến “hưng, tỳ, phú” là ba thủ pháp biểu hiện chính trong *Kinh Thi* (chính Chung Vinh, tác giả *Thi Phạm*, người sống đồng thời với Lưu Hiệp, cũng viết “*hoảng tư tam nghĩa, chức nhi dụng chi*”= mở rộng ba thủ pháp (phú, tỳ, hưng), châm chúc mà sử dụng). **Chu Lễ** (thiên *Xuân quan*) mở rộng ra thành “lục thi”= *phong, phú, tỳ, hưng, nhã, tụng*. Mao Thi (chú thích *Kinh Thi* của họ Mao) trong phần *Đại Tự* viết: “*Thi hữu lục nghĩa: phong, phú, tỳ, hưng, nhã, tụng*.” Phong, nhã, tụng là ba loại văn thể (style) trong *Kinh Thi*, còn phú, tỳ, hưng là ba thủ pháp biểu hiện (techniques of expression) của *Kinh Thi*. “Phú” đứng vị trí thứ hai trong bảng danh sách này nên Lưu Hiệp mới viết “*kỳ nhị viết phú*.” Như vậy *Mao thi* đổi “lục thi” thành “lục nghĩa.” Trịnh Huyền và Trịnh Chúng thời Đông Hán lại xếp “phong, nhã, tụng” trong lục nghĩa vào thể loại thơ (*thi*) còn “hưng, tỳ, phú” là phương pháp thể hiện.

Sâm si hạnh thái/ tả hữu thái chi/ yêu diệu thực nữ/ cảm sát hữu chi.

Sâm si hạnh thái/ tả hữu mạo chi/ yêu diệu thực nữ/ chung cổ lạc chi.²⁹

Theo truyền thống, bài này được xếp vào thể loại “chính phong” (chỉ có những bài ca Chu Nam, Thiệu Nam mới được xếp vào loại chính phong, tổng cộng có 25 bài tất cả) và phương thức thể hiện là “hưng.” Một người đọc hiện đại chắc chắn sẽ không thấy bài thơ này có vấn đề gì. Trên bề mặt, rõ ràng bài thơ đang nói về tình yêu nam nữ. Cụ thể hơn là sự khao khát của một chàng “quân tử” đối với một nàng “yêu diệu thực nữ” nào đó. Người đọc sẽ vô cùng ngạc nhiên khi được các Nho gia truyền thống giải thích rằng bài thơ này có mục đích giáo hóa (*phong*) và chủ đề chính của nó là sự đoan chính trong đức hạnh của phụ nữ. Chim trống chim mái (*thư cưu*) là ẩn dụ chỉ cho “đức hạnh.” Khuông Hành, một nhà chú giải khác, thì cho rằng “Phối hợp thành vợ chồng là mối đầu của việc phồn sinh của dân chúng, là nguồn cội của vạn phúc. Nghi lễ của hôn nhân được chính đáng thì về sau phẩm vật thỏa thuận và thiên mệnh mới hoàn thành.”³⁰ Mạnh Tử khảo luận *Kinh Thi*, lấy bài này làm tôn chỉ, cho rằng “trên hơn hết là bực cha mẹ dân, đức hạnh của bà Hậu phi phu nhân nếu chẳng ngang bằng trời đất, thì không lấy gì thờ phụng thần linh để điều hòa sự thích nghi của vạn vật.”³¹ Người đọc hiện nay chắc chắn sẽ thắc mắc về những câu như “*triển chuyển phân trắc*” (lăn qua lăn lại) hay “*ngụ mị tư phục*” (thức ngủ đều nhưng nhớ) không biết có quan hệ gì

²⁹ Bản dịch của Tạ Quang Phát: “Đôi chim thư cưu hót họa nghe quan quan/ ở trên cồn bên sông/ Người thực nữ u nhân/ Phải là lứa tốt của bực quân tử/ Rau hạnh cộng dài cộng ngắn không đều nhau/ phải thuận theo dòng nước sang bên tả bên hữu mà hái/ Người thực nữ u nhân ấy/ Khi thức khi ngủ đều lo cầu cho được năng/ nếu cầu mà không được/ thì khi thức khi ngủ đều tưởng nhớ/ Tưởng nhớ xa xôi thay!/ Tưởng nhớ xa xôi thay!/ Vua cứ lăn qua trở lại nằm không yên giấc/ Rau hạnh so le không đều nhau/ Phải thuận theo dòng nước sang bên tả bên hữu chọn hái/ Người thực nữ u nhân ấy/ Phải đánh đàn cầm đàn sắt mà thân ái năng/ Rau hạnh cộng dài cộng ngắn không đều nhau/ Phải nấu chín mà dâng lên ở hai bên/ Người thực nữ u nhân ấy/ Phải đánh chuông đánh trống cho nàng mừng vui.” *Kinh Thi*, tập 1 (NXB. Văn Học, 2004), tr. 35-38.

³⁰ *Kinh Thi*, tập 1, bản dịch của Tạ Quang Phát, *sđd*, tr. 40.

³¹ *Kinh Thi*, tập 1, *sđd*, tr. 40.

đến việc “thờ phụng thần linh” hay “sự thích nghi của vạn vật” như Mạnh Tử nói. Nhưng, như đã trình bày, thuyết thích truyền thống Nho gia đã “mặc định” cho bài thơ này cách giải thích như vậy. Thậm chí, “quân tử” còn được khẳng định là chính vua Văn Vương, còn “thục nữ” không ai khác hơn là bà Hậu phi Thái Tụ. Hãy nhớ lại nguyên tắc thuyết thích của Mạnh Tử: “*bất dĩ văn hại từ, bất dĩ từ hại chí, dĩ ý nghịch chí.*” Chúng ta chỉ không biết bằng cách nào Mạnh Tử có thể “nghịch” được “chí” của tác giả vô danh của bài dân ca nói trên. Năng lực văn hóa của một cá nhân vào thời Đông Chu lại được thể hiện hoàn toàn trong chính năng lực “dĩ ý nghịch chí” này- một kỹ năng không bao giờ được truyền dạy một cách tường minh- trong một hoàn cảnh phù hợp- nghĩa là khả năng trích dẫn *Kinh Thi* trong một tình huống giao tiếp cụ thể. Chính Khổng Tử đã phát biểu: “Không học *Kinh Thi* thì không biết lấy gì để nói chuyện” (*Bất học Thi vô dĩ ngôn. Luận Ngữ* 16: 13). Ông cũng phát biểu ở một nơi khác khác rằng *Kinh Thi* hoàn toàn vô ích đối với một người không biết ứng đối khi đi sứ nước ngoài (*sứ ư tứ phương bất năng chuyên đối. Luận Ngữ* 13:5) và không học *Kinh Thi* thì cũng giống như đứng đối diện với một bức tường (*chính tường diện nhi lập. Luận Ngữ* 17:10). Vấn đề đối với năng lực văn hóa vào thời Khổng Tử không phải chỉ là một loại tri thức lý thuyết về *Kinh Thi* mà điều quan trọng là khả năng ứng dụng- nghĩa là trích dẫn- tri thức này trong một bối cảnh cụ thể. Ví dụ khi Tử Cống nói rằng “Nghèo mà không nịnh bợ, giàu mà không kiêu căng, có phải không Thầy?” (*Bần nhi vô siểm, phú nhi vô kiêu, như hà?*) Khổng Tử đáp: “Cũng tốt thôi, nhưng tốt nhất là nghèo nhưng vẫn vui, giàu mà vẫn biết giữ lễ” (*Khả dã, vị nhược bần nhi lạc, phú nhi hiếu lễ giả dã*). Tử Cống trích dẫn *Kinh Thi*: “*Kinh Thi* có nói: như được cắt, như được dũa, như được mài, như được luôn đánh bóng.” Có phải đây là ý Thầy muốn nói? (*Tử Cống viết Thi vân: như thiết như tha, như trác như ma. Kỳ tư chi vị dư?*). Khổng Tử khen: “Trò Tử này, bây giờ thì ta có thể nói chuyện *Kinh Thi* với trò rồi đó. Sau khi ta

nói với trò một chuyện, trò lập tức biết ta muốn ám chỉ điều gì!” (*Tử dã, thủy khả dĩ ngôn Thi dĩ hĩ. Cáo chư vãng nhi tri lai giả. Luận Ngữ* 1: 15).

Thao tác diễn ngôn mà Tử Cống và Khổng Tử vừa trình diễn có nguồn gốc từ chính quan niệm “phong” trong *Kinh Thi*, một tuyển tập thơ ca theo truyền thuyết chính Khổng là người san định. Các Nho gia hiểu rất rõ rằng khi họ tiến hành công việc phê bình đáng quân vương, họ phải sử dụng các thao tác diễn ngôn đã được chấp nhận: phải trình bày các phê bình hay can gián đó trong một hình thức hết sức văn vẻ và hết sức gián tiếp. Điều đó có nghĩa là các lời can gián hay khuyên lơn đó phải được bao bọc trong ngôn ngữ của *Kinh Thi*. Chính vì thế một độc giả hiện đại, ngày nay đối diện với một văn bản “chết,” theo nghĩa bị cắt lia khỏi một bối cảnh trình diễn cụ thể theo các qui tắc mặc định cụ thể, không làm sao có thể hình dung ra được việc mài ngọc “*như thiết như tha, như trác như ma*” lại có liên quan gì đến việc “*bần nhi lạc, phú nhi hiếu lễ.*” Nhưng đối với các Nho gia truyền thống, mối quan hệ đó hết sức rõ ràng: việc tu dưỡng đạo đức và hoàn thiện cá nhân phải được trau giồi thường xuyên giống như việc đánh bóng một viên ngọc. Không phải tự nhiên ai cũng đạt được trình độ an bần lạc đạo hay giàu có mà vẫn khiêm tốn, tuân thủ đầy đủ các nguyên tắc đạo đức. Lời bình luận của Haun Saussy về *Kinh Thi* đáng cho chúng ta suy nghĩ: “Truyền thống đọc *Kinh Thi* như sự mô tả một thế giới đạo đức khả thể. Truyền thống đọc các bài thơ này theo phong cách thao tác luận, như một trình thuật, dưới hình thức lịch sử, những hành vi khuôn mẫu mà chính việc đọc sẽ hỗ trợ cho việc biến các hành vi đó thành hiện thực” (*The tradition read the Odes as a description of a possible ethical world. It reads them in the performative mode, as narrating, in the form of history, the model actions that its own reading must second in order to make them actual*).³² Những hành vi của “quân tử” và “yếu diệu thục nữ” trong bài thơ *Quan quan thu cứu*

³² Haun Saussy, *The Problem of the Chinese Aesthetic* (NXB. Stanford University Press, 1993), tr. 105.

chính là “những hành vi khuôn mẫu” trong hệ diễn ngôn văn học-đạo đức truyền thống. Thông qua các thao tác của chính mình các Nho gia phải thực hiện công việc trùng phục-hiện thực hóa các hành vi khuôn mẫu đó trong chính cuộc sống của mình “*như thiết như tha, như trác như ma.*”

Trong cơ cấu thuyết thích văn học truyền thống Trung Quốc, trái ngược hẳn với truyền thống thuyết thích Tây Phương, một bài thơ không hề được xem là một tác phẩm hư cấu, một sản phẩm của trí tưởng tượng. Stephen Owen đã nhấn mạnh đến điều này khi viết: “Những bài thơ được xem là mô tả những thời khắc có thật trong lịch sử và những cảnh tượng trong bài thơ được xem là thực sự hiện diện ngay trước mắt nhà thơ” (*Poems were read as describing historical moments and scenes actually present to the historical poet*).³³ Điều đó có nghĩa là một độc giả Trung Quốc truyền thống sẽ mặc định rằng bài thơ thể hiện một kinh nghiệm, một trải nghiệm lịch sử thực sự, của bản thân nhà thơ. Để minh chứng cho quan điểm của mình, Stephen Owen đưa ra ví dụ là bài thơ *Đối Tuyết* của Đỗ Phủ:

對雪
戰哭多新鬼 Chiến khóc đa tân quỷ
愁吟獨老翁 Sầu ngâm độc lão ông
亂雲低薄暮 Loạn vân đề bạc mộ
急雪舞回風 Cấp tuyết vũ hồi phong
飄棄尊無綠 Bào khí tôn vô lục
爐存火似紅 Lô tồn hỏa tự hồng
數州消息斷 Số châu tiêu tức đoạn
愁坐正書空 Sầu tọa chính thư không

Dịch nghĩa: Nhiều ma mới đang khóc trên chiến trường/ Một mình ông lão buồn ngâm thơ/ Những đám mây rối loạn sà thấp trong ánh trời chiều/ Tuyết bay ào ạt trong cơn gió lốc xoáy/ Ly chén tử tung chảnh còn một giọt rượu/ Bếp lò vẫn còn ánh lửa hồng/ Nhiều nơi chảnh còn chút tin tức gì/ Ngồi buồn lấy ngón tay viết lên không.

Bài thơ ra đời năm 756. Đây là thời điểm An Lộc Sơn làm loạn và quân của An đang tiến về kinh

đô. Huyền Tông đã bỏ chạy khỏi nơi đây, chỉ còn nhà thơ bị kẹt lại trong kinh thành đang bị bao vây. Đối với một độc giả Trung Quốc truyền thống, những thông tin cơ bản này chính là chìa khóa quan trọng nhất để giải mã bài thơ và giải mã bài thơ thành công, theo viễn cảnh thuyết thích truyền thống, chính là nắm bắt được tâm trạng của Đỗ Phủ trong trường hợp đặc biệt này. Câu đầu tiên hoàn toàn khó hiểu với một độc giả phương Tây như Stephen Owen: chiến khóc đa tân quỷ, theo ngữ pháp thì phải dịch là *the battle weeps- there are many new ghosts* (cuộc chiến khóc- có nhiều ma mới). Nếu hiểu đây là cách nói ngược (đảo trang) thì nên dịch là “Nhiều ma mới đang khóc trên chiến trường” (*Many new ghosts are weeping in the battle*). Ngữ pháp phương Tây yêu cầu phải có chủ ngữ, nhưng thơ văn Trung Quốc và Việt Nam bất chấp điều đó và chính sự thiếu vắng chủ ngữ lại làm câu thơ có ý vị hơn. Muốn hiểu sao cũng được: bãi chiến trường khóc vì chứng kiến quá nhiều tử sĩ/ những chiến sĩ mới chết đang than khóc trên bãi chiến/ chính lão ông khóc khi chứng kiến quá nhiều người lính trẻ chết trận/ một người nào đó khóc khi phải thấy ông già cô đơn vẫn lay lắt sống trong khi có những người lính trẻ đã hi sinh trong cuộc chiến.

Hai câu sau khiến người đọc hình dung rõ ràng bối cảnh của bài thơ: những đám mây rối loạn (*loạn vân*) đang sà xuống thấp trong ánh hoàng hôn và những cơn gió xoáy lốc khiến tuyết bay lá tả như nhảy múa trong một buổi chiều đông thê lương ảm đạm. Cảnh tượng đẹp một cách tàn khốc. “Phong vân” (=gió mây) cũng là thành ngữ quen thuộc trong văn học Trung Quốc để chỉ sự biến đổi mau chóng trong thế sự. Cách dịch của Stephen Owen cho thấy cách hiểu của người phương Tây: *swift, urgen snow dances in whirlwinds* (tuyết nhanh gấp rút khiêu vũ trong gió lốc). Đây là một cách dịch khá thể dưới áp lực của tư duy phương Tây và cấu trúc ngôn ngữ Anh, nhưng lại tầm thường hóa câu thơ thần thánh của Đỗ Phủ khi biến “vũ” thành một tự động từ (intransitive verb) và biến “hồi phong” thành một bối cảnh thụ động làm phông cho một sự

³³ Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics* (NXB. Wisconsin University Press, 1985), tr. 57.

kiện khác. Nhưng người đọc Trung Quốc, không chịu áp lực của cấu trúc tiếng Anh, có thể thấy rõ ba sự kiện: “Cấp tuyết- vũ- hồi phong” (Tuyết bay-múa- gió lốc). Từ điểm nhìn của “lão ông” Đỗ Phủ, đang ngồi trong nhà, tuyết đang bay ào ạt như đang khiêu vũ, hoặc chính những cơn gió lốc đang nhảy múa, không sao phân biệt được. Chính những cơn gió lốc khiến tuyết phải bay tung lên hay ngược lại... người quan sát không thể nói cái nào là nguyên nhân cho cái nào. Tất cả trở thành một nhất thể trong kinh nghiệm trực quan của người ngắm nhìn. Bất cứ bạn thơ nào của Đỗ Phủ, ví dụ Lý Bạch, khi đọc đến câu này, đều nhận ra rằng Đỗ Phủ đã nắm bắt được “kinh nghiệm thuần túy” (một loại “Erlebnis” trong ngôn ngữ Heidegger) của việc “đôi tuyết.” Người đọc phương Tây có thể khen “trí tưởng tượng của ông ấy thật tuyệt vời!” Lời ca ngợi này lại trở thành một lời sỉ nhục lớn cho một nhà thơ Trung Quốc truyền thống.

Chúng ta có thể thừa nhận tính hợp lý, trong một chừng mực nhất định, trong lời trách cứ của nhiều học giả như Chu Tác Nhân³⁴ và Trần Đình Hượu, khi họ nhận định rằng truyền thống thuyên thích văn học của Trung Quốc (và cả Việt Nam) quá nhấn mạnh đến định hướng bản thể-đạo đức trong việc sáng tác và đánh giá một bài thơ nên đã hạ thấp vai trò của tính sáng tạo và độc đáo trong một tác phẩm văn học. Nhưng như chúng tôi đã cố gắng chứng minh trong bài tiểu luận này: mỗi hệ thống diễn ngôn thi pháp nào cũng cấm rỗi trong một số các điều kiện chân lý mặc định mang tính lịch sử. Ngay cả trong văn học cổ đại và trung đại Châu Âu tính cá thể và tính sáng tạo, hai điều kiện mặc định tiên quyết của việc sáng tác văn học nhìn từ hệ diễn ngôn thi pháp học Tây Phương, cũng không hề đóng một vai trò quan trọng như văn học thế kỷ 19 và thế kỷ 20. Dùng các điều kiện mặc định trong một hệ thống diễn ngôn này để phê bình các điều kiện mặc định trong một hệ thống diễn ngôn khác là một điều

không hợp lý. Làm việc đó cũng giống như dùng những điểm đặc trưng trong thơ Hàn Mặc Tử để phê phán thơ Nguyễn Trãi vậy.

Điểm thứ hai, quan trọng hơn, là ngay cả hệ diễn ngôn thi pháp truyền thống Trung Quốc cũng không phải là một thực thể bất biến vĩnh viễn không thay đổi theo chiều thời gian. Chúng ta có thể đồng ý rằng mãi đến thời Lưu Hiệp (khoảng 465-khoảng 522) giới văn nhân học giả vẫn còn chịu sự chi phối rất sâu nặng của hệ diễn ngôn thi pháp Nho gia, nhưng ngay cả trước thời Lưu Hiệp, Tào Thục (192-232) đã mở ra một xu hướng thi ca trữ tình hoàn toàn mới mẻ, nếu không đổi lập một cách dứt khoát với hệ diễn ngôn truyền thống thì cũng bắt đầu nói lời chia tay với hệ thống này. Thời kỳ Lục Triều chính là thời kỳ mà Chu Tác Nhân hay bất kỳ nhà phê bình văn học hiện đại nào cũng sẵn sàng thừa nhận là một giai đoạn của văn học “thuần túy” theo nghĩa hiện đại, nghĩa là các yếu tố mang tính giáo huấn đạo đức không còn đóng vai trò chi phối áp đảo nữa. Cũng trong chính thời kỳ này những tác phẩm lý luận văn học xuất sắc nhất đã được viết ra: *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp (khoảng 465-khoảng 522), *Văn phú* của Lục Cơ (261-303), *Thi phẩm* của Chung Vinh (468-518)³⁵ đều ra đời trong giai đoạn này. Các tác phẩm này đặt nền móng cho một hệ diễn ngôn thuyên thích mới, không đổi lập với hệ diễn ngôn truyền thống, chỉ bổ sung cho nó và mở rộng ra một số các mặc định cơ bản. Điều này thấy rõ nhất trong trường hợp Lưu Hiệp. Chúng ta hãy xem lại sự đánh giá của một số nhà phê bình đối với thành tựu văn học của Tào Thục (192-232). Tào Thục, con trai Tào Tháo, thông minh đĩnh ngộ từ nhỏ, được cha yêu quý, định chọn làm thái tử để nối ngôi, nhưng do một số sai lầm liên quan đến đạo đức và chính trị ông đã bị vua cha ghét bỏ. Tào Phi (187-226), anh trai ông, cũng là một nhà thơ và một nhà lý luận văn học, đã lên nối ngôi. Tiếp tục phạm

³⁴ Tác giả của *Trung Quốc Tân Văn Học Dịch Nguyên Lưu* (1932). Chu Tác Nhân chủ trương văn dĩ tải đạo thì không phải là văn chương thuần túy.

³⁵ Xem “The Nature of Evaluation in the *Shih-p'in* (Gradings of Poets) by Chung Hung (A.D. 469-518),” in *Theories of the Arts in China*, Susan Bush & Christian Murck biên tập (NXB. Princeton University Press, 1983) tr. 225-264.

thêm những sai lầm khác do uất hận vì không được lên ngôi vua, Tào Thực bị chính anh trai của mình biến đời ông thành một địa ngục. Thành tựu thi ca hiện tồn của ông gồm có 27 bài cổ thi, 42 bài nhạc phủ, 45 bài phú, 35 bài biểu, và một số tác phẩm văn xuôi khác. Chung Vinh rất đề cao Tào Thực, trong *Thi Phẩm* xếp thơ ông vào thượng phẩm,³⁶ xếp thơ của Tào Phi vào trung phẩm. Tiêu Thống (501-531), tác giả *Văn Tuyển*,³⁷ đưa đến 38 bài thơ của Tào Thực vào bộ tuyển tập của ông. Tạ Linh Vận, bản thân cũng là một nhà thơ nổi tiếng, cũng cực lực tán dương Tào Thực: “*Thiên hạ tài hữu nhất thạch, Tào Tử Kiến độc chiếm bát đầu, ngã đắc nhất đầu, thiên hạ cộng phân nhất đầu*” (Tài năng trong thiên hạ có mười đầu, riêng Tào Thực đã chiếm hết tám, ta được một, còn một đầu phân phát cho thiên hạ).³⁸

Nhưng Lưu Hiệp lại đánh giá thơ Tào Phi cao hơn, ngược với xu hướng đương thời. Ông cho rằng sở dĩ mọi người đề cao Tào Thực và hạ thấp văn tài của Tào Phi là do cảm thương cho hoàn cảnh bi đát của Tào Thực và chê bai sự tàn nhẫn của Tào Phi.³⁹ Rất có thể là Lưu Hiệp có lý và cũng chẳng có lý do gì chúng ta hoài nghi sự đánh giá của Chung Vinh. Thực tế là nhìn từ góc độ truyền thống học, hệ diễn ngôn thi pháp truyền thống đã dịch chuyển theo một hướng mới: sự thể hiện “bản ngã/ cái tôi trữ tình” đã được chấp nhận trong hệ diễn ngôn này.⁴⁰ Nhưng sự chấp nhận này không bao giờ trọn vẹn trong dòng chảy văn học Trung Quốc truyền thống. Mãi đến thế kỷ 17, Vương Phu Chi (1619-1692) vẫn sử dụng các tiêu chí truyền thống học Nho Gia để phê phán Tào

Thực và nhiệt liệt đề cao Tào Phi, xem Tào Phi là “thi thánh.” Trong *Cổ thi bình tuyển* họ Vương chọn 16 bài thơ của Tào Phi nhưng chỉ có 2 bài của Tào Thực trong phần Nhạc phủ, 9 bài thơ của Tào Phi và 3 bài thơ của Tào Thực trong phần cổ thi.⁴¹ Tại sao lại có sự chấp nhận “cái tôi trữ tình” trong hệ diễn ngôn truyền thống vốn có bề dày lịch sử hết sức kiên cố vững chắc như vậy? Ý kiến chung là: “Trong giai đoạn giữa và cuối đời Đông Hán là thời đại tư tưởng thống trị bị sụp đổ, xã hội chao đảo mất an ninh, những văn nhân bấy lâu nay vẫn lấy sự học hỏi kinh điển, báo đáp ơn nước ơn vua làm mục tiêu trong cuộc sống, lấy tiết tháo luân thường làm tiêu chuẩn tối cao về mặt giá trị, nay đã mất đi chỗ dựa tinh thần để an thân lập mệnh.”⁴² Những tác giả của bộ *Lịch sử văn học Trung Quốc* hết lời ca ngợi văn học của thời kỳ này (Ngụy Tấn): “Kiến An là thời đại tài hoa rực rỡ trong lịch sử văn học Trung Quốc, nhiều nhà văn và nhiều tác phẩm xuất hiện, làm cho các thể loại văn học đều phát triển, nhất là thơ ca, phá vỡ được tình trạng tê lạnh thời Hán kéo dài bốn trăm năm, thơ ngũ ngôn từ đây hưng thịnh, thơ thất ngôn từ đây đặt được nền móng.”⁴³

Tác phẩm lý luận văn học đầu tiên của Trung Quốc xuất hiện vào chính thời kỳ này, do chính Tào Phi chấp bút.⁴⁴ Trong *Luận văn*, ông viết: “*Văn dĩ khí vi chủ. Khí chi thanh trọc hữu thể. Bất khả lực cưỡng nhi chí. Thi chư âm nhạc. Khúc độ tuy quân,*

³⁶ Nguyễn Đình Phúc & Lê Khánh Trường, *Thi phẩm tập bình* (NXB. Văn Nghệ, TP. HCM 2007), tr. 79-80.

³⁷ *Tăng bổ lục thân chú Văn Tuyển*, 60 quyển. Trần Nhân Từ và Trà Lăng biên tập, 1299. In lại theo bản khắc của Hồng Tiệm, 1549. Bản in lại của Đài Bắc, 1974.

³⁸ Theo *Tam Tào tư liệu hội biên* (NXB. Trung Hoa thư cục, Bắc Kinh, 1980), tr. 95. Chác Cao Bá Quát đã mượn ý này của họ Tạ khi phát biểu: “Thiên hạ có bốn bề, riêng ta chiếm hai bề, anh ta Cao Bá Đạt chiếm một bề, còn một bề phân phát cho thiên hạ.”

³⁹ Lục Khả Như & Mâu Thế Kim, *Văn tâm điều long dịch chú*, tập 1 (NXB. Tê Lô thư xã, 1981), tr. 365.

⁴⁰ Tham khảo Siu-kit Wong, *Early Chinese Literary Criticism* (NXB. Joint Publishing Company, Hong Kong, 1981).

⁴¹ Vương Phu Chi, *Cổ thi bình tuyển*, trong bộ *Thuyền Sơn toàn tập*, tập 15 (NXB. Đài Bắc, 1965), 1.9a-13a, tr.11695-11703; 1.13b, tr.11704, 4.8a-9b, tr.11829-11832; 4.9b-10b, tr.11832-11834

⁴² Chương Bồi Hằng & Lạc Ngọc Minh chủ biên, *Trung Quốc văn học sử*, quyển thượng (NXB. Phúc Đán Đại Học xuất bản xã, trọn bộ 3 quyển, 1996), tr. 280. Một số học giả khi phân tích sự xuất hiện của “cái tôi trữ tình” trong văn học Việt Nam vào những thập niên cuối thế kỷ 19 đầu thế kỷ 20 cũng có những nhận xét tương tự. Xem Trần Nho Thìn, *Văn học trung đại Việt Nam dưới góc nhìn văn hóa* (NXB. Giáo Dục, Hà Nội, 2008), tr. 598-617.

⁴³ *Lịch sử văn học Trung Quốc*, Sở Nghiên Cứu Văn Học, Viện Khoa Học Xã Hội Trung Quốc, tập 1, bản dịch của nhóm Lê Huy Tiêu (chủ biên), (NXB. Giáo Dục, Hà Nội, 2007), tr. 233-234.

⁴⁴ *Luận Văn* là tập hợp những chương còn sót lại từ bộ *Diễn Luận* của Tào Phi, được lưu lại trong bộ *Văn Tuyển* của Tiêu Thống.

tiết tấu đồng kiếm. Chí u dẫn khí bất tề, xảo chuyết hữu tở” (=Văn lấy khí làm chủ. Thể của khí có trong và đục. Không thể cưỡng cầu mà có. Giống như âm nhạc. Giai điệu có thể bằng nhau, tiết tấu theo cùng một qui luật, nhưng khí làm cho khác nhau, khéo hay vụng đều nằm ở đó).⁴⁵ Thời đại của Tào Phi là thời đại của ý thức bản thân được nâng lên một tầm cao mới, những suy tư triết học, chủ nghĩa hưởng lạc xuất hiện dưới nhiều hình thức, và bản chất tự nhiên được đề cao, nhấn mạnh. Cá nhân trong thời kỳ này tìm kiếm sự giải thoát cho bản thân trong một bối cảnh cơ cấu vật chất lẫn ý thức hệ thống trị đang sụp đổ. Xét riêng về phương diện văn học nối tiếp theo một xu hướng bắt nguồn từ Hán phú đến những tiểu phẩm ít nhiều mang dấu ấn đặc trưng cá nhân, văn nhân thời Ngụy Tấn bắt đầu lưu ý đến cá tính của nhà văn ẩn mình sau tác phẩm.⁴⁶ Lưu Hiệp cũng khẳng định “nhậm khí” là đặc trưng chủ yếu của văn học thời Kiến An (VTĐL: Minh Thi: *Tĩnh lân phong nguyệt, hiệp trì uyển, thuật ân vinh, tư hàm yển, khảng khái dĩ nhậm khí, lối lạc dĩ sử tài*). Khi nói đến “khí,” Tào Phi chỉ sử dụng một khái niệm tối cổ trong tư tưởng Trung Quốc và áp dụng nó vào lãnh vực phê bình văn học với một nội dung hoàn toàn mới. Đối với ông, tài năng, tính cách của nhà văn tùy thuộc vào “khí,” hiểu theo nghĩa “ý chí” (Wille) của triết gia Đức Schopenhauer (1788-1860)⁴⁷ hay “đà sống” (*élan vital*) của triết gia Pháp Bergson (1859-1941)⁴⁸. Tác phẩm văn học cho người đọc nhìn thấy “khí” của tác giả: “Nhu vậy các

⁴⁵ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, tr. 65.

⁴⁶ Xem Steven Van Zoeren, *Poetry and Personality: Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China* (NXB. Stanford University Press, 1991).

⁴⁷ Theo Schopenhauer, thể giới là một biểu tượng (Vorstellung), tức là một đối tượng của tri thức chúng ta và bị điều kiện hóa bởi quan năng nhận thức của chúng ta. Đồng thời bản chất của thể giới chính là Ý Chí (Wille) một sức mạnh vô thức và mù quáng chi phối toàn bộ sự vận hành của thể giới và lịch sử của con người. Tư tưởng này của Schopenhauer được trình bày trong tác phẩm *Thể giới như ý chí và biểu tượng* (Die Welt als Wille und Vorstellung) xuất bản lần đầu năm 1819.

⁴⁸ Khái niệm “đà sống” được Bergson sử dụng như một loại năng lực nội tại để giải thích sự tiến hóa và khả năng tư duy sáng tạo của loài người. Bergson trình bày khái niệm này trong tác phẩm *Tiến hóa sáng tạo* (L'Évolution créatrice) xuất bản lần đầu năm 1908.

tác giả cổ xưa đã gửi thân xác vào bút mực và để cho người đời chiêm ngưỡng tư tưởng của họ trong tác phẩm, không trông cậy vào lời lẽ của một sử gia tốt bụng, cũng không dựa dẫm vào uy thế của những kẻ bảo trợ, tiếng tăm của nhà văn lưu lại hậu thế bằng chính khí lực của mình= *Thị dĩ cổ chi tác giả, ký thân u hàn mực, kiến ý u biên tịch. Bất giả lương sử chi từ, bất thác phi trì chi thể nhi thanh danh tự truyền u hậu*).⁴⁹ Vào thời của Tào Phi vẫn còn lưu truyền nơi cung đình những khái niệm liên quan đến việc dưỡng thần, luyện khí nên “khí” trong quan niệm của Tào Phi vẫn còn mang hơi hướng của một khái niệm sinh học bản thể luận theo nghĩa James J.Y. Liu: “Từ khí diễn đạt một loại tài năng phú bẩm riêng cho mỗi cá nhân bắt nguồn từ tư chất của mỗi nhà văn.”⁵⁰ Việc đánh giá một tác phẩm về cơ bản vẫn là đánh giá chính tác giả. Lưu Hiệp còn đưa ra lời khuyên cụ thể cho việc sáng tác dựa trên khí luận nói trên: “Sáng tạo văn chương cốt phải điều hòa, phải làm cho tâm hài hòa, trong sáng, làm cho cái khí thông suốt, trôi chảy, phiền não buông bỏ, không cho ứ tắc, ý đến ung dung phóng bút viết luôn, ý sa đà thì ném bút nghỉ ngơi= *Thổ nạp văn nghệ, vụ tại tiết tuyên, thanh hòa kỳ tâm, điều sường kỳ khí, phiền nhi tức xả, vật sử ủng trệ, ý đắc tắc thu hoài dĩ mệnh bút, ý phục tắc đầu bút dĩ quyền hoài*).⁵¹

Nhìn chung, hệ diễn ngôn thi pháp truyền thống của Trung Quốc và Việt Nam thường nhấn mạnh tính tự phát hữu cơ và phi ngã trong quá trình sáng tác của nhà thơ: nhà thơ giống một người tiếp nhận thiên khai nếu bản thân đã chất chứa sẵn một thứ “khí” phù hợp. Dùng ngôn ngữ thần học Công Giáo, nhà thơ có thể so sánh với một tín đồ đầy ấp đức tin đang ngược ánh nhìn lên thiên giới để tiếp nhận mặc khải trao ban của Thiên Chúa. Thể giới nội tâm bên trong hòa thông hợp nhất với thể giới tự nhiên (cảnh giới) bên ngoài để tạo ra tác phẩm thơ ca *aletheia*

⁴⁹ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, tr. 69.

⁵⁰ James J.Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (NXB. University of Chicago Press, 1979), tr. 12.

⁵¹ Lưu Hiệp, *Văn tâm điều long* (chương Dưỡng Khí). Bản chú dịch của Lục Khả Như và Mâu Thế Kim.

hiện xuất được bản chất u huyền của sự vật trong thế gian. Hàn Dũ (768-824), thi bá đời Đường, viết: “Khí chính là nước, ngôn từ là vật trôi nổi. Khi nước lớn, tất cả mọi vật to nhỏ đều trôi dạt trên mặt nước. Khí hưng thịnh thì mức độ dài ngắn của ngôn từ hay cao thấp của thanh âm đều sẽ phù hợp= *Khí thủy dã, ngôn phù vật dã. Thủy đại nhi vật chi phù giả đại tiểu tất phù. Khí thịnh nhi ngôn chi đoản trường dữ thanh chi cao hạ giai nghi*.”⁵² Nhìn từ góc độ thuyết thích học lịch sử, Hàn Dũ đã công hiến một điểm nhìn mới về vấn đề sáng tác. Như đã nói, hệ diễn ngôn thi pháp truyền thống Trung Quốc mãi đến cuối thế kỷ thứ 8 vẫn nhấn mạnh định hướng bản thể học-đạo đức trong sáng tác văn học mà kinh điển của Nho gia là những tác phẩm qui chuẩn: ngôn từ phát ra tự nhiên từ tình cảm chân thật của nhà thơ (*thi ngôn chí*) nhưng tình cảm chân thật thì mang tính phổ biến nên hệ luận kéo theo đương nhiên phải là tính phi ngã của nhà văn, người chỉ đóng vai trò trình hiện trực tiếp “cảnh giới” bên ngoài vào bên trong tác phẩm của mình.⁵³ Ý kiến của Lê Quý Đôn (1726-1784) cũng không đi ra ngoài quỹ đạo tư duy của Trung Quốc về vấn đề này. Ông viết: “Cốt yếu làm thơ có ba điều: tình, cảnh, sự [...] Trong ba điều cốt yếu ấy, nhất là phải lấy ôn nhu đôn hậu làm gốc.”⁵⁴ Bàn về văn học, Lê Quý Đôn tỏ ra hoàn toàn nắm vững và đồng tình với khí luận của Trung Quốc.⁵⁵ Ông dẫn Bùi Độ, một danh nhân đời Đường: “Cho nên chỗ đồng nhau hay khác nhau về văn chương là do ở khí cách cao hay thấp, ở ý tứ cạn hay sâu, chứ không phải ở việc cắt phân chương cú, phé bỏ thanh vận.”⁵⁶ Nguyễn Cư

Trình (1716-1767) cũng chia sẻ quan điểm đó: “Tóm lại, người làm thơ không ngoài lấy trung hậu làm gốc, ý nghĩa phải hàm súc, lời thơ phải giản dị. Còn việc tô điểm cho đẹp đẽ, trau dồi cho khéo léo lạ lùng thì chỉ nên đặt ngoài sáu nghĩa, coi là việc thừa của năm mối, làm thêm mà thôi.”⁵⁷

Tuy không dùng đến khái niệm “khí,” một nhà nho Việt Nam, Nguyễn Đức Đạt (1825-1887), cũng có những kiến giải tương tự: “Văn như con người của nó. Văn thâm hậu thì con người của nó trầm mà tĩnh; văn ôn nhu thì con người của nó khiêm mà hòa; văn cao khiết thì con người của nó đạm mà giản; văn hùng hồn thì con người của nó cương mà nhanh; văn uyên sâu thì con người của nó thuần túy mà đúng đắn.”⁵⁸ Chủ trương “Le style, c’est l’homme” chắc chắn không phải của riêng Buffon (1707-1788).

Rất có thể quan điểm của Lê Quý Đôn, Nguyễn Cư Trình và Nguyễn Đức Đạt chịu ảnh hưởng thuyết tính linh của Viên Mai (1716-1797), người sống đồng thời với Lê Quý Đôn. Trong *Tùy viên thi thoại*, Viên Mai viết: “Thơ khó có ý vị, thơ có ý vị là nhờ tác giả có tính tình. Thơ khó có vẻ cao nhã, thơ tao nhã là nhờ tác giả có học vấn.”⁵⁹ Một câu khác: “Cách thức thanh luật không ngoài phần tính tình.”⁶⁰ Cao Bá Quát (1809-1853), một thiên tài trong lịch sử văn học Việt Nam, cũng phát biểu

⁵⁷ *Từ trong di sản*, sđd, tr. 47.

⁵⁸ *Nam sơn tùng thoại*, dẫn theo *Từ trong di sản* (NXB. Tác Phẩm Mới, Hà Nội, 1981), tr. 174. Bản dịch của Đỗ Văn Hỷ (Tạp chí Văn Học, số 1-1979). *Nam sơn tùng thoại* chia làm 32 thiên, ngoài thiên *Bình cư* 平居 ở cuối sách là lời học trò ghi lại cuộc sống thanh nhàn bình nhật của thầy, chính văn gồm 31 thiên: Học vấn 學問, Đại đạo 大道, Thư tịch 書籍, Văn chương 文章, Sư hữu 師友, Chí hạnh 誌行, Sự ngôn 事言, Đức tính 德性, Tài tình 才情, Sĩ tiến 仕進 (Q.1); Trị đạo 治道, Pháp chế 法制, Chính thuật 政術, Binh yếu 兵要, Quốc dụng 國用, Hình thưởng 刑償, Lễ nhạc 禮樂, Tri nhân 知人 (Q.2) Nhậm sử 任使, Quân đạo 君道, Thần liêu 臣僚, Tự luân 序倫, Thánh hiền 聖賢, Thuật nghiệp 述業, Bách gia 百家, Thiệp thế 涉世 (Q.3); Danh phẩm 名品, Vận số 運數, Phúc đức 福德, Bình cư 平居, Cách vật 格物, Đàm dư 談餘 (Q.4). Theo Ngô Đức Thọ, “Thám hoa Nguyễn Đức Đạt (1825-1887) và trường Đông Sơn nổi tiếng cuối thế kỷ 19.”

⁵⁹ *Tùy Viên thi thoại*. Bản dịch của Trương Đình Chi (NXB. Văn Nghệ TP. HCM, 2002), thoại 42, tr. 74.

⁶⁰ *Tùy viên thi thoại*, sđd, thoại 2, tr. 19.

⁵² Mã Kỳ Sương, *Hàn Xương Lê văn tập hiệu chú* (NXB. Trung Hoa Thư Cục, Thượng Hải, 1964), tr. 99.

⁵³ Trần Đình Hượu có một nhận xét chính xác khi viết: “Căn cứ vào đặc điểm thơ Trung Quốc và thơ Việt Nam xưa, cảnh và tâm không bao giờ ở vào thế đối lập, kiểu chủ thể- khách thể. Tâm chi phối cảnh, cảnh là đề bộc lộ, gửi gắm tâm sự,” *Nho Giáo và văn học Việt Nam trung cận đại* (NXB. Văn Hóa Thông Tin, Hà Nội, 1995), chú thích 1, tr. 104.

⁵⁴ *Văn dài loại ngữ*, quyển 2 (NXB. Văn hóa thông tin, Hà Nội, 1995. Bản dịch của Tạ Quang Phát), tr. 125.

⁵⁵ Ông trích lại câu nói “Văn lấy khí làm chủ” của Tào Phi nhưng nghĩ ngờ không phải là của Tào Phi. *Văn dài loại ngữ*, sđd, tr. 103.

⁵⁶ *Văn dài loại ngữ*, sđd, tr. 106.

trương tự: “Bàn về thơ, tuy phải chú trọng về qui cách, nhưng làm thơ thì gốc phải ở tính tình [...] Có thể nghìn bài chứa đầy bề khổ, tram vắn đã cạn ruột khô, ham được khoe nhiều, không quan hệ gì đến tính linh câ= *Phù luận thi tuy thủ kỳ cách pháp, tác thi tất bản chư tính tình [...] Khổ hải hoặc tích dĩ thiên thiên, khô trường hữu kiệt ư bách vận. Khoa đa huyễn đắc, vô quan tính linh*).⁶¹

Vậy tính tình là gì? Cũng như bao nhiêu trường hợp khác Viên Mai cũng “mặc định” là chúng ta ai cũng hiểu cụm từ ấy muốn nói gì. Nhìn từ quan điểm thuyên thích học lịch sử, chẳng qua “tính tình” cũng là một biến thể khác của “khí” (Tào Phi) hay “phong cốt” (Lư Hiệp) mà thôi. Thậm chí họ Viên còn dẫn thơ Hứa Hôn: “*Ngâm thi hảo tự thành tiên cốt. Cốt lý vô thi mạc lãng ngâm*” (Ngâm thơ cũng giống như thành tiên vậy/ Trong xương mà không có thơ thì dù có ngâm tràn).⁶² Không những yêu cầu nhà thơ cần có “tính tình” độc đáo Viên Mai còn nhấn mạnh ngay cả người đọc thơ cũng phải có “cốt cách” thi nhân mới có thể thưởng thức được thơ. Đây cũng chỉ là vọng âm của diễn ngôn truyền thống. Lư Hiệp cũng đã nói đến vấn đề này trong chương *Tri Âm (Văn tâm điều long)*: “Phàm người làm văn thi tình cảm xúc động mà ngôn từ phát ra. Người xem văn thi căn cứ vào lời văn để thâm nhập vào tâm hồn của tác giả. Nương theo sóng mà tìm đến nguồn, dù u ẩn cũng hiển lộ ra= *Phù chuế văn giả tình động nhi từ phát, quan văn giả phi văn dĩ nhập tình, duyên ba thảo nguyên, tuy u tất hiển*). Nguyên lý căn cốt của thuyên thích học thi pháp Trung Hoa và Việt Nam có thể xác lập ở đây: tính đồng vị giữa khí chất/ tài năng/ tâm hồn/ tính cách của nhà văn và khí chất/ tài năng/ tâm hồn/ tính cách của người đọc.

Chúng ta hãy quay lại Hàn Dũ một chút. Khi nói rằng Hàn Dũ có một đóng góp mới vào hệ diễn ngôn thi pháp Trung Quốc truyền thống, chúng tôi muốn nhấn mạnh việc ông không đơn thuần lặp lại

một quan điểm của Tào Phi hay Lư Hiệp. Cấu hình xã hội đời Đường có những thay đổi mang tính chất đột phá khiến cho tính phi ngã của người sáng tác cũng nhường chỗ cho việc nhấn mạnh đến cái nhìn độc đáo của thi nhân. Lư Đại Kiệt, một nhà nghiên cứu người Trung Quốc, viết: “Việc nhà Đường sử dụng chế độ khoa cử đã phá vỡ chế độ môn phiệt (tức tuyển sĩ theo hướng trọng nguồn gốc xuất thân) từng tồn tại hàng mấy trăm năm, tạo điều kiện cho tầng lớp tri thức cấp dưới nhưng ưu tú, thông qua khoa cử, có thể tiến thân, tham dự vào vũ đài chính trị. Điều này không chỉ phản ánh sự tiến bộ ở phương diện chính trị, mà đồng thời cũng phản ánh sự tiến bộ ở lĩnh vực văn học. Có thể nói đây chính là một thời kỳ mới cho việc giải phóng và phổ cập văn hóa.”⁶³ Nhưng sự giải phóng này thực ra vẫn gắn kết với hệ diễn ngôn thi pháp truyền thống thông qua nguyên lý căn cốt mà chúng tôi đã đề cập: tác giả-tác phẩm-người đọc tạo thành một “trường văn học” (*literary field*) nhất quán, chia sẻ những mã văn hóa-tư tưởng-thuyên thích chung không thể tách rời, không thể thấu hiểu nếu nhìn từ một “trường văn học” khác với các hệ giá trị định hướng khác. Ví dụ khí luận của Tào Phi vẫn được Tô Triệt (1039-1113), một trong Đường Tống Bát Đại Gia, bảo vệ: “Triệt này vốn sinh chuyện văn chương. Suy nghĩ cho đến cùng cực có thể kết luận rằng văn là hình hài thể hiện ra của khí. Nhưng văn tài thì không thể học được, còn khí thì có thể nuôi dưỡng được= *Triệt sinh hảo vị văn. Tư chi chí thâm, dĩ vi văn giả khí chi sở hình. Nhiên văn bất khả dĩ học nhi năng, khí khả dĩ dưỡng nhi chính*).⁶⁴ Chương Học Thành (1738-1801), một học giả đời Thanh, cũng có quan điểm tương tự mặc dù ông có định hướng sùng cổ và đạo đức mạnh mẽ hơn họ Tô: “Điều kiện tiên quyết để rèn luyện văn chương vào thời xưa là dưỡng khí. Muốn dưỡng khí thì phải noi theo cổ nhân rèn luyện các hành vi đạo đức= *Cổ*

⁶¹ Trung Tâm Nghiên Cứu Quốc Học, *Cao Bá Quát toàn tập*, tập 2 (NXB. Văn Học, Hà Nội, 2012), tr. 1686.

⁶² *Tùy viên thi thoại, sdd*, thoại 2, tr. 19.

⁶³ Lư Đại Kiệt, *Trung Quốc văn học phát triển sử* (1957). Dẫn theo Nguyễn Đình Phúc, *Thi pháp thơ Đường* (NXB. Đại Học Quốc Gia, TP. HCM, 2013), tr. 125.

⁶⁴ *Từ bộ tùng san*, Thượng khu mật Hàn Thái Úy thư, Loan Thành tập, 22/1a.

chi năng văn giả tất tiên dưỡng khí. Dưỡng khí chi công tại u tập nghĩa).⁶⁵ Cần lưu ý là, từ quan điểm của Chương Học Thành, “đưỡng khí” và “tập nghĩa” áp dụng cho cả người muốn sáng tác và người muốn thưởng thức cổ văn.

Thương lang thi thoại 滄浪詩話 của Nghiêm Vũ (khoảng 1195-1245), tác phẩm thi thoại nổi tiếng nhất trong lịch sử phê bình văn học Trung Quốc, gồm có 5 chương (*thi biện, thi thể, thi pháp, thi bình, khảo chứng*). Điểm đặc biệt nhất của tác phẩm này là việc Nghiêm Vũ sử dụng các khái niệm và ngôn ngữ của Thiền Tông vào việc đánh giá và phân tích văn học. Trải nghiệm thưởng thức văn học được so sánh với con đường thâm nhập vào cảnh giới của diệu ngộ: “Thơ có biệt tài, không quan hệ gì đến sách vở. Thơ có biệt thú, không liên quan gì đến lý luận= *Phù thi hữu biệt tài, phi quan thư dã. Thi hữu biệt thú, phi quan lý dã*).⁶⁶ Nói khác đi, ngôn từ trong bài thơ là công cụ dẫn đến sự giác ngộ tâm linh, đạt đến cảnh giới *aletheia*, thấu triệt vào bản chất của tồn tại hiện sinh trong ánh sáng của trực quan. Trong cái nhìn của Nghiêm Vũ, từ *Kinh Thi, Sở Từ*, mười chín bài cổ thi, cho đến thi ca thời Thịnh Đường là những chân lý căn nguyên, sơ thủy nhất mà bất kỳ ai muốn dẫn thân vào thi đạo cũng phải trải nghiệm qua. Ông viết: “Học thơ phải lấy thức làm chủ. Nhập môn cần phải theo đường chính đạo. Lập chí cần phải cao viễn. Tôn các nhà thơ trong thời Hán, Ngụy Tấn, Thịnh Đường làm thầy= *Phù học thi dĩ thức vi chủ. Nhập môn tu chính. Lập chí tu cao. Dĩ Hán Ngụy Tấn Thịnh Đường vi sư*).⁶⁷ Nghiêm Vũ sử dụng những ngôn từ Thiền Tông để nói về việc học thơ và sáng tác: “*hướng thượng nhất lộ*” (=chỉ một đường đi lên đỉnh), “*trực tiệt căn nguyên*” (trực chỉ suối nguồn), “*đốn môn*” (cổng dẫn vào sự đốn ngộ), “*đơn đao trực nhập*” (một đao vào thẳng). Một mặt, cảnh giới diệu ngộ của thi đạo được tẩm trong một làn ánh sáng lung linh, huyền

ảo khiến chúng ta nhớ đến các thuật ngữ “*y ngoai*,” “*cảnh ngoai*,” “*ngôn ngoai*” (vượt qua khỏi ý, vượt qua khỏi cảnh, vượt qua khỏi ngôn từ) khá phổ biến vào cuối đời Đường, đặc biệt là trong tác phẩm của Tư Không Đồ (837-908), tiền bối của thuyết “*thần vận*” của Vương Sĩ Trinh (1634-1711) đời Thanh. Một mặt chúng ta thấy Nghiêm Vũ vẫn tiếp tục di chuyển trong quỹ đạo của hệ diễn ngôn thi pháp truyền thống khi nhấn mạnh việc tôn sùng các tác phẩm qui điển trong lịch sử văn học Trung Quốc. Điểm mới của ông là thêm vào danh sách trên các nhà thơ thời Thịnh Đường. Ngôn ngữ Phật Giáo trong *Thương Lang thi thoại* chỉ phản ánh tính phổ biến của tôn giáo này vào đời Tống khi đất nước đang đứng trước thảm họa diệt vong. Ngô Thì Nhậm cũng có những lời lẽ tương tự khi viết lời tựa cho tập thơ *Hoàng công thi tập*: “Đến như phép tắc của thơ, đó chính là phần bí mật của thánh nhân không thể truyền lại được, ta chỉ có thể hiểu được bằng cái thần, chứ không thể bằng tri thức thông thường được= *Chí u thi chi pháp luật, thứ nãi thánh nhân bất truyền chi mật, khả dĩ thần khiết, nhi bất khả dĩ tri sách dã*).⁶⁸

Hệ diễn ngôn thi pháp Trung Quốc truyền thống có thể xem là kết thúc với tác phẩm *Nguyên thi* của Diệp Tiếp (1627-1703), hoàn thành năm 1686. Stephen Owen đã đánh giá *Nguyên thi*, với tư cách là một tác phẩm thi học, cao hơn chính *Văn tâm điều long*.⁶⁹ Giống như nhiều học giả đương thời, Diệp Tiếp cực lực phê phán những nhà thơ trọng cổ suy kim, xem *Kinh Thi* là thủy tổ của thi ca Trung Quốc và những tác phẩm về sau thuộc Hán, Ngụy, Đường, Tống chỉ là sự trượt dốc xa dần với nguồn gốc ban đầu.

Về bản chất của thi đạo Diệp Tiếp cho rằng có ba yếu tố căn bản: lý, sự, và tình. Ông viết: “Ta chỉ cần ba từ là bao gồm hết: đó là lý tự nhiên, hoàn cảnh khách quan, và tình cảm thông thường, mọi thứ không ra ngoài ba yếu tố này. Đó là đạo của văn

⁶⁵ *Bạt Hương Tuyền độc thư ký, Chương Thi di thư*, ngoại tập (Thượng Hải, 1936), 2/64-65.

⁶⁶ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, tr. 405.

⁶⁷ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, tr. 394.

⁶⁸ *Ngô Thì Nhậm toàn tập*, tập 1 (NXB. Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 2003), tr. 782.

⁶⁹ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, tr. 493.

chương vậy. Trước hết xem xét cái lý tự nhiên, nếu phù hợp với lý tự nhiên thì xem là đắc lý. Kế đến tìm bằng chứng trong sự việc khách quan. Nếu sự việc khách quan không trái với nguyên lý tự nhiên thì được xem như đắc sự. Cuối cùng xem có phù hợp với tình cảm thông thường hay không, nếu thông suốt được thì xem như đắc tình. Ba yếu tố này đều đạt được không thay đổi thì phép tắc tự nhiên được xác lập = *Dư đắc dĩ tam ngôn tế chi: viết lý, viết sự, viết tình, bất xuất hồ thử nhi dĩ. Nhiên tắc thi văn nhất đạo. Tiên quỹ hồ kỳ lý. Quỹ chi ư lý nhi bất mậu, tắc lý đắc. Thứ trưng chi ư sự. Trưng chi ư sự nhi bất bội, tắc sự đắc. Chung khế chi ư tình. Khế chi ư tình nhi khả thông, tắc tình đắc. Tam giả đắc nhi bất khả dịch, tắc tự nhiên chi pháp lập*).⁷⁰ Chúng tôi phỏng đoán rất có thể Lê Quý Đôn đã vay mượn ý này của Diệp Tiếp khi ông cho rằng “cốt yếu làm thơ có ba điều: tình, cảnh, và sự [...] Tình là người, cảnh là trời, sự là hợp thiên địa mà quán thông.”⁷¹

Một khái niệm khác, sau khái niệm “khí,” cũng chiếm vị trí chủ đạo trong thẩm mỹ học nói chung và thi học Trung Quốc nói riêng, chính là “thần.” Lưu Đại Khôi (1698-1779), một trong ba nhân vật chủ chốt của lưu phái Đồng Thành (hai người kia là Phương Bao và Diêu Nãi), tác giả của Luận văn ngẫu ký, là đại biểu lớn nhất cho xu hướng “dĩ thần vi chủ.” Ông viết: “Phương pháp làm văn lấy thần làm chủ lấy khí phụ vào. Tào Phi và Tô Triệt lấy khí làm chủ. Điều đó đúng nhưng khí phải theo thần. Khi thần sung mãn thì khí mệnh mang như biển. Khi thần đi xa thì khí phiêu bồng phóng dật. Khi thần lớn lao thì khí cao viễn. Thần biến hóa thì khí mờ ảo. Thần sâu xa thì khí trầm ổn. Cho nên nói

thần là chủ của khí= *Hành văn chi đạo thần vi chủ khí vi phụ chi. Tào tử Hoàn Tô tử Do luận văn dĩ khí vi chủ thị hĩ. Nhiên khí tùy thần chuyển. Thần huy tắc khí hạo. Thần viễn tắc khí dật. Thần vĩ tắc khí cao. Thần biến tắc khí kỳ. Thần thâm tắc khí tĩnh. Cố thần vi khí chi chủ*).⁷² Khâu Chấn Thanh giải thích quan điểm của họ Lưu như sau: “Thần là chủ đề của tác phẩm, cái đó phải là máu chốt. Thứ đến là khí, tức là tình điệu và khí thế của tác phẩm.”⁷³ Giải thích “thần” là “chủ đề của tác phẩm” như Khâu Chấn Thanh rõ ràng là không ổn. Hai tác giả Ô Quốc Bình và Vương Trấn Viễn có kiến giải hợp lý hơn: “Thần chỉ tài năng thiên phú, tài năng phẩm cách của tác giả”.⁷⁴ Đây là một quan niệm thuộc phạm trù mỹ học, nghệ thuật, có sức khái quát cao, do Lưu Đại Khôi rút ra từ triết học Trang Tử. Ông viết: “Thần và khí là hai điểm tinh hoa tối cao của văn chương=*Thần khí giả, văn chi tối tinh xứ dã*” và “Thần là chủ của khí, khí là dụng của thần=*Thần giả, khí chi chủ. Khí giả, thần chi dụng*.”⁷⁵ Quách Thiệu Ngu cho rằng “thần” tức là “phép tắc” (*pháp*) còn “khí” tức là “khí thế”.⁷⁶ Giải thích “thần” là “pháp” cũng không ổn. Nói như A.C. Graham hợp lý hơn: “Thần không phải là một tinh thần cá nhân (*personal spirit*) mà là một loại năng lực trí tuệ thần minh (*daemonic power of intelligence*) hoạt động giữa trời và đất.”⁷⁷

3. Kết luận

Chúng tôi xin phép dẫn lại một câu của Heidegger nói về thơ Holderlin một lần nữa: “Ngôn ngữ cru mang nhiệm vụ soi sáng hiện thể và giữ chúng như thể- trong chức năng của ngôn ngữ. Ngôn ngữ thể hiện điều thuần túy nhất và bị che dấu nhiều nhất, cũng như những điều rối rắm và phổ

⁷⁰ Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, tr. 497. Không hiểu sao Stephen Owen lại dịch “tình” là “hoàn cảnh” (circumstance). Chúng tôi hiểu “tình” là “tình cảm nhân văn nói chung.” Đúng ra “sự” mới là “hoàn cảnh.”

⁷¹ *Văn đài loại ngữ, sđd*, tr. 125. Xem thêm Đỗ Văn Hỷ, “Thơ với nhà thơ Lê Quý Đôn,” *Tạp chí Văn Học* (số 6, 1984). Phạm Quang Trung, *Văn chương với Lê Quý Đôn* (NXB. Đại học Đà Lạt, 1993). Đinh Thị Minh Hằng, “Thêm một hướng tiếp cận di sản văn học của Lê Quý Đôn,” *Tạp chí Văn Học* (số 4, 1994). Tất cả các nhà nghiên cứu này không ai nhắc đến ảnh hưởng của Diệp Tiếp đối với tư tưởng Lê Quý Đôn.

⁷² Vương Hoàn Tiêu (chủ biên), *Trung Quốc văn học phê bình luận văn tập* (Thượng Hải, 1946. Bản in lại Đài Bắc, 1957), tr. 166-167.

⁷³ Khâu Chấn Thanh, *Lý luận văn học nghệ thuật cổ điển Trung Quốc* (NXB. Giáo Dục, Hà Nội, 1994), tr. 174.

⁷⁴ Theo Vương Văn Hí & Cổ Dịch Sinh, *Thanh đại văn học phê bình sử* (NXB. Thượng Hải Cổ tịch Xuất Bản Xã, 1995), tr. 550.

⁷⁵ Quách Thiệu Ngu, *Trung Quốc văn học phê bình sử* (NXB. Bách Hoa Văn Nghệ Xuất Bản Xã, Thiên Tân, 1992), tr. 322-323.

⁷⁶ Quách Thiệu Ngu, *Trung Quốc văn học phê bình sử*, tr. 323.

⁷⁷ A.C. Graham, *Two Chinese Philosophers* (NXB. London, 1958), tr. 111-112.

biến. Thật ra ngay cả lời tinh yếu nhất, nếu chúng ta muốn hiểu chúng và như thế sẽ trở thành sở thuộc chung của mọi người, cần phải tự biến mình thành phổ biến” (*Language is charged with the task of making beings manifest and preserving them as such— in the linguistic work. Language gives expression to what is most pure and most concealed, as well as to what is confused and common. Indeed, even the essential word, if it is to be understood and so become the common possession of all, must make itself common*)⁷⁸. Đây chính là điều chúng tôi cố gắng muốn nói trong bài này khi trình thuật hệ diễn ngôn thi pháp truyền thống Trung Quốc từ góc nhìn thuyết thích học: thi ca không phản ánh một thực tại cho sẵn trước mắt. Bằng điệu dụng của ngôn từ, một nhà thơ cổ điển Trung Quốc (và một nhà thơ cổ điển Việt Nam, trong một chừng mực nhất định) góp phần soi sáng hiện thể và giúp cho người đọc, một người giả định

đã sở hữu một năng lực tương đương, có thể trực kiến vào chính tinh thể của hiện thể. Sáng tác thi ca, theo Heidegger, cũng là một hình thức nói lên chân lý. Triết học hay thi ca cũng là hai phương thức đáp ứng lại, hưởng ứng, trả lời, hồi đáp lại tiếng gọi của Tính Thể/ Đạo. Chỉ có con người mới có khả năng đáp ứng lời kêu gọi của Tính Thể. Khả năng này tùy thuộc vào mối quan hệ chân tính của con người đối với trời, đất, với thần linh hiện diện hay vắng mặt, với những con người khác theo thể cách để cho sự vật tồn tại như nó là, nhìn nhận sự vật trong trạng thái khai tâm kiến tính. Chỉ trong mối quan hệ chân nguyên đó con người có cơ hội lắng nghe ra được lời của Ngôn Ngữ. Chính ngôn ngữ kêu gọi con người để con người đáp ứng trở lại bằng những ngôn từ hữu hạn của mình. Vì ngôn ngữ là chốn cư lưu của Đạo/ Tính Thể. Đó cũng chính là quan niệm cốt lõi của thi pháp học Trung Quốc truyền thống.

⁷⁸ Martin Heidegger, *Elucidations of Holderlin's Poetry*, bản tiếng Anh của Keith Hoeller (NXB. Amherst: Humanity Books, 2000), tr.55.

The discourse of traditional Chinese poetics from the hermeneutic perspective

• **Duong Ngoc Dung**

University of Social Sciences and Humanities, VNU-HCM

ABSTRACT:

This article re-examines the system of discourses in traditional Chinese poetics from the German hermeneutical perspective extending from Chladenius to Heidegger. The author also conducts a comparative research on the Vietnamese counterpart with a view to illuminating several hidden assumptions that shaped the way scholars in China and Vietnam made a critical reading of literary

works. If the objective of most modern poetics has been found in the attempt to clarify the intrinsic structure of a specific piece of literature, Chinese and, to a lesser extent, Vietnamese traditional poetics tended to underline the constant relationship between a poet, who was called upon to serve Tao and Tao or Seyn, using a Heideggerian term.

Keywords: discourse, hermeneutic, poetics

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Chương Bồi Hằng & Lạc Ngọc Minh chủ biên, *Trung Quốc văn học sử*, quyển thượng (NXB. Phúc Đán Đại Học xuất bản xã, trọn bộ 3 quyển, 1996).
- [2]. David E. Pollard, *A Chinese Look at Chinese Literature: The Literary Values of Chou Tso-jen in Relation to the Tradition* (NXB. University of California Press, 1973).
- [3]. Dương Ngọc Dũng, *Dẫn luận tư tưởng lý luận văn học Trung Quốc* (NXB. Văn Học, Hà Nội, 1999).
- [4]. Haun Saussy, *The Problem of the Chinese Aesthetic* (NXB. Stanford University Press, 1993).
- [5]. Hồ Hiểu Minh, "Thi học rui ro: Đặc chất của thơ Đỗ Phủ," bản dịch Vũ Xuân Bạch Dương, in trong *Kỷ yếu Hội thảo Quốc Tế Kỷ Niệm 1.300 năm sinh thi hào Đỗ Phủ* (NXB Văn Học, 2013).
- [6]. James J.Y. Liu, *Chinese Theories of Literature* (NXB. University of Chicago Press, 1979).
- [7]. Johann Martin Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*. Leipzig, 1742.
- [8]. Kha Khánh Minh & Tăng Vĩnh Nghĩa (chủ biên), *Lưỡng Hán Ngụy Tấn Nam Bắc Triều văn học phê bình tư liệu vịnh biên* (NXB. Đài Bắc, 1978).
- [9]. Khâu Chân Thanh, *Lý luận văn học nghệ thuật cổ điển Trung Quốc* (NXB. Giáo Dục, Hà Nội, 1994).
- [10]. Kim Lương Niên, *Mạnh tử dịch chú* (Thượng Hải cổ tịch xuất bản xã, 1995).
- [11]. *Kinh Thi*, tập 1, bản dịch của Tạ Quang Phát (NXB. Văn Học, Hà Nội, 2004).
- [12]. Lê Quý Đôn, *Văn đài loại ngữ*, quyển 2 (NXB. Văn hóa thông tin, Hà Nội, 1995. Bản dịch của Tạ Quang Phát).
- [13]. *Lịch sử văn học Trung Quốc*, Sở Nghiên Cứu Văn Học, Viện Khoa Học Xã Hội Trung Quốc, tập 1, bản dịch của nhóm Lê Huy Tiêu (chủ biên), (NXB. Giáo Dục, Hà Nội, 2007).
- [14]. Lục Khán Như & Mâu Thế Kim, *Văn tâm điều long dịch chú*, tập 1 (NXB. Tê Lễ thư xã, 1981).
- [15]. Mã Kỳ Sương, *Hàn Xương Lê văn tập hiệu chú* (NXB. Trung Hoa Thư Cục, Thượng Hải, 1964).

- [16]. Martin Heidegger, *Elucidations of Holderlin's Poetry*, ed. Keith Hoeller (Amherst: Humanity Books, 2000).
- [17]. Martin Heidegger, *Being and Time*. Bản tiếng Anh của John Macquarrie và Edward Robinson (London, 1962).
- [18]. Nguyễn Đình Phúc, *Thi pháp thơ Đường* (NXB. Đại Học Quốc Gia, TP. HCM, 2013).
- [19]. Nguyễn Đình Phúc & Lê Khánh Trường, *Thi phẩm tập bình* (NXB. Văn Nghệ, TP. HCM 2007).
- [20]. Pauline Yu, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* (Princeton University Press, 1987).
- [21]. Phan Huy Chú, *Lịch triều hiến chương loại chí*, tập 5 (NXB Trẻ, TP. HCM, 2014).
- [22]. Phó Cảnh Sinh, *Trung Quốc văn học phê bình thông luận* (NXB. Thượng Hải cô tịch xuất bản xã, 1947).
- [23]. Quách Thiệu Ngu, *Trung Quốc văn học phê bình sử* (NXB. Bách Hoa Văn Nghệ Xuất Bản Xã, Thiên Tân, 1992).
- [24]. Siu-kit Wong, *Early Chinese Literary Criticism* (NXB. Joint Publishing Company, Hong Kong, 1981).
- [25]. Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought* (NXB. Harvard University Press, 1992).
- [26]. Stephen Owen, *Traditional Chinese Poetry and Poetics* (NXB. Wisconsin University Press, 1985).
- [27]. Steven Van Zoeren, *Poetry and Personality: Reading, Exegesis, and Hermeneutics in Traditional China* (NXB. Stanford University Press, 1991).
- [28]. *Tam Tào tư liệu hội biên* (NXB. Trung Hoa thư cục, Bắc Kinh, 1980).
- [29]. *Thi kinh chú tích*, tập hạ (Trung Hoa thư cục, 2007), Trình Tuấn Anh và Tường Kiến Nguyên chú giải.
- [30]. *Thơ văn Lý Trần*, tập 1 (NXB. Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1977).
- [31]. Trần Đình Hượu, *Nho Giáo và văn học Việt Nam trung cận đại* (NXB. Văn Hóa Thông Tin, Hà Nội, 1995).
- [32]. Trần Đình Hượu tuyển tập, tập 2, bài “Nho gia và văn học nghệ thuật,” (NXB. Giáo dục, Hà Nội, 1999).
- [33]. Trung Tâm Nghiên Cứu Quốc Học, *Cao Bá Quát toàn tập*, tập 2 (NXB. Văn Học, Hà Nội, 2012).
- [34]. Tu Weiming, *Centrality and Commonality* (University of Hawaii Press, 1976).
- [35]. *Tùy Viên thi thoại*. Bản dịch của Trương Đình Chi (NXB. Văn Nghệ TP. HCM, 2002).
- [36]. Tuyển tập văn thơ Phương Đình Nguyễn Văn Siêu, tập 1 (NXB. Hà Nội, 2010).
- [37]. Từ trong di sản- những ý kiến về văn học từ thế kỷ thứ 10 đến thế kỷ 20 (NXB. Tác Phẩm Mới, Hà Nội, 1981),
- [38]. Viện Nghiên Cứu Hán Nôm, *Ngô Thì Nhậm toàn tập*, tập 1 (NXB. Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 2003).
- [39]. Victor Mair (chủ biên), *The Columbia History of Chinese Literature* (NXB. Columbia University Press, 2001).
- [40]. Vương Hoán Tiêu (chủ biên), *Trung Quốc văn học phê bình luận văn tập* (Thượng Hải, 1946. Bản in lại Đài Bắc, 1957).
- [41]. Vương Phu Chi, *Cổ thi bình tuyển*, trong bộ *Thuyền Sơn toàn tập*, tập 15 (NXB. Đài Bắc, 1965).
- [42]. William Nienhauser Jr. (chủ biên), tập 1, *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature* (NXB. Indiana University Press, 1986).
- [43]. Michel Foucault, *Les mots et les choses* (NXB. Gallimard, 1966).
- [44]. Johann Martin Chladenius, *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*. (NXB. Leipzig, 1742).
- [45]. Martin Heidegger, *Elucidations of Holderlin's Poetry*, bản tiếng Anh của Keith Hoeller (NXB. Amherst: Humanity Books, 2000), tr.55.