

Aristote

NGHỆ THUẬT THƠ CA

Lưu Hiệp

VĂN TÂM ĐIỀU LONG



NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

ARISTOTE
LƯU HIỆP

NGHỆ THUẬT THƠ CA
*
VĂN TÂM ĐIỀU LONG

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC - 1999

LỜI NHÀ XUẤT BẢN

Nghệ thuật thơ ca và Văn tâm điều long trong chứng mực nhất định đều đứng ở cội nguồn của hai nền lí luận nghệ thuật Tây - Đông, có ảnh hưởng không nhỏ đối với tiến trình phát triển của nhiều nền văn học và trường tồn với thời gian. Không một công trình nghiêm túc nào khi đi vào lĩnh vực này lại không nhắc đến hai tác phẩm trên.

Ở Việt Nam, do hoàn cảnh, cả hai kiệt tác này đều được công bố muộn. Mãi đến năm 1964, bản tiếng Việt Nghệ thuật thơ ca của nhóm dịch giả Lê Đăng Bông, Thành Thế Thái Bình, Đỗ Xuân Hà, Thành Thế Yên Bấy mới ra mắt bạn đọc và hơn ba chục năm không tái bản. Văn tâm điều long được học giả Phan Ngọc dịch từ những năm 60 nhưng đến năm 1996 mới công bố trên tạp chí Văn học nước ngoài, bản dịch chưa đầy đủ.

Lần này Nhà xuất bản Văn học tái bản cả hai công trình thành một cuốn sách. Có thể coi đây là một cuộc

giao lưu, đối thoại Đông - Tây, hi vọng nghe câu chuyện người xưa trên dưới hai ngàn năm trước chúng ta vẫn có thể học những kiến thức bổ ích - chỉ ít là kinh nghiệm, - cho những cuộc tranh luận đang ngày càng diễn ra sôi nổi hiện nay.

Đây là hai vấn bản khó, đòi hỏi độ chính xác cao, nên mặc dù đã được biên tập kĩ, các dịch giả và người hiệu đính đọc lại, nhưng chắc vẫn không khỏi sai sót. Kính mong được bạn đọc và các nhà nghiên cứu chỉ giáo để hoàn chỉnh cho những lần tái bản sau.

NHÀ XUẤT BẢN VĂN HỌC

ARISTOTE

NGHỆ THUẬT
THƠ CA

LÊ ĐĂNG BẢNG, THÀNH THẾ THÁI BÌNH,
DỖ XUÂN HÀ, THÀNH THẾ YÊN BẮY dịch
ĐOÀN TỬ HUYẾN hiệu đính

- Lê Đăng Báng, Thành Thế Thái Bình, Đỗ Xuân Hà, Thành Thế Yên Bay dịch theo bản tiếng Nga của Appelrot, Nhà xuất bản Văn học nghệ thuật, Moskva, 1957; tham khảo bản tiếng Trung Quốc của La Niệm Sinh, Tạp chí Lí luận văn học dịch từng, Bắc Kinh, 1958; bản tiếng Pháp của J. Hardy, Paris, 1932.

- In lần đầu: Nhà xuất bản Văn hóa - nghệ thuật, Hà Nội, năm 1964.

- In lần thứ hai: Tạp chí Văn học nước ngoài, Hội nhà văn Việt Nam, số 1/1997, Đoàn Tử Huyền hiệu đính.

- In lần thứ ba: Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1998; người hiệu đính có xem lại và sửa chữa.

CUỘC ĐỜI VÀ SÁNG TÁC CỦA ARISTOTE

Aristote là một nhà triết học lỗi lạc của Hi Lạp cổ đại. Engels đã từng gọi ông là "người bác học nhất trong số những nhà triết học đương thời". Cuộc đời 63 tuổi của ông có thể chia làm ba giai đoạn lớn.

THỜI THƠ ẢO VÀ THỜI HỌC SINH (-384 đến -347)

Năm -384, Aristote ra đời trong một gia đình nghèo⁽¹⁾ tại thị trấn Stavro thuộc thành bang Macédoine. Stavro tuy là thị trấn nhỏ của một thuộc quốc, nhưng chịu ảnh hưởng sâu sắc nền văn hóa Hi Lạp. Con em quý tộc ở đây đều được đưa về đào tạo ở Athens (thủ phủ Hi Lạp). Năm 18 tuổi (-367), Aristote đến Athens. Tuy lúc đó có nhiều trường học của các phái biện luận và các phương dạy nghề, nhưng Aristote đã chọn vào học tại Học viện Platon. Ở đây, ông học tập, nghiên cứu và giảng dạy trong hơn 20 năm và đã trở thành một thành viên ưu tú của Học viện.

Năm -347, Platon, người chủ trì Học viện, chết; người kế tục là Speusippus đã hướng triết học "tri tuệ" của

⁽¹⁾ B.C. Aristote là Nicomachos, bạn thầy thuốc riêng của nhà vua At Macédoine.

Platon vào con đường lí số. Aristote bắt đầu với cách làm đó, và nhân quan hệ chính trị giữa Athens và Macedoine càng thẳng, ông rời bỏ Học viện Platon, kết thúc quãng đời học tập. Lúc ấy ông 38 tuổi.

**THỜI KÌ CHU DU TRUYỀN BẢ TƯ TƯỞNG
VÀ NGHIÊN CỨU KHOA HỌC (-347 đến -334)**

Năm -347, Aristote về nhà một người bạn vùng Tiểu Á, ông ở đây ba năm, lấy vợ hai lần và sinh được hai con (một trai, một gái). Sau đó ông lại nhận lời mời của người bạn khác đến vùng Mitilen để nghiên cứu sinh vật. Những trước tác của ông về động vật học và thực vật học phần nhiều dùng tài liệu thuộc vùng này.

Năm -343, ông vào cung Penla dạy Alexander, con vua Macedoine. Làm việc này một phần vì Aristote vốn là đồng đội ngũ quan, một phần vì ông tin rằng có thể cải cách xã hội bằng việc giáo dục điều cương trực cho những ông vua tương lai; tư tưởng này biểu hiện rất rõ trong quyển Chính trị học của ông. Bốn năm sau, ông từ chức, trở về quê cũ và tiếp tục hoàn thành những công trình đang bỏ dở.

**THỜI KÌ MỞ TRƯỜNG DẠY HỌC TẠI ATHENS
(-335 đến -322)**

Khoảng -335, Aristote trở lại Athens, ông chọn một khu rừng mát mẻ cạnh đền Apollon, về phía Đông Bắc châu thành Athens để mở trường dạy học. Trường này lấy tên là Học viện Lycée⁽¹⁾. Những buổi sớm khi giờ học Dự Trùng Hải còn chưa bắt đầu, thầy trò Aristote

⁽¹⁾ Lycée là họ của thần Apollon tiếng Hi Lạp: Lukikos.

vừa đi bách bộ giữa những hàng cây rậm rạp, vừa đàm đạo những vấn đề thuộc về triết học, thiên văn, chính trị, văn học, khoa học... vì vậy, họ được mệnh danh là "Học phái bách bộ" (Peripatetics)⁽¹⁾. Suốt mười mấy năm trời, Học viện Lycee và "học phái bách bộ" hầu như là trung tâm học vấn của thành thị Athens. Riêng những trước tác của Aristote đã là đỉnh cao của thành tựu khoa học đương thời. Mãi đến khi Aristote mất, Học viện này vẫn còn đứng vững hàng mấy trăm năm, và cũng suy tàn theo đế chế Hi Lạp.

Năm -322, lại cũng vì lí do chính trị, Aristote phải giao trường cho người tin cậy là Theophrastus, lui về ẩn cư ở trấn đảo Chalcis, và ông mất ở đó.

Với hơn 60 năm của đời mình, Aristote đã để lại cho nhân loại một di sản khá đồ sộ. Căn cứ vào những loại thư mục sớm nhất⁽²⁾ thì số lượng tác phẩm của ông có đến 1.000 quyển (hoặc bài), nhưng còn lại đến nay không được bao nhiêu.

Theo lời ghi chú của Strabo⁽³⁾ thì, sau khi Aristote mất, tất cả di cảo đều do Theophrastus, người thừa kế Học viện, bảo quản. Những tác phẩm này đều là những bản chép tay, chưa xuất bản lần nào. Theophrastus trước khi chết đã giao toàn bộ thư viện Lycee cho học trò của mình là Neleus giữ gìn. Về sau, thư viện bị bán đi, nhưng những bản di cảo của Aristote được con cháu Neleus giữ

(1) Peripatetics là từ ghép. Peri có nghĩa là "vòng quanh", patos là "con đường nhỏ".

(2) Những thư mục đó là thư mục của Doigenes Laertius, thư mục của Hesychius, thư mục của thư viện vua Ptolemy II, tất cả đều xuất hiện vào khoảng thế kỉ thứ III sau Công nguyên.

(3) Ông này sống vào khoảng thế kỉ thứ VII sau CN.

lại và chôn giấu dưới một hăm đất vùng Scepsis. Khoảng hơn 100 năm sau, Apellicon, một phú thương châu Phi, phát hiện và mua lại những tác phẩm ấy với giá rất cao, mang về thuê người sao chép và bổ sung những chỗ nhòe nát. Đến thế kỉ thứ I sau Công nguyên, khi đế quốc La Mã xâm nhập vào châu Phi, những tài liệu này mới chuyển về La Mã. Nhờ những cố gắng của các học giả cổ học người Ý như Tyrannio và Andronicus, thế giới học vấn mới bắt đầu chú ý đến trí tuệ sáng ngời trong những bản chép rách nát mà Aristote để lại. Những văn bản mà chúng ta có về tác phẩm của Aristote là đã qua tay sao lục lần thứ nhất do Apellicon và lần thứ hai do Andronicus. Đó là chưa kể sau hơn 100 năm nằm dưới đất, mực nát khá nhiều, người sao chép chắc hẳn đã đoán ý mà thêm thắt, bổ sung, nguyên văn có thể bị xuyên tạc nhiều chỗ. Xã hội đưu tri đã phung phí mất bao nhiêu của quý!

Những tác phẩm còn lại có thể tạm chia theo các bộ môn khoa học như sau:

1 - Logic học: người đời sau gọi chung các tác phẩm thuộc loại này là Công cụ thư (Organon), gồm: Phạm trù luận (Categoria), Giải thích luận (De interpretatione), Tiền phân tích (Analytica Priora), Hậu phân tích (Analytica Posteriora), Biện luận thường thức (Topica), Biện nghị (De sophistica elenchis).

2 - Vật lí học: Vật lí học (Physicae auscultatione), Bàn về trời (De Caelo), Bàn về sống và chết (De Geueratione et corruptione), Khí tượng học (Meterologiaca).

3- Sinh vật học: Động vật sừ (Historae animalium), Phân giải động vật (De portibus animalium), Động vật

phân bố luận (De incessu animalium), *Tâm linh luận* (De anima), *Vi điểm thiên nhiên* (Parva naturalia).

4 - Triết học: *Siêu hình học* (Metaphysica)⁽¹⁾.

5 - Luận lí học và chính trị học: *Luân lí học Nicomachơ* (Ethica Nicomach), *Luân lí học Eudemica* (Ethica Eudemica)⁽²⁾, *Đạo đức đại luận* (Magna Moralia), *Chính trị học* (Politica), *Kinh tế học* (Oeconomica).

6 - Văn học: *Tu từ học* (Rhetorica), *Nghệ thuật thơ ca* (Poetica)⁽³⁾.

Riêng về văn học còn 4 quyển (hoặc bài) nữa, như: Bàn về nghệ thuật diễn giảng (đối thoại), Bàn về các nhà thơ (đối thoại), Bàn về những vấn đề tồn nghi trong sử thi Homere, Những ghi chép về kịch. Những tác phẩm này hoặc bị mất hẳn, hoặc chỉ còn lại một số đoạn lẻ tẻ. Vậy, nếu không kể về mặt tu từ, thì Nghệ thuật thơ ca là tác phẩm duy nhất bàn về văn học của Aristote còn giữ lại được.

Với những tác phẩm kể trên, chúng tôi Aristote quả là một "người bác học nhất trong số những nhà triết học" (Engels); sự hiểu biết của ông bao gồm nhiều mặt, và ở tất cả các mặt đều có những kiến giải sâu sắc.

(1) Meta là "sau", Physica là "vật lí", Metaphysica là "Hậu vật lí học". Tiếng Trung Quốc dịch là "hình nhi thượng học", đây là cách mượn danh từ cổ để dịch khái niệm mới. Từ nguyên rút trong Kinh Dịch, thiên Hệ tức: "Hình nhi thượng vi chi đạo".

(2) Nicomachus là con trai của Aristote, Eudimic là học trò. Hai người này chép lại những lời dạy của Aristote thành sách, nên những tác phẩm ấy đã lấy tên như vậy.

(3) Toàn bộ 24 tác phẩm.

I

Chúng ta sẽ bàn về nghệ thuật thơ ca^{(1)*} nói chung, về các thể loại riêng của nó, cũng như về mỗi thể loại này ước chừng có ý nghĩa như thế nào, và cốt truyện⁽²⁾ cần phải xây dựng sao cho tác phẩm được hay; ngoài ra, cũng sẽ bàn đến việc tác phẩm đó gồm bao nhiêu phần, những phần gì, cùng tất cả những cái khác có liên quan tới đề mục này; theo thứ tự tự nhiên, chúng ta bắt đầu từ cái căn bản nhất.

Sử thi, bi kịch thi cũng như hài kịch và thơ ca tụng tửu thần⁽³⁾, đại bộ phận nhạc sáo, nhạc đàn lục huyền⁽⁴⁾ - tất cả những cái đó, nói chung, đều là những *nghệ thuật mô phỏng*; giữa chúng có ba điểm khác nhau: hoặc thực hiện sự mô phỏng⁽⁵⁾ bằng cái gì (phương tiện - N.D.)** hoặc mô phỏng cái gì (đối tượng - N.D.) hoặc mô phỏng như thế nào (phương thức - N.D.), - cho nên không phải lúc nào cũng như nhau cả. Giống như khi

* Tất cả các chú thích đánh số La Mã được đặt cuối mỗi chương.

** Các từ trong ngoặc đơn () có chú N.D. là của người dịch bản tiếng Việt thêm vào cho rõ nghĩa.

tái hiện các sự vật, người ta mô phỏng chúng bằng các màu sắc hay hình dáng, một số người thì dựa vào tài nghệ⁽⁶⁾, số khác dựa vào kỹ năng, số khác nữa thì dựa vào thiên bẩm, thì tất cả những thứ nghệ thuật kể trên cũng như vậy: sự mô phỏng thể hiện trong tiết tấu, trong ngôn từ, trong giai điệu, hoặc chỉ dùng một thứ, hoặc bằng cả mấy thứ. Thí dụ nhạc sáo, nhạc đàn lục huyền và những loại nghệ thuật âm nhạc khác <cũng thuộc thứ này>(*), như nghệ thuật *khèn*⁽⁷⁾ chẳng hạn, thì chỉ dùng có giai điệu và tiết tấu; những nhà vũ đạo chỉ mô phỏng bằng tiết tấu mà không dùng giai điệu, bởi vì, chính bằng những cử động nhịp nhàng và truyền cảm, họ đã tái hiện những tính cách, những tâm trạng và những hành động; còn loại nghệ thuật mà chỉ dùng ngôn từ - hoặc không có cách luật hoặc có cách luật⁽⁸⁾, thêm nữa hoặc xen lẫn cách luật với nhau hoặc chỉ dùng một thứ, - thì đến bây giờ loại nghệ thuật ấy vẫn hãy còn <chưa có định nghĩa>⁽⁹⁾; bởi chính vì chúng ta không thể đặt một tên chung nào cho những bài mimes⁽¹⁰⁾ của Sophron và Xenarques⁽¹¹⁾, hay những bài đối thoại của Socrate,⁽¹²⁾ kể cả sự mô phỏng bằng thể thơ ba chân⁽¹³⁾, thể thơ bi ca⁽¹⁴⁾, hoặc những loại thơ tương tự; chỉ những ai gắn liền khái niệm “sáng tác” với cách luật thì mới gọi số người này là những nhà thơ bi ca, số người khác là nhà thơ

(*) Dấu <> và các từ trong dấu đó do các nhà nghiên cứu thời cổ, trong khi sao chép nguyên bản bị rách nát, đoán ý thêm.

sử thi, và khi tôn họ là những nhà thơ thì không phải căn cứ theo thực chất của việc mô phỏng mà nói chung là căn cứ theo cách luật. Và nếu như có người viết một bài nói về y học hay vật lý học bằng cách luật, thì theo thói quen, người ta sẽ gọi tác giả là nhà thơ; trong khi đó giữa Homère⁽¹⁵⁾ và Empédocle⁽¹⁶⁾ ngoài cách luật ra thì chẳng có cái gì chung cả. Bởi thế, gọi Homère là nhà thơ, còn Empédocle nên gọi là nhà triết học tự nhiên thì đúng hơn. Cũng vậy, nếu có người viết một tác phẩm trong đó hợp nhất các cách luật, như Chérémon⁽¹⁷⁾ đã làm trong tác phẩm “Nhân mã”⁽¹⁸⁾, một bài diễn ca gồm đủ các loại cách luật, thì cũng phải gọi <người ấy> là nhà thơ. Nói về điều này như thế là đủ rồi.

Nhưng có một số loại nghệ thuật dùng tất cả những cái nói trên - tức là tiết tấu, âm điệu và cách luật - thí dụ như thơ ca tụng thần rượu và thần mặt trời, bi kịch và hài kịch; chúng chỉ khác nhau ở chỗ là: một đàng dùng ngay một lúc tất cả những cái đó, còn đàng khác thì chỉ dùng trong những phần riêng của mình thôi. Đây, tôi hiểu sự khác biệt giữa các loại nghệ thuật về mặt *phương tiện* mà người ta dùng để mô phỏng là như vậy.

(1) Nguyên văn tiếng Hi Lạp là *Περὶ ποιητικῆς* (*Pêri-Pôietikêtx*), bản tiếng Nga dịch là “Об искусстве поэзии”, bản tiếng Pháp dịch là “La Poétique”, bản tiếng Trung Quốc dịch là *Thi học*. Ông Hoàng Xuân Nhị đề nghị dịch là *Nghệ thuật sáng*

tác, vì theo ông, nếu dịch là Nghệ thuật thơ ca thì không đủ nghĩa (Xem Nguyên lý mỹ học Mác-Lênin, tập 1 trang 54, phần chú thích). Theo chúng tôi hiểu thì *Pêri-Pôitêtikêix* vừa có nghĩa là bản thân thơ ca, vừa có nghĩa là nghệ thuật sáng tác văn học, dịch là Bản về nghệ thuật thơ ca (như bản tiếng Nga) hay dịch là Thi học (như bản dịch Trung Quốc) và Thi pháp học như nhiều người đã dùng đều được, vì bản thân những đầu đề ấy đã ngầm có các khía cạnh của những nội dung vừa nói trên. Với những suy nghĩ đó, chúng tôi dịch là Nghệ thuật thơ ca.

Thơ ca ở đây chỉ văn học nói chung. Thơ ca trở thành một thuật ngữ phân loại văn học thì mãi về sau này mới có. Trong quan niệm của các nhà lý luận cổ đại, thơ ca tức là văn học (bao gồm các loại thể). Ví dụ, bức thư bàn về nghệ thuật kịch của Horatius gửi Pídon cũng được gán cho cái tên là Nghệ thuật thơ ca (*Ars Poetica*). Và Aristote trong một tác phẩm khác, chủ yếu nói về các nhà văn, cũng lấy tên là Bản về các nhà thơ. Vì thơ ca được hiểu là văn học nói chung, nên trong tác phẩm này những thuật ngữ: nhà thơ, nghệ thuật thơ ca, loại thể văn học... phải được hiểu là: nhà văn, văn học, loại thể văn học. Một số các nhà phê bình, lý luận cận đại cũng noi theo cách dùng thuật ngữ cổ đại. Ví dụ: Boileau, Lessing, Belinski, TERNYSEVSKI... thường lấy thuật ngữ thơ ca để chỉ văn học và nhà thơ cũng tức là nhà văn nói chung.

(2) Cốt truyện: trong Nghệ thuật thơ ca, Aristote dùng từ này với ý nghĩa là một hệ thống các sự kiện xung đột hoặc sự phát triển những sự kiện ấy theo trình tự tự nhiên của thời gian, nhưng cũng có lúc ông dùng từ này với ý nghĩa "tình tiết". Trong khi chờ đợi có một thuật ngữ chính xác và thống nhất, chúng tôi tạm dịch từ này (*fabula*) là cốt truyện.

(3) Thơ ca tung tũn thần: bài hát ca tung tũn rượu nho, ca ngợi chiến thắng, bài hát dân gian Hi Lạp, nguồn gốc của những bi kịch.

(4) Nhạc sáo và nhạc đàn lục huyền: nghệ thuật thổi ống sáo và chơi đàn lục huyền (*cithare*-một thứ đàn dây của người Hi Lạp cổ đại, tựa như đàn lyre).

(5) Mô phỏng: chúng ta không có thuật ngữ riêng để dịch thật sát từ "mimesis" của Hi Lạp với ý nghĩa mà Aristote dùng. Bản tiếng Trung Quốc dịch là mô phỏng, lâm mô; bản tiếng Nga dịch là подражание. Chúng tôi dịch là mô phỏng, với ý nghĩa có tính

chất sáng tạo, tích cực, chứ không phải theo nghĩa tiêu cực, bị động. Trong một số trường hợp, từ này có thể dịch là “sự tái hiện” hoặc “sự miêu tả”.

(6) Tài nghệ: từ này dùng ở đây với ý nghĩa trái ngược với từ “thiên bẩm”. Trong tiếng Hi Lạp, từ này là “Tekhnê, có ý nghĩa đối lập với từ “Phisis” (thiên bẩm). Trong tiếng Latin, sự đối lập này thể hiện ở hai từ “Ars” và “Ingenium”.

(7) Kèn: chúng tôi dùng từ này để gọi một thứ nhạc cụ thời cổ Hi Lạp, gồm có những ống dài ngắn không đều nhau, khi thổi lên giống như tiếng gió vi vu qua những khóm lau; bản tiếng Nga dịch là “свирель”, bản tiếng Pháp dịch là “syrinx”, bản tiếng Trung Quốc dịch là “bài tiêu”. Căn cứ vào những nét chung về cấu tạo cũng như về công dụng, nhạc cụ này nom tựa tựa một thứ nhạc cụ lâu đời ở miền núi nước ta (kèn), cho nên chúng tôi tạm dịch là cái kèn.

(8) Ý chỉ văn xuôi hoặc văn vần.

(9)... đến bây giờ loại nghệ thuật ấy vẫn còn chưa có định nghĩa: người cổ Hi Lạp không có thuật ngữ nào để diễn đạt khái niệm “văn học” của chúng ta. Đoạn này là dịch theo một bản chép (nguyên bản của Aristotle đã mất chỗ này). Hoặc có bản chép là “còn có một loại nghệ thuật chỉ dùng ngôn từ để mô phỏng, loại ấy hoặc dùng văn xuôi, văn vần, thể cách luật và hoặc chỉ dùng một thứ, hoặc đủ các kiểu. Loại nghệ thuật này đến nay chưa có tên gọi. Ví dụ, những bài “mimes” của Sophron, Xenarques và đối thoại của Socrate không có tên gọi chung”.

(10) Mimes: một trong những ca khúc bắt nguồn từ điệu dân gian cổ Hi Lạp, bài ngắn gọn, giản dị, phỏng theo phong cách của hài kịch, diễn lại những sinh hoạt thường ngày. Loại này rất lưu hành vào khoảng thế kỉ thứ III TCN.

(11) Sophron (thế kỉ thứ V TCN) và con trai Xenarques là những tác giả chuyên sáng tác “mimes”.

(12) Những bài văn xuôi do Platon viết theo những cuộc tranh luận giữa Socrate với những nhà hùng biện và triết gia đương thời.

(13) Thể thơ ba chân: (tiếng Pháp: trimètre) là một thể thơ có ba âm cách, cứ một nhịp dài hai nhịp ngắn.

(14) Thơ bi ca: (tiếng Hi Lạp: elegios); một thể thơ hàng đôi.

Hàng thứ nhất là thơ sáu chân daktyl; hàng thứ hai là thơ năm chân, âm cách phức tạp hơn.

(15) Homère: nhà thơ Hi Lạp, thế kỉ thứ IX TCN, tác giả anh hùng ca Iliade và Odyssée. Theo truyền thuyết thì Homère mù, đi lang thang các tỉnh để kể thơ của mình làm ra.

(16) Empédocle: nhà triết học duy vật, thế kỉ thứ V TCN, sinh ở Sicile, Aristote gọi ông là nhà triết học là vì ông được người ta biết đến với tác phẩm viết Về thiên nhiên.

(17) Chérémon: nhà thơ anh hùng ca và bi kịch, người Athens, thế kỉ thứ IV TCN.

(18) Nhân mã: tác phẩm của Chérémon, diễn ca về sự tích con nhân mã, con vật trong thần thoại Hi Lạp, đầu người mình ngựa.

II

Vì tất cả những người mô phỏng đều mô phỏng [các nhân vật]^{*} hành động, mà các nhân vật này cần phải hoặc là tốt hoặc là xấu (bởi vì, tính cách hầu như bao giờ cũng vậy, sự khác biệt của nó là ở chỗ hoặc thấp hèn, hoặc đạo đức)^{**}, - thì tất nhiên là phải mô phỏng những người hoặc tốt hơn ta, hoặc xấu hơn ta, hoặc chỉ như ta, cũng giống như những người thợ vẽ <thường làm>: thí dụ, Polygnote thường miêu tả những người tốt hơn, Pauson miêu tả những người tồi hơn, còn Dionysios⁽¹⁾ thì miêu tả những người bình thường. Rõ ràng là mỗi một trong những loại mô phỏng nói trên sẽ có những sự khác biệt đó, và chúng còn khác nhau tùy theo đối tượng mô phỏng khác nhau: bởi chính vì ngay cả trong điệu nhảy, trong nhạc sáo và nhạc đàn lục huyền, những sự khác biệt tương tự đều có thể xảy ra; ở văn xuôi và văn vần đơn thuần⁽²⁾ cũng vậy.

^{*} Dấu {} và các từ trong dấu đó do người dịch bản tiếng Nga thêm vào.

^{**} Trong ngoặc đơn () là lời chú thích của Aristote theo ý nghĩa văn bản của ông.

Thí dụ: Homère miêu tả những người tốt hơn, Cleophon⁽³⁾ miêu tả những người bình thường, còn Hegemon⁽⁴⁾ (người Tadot), người thủ xướng ra loại thơ trào phúng và Nicochares⁽⁵⁾, tác giả tập “Deiliade”⁽⁶⁾, thì lại miêu tả những người xấu hơn. Ở thơ ca tụng thần rượu và thần mặt trời cũng vậy, trong những loại thơ này có thể mô phỏng như Argus⁽⁷⁾ hoặc như Timothée⁽⁸⁾ và Philoxène⁽⁹⁾ đã mô phỏng trong tác phẩm “Thần khổng lồ”. Sự khác biệt giữa bi kịch và hài kịch cũng như thế: hài kịch thì nhằm miêu tả những người xấu hơn, còn bi kịch lại nhằm miêu tả những người tốt hơn - so với những người trong thực tế.

(1) Polygnote, Pauson, Dionysios: những họa sĩ vào khoảng thế kỉ thứ V TCN. Về những bức họa của Polygnote, Aristote có nhắc tới trong chương VI, còn trong cuốn “Chính trị” (Πολιτικά - theo bản tiếng Nga) ông lại nói rõ rằng thanh niên cần phải xem tranh, nhưng đừng xem tranh của Pauson mà nên xem tranh của Polygnote.

(2) Văn vần đơn thuần: là thứ văn vần không phổ nhạc, chúng tôi dịch từ bản tiếng Nga “Простая прозаическая речь” và có tham khảo ở bản tiếng Pháp “Les vers non accompagnés de musique”.

(3) Cléophon: ông thường dùng thể anh hùng ca để viết về những vấn đề thông thường.

(4) Hégémon: nhà thơ hài kịch, cuối thế kỷ V TCN.

(5) Nicocharès: nhà thơ vào cuối thế kỉ thứ V TCN.

(6) Déiliade: có nghĩa là “bài hát của kẻ nhất gan”.

(7) Argus: trong các bản khác không có tên ông này.

(8) Timothée: nhà thơ và nhạc sĩ Hi Lạp thế kỉ thứ V TCN.

(9) Philoxène: nhà thơ ca tụng thần rượu rất nổi tiếng, người Hi Lạp, thế kỉ thứ V TCN.

III

Thêm vào đó còn có điểm khác biệt thứ ba nữa, đó là mô phỏng *như thế nào*⁽¹⁾ trong từng trường hợp (từng loại hình nghệ thuật - N.D). Cụ thể là, có thể mô phỏng bằng cùng một phương tiện và cùng một đối tượng bằng cách kể về một sự kiện như về một cái gì tách biệt với mình, như Homère vẫn làm; hoặc là người mô phỏng tự nói về mình mà không thay đổi ngôi xưng; hoặc là trình bày tất cả các nhân vật được mô tả trong hành động. Như chúng tôi đã nói ngay từ đầu, bất kỳ sự mô phỏng nào cũng bao gồm trong ba điểm khác biệt đó, tức là: về phương tiện, <đối tượng> và phương pháp. Vì vậy, về một phương diện thì Sophocle⁽²⁾ có thể giống với Homère, vì họ đều tái hiện những con người đáng kính trọng, nhưng về phương diện khác thì Sophocle lại giống Aristophane⁽³⁾, bởi vì hai ông cùng trình bày những con người hành động, hơn nữa, lại là hành động có kịch tính. Do đó, theo một số người thì những tác phẩm này được gọi là “kịch”⁽⁴⁾ vì chúng miêu tả những nhân vật hành động. Cũng vì thế mà người Dorian⁽⁵⁾ mới

đòi nhận bi kịch và hài kịch là của mình, còn chính những người Megarian⁽⁶⁾ (ở bản xứ cũng như ở Cicile) lại đòi nhận hài kịch là của mình. Những người Megarian bản xứ lấy cớ là hài kịch bắt nguồn từ khi ở đất họ thiết lập chính thể dân chủ. Những người Megarian ở Cicile thì lại lấy cớ rằng nhà thơ Épicharme⁽⁷⁾ xuất thân ở Cicile, rằng ông ta sống trước Chionidès và Magnès⁽⁸⁾ khá lâu. Còn một số người Dorian ở Péloponnèse⁽⁹⁾ thì lại đòi nhận bi kịch là của họ, và họ đã lấy tên gọi để làm bằng: theo họ thì những thôn xóm quanh thành phố người Dorian gọi là những *comai* (còn người Athens thì lại gọi là *demoi*)⁽¹⁰⁾, bởi vì theo họ, những diễn viên hài kịch (comediante - N.D.) được gọi không phải theo động từ *comadiein* (lễ tiệc) mà là vì họ (diễn viên hài kịch - N.D.) không được thị dân tôn trọng nên phải sống lang thang ở các *comai*. Và người Dorian cũng dùng động từ *dran* để biểu thị khái niệm “hành động”, còn người Athens thì lại dùng từ *prattein* để chỉ khái niệm này⁽¹¹⁾. Thế là ta đã nói khá đầy đủ rằng trong sự mô phỏng có bao nhiêu điểm khác biệt, và những khác biệt đó như thế nào.

(1) Ở đây Aristote nói về sự khác biệt giữa ba loại hình: tự sự, trữ tình và kịch.

(2) Sophocle: nhà thơ bi kịch Hi Lạp (người Athens), thế kỉ thứ V TCN, tác giả những vở bi kịch nổi tiếng như: Antigone, Edipe làm vua, Edipe ở Colone, Philoclète,...

(3) Aristophane: nhà thơ hài kịch nổi tiếng nhất của Hi Lạp, sinh ở Athens, thế kỉ thứ V TCN.

(4) Trong tiếng Hi Lạp, thuật ngữ kịch (drame) có nghĩa là hành động (từ động từ dran: tôi hành động).

(5) Người Dorian: một chủng tộc lớn sống ở Hi Lạp thời cổ đại.

(6) Người Megarian: một chủng tộc ở Mégare, thủ đô của xứ Mégaride thuộc bán đảo Hi Lạp.

(7) Épicharme: nhà viết kịch sống vào cuối thế kỉ thứ VI đầu thế kỉ thứ V TCN, người Hi Lạp.

(8) Chionidès và Magnès: hai nhà thơ hài kịch, người Athens (Hi Lạp), vào khoảng giữa thế kỉ thứ V TCN.

(9) Péloponnèse: một bán đảo ở Ban Căng.

(10) Hài kịch (comédie) là do từ Kômôdia (tiếng Hi Lạp) mà ra.

(11) Tức là khái niệm "hành động".

IV

Nói chung, dường như có hai nguyên nhân, hơn nữa, lại là hai nguyên nhân tự nhiên, đã làm nảy sinh ra nghệ thuật thơ ca. Thứ nhất, sự mô phỏng vốn sẵn có ở con người từ thuở nhỏ, và con người khác giống vật chính là ở chỗ họ có tài mô phỏng, nhờ có sự mô phỏng đó mà họ thu nhận được những kiến thức đầu tiên; còn điểm thứ hai là: những sản phẩm (kết quả - N.D.) của sự mô phỏng mang lại thích thú cho con người. Bằng chứng của điều này là cái vẫn thường xảy ra trong thực tế: nhiều cái vốn khó coi, nhưng hình tượng của nó lại được ta ngắm nghía một cách thích thú, thí dụ như hình tượng của những con vật ghê tởm và hình tượng của những xác chết. Nguyên nhân của nó là: sự hiểu biết không chỉ là một điều hết sức thích thú đối với các nhà triết học, mà còn là điều thích thú đối với mọi người khác nữa, duy chỉ khác nhau ở chỗ: mọi người khác thu nhận những kiến thức đó không bền⁽¹⁾. [Mọi người] xem các hình tượng đó một cách thích thú vì khi ngắm chúng, họ có thể tìm hiểu và suy luận rằng đây chính [là một cái gì

đó] đơn nhất, chẳng hạn đây là một người nào đó; còn nếu như trước kia người ta chưa có dịp nhìn thấy, thì vật được miêu tả làm cho thích thú không phải ở bản thân sự mô phỏng mà là ở chỗ kỹ xảo⁽²⁾, hoặc do màu sắc hoặc do một nguyên nhân nào đó cùng loại.

Vì thiên tính mô phỏng vốn có trong chúng ta, giai điệu và tiết tấu cũng vậy, (còn như các cách luật là hình thức đặc biệt của tiết tấu, thì đó là điều quá rõ rồi); cho nên, từ thời cổ đại xa xưa, đã có người được thiên nhiên phú bẩm cho những tài năng đặc biệt này, chúng phát triển dần lên và từ chỗ ngẫu hứng đã làm nảy sinh ra thơ ca [thực sự].

Thơ ca, tùy theo các đặc điểm của tính cách [các nhà thơ] mà được chia ra làm nhiều loại: cụ thể là, những nhà thơ nghiêm trang hơn đã tái hiện những hành vi cao thượng, hơn nữa, lại là những hành vi của các vĩ nhân; còn những nhà thơ nhẹ nhàng hơn thì lại miêu tả những hành vi của những người thấp hèn, và trước tiên, họ sáng tác ra những bài hát châm biếm, như những nhà thơ khác sáng tác nên những tán ca và tụng thi. Trước Homère, ta không thể nêu ra được bất kỳ một bài thơ nào như vậy, mặc dầu tất nhiên là số nhà thơ cũng đã có nhiều; nhưng bắt đầu từ Homère thì ta đã có thể nêu ví dụ được: như tác phẩm *Margites*⁽³⁾ của Homère và những tác phẩm tương tự. Trong các tác phẩm này xuất hiện cách luật châm biếm, bởi vì người ta dùng

cách luật đó để cười lẫn nhau, đến bây giờ cách luật này vẫn còn được gọi là *iambe*⁽⁴⁾. Như vậy, trong số các nhà thơ cổ đại, một số đã trở thành tác giả của những vần thơ anh hùng, còn số khác trở thành tác giả của các vần *iambe*.

Nếu ở trong loại thơ nghiêm trang, Homère là nhà thơ vĩ đại nhất, vì ông không những khéo đặt những vần thơ mà lại còn xây dựng được những hình tượng mang kịch tính, thì chính ông cũng là người đầu tiên chỉ cho ta thấy hình thức cơ bản của hài kịch. Ông đã đưa tính chất kịch không phải vào sự nhạo báng, mà lại lồng vào trong cái đáng buồn cười. Vậy, quan hệ của “Margites” đối với hài kịch, chẳng khác gì quan hệ của “Iliade” và “Odyssée” đối với bi kịch. Khi bi kịch và hài kịch đã hình thành, thì những ai thích thú chúng, hoặc bỏ thơ châm biếm mà trở thành những nhà viết hài kịch, hoặc bỏ sử thi mà trở thành những nhà viết bi kịch. Vì rằng hai hình thức thơ ca này có giá trị hơn và được tôn trọng hơn.

Còn như đối với vấn đề các hình thức của bi kịch đã đạt đến mức hoàn mĩ chưa, tự thân nó, cũng như nó đối với rạp hát - những cái đó ở đây ta không xét đến. Xuất hiện buổi đầu một cách ngẫu hứng, bi kịch cũng như hài kịch (bi kịch là do những người giáo đầu các khúc ca tế thần rượu sáng tác, hài kịch là do những người giáo đầu

các bài tế “sùng dương”⁽⁵⁾ sáng tác, đến nay trong nhiều thành phố vẫn còn lưu hành) lớn lên bằng cách phát triển dần dần các đặc điểm của chúng. Trải qua bao thay đổi, bi kịch dừng lại khi đã đạt tới hình thức thích đáng và ổn định của nó. Về số lượng diễn viên⁽⁶⁾ thì Eschile⁽⁷⁾ là người đầu tiên tăng số diễn viên từ một lên hai; ông cũng giảm bớt một phần hợp xướng và đưa đối thoại lên hàng đầu. Còn Sophocle⁽⁸⁾ thì tăng diễn viên lên ba người và cho thêm trang trí. Về phần nội dung, từ chỗ những thần thoại vụn vặt, từ cách biểu diễn “đội lốt dê”⁽⁹⁾ - vở bi kịch nảy sinh do biến cách của lối biểu diễn về dương thần Satyre⁽¹⁰⁾ - bi kịch sau này đã đạt tới chỗ hùng vĩ lừng danh của mình, còn cách luật của nó thì từ lối thơ bốn chân⁽¹¹⁾ trở thành lối thơ ba chân iambe⁽¹²⁾; thoát tiên, người ta dùng thơ bốn chân, bởi vì chính bản thân tác phẩm thơ ca là tác phẩm ca ngợi Satyre, nó mang tính chất vũ đạo nhiều hơn; sau đó không lâu, đối thoại được phát triển, thì chính bản thân tự nhiên đã phối bày cách luật vốn có của mình - trong tất cả các cách luật thì iambe là cách luật gần gũi nhất với khẩu ngữ. Một điều chứng minh cho điểm này là: khi ta nói chuyện với nhau, ta rất hay dùng iambe, chứ ít khi sử dụng hexametre⁽¹³⁾, và nếu có thì cũng xa khẩu ngữ rồi. Sau cùng, về việc tăng thêm số “hồi” và về những cái khác góp phần điểm xuyết những bộ phận riêng của kịch, tôi chỉ hạn chế ở những điều chỉ dẫn đơn sơ này thôi, vì trình bày tất cả một cách tỉ mỉ thì dài lắm⁽¹⁴⁾.

(1) Có nghĩa là không được lâu, không được mạnh bằng các nhà triết học. Tiếng Nga “ Ненадолго”, tiếng Pháp “faible”

(2) Chúng tôi dùng từ “kỹ xảo” để dịch từ tiếng Nga “отделка” và từ tiếng Pháp “l'exécution”.

(3) Margitès: tác phẩm thơ châm biếm, tả anh chàng điên Margites.

(4) Iambe (Tiếng Hy Lạp iambeos): thể thơ trường đoản cách, cũng có nghĩa là một loại thơ châm biếm.

(5) Bài tế sùng dương (tiếng Pháp: chants phaliques, tiếng Nga фалические песни): nghĩa là những bài hát ca tụng dương vật.

(6) Trong kịch cổ đại một diễn viên đóng không phải một vai mà nhiều vai.

(7) Ieschile: “Cha đẻ của bi kịch” (Engels), người Hi Lạp, sống vào thế kỉ thứ V TCN, đã sáng tác nên những vở bi kịch nổi tiếng như “Prométhée bị xiềng”, “Bảy chiến sĩ chống lại thành Thèbès”, “Orestie” (bộ ba).

(8) Sophocle: xem chú thích ở chương III.

(9) Biểu diễn đội lột dê: một loại kịch hài hước. Đội hợp xướng trong kịch là do một số người hóa trang thành dê (bạn của thần rượu Dionysos) hợp thành.

(10) Thần dê (Satyre).

(11) Thơ bốn chân: thể thơ gồm những câu có bốn âm cách (tetrametre).

(12) Xem chú thích ở chương I.

(13) Tiếng Hy Lạp hexametre (lục bộ cách) : thể thơ gồm những câu thơ sáu âm cách hay còn gọi là thể thơ sáu chân.

(14) Câu này bản Trung văn dịch khác, và cho rằng đây là một câu có tính chất đề cương của bài giảng chưa được phát triển đầy đủ.

V

Như chúng tôi đã nói ở trên, hài kịch là sự tái hiện những người xấu, tuy nhiên, không có nghĩa là hoàn toàn độc ác xấu xa, mà chỉ có nghĩa cái đáng cười là một bộ phận của cái xấu: cái đáng cười chỉ là một sự sai lầm và xấu xí nào đó không gây thống khổ và không nguy hại cho ai cả; vì vậy, để khỏi phải đi tìm thí dụ ở đâu xa, ta xem ngay cái mặt nạ hài kịch: nó là một cái gì xấu xí kì quái, nhưng không [biểu hiện] sự đau khổ.

Như đã thấy, chúng ta biết rõ những biến đổi của bi kịch và những người tạo ra những biến đổi đó⁽¹⁾, nhưng còn lịch sử hài kịch thì ta không biết rõ, vì người ta không chú ý tới nó ngay từ lúc đầu. Thậm chí, những đội hợp xướng của các diễn viên hài kịch thì mãi sau này các quan chấp chính mới cung cấp, còn ban đầu chỉ do những kẻ tự nguyện lập nên mà thôi⁽²⁾. Chỉ đến khi hài kịch đã có một hình thức nhất định thì người ta mới nhớ đến tên của những tác giả đầu tiên của nó. Nhưng ta chưa rõ ai đã đặt ra mặt nạ và lối giáo đầu, ai đã tăng số diễn viên lên v.v... Epicharme⁽³⁾ và Phormis⁽⁴⁾ đã tạo nên cốt

truyện, và với hình thức này, [hài kịch] lần đầu tiên chuyển từ Cicile [sang Hi Lạp]. Trong số các nhà hài kịch ở thành Athens, thì Crates⁽⁵⁾ là người đầu tiên đã bỏ loại thơ iambe và bắt đầu nghiên cứu bao quát về đối thoại và cốt truyện.

Thơ sử thi, trừ cách luật quan trọng⁽⁶⁾ của mình ra, cũng giống bi kịch ở chỗ mô phỏng cái nghiêm túc; nó khác bi kịch ở chỗ nó có cách luật đơn giản và là thể trần thuật⁽⁷⁾; ngoài cái đó ra, chúng còn khác nhau về qui mô: bi kịch cố gắng, bằng mọi khả năng, lồng hành động vào trong vòng một ngày hoặc chỉ vượt khỏi giới hạn này chút ít; còn sử thi thì không bị hạn chế về thời gian, và đó là chỗ nó khác với bi kịch. Nhưng dù sao, lúc đầu, bi kịch và sử thi cũng giống nhau⁽⁸⁾.

Về thành phần, thì có những cái [cả ở bi kịch lẫn sử thi] giống nhau, có những cái lại chỉ có trong bi kịch⁽⁹⁾. Bởi vậy, những ai hiểu được chỗ khác nhau giữa bi kịch hay và bi kịch tồi, thì cũng hiểu được (những điều đó - N.D.) trong sử thi, vì trong một tác phẩm sử thi có cái gì, thì trong bi kịch cũng có cái đó, nhưng, cái gì bi kịch có, thì chưa chắc trong sử thi đã có.

(1) Ý chỉ tác giả các bi kịch.

(2) Những hội thi hài kịch, có lẽ vào khoảng 465 TCN mới bắt đầu. Quan chấp chính phụ trách việc này sẽ chọn ba người trong số báo tên dự thi để cấp đội hợp xướng cho họ. Trước đó, mỗi người dự thi, nếu muốn, phải tự tổ chức. Việc tổ chức các đội hợp xướng tốn khá nhiều tiền.

- (3) Épicharme: nhà viết hài kịch kiểu cổ, 450 TCN.
- (4) Phormis: nhà viết hài kịch, chết năm 478 TCN.
- (5) Cratès: nhà viết hài kịch, sống vào khoảng giữa thế kỉ thứ V TCN.
- (6) Bản Trung văn dịch là "cách luật hùng tráng".
- (7) Tức tự sự, ở đây Aristote muốn dùng thuật ngữ này.
- (8) Tức giống nhau về chỗ không bị thời gian hạn chế.
- (9) Chỗ giống là: cốt truyện, tính cách, văn từ và tư tưởng; chỗ chỉ riêng bị kịch có là: trang trí, ca khúc (xem thêm ở chương VI).

VI

Về nghệ thuật mô phỏng bằng thơ *hexametre*⁽¹⁾ và về hài kịch, chúng ta sẽ nói đến sau. Bây giờ hãy nói về bi kịch, dựa vào những điều vừa nói trên để xác định bản chất của nó. Bi kịch là sự mô phỏng một hành động quan trọng và trọn vẹn có một qui mô nhất định, [sự mô phỏng] đó nhờ vào ngôn ngữ - ngôn ngữ này trong mỗi phần có sự trau chuốt khác nhau; bằng hành động, chứ không phải bằng câu chuyện kể, bi kịch, qua cách (khêu gợi lên - N.D.) sự xót thương và sợ hãi, thực hiện sự thanh lọc các cảm xúc đó. Tôi gọi ngôn ngữ “trau chuốt” là thứ ngôn ngữ bao gồm cả tiết tấu, giai điệu và lời hát. Sự phân bố chúng trong từng phần của bi kịch là: có chỗ biểu đạt bằng cách luật, có chỗ biểu đạt bằng lời hát.

Và, vì sự mô phỏng được thực hiện bằng hành động⁽³⁾, nên phần cần thiết đầu tiên của bi kịch phải là sự bài trí, sau đó đến bố cục âm nhạc⁽⁴⁾ và văn từ, chính bằng cách đó mà sự mô phỏng được thực hiện. Tôi hiểu văn từ tức là sự kết hợp

các từ, còn bố cục âm nhạc thì ý nghĩa của nó đã quá rõ rồi. Tiếp nữa, vì bi kịch là sự mô phỏng hành động⁽⁵⁾, mà hành động là do những nhân vật hoạt động tạo ra, những nhân vật này phải có tính cách và phương thức tư tưởng (bởi vì thông qua đó mà chúng ta mới gọi hành động là hành động gì)⁽⁶⁾ nên tất nhiên, tư tưởng và tính cách là hai nguyên nhân của hành động, chúng cũng là nguyên nhân của thành công hay thất bại.

Sự mô phỏng hành động là (nhờ vào - N.D.) *cốt truyện*. Theo tôi hiểu, *cốt truyện* là sự kết hợp các sự kiện, tính cách là cái cho ta biết tính chất của nhân vật hành động⁽⁷⁾, còn tư tưởng là cái mà qua đó người nói muốn chứng minh một điều gì đó, hay đơn thuần bày tỏ ý kiến của mình.

Vậy là, trong mỗi bi kịch cần phải có sáu thành phần, trên cơ sở đó mới thành một vở bi kịch nào đó. Sáu thành phần này là: cốt truyện, tính cách, tư tưởng, bài trí sân khấu, văn từ và bố cục âm nhạc. Hai thành phần thuộc về phương tiện mô phỏng, một thành phần thuộc về phương thức, ba thành phần thuộc về đối tượng, ngoài ra không có thành phần nào khác nữa. Tiện đây cũng phải nói ngay rằng, không phải chỉ một số ít, mà là [tất cả] các nhà thơ đều sử dụng các thành phần nói trên; bất cứ bi kịch nào cũng có bài trí, tính cách, cốt truyện, văn từ, bố cục âm nhạc và cả tư tưởng nữa.

Nhưng cái quan trọng nhất trong đó là thành phần của các biến cố⁽⁸⁾, vì bi kịch không phải là sự mô phỏng con người, mà là sự mô phỏng hành

động và cuộc sống, niềm hạnh phúc và điều bất hạnh, mà hạnh phúc hay bất hạnh đều nằm trong hành động⁽⁹⁾; và mục đích [của bi kịch là miêu tả] một hành động nào đó, chứ không phải miêu tả phẩm chất (của con người - N.D.). Tính cách quyết định tính chất của mỗi người, còn hành động thì quyết định hạnh phúc hay bất hạnh. Vậy là, các nhà thơ đưa ra những nhân vật hành động không phải để miêu tả tính cách của họ, nhưng nhờ những hành động đó mà họ thu tóm được cả các tính cách; nghĩa là hành động và cốt truyện làm thành mục đích của bi kịch, mà mục đích là cái quan trọng hơn cả. Ngoài ra, nếu không có hành động thì chưa chắc bi kịch đã tồn tại được, còn nếu không có tính cách thì bi kịch vẫn có thể cứ tồn tại. Thí dụ: phần lớn các bi kịch mới không miêu tả tính cách; và nói chung, về mặt này giữa các nhà thơ cũng giống như giữa Zeuxis⁽¹⁰⁾ và Polygnote⁽¹¹⁾, trong giới họa sĩ: Polygnote là họa sĩ rất giỏi về miêu tả tính cách, còn các bức tranh của Zeuxis thì không miêu tả tính cách nào cả.

Tiếp nữa, nếu có ai soạn ra hàng loạt những danh ngôn nói về tính cách, văn từ và tư tưởng cũng thật cao siêu, thì người đó cũng chưa được coi như đã hoàn thành nhiệm vụ viết bi kịch; nhưng với cốt truyện và sự sắp xếp các hành động, mặc dù những cái nói trên có kém chẳng nữa, ông ta cũng có thể làm tròn nhiệm vụ đó một cách dễ dàng. Trong hội họa cũng xảy ra điều tương tự: nếu có ai đem những màu sắc đẹp

nhất bôi trét bữa bãi, thì họ cũng không cho ta một ấn tượng thú vị bằng người chỉ phác họa một chân dung⁽¹²⁾. Cái chủ yếu mà bi kịch đã lôi cuốn lòng người chính là sự diễn biến và nhận biết⁽¹³⁾ - những yếu tố của cốt truyện. Chứng minh quan điểm đó của chúng tôi là: những người mới tập viết thường thành công trong hành văn và miêu tả tính cách hơn là trong việc sắp xếp các hành động⁽¹⁴⁾. Những nhà thơ mới đều viết như thế cả.

Vậy, cốt truyện là cơ sở, là linh hồn của bi kịch, sau đó mới đến các tính cách, bởi vì bi kịch mô phỏng hành động, và vì vậy, nó phải mô phỏng những con người đang hành động.

Thành phần thứ ba của bi kịch là tính tư tưởng. Tính tư tưởng tức là biết nói những gì quan hệ đến bản chất và tình huống của sự việc, điều này đạt được nhờ chính trị và hùng biện; những nhà thơ thời xưa đã cho nhân vật họ ẩn nói như những nhà chính trị⁽¹⁵⁾, còn những nhà thơ ngày nay thì lại cho nhân vật của mình ẩn nói như những nhà hùng biện. Tính cách là cái biểu hiện chiều hướng của ý chí; bởi thế, những ngôn từ không chỉ rõ cái mà người nói ưa thích hoặc ghét bỏ <hoặc> thậm chí không hoàn toàn có cái đó, thì đấy là thứ ngôn từ không miêu tả tính cách. Còn tính tư tưởng là sự chứng minh cái gì đó tồn tại hay không tồn tại, hoặc nói chung, là sự biểu thị ý kiến.

Phần thứ tư có liên quan tới câu chuyện của chúng ta là văn từ⁽¹⁶⁾. Như đã nói ở trên, tôi hiểu văn từ là việc diễn giải bằng lời, trong văn xuôi

hay văn vần đều có cùng ý nghĩa như vậy. Phần thứ năm, phần âm nhạc, là cái chủ yếu nhất trong các yếu tố điểm xuyết... Còn bài trí sân khấu tuy hấp dẫn người ta đấy, nhưng nó hoàn toàn nằm ngoài lĩnh vực nghệ thuật thơ ca, nó ít đặc trưng hơn cả đối với thơ ca, bởi vì sức mạnh (hiệu quả - N.D.) của bi kịch vẫn tồn tại dù không có các cuộc thi⁽¹⁷⁾ và các diễn viên; hơn nữa, trong bài trí, vai trò nghệ thuật của nhà phối cảnh quan trọng hơn nghệ thuật của các nhà thơ.

(1) “Nghệ thuật mô phỏng bằng thơ hexametre”: ý chỉ sử thi. Aristote hứa sẽ bàn đến sử thi và hài kịch trong các chương sau, nhưng trong văn bản Nghệ thuật thơ ca còn lại, không thấy phần nói về hài kịch. Nhiều nhà nghiên cứu nghĩ là đã bị thất lạc sau một thời gian dài chôn dưới đất và ngay sau những năm đầu vừa phát hiện.

(2) Thanh lọc: nguyên văn tiếng Hi Lạp là *Katharsis* (tiếng Việt trước đây còn dịch là “tẩy rửa”). Với ý nghĩa tôn giáo, *Katharsis* là làm trong sạch, tịnh hóa (tham khảo câu cuối cùng đoạn 3, chương XVII của Nghệ thuật thơ ca). Với ý nghĩa y học, *katharsis* là “tẩy rửa”, làm “thông hơi”, chỗ này có lẽ dùng với tính cách là một hoán dụ, bao hàm cả hai phạm vi ý nghĩa nói trên. Xin xem thêm bài Góp phần tìm hiểu thuật ngữ mỹ học *Catharsis* của Aristote của Nguyễn Văn Dân đăng trong tạp chí Văn học nước ngoài, Hội nhà văn Việt Nam, số 3 năm 1997.

(3) “Sự mô phỏng được thực hiện bằng hành động”: có thể dịch là “mô phỏng bằng hành động”, đây là chỉ phương tiện của sự mô phỏng.

(4) Cấu trúc âm nhạc (*melopoia*): âm nhạc và lời hát trong các phần trữ tình của bi kịch.

(5) “Mô phỏng hành động”: hành động ở đây là đối tượng của sự mô phỏng.

(6) Câu này bản Trung văn dịch là: “Điều đó quyết định tính chất của hành vi nhân vật”.

(7) Bản tiếng Nga là: “Điều mà tại sao chúng ta lại gọi các nhân vật hành động là những nhân vật nào đó”. Ở đây, chúng tôi tham khảo cách dịch của bản tiếng Trung Quốc.

(8) “Thành phần của các biến cố”: ý chỉ sự cấu thành của cốt truyện.

(9) Câu này nguyên văn bị mất, các bản chép lại đều căn cứ theo lô-gic lập luận và thêm vào như hiện có.

(10) Zeuxis (424 TCN - 380 TCN): họa sĩ chuyên vẽ nhân vật lý tưởng.

(11) Xem chú thích ở chương II.

(12) Bản Trung văn đặt câu này trong dấu ngoặc và lui lại sau mây dòng. Bản tiếng Pháp cũng giống như vậy. Bản dịch tiếng Nga là “phác họa một hình ảnh”, bản Trung văn dịch là: “chân dung phác họa vẽ bằng phấn trên nền có màu”, bản tiếng Pháp dịch là “phác họa một chân dung”. Tham khảo ý kiến của các bản dịch, chúng tôi tạm dịch như vậy.

(13) Có bản dịch là “sự phát hiện”. Phần đầu của chương XI, Aristote có giải thích kỹ khái niệm này.

(14) Ý chỉ sự cấu trúc cốt truyện.

(15) “Nhà chính trị” bản Trung văn dịch là “thị dân”.

(16) “Văn từ” ở đây có nghĩa là hành văn, tu từ.

(17) Thời cổ đại, các vở bi kịch thường đem dự thi ở mùa hội diễn hàng năm. Ở đây ý nói không kinh qua hội thi và biểu diễn, chỉ bằng văn tự ghi chép, bi kịch cũng đã tồn tại rồi.

VII

Sau khi xác định những định nghĩa này rồi, chúng ta sẽ bàn tiếp cách sắp xếp các hành động⁽¹⁾, vì đây là điểm trước tiên và quan trọng nhất của bi kịch. Như chúng tôi đã xác định, bi kịch là sự mô phỏng một hành động trọn vẹn và hoàn chỉnh, hành động này phải có một *quy mô* nhất định - vì có khi một vật hoàn chỉnh nhưng lại không có quy mô. Cái hoàn chỉnh là cái có phần đầu, phần giữa và phần cuối. Phần đầu là cái không tiếp theo cái khác, trái lại, theo qui luật tự nhiên, phải có cái gì tồn tại hoặc tiếp theo nó; phần cuối là cái mà theo tính tất yếu hay theo lẽ thường đều phải theo sau cái gì đó, và sau nó không còn cái khác tiếp theo; còn phần giữa là cái phải tiếp sau cái khác và cái khác nữa lại đi theo sau nó. Vậy, những cốt truyện được xây dựng một cách khéo léo phải theo những định nghĩa đó chứ không được tùy tiện bắt đầu và kết thúc chỗ nào cũng được.

Tiếp nữa, cái đẹp - kể cả động vật⁽²⁾ hay bất kỳ đồ vật gì - gồm những phần nhất định hợp

thành, nó không những cần có một sự sắp xếp (hoàn mĩ - N.D.), mà còn phải có một kích thước nhất định⁽³⁾: cái đẹp là ở trong kích thước và trật tự; do đó, một vật quá bé không thể trở thành đẹp, vì thoát nhìn đã qua, không kịp thu nhận; một vật quá lớn cũng không thể trở thành đẹp, vì một lúc không thể bao quát vật đó ngay được, tính thống nhất và tính hoàn chỉnh bị mất đi đối với người nhìn nó, thí dụ như con vật dài hàng vạn dặm⁽⁴⁾ chẳng hạn. Vậy, để dễ quan sát, những đối tượng tĩnh và động⁽⁵⁾ đều cần phải có một độ lớn nhất định; thì để dễ nhớ, cốt truyện cũng cần phải có độ dài nhất định. Sự xác định chiều dài của cốt truyện theo (hạn chế của - N.D.) các cuộc thi diễn ở nhà hát cũng như theo cảm thụ bằng giác quan (của khán giả - ND)⁽⁶⁾, những điều đó không phải là nhiệm vụ của nghệ thuật thơ ca: nếu phải hội diễn hàng trăm vở kịch, thì chúng sẽ thi diễn với (sự khống chế của - N.D.) đồng hồ nước, như có lúc đã xảy ra như vậy. Qui mô lớn nhỏ là do bản thân sự việc xác định, và về độ dài mà nói, một [bi kịch] hay nhất khi nó được phát triển đến mức [cốt truyện] hoàn toàn sáng tỏ. Cho nên, sau khi đã đưa ra một định nghĩa đơn giản, chúng ta có thể nói: một "hạn độ" là đầy đủ khi mà trong đó, đồng thời với việc các sự kiện tiếp diễn theo quy luật xác suất⁽⁷⁾ hay theo quy luật tất nhiên, có thể biến chuyển từ nghịch cảnh sang thuận cảnh, hay ngược lại.

- (1) Tức cách cấu trúc cốt truyện.
- (2) Hoặc dịch là: con vật, sinh vật.
- (3) Kích thước, cũng có thể hiểu là “độ lớn”, “qui mô”.
- (4) Một dặm cổ Hi Lạp bằng 180m.
- (5) Ý chỉ “động vật hay đồ vật” như trên đã nói.
- (6) Ý nói độ dài về thời gian mà khán giả có thể chịu đựng để xem hết vở kịch.
- (7) “Xác suất” là một danh từ trong toán học cao cấp, dùng để chỉ một quy luật ngẫu nhiên trong hạn định.

VIII

Có một số người lầm tưởng: cốt truyện sẽ *thống nhất* nếu nó xoay quanh một [nhân vật]: thực ra, vô số sự việc có thể xảy ra với một người, hơn nữa, ngay trong một bộ phận những biến cố đó cũng không có sự thống nhất nào cả. Cũng như hành động của một con người thì nhiều vô kể, nhưng trong đó có những cái không thể nào tập hợp thành một hành động thống nhất được. Cho nên, thiết tưởng những nhà thơ đã viết “Heracleida”⁽¹⁾, “Theseida”⁽²⁾ và những sử thi tương tự, đều đi lầm đường, vì họ cho rằng nếu chỉ có một Heracles thì cốt truyện cũng sẽ chỉ có một (tức thống nhất - N.D.). Về các mặt khác, Homère đã hơn [mọi nhà thơ khác], thì ở đây ông cũng hiểu rõ điều này, không biết đó là do tài nghệ hay do bẩm sinh, chỉ biết rằng khi sáng tác “Odyssée”, Homère không miêu tả tất cả những gì đã xảy ra cho nhân vật (Uylisse - N.D.), thí dụ chàng ta bị thương ở Parnas⁽³⁾, hoặc vờ điên khi có lệnh động viên xuất chinh, bởi vì không có tính tất yếu <hay> tính khả năng nào buộc một trong những sự kiện này xảy ra thì sự kiện kia cũng phải xảy ra; nhưng Homère đã

sáng tác “Odyssée” cũng như “Iliade” của mình chung quanh một hành động thống nhất, như chúng ta [vừa mới] xác định.

Vậy, cũng giống như trong các nghệ thuật mô phỏng khác, sự mô phỏng thống nhất là sự mô phỏng một [đối tượng], thì ở đây, cốt truyện dùng để mô phỏng hành động cũng phải là sự miêu tả một hành động - hành động hoàn chỉnh, và các phần của sự kiện (chi tiết - N.D.) cần phải sắp xếp như thế nào để khi thay đổi hay bỏ đi một phần thì cái chỉnh thể cũng biến động theo; bởi vì cái gì mà có hoặc thiếu nó cũng được, thì cái đó không phải là bộ phận hữu cơ của thể thống nhất ấy.

(1) Sử thi miêu tả anh hùng Hi Lạp Héraclès tức Hercule.

(2) Sử thi miêu tả anh hùng Athens: Thésée.

(3) Uylisse đi săn trên núi Parnas bị lợn rừng cắn bị thương. Khi đoàn quân viễn chinh Hi Lạp đến đông viên, chàng ta trốn ở nhà và vờ điên, không chịu xuất chinh.

IX

Từ những cái nói trên cho ta rõ thêm một điều nữa là: nhiệm vụ của nhà thơ không phải ở chỗ nói về sự việc đã thực sự xảy ra, mà là nói về cái có thể xảy ra theo qui luật xác suất hay quy luật tất nhiên⁽¹⁾. Chính thế, nhà sử học và nhà thơ khác nhau không phải ở chỗ một người thì dùng cách luật, còn người kia thì không dùng: có thể đem trước tác của Hérodoté⁽²⁾ đổi thành văn vần, nhưng trước sau chúng vẫn là lịch sử, có vần hay không vần cũng vậy; họ khác nhau ở chỗ: nhà sử học nói về những điều đã xảy ra thực sự, còn nhà thơ thì nói về những gì có thể xảy ra. Vậy thơ ca có ý vị triết học và nghiêm chỉnh hơn lịch sử, vì thơ ca nói về cái chung, mà lịch sử lại nói về cái cá biệt⁽³⁾. Cái chung thể hiện ở chỗ con người, với tính cách như thế, sẽ nói hoặc sẽ làm theo quy luật xác suất hay quy luật tất nhiên, - thơ ca chính là muốn đạt tới chỗ đó, khi nó đặt tên cho [các nhân vật], còn cái cá biệt thì thí dụ như Alcibiade⁽⁴⁾ đã làm gì và cái gì đã xảy ra với ông ta. Trong hài kịch, điều

này lại càng rõ ràng. Tức là: sau khi đã sắp xếp xong cốt truyện theo qui luật xác suất, nhà thơ (hài kịch - N.D.) tùy tiện đặt tên (cho nhân vật - N.D.) chứ không viết về con người cá biệt như những nhà thơ viết iambe thường làm. Trong bi kịch thì lấy những tên đã có trong quá khứ, vì cái có thể là cái có tính xác suất; cái gì chưa xảy ra thì ta chưa tin rằng có thể có, cái gì đã xảy ra thì rõ ràng là có thể có, nếu không, nó hẳn đã không xảy ra. Tuy nhiên, trong một vài bi kịch, chỉ có một hay hai tên nhân vật là được mọi người biết tiếng, các tên khác đều là hư cấu; lại còn có những bi kịch mà trong đó không có một tên nhân vật nào được mọi người biết đến, ví dụ vở “Đóa hoa” của Agathon⁽⁵⁾. Trong vở này, các sự việc và tên tuổi đều là hư cấu, thế mà nó vẫn được mọi người thích thú. Vậy, không nhất thiết phải dựa vào thần thoại lưu truyền để đóng khung (đề tài của - N.D.) bi kịch. Làm như thế thật đáng buồn cười, vì ngay cả những thần thoại nổi tiếng cũng chỉ nổi tiếng với một số ít người mà thôi, dù vậy, nó vẫn được người ta thích thú.

Những điều trên cho ta rõ ràng: nhà thơ phải là người sáng tạo cốt truyện hơn là người sáng tạo cách luật⁽⁶⁾, sở dĩ anh ta là nhà thơ vì anh ta biết mô phỏng, mà cái anh ta mô phỏng lại là hành động. Nếu anh ta phải mô phỏng một việc đã thực sự xảy ra đi nữa, thì anh ta [vẫn cứ là] nhà thơ, bởi lẽ không cái gì phủ nhận⁽⁷⁾ việc một vài sự kiện trong những sự kiện đã xảy ra thực

sự lại là những sự kiện có thể xảy ra theo luật xác suất hay luật tất nhiên; về mặt này, nhà thơ chính là người sáng tạo ra chúng.

Trong số những cốt truyện và hành động đơn giản thì kiểu chấp đoạn là kém nhất. Tôi gọi cốt truyện kiểu chấp đoạn là cốt truyện mà trong đó các đoạn (tình tiết - N.D.) nối tiếp nhau không theo qui luật xác suất hay qui luật tất nhiên. Những [bi kịch] kiểu ấy, nếu do những nhà thơ tồi sáng tác, thì là vì bất tài; còn nếu do những nhà thơ ưu tú sáng tác, thì lại vì họ chiếu cố đến diễn viên⁽⁸⁾: để tham dự cuộc thi, họ kéo dài cốt truyện đến mức bất chấp nội dung, vi phạm trình tự tự nhiên của hành động.

[Bi kịch] không những mô phỏng hành động hoàn chỉnh, mà còn mô phỏng cả cái đáng sợ và đáng thương. Điểm sau cùng này sẽ có sức mạnh đặc biệt nếu <nó xảy ra bất ngờ>, và còn có sức mạnh lớn hơn nữa nếu sự bất ngờ lại có quan hệ nhân quả⁽⁹⁾; có như thế, cái bất ngờ mới có sức mạnh hơn là việc xảy ra tự nhiên và ngẫu nhiên; bởi vì, trong cái ngẫu nhiên thì tất cả những cái xảy ra đều dường như có dụng ý là tỏ ra bất ngờ nhất. Thí dụ: tượng Mitis ở Argos đã dè chết hung thủ từng gây ra cái chết của Mitis; pho tượng đổ ập xuống người hung thủ khi hắn đang ngắm tượng, những điều như thế hình như không phải không có dụng ý.

Vì vậy, những cốt truyện giống như thế nhất định sẽ là những cốt truyện tốt nhất.

1) Xem chú thích ở chương VII.

(2) Hérodoté: nhà viết sử, sinh năm 484 TCN, chết năm 425 TCN (?), có viết 9 quyển Lịch sử chiến tranh Ba Tư.

(3) Cũng có thể hiểu là: thơ ca nói về cái gì có tính nhất quán, còn lịch sử chỉ chống chọi những sự việc lộn xộn.

(4) Alcibiade: nhà quân sự và chính trị Athens, sống khoảng 450 TCN đến 404 TCN.

(5) Agathon (448 TCN - 401 TCN): nhà viết bi kịch ở Athens.

(6) Ý nói: nhà thơ sở dĩ là nhà thơ chính vì ông ta biết cấu trúc cốt truyện, chứ chủ yếu không phải ở chỗ biết sử dụng các thể thơ.

(7) Nguyên văn tiếng Nga là: "cản trở".

(8) Âm chỉ việc có một số diễn viên mong được diễn lâu trên sân khấu, vì thế nhà viết kịch cố kéo dài cốt truyện.

(9) Nguyên văn tiếng Nga là: "Cái nọ có được là nhờ có cái kia".

X

Trong các cốt truyện thì một số là cốt truyện *đơn giản*, số khác là cốt truyện *đan vào nhau* (phức tạp - N.D.), vì những hành động mà cốt truyện mô phỏng chính là như vậy. Tôi gọi một hành động đơn giản là khi hành động đó liên tục, thống nhất, như đã xác định [ở trên], trong đó những biến đổi [của số phận] không thông qua đột biến hoặc nhận biết; còn hành động phức tạp là hành động mà trong đó sự biến đổi nói trên diễn ra có đột biến, nhận biết hoặc đồng thời có cả hai. Đột biến hay nhận biết phải bắt nguồn từ chính bản thân thành phần cốt truyện, sao cho nó là kết quả theo qui luật xác suất hay qui luật tất nhiên của cái đã xảy ra trước đó: bởi vì, việc cái này xảy ra *do* cái gì, và xảy ra *sau* cái gì, là một sự khác biệt rất lớn⁽¹⁾

(1) Ý nói quan hệ nhân quả khác xa với quan hệ trình tự.

XI

Như trên đã nói, *sự đột biến* là sự thay đổi các sự kiện theo chiều ngược lại; ngoài ra, như chúng ta vẫn nói, đó là sự thay đổi theo các qui luật xác suất hay qui luật tất nhiên. Thí dụ như trong vở “Edipe làm vua”, [người báo tin] vốn là đến để báo tin mừng và an ủi Edipe khỏi sợ về chuyện bà mẹ, nhưng sau khi người báo tin đã cho Edipe biết Edipe là ai, thì kết quả lại ngược với ý định. Hay như trong vở “Linse”, Linse bị dẫn đi hành hình, còn Danaos đi theo sau để thi hành bản án, nhưng rồi do quá trình diễn biến của các sự kiện mà kẻ đi sau lại bị chết, còn người đi trước lại được cứu sống⁽¹⁾.

Sự *nhận biết*, như tên gọi cho thấy, là sự chuyển biến từ chỗ không biết đến chỗ biết, [sự chuyển biến này dẫn đến chỗ] hoặc là tình bạn, hoặc là mối thù giữa những nhân vật sẽ được hưởng hạnh phúc hay bất hạnh. Sự nhận biết tốt nhất là khi nào có các đột biến kèm theo nó, như trong vở “Edipe làm vua” chẳng hạn. Tất nhiên, còn có những sự nhận biết khác nữa, tức là, như đã nói ở trên, nó có thể xảy ra với những đối tượng phi sinh vật, mà nói chung với bất kỳ loại đối tượng nào, hay có thể nói, nhận biết một

người nào đó đã làm hoặc không làm một sự việc [gì đó]. Nhưng cái căn bản nhất đối với cốt truyện và hành động là sự nhận biết đã nói ở trên, vì sự nhận biết đó cùng với đột biến sẽ gọi lên sự thương xót hay sợ hãi; bi kịch chính là mô phỏng những hành động ấy, hơn nữa, điều bất hạnh hay hạnh phúc thường theo sau chính những sự kiện đó.

Vì nhận biết là sự nhận biết một ai đó, nên thường xảy ra một nhân vật này nhận biết một nhân vật khác (trong những trường hợp mà một nhân vật được người ta biết rồi), hay cả hai nhận biết lẫn nhau. Thí dụ, do chuyện gửi thư mà Oreste nhận biết Iphigenie; còn đối với Iphigenie, nếu muốn nhận biết Oreste, thì lại cần có biện pháp nhận biết khác⁽²⁾.

Vậy, đột biến và nhận biết là hai thành phần của cốt truyện. Còn thành phần thứ ba là sự *đau khổ*. Trong số các thành phần đó, thì đột biến và nhận biết ta đã nói rồi, còn đau khổ là hành động gây ra chết chóc hoặc đau đớn. Thí dụ, các loại chết trên sân khấu, sự đau đớn ghê gớm, sự mang lại thương tích và tất cả những loại tương tự.

(1) Bi kịch của *Théodecte de Phaelis*, đã thất truyền.

(2) Iphigenie: bi kịch của *Eripide*. Iphigenie làm chủ tế cho quốc vương *Tauride*. Quốc vương bắt được hai người *Hi Lạp*, giao cho Iphigenie giết để tế thần. Iphigenie chỉ giết một người còn sai một người về *Hi Lạp* để báo cho em trai là Oreste sang đón mình về. Nàng sợ người đưa thư đánh mất thư nên đọc kỹ nội dung cho người đó nghe, do đó, người đưa thư (tức Oreste) nhận ra chị. Về sau, Oreste phải đưa ra rất nhiều vật chứng để Iphigenie nhận mình đúng là em trai.

XII

Các thành phần cơ sở của bi kịch, ta đã nói ở trên rồi⁽¹⁾, còn về dung lượng của nó thì chia thành các phần như sau : phần giáo đầu, các hồi, kết thúc và phần hợp xướng; riêng phần hợp xướng lại chia ra khúc mào đầu và hợp xướng ca, những phần này thường chung cho tất cả các bài hợp xướng, còn khúc ca trữ tình và *commos* thì chỉ có trong một số bài mà thôi⁽²⁾. Phần giáo đầu là nguyên cả phần của bi kịch trước khi đội hợp xướng xuất hiện; hồi là phần trọn vẹn giữa những bài hát hoàn chỉnh của đội hợp xướng; kết thúc là phần trọn vẹn mà sau đó không có bài hát của đội hợp xướng nữa. Trong phần hợp xướng thì khúc mào đầu là suốt cả khúc hát đầu tiên của đội hợp xướng, hợp xướng ca là bài hát của đội hợp xướng mà trong đó không có thể thơ *anapaiston* và *trochaïos*⁽³⁾, còn *commos* là bài hát, buồn, chung cho cả đội hợp xướng và diễn viên.

Như vậy, trên kia đã nhắc tới những phần

cần sử dụng của bi kịch, còn dung lượng và các thành phần thì vừa nói xong.

(1) Xem chương VI Nghệ thuật thơ ca.

(2) Khúc ca trữ tình và *compos* đều đặt trong các hồi hay phần kết thúc.

(3) Anapaiston: thể thơ ba chân (đoản đoản trường cách); trochaïos, cũng là choreïos: thể thơ hai chân (trường đoản cách).

XIII.

Theo trình tự, tiếp theo điều vừa nói, có lẽ ta cần phải bàn đến vấn đề: khi xây dựng cốt truyện cần lưu ý điều gì, cần tránh điều gì và thực hiện nhiệm vụ của bi kịch như thế nào. Vì thành phần của một vở bi kịch hoàn mỹ nhất cần phải phức tạp chứ không theo lối đơn giản, hơn nữa, bi kịch phải mô phỏng cái đáng sợ và cái đáng thương (bởi vì điều đó tạo nên đặc điểm của sự miêu tả nghệ thuật này), cho nên điều trước hết rõ ràng là, không nên miêu tả người tốt đang từ hạnh phúc rơi vào bất hạnh, vì như thế thì không đáng sợ và không đáng thương mà là đáng ghê tởm; cũng không nên miêu tả người xấu đang từ bất hạnh [chuyển sang] hạnh phúc, bởi điều này không hợp đối với bi kịch, vì nó không chứa đựng cái gì cần thiết cả, tức là không gợi được tình thương người, sự đau xót và nỗi sợ hãi; sau cùng, cũng không nên miêu tả một người hoàn toàn vô dụng rơi từ hạnh phúc xuống bất hạnh, vì một tổ hợp [các sự kiện] như vậy, tuy có thể khơi dậy lòng thương người nhưng không gợi được sự xót thương và sợ hãi: sự xót thương này

sinh ra khi ta thấy một người vô tội mà chịu điều bất hạnh, còn sự sợ hãi nảy sinh ra khi ta thấy một người như ta lại gặp sự bất hạnh. Vậy [trường hợp sau cùng]⁽¹⁾ sự kiện không gây ra cho chúng ta nỗi xót thương mà cũng chẳng gây ra sự sợ hãi.

Như vậy, còn lại loại [người] đứng giữa hai loại người này. Đó là loại người không có gì [đặc biệt] về mặt đức hạnh cũng như về mặt chính trực; anh ta bị rơi vào chỗ bất hạnh không phải là do bất tài hay bất lương, mà là do một sự nhầm lẫn nào đó, trong khi trước kia anh ta được trọng vọng và sống đầy đủ hạnh phúc. Thí dụ Edipe, Thyeste⁽²⁾ và những nhân vật nổi tiếng khác cùng thuộc dòng dõi như vậy.

Một cốt truyện hoàn mĩ phải là cốt truyện đơn thuần chứ không phải nước đôi⁽³⁾ như một vài người đã nói, và số phận được thay đổi trong cốt truyện đó không phải là chuyển từ bất hạnh sang hạnh phúc, mà trái lại, phải từ hạnh phúc sang bất hạnh, điều đó không phải do xấu xa, mà là do sự nhầm lẫn lớn của những nhân vật như ta vừa nói, hoặc ít ra cũng là người tốt chứ không phải người xấu. Lịch sử đã chứng minh điều đó: trước kia, các nhà thơ dùng lần lượt tất cả những câu chuyện thần thoại mà trong tay có thể có; còn ngày nay, những vở bi kịch hay nhất đều lấy đề tài trong phạm vi một số ít dòng họ, thí dụ xung quanh Alcmeon, Edipe, Oreste, Méleagre, Thyeste, Telephe⁽⁴⁾ và tất cả những nhân vật đã trải qua nỗi khủng khiếp hoặc đã nhúng tay vào việc khủng khiếp.

Vậy là, theo các quy luật của nghệ thuật thì bi kịch hay nhất phải là bi kịch có thành phần đúng như ta nói ở trên. Bởi vậy, có những người đã nhầm khi họ trách Eripide rằng ông ta đã làm đúng điều đó trong các bi kịch của mình, rằng nhiều bi kịch của ông ta thường kết thúc bằng điều bất hạnh, nhưng, như đã nói, ông ta làm thế là đúng. Một chứng minh rất tốt cho điều này là: trên các sân khấu và trong các cuộc hội diễn, chính những bi kịch loại như vậy là những bi kịch *bi kịch* nhất, miễn là những bi kịch đó được dàn dựng thật tốt, và nếu trong các mặt khác dù Eripide chưa sử dụng được tốt [các tài liệu của mình], thì ông ta cũng vẫn là nhà thơ bi kịch nhất trong số các nhà thơ⁽⁵⁾.

Còn loại bi kịch thứ hai mà một số người vẫn cho là hàng đầu, đó là loại có thành phần kép⁽⁶⁾ như “Odyssée”, trong đó người tốt lẫn người xấu đều có kết thúc trái ngược. Người ta cho nó là loại tốt nhất là do nơi trình độ khán giả còn thấp: vì để hài lòng khán giả, các nhà thơ đã hạ mình xuống⁽⁷⁾. Nhưng sự hài lòng mà khán giả [nhận được] ở đây lại không thích hợp với bi kịch mà chỉ thích hợp với hài kịch. Thực vậy, theo cốt truyện ở đây, những nhân vật vốn dĩ không đời chung - như loại Oreste và Egisthe⁽⁸⁾ thì cuối cùng lại hóa ra bè bạn và không ai chết vì bàn tay của ai cả.

(1) “Trường hợp sau cùng”: ý chỉ trường hợp miêu tả con người hoàn toàn vô dụng rơi từ hạnh phúc xuống bất hạnh.

(2) Thyeste là con vua Propos, đã cùng anh em mình tham chiến để giành ngôi vua.

(3) Ý nói: trong cốt truyện có nhân vật từ hạnh phúc rơi xuống bất hạnh và cũng có nhân vật ngược lại.

(4) - Alcmeon vì báo thù cho cha mà giết chết mẹ.

- Méleagre vì đánh chết cậu nên bị mẹ giết.

- Téléphe bị Achille đâm bị thương, phải giả làm người ăn mày, để xin chút sắt rỉ trên đầu dáo của Achille chữa lành vết thương.

(5) Nhà thơ có tác phẩm mang tính chất bi kịch cao nhất.

(6) Nguyên văn tiếng Nga: **ДВОЙНОЙ СОСТАВ**: ý nói loại bi kịch có lẫn hài kịch.

(7) Ý nói khán giả không chịu đựng nổi căng thẳng và bi thảm, nên nhà thơ đã hạ bớt kịch tính xuống.

(8) Egisthe là người đã nhúng tay vào việc mưu sát Agamemnon (bố của Oreste).

XIV

Cái đáng sợ và đáng thương có thể do bài trí sân khấu gợi nên, nhưng cũng có thể nảy sinh từ bản thân các thành phần của sự kiện, đó chính là cái hay nhất và là dấu hiệu của nhà thơ tài năng. Thực vậy, cốt truyện phải được sắp xếp như thế nào để bất kỳ ai, dù không được xem biểu diễn, mà chỉ nghe qua về những sự việc xảy ra đó cũng phải rung mình và cảm thấy xót thương theo trình tự phát triển của các sự kiện; khi nghe cốt truyện của vở “Edipe làm vua”, có lẽ ai cũng có cảm giác như vậy. Nếu dùng bài trí để đạt được (hiệu quả - N.D.) đó, thì kém nghệ thuật vô cùng, vì phải dựa vào sự giúp đỡ bên ngoài⁽¹⁾. Những ai dùng bài trí để biểu hiện cái tuyệt vời - chứ không phải là cái đáng sợ, - thì điều đó không có gì chung đối với bi kịch, vì rằng ở bi kịch không nên tìm bất kỳ khoái cảm nào, mà chỉ nên tìm khoái cảm đặc trưng của riêng nó. Còn vì nhà thơ cần phải nhờ vào miêu tả nghệ thuật để đem lại khoái cảm bắt nguồn từ nỗi xót thương và sự sợ hãi, nên rõ ràng là chính

điều đó phải được chứa đựng ngay trong bản thân các sự kiện.

Vậy, chúng ta hãy nghiên cứu xem những sự kiện nào là đáng sợ và những sự kiện nào là đáng thương. Một điều cần thiết là những hành động như vậy phải xảy ra giữa bạn bè với nhau, hay là do kẻ thù, hay là do những người chẳng phải là bạn, cũng chẳng phải là thù. Nếu một kẻ thù hành hạ một kẻ thù khác, thì dù hắn đã thực hiện hay đang âm mưu, đều không gọi cho người ta nổi xót thương, nếu có thì đó là (sự kích thích - N.D.) do bản thân sự đau đớn mà thôi. Nếu những người không quan hệ gì với nhau mà xử sự như vậy, thì kết quả cũng giống như trên. Chỉ có giữa những người thân mà xảy ra sự việc bi thảm, ví dụ: giữa anh giết em, con giết bố, mẹ giết con hay con giết mẹ hoặc định giết, hoặc làm cái gì đó tương tự như vậy, đấy mới là những điều mà nhà thơ cần tìm.

Những câu chuyện thần thoại đã lưu truyền, tôi thí dụ chuyện Clytemnetres phải chết vì tay Oreste⁽²⁾ và Eriphyle phải chết vì tay Alcmeon, không thể nào chữa khác đi được, nhưng nhà thơ phải là người có tính sáng tạo và phải vận dụng thích đáng những tư liệu lưu truyền. Xin bàn rõ hơn, cái gọi là “vận dụng thích đáng” ý nói gì. Hành động có thể là do bản thân kẻ hành động cố ý làm ra, những nhà thơ thời cổ hay viết như vậy, ví dụ: Eripide đã miêu tả Médée giết những đứa con của mình⁽³⁾. Hành động có thể là do kẻ

thực hiện không biết hết nỗi khủng khiếp của nó, làm xong mới nhận ra [giữa mình với kẻ bị giết] có quan hệ thân thiết, thí dụ Edipe trong vở kịch của Sophocle. Tuy vậy, trong trường hợp Edipe, cái đáng sợ diễn ra ngoài phạm vi của vở kịch, còn có trường hợp những cái này nằm ngay trong kịch, thí dụ chuyện Alcmeon (giết mẹ) trong bi kịch của Asthydamas, hoặc chuyện Telegonos (giết bố) trong vở “Odyssée bị thương”⁽⁴⁾.

Ngoài những cái trên ra, còn trường hợp thứ ba nữa là: do chỗ không biết rõ quan hệ, nên một người sắp phạm tội lỗi tày trời, trước khi hành động thì người đó nhận biết được và dừng lại. Ngoài ra, không còn trường hợp nào khác: nhất định phải làm hoặc không làm, có ý thức hay là vô ý thức. Hồng nhất là trường hợp một người định [phạm tội] một cách có ý thức, nhưng rồi lại thôi không phạm nữa, bởi vì điều đó chỉ chứa đựng trong mình cái đáng ghê tởm chứ không phải cái bi kịch, vì rằng ở đây không có đau khổ. Do đó, không ai sáng tác theo kiểu này, trừ một vài trường hợp ngoại lệ, thí dụ, trường hợp Hémon [định giết] Creon [rồi lại thôi] trong vở Antigone⁽⁵⁾. Tốt hơn trường hợp nói trên một chút⁽⁶⁾ là cùng với điều kiện như thế, nhưng tội lỗi được thực hiện. Tốt hơn nữa là khi làm không biết, làm xong mới rõ, bởi vì ở đây không có cái ghê tởm và sự nhận biết thường đột ngột.

Tốt nhất là trường hợp cuối cùng [đã nói ở trên], tôi muốn nói: như kiểu trong vở kịch

“Cresphonte”, lúc bà Meropa sắp giết một người con trai thì phát hiện ra đó là con mình và thôi không giết nữa; hoặc như trong vở “Iphigenie”, chị định giết em, kết quả không giết; hay như trong vở “Helle”, đứa con trai sắp sửa đem người nộp cho kẻ thù thì phát hiện ra đó là mẹ mình. Đây là lý do tại sao bi kịch chỉ xoay quanh một vài gia tộc. Chính là, không phải bằng con đường nghệ thuật, mà tình cờ các nhà thơ đã phát hiện ra phương thức xử lý các cốt truyện của mình như thế, nên họ không thể không dựa vào những gia tộc đã phát sinh sự kiện bất hạnh kiểu như trên kia đã nói.

Vậy là chúng ta đã nói khá đầy đủ về thành phần của các biến cố và về cốt truyện phải như thế nào cho tốt.

(1) Chỗ này bản tiếng Nga dịch là: “Sự giúp đỡ của đội hợp xướng”, xét ý của toàn đoạn thì lối dịch này không sát nguyên bản. Chúng tôi dựa theo các ý của bản Pháp văn và Trung văn để dịch như trên. Sự giúp đỡ bên ngoài có nghĩa là sử dụng các phương tiện vật chất như ánh sáng, đạo cụ... để gây hiệu quả.

(2) Bố của Oreste bị vợ (tức mẹ của Oreste) mưu sát; để trả thù cho bố, Oreste đã giết chết mẹ; Ériphyle: vợ của thần Amphiaraios, phản bội chồng và bị con là Alemeon giết.

(3) Médée vì ghen chồng mà giết chết con trai của mình. Médée là tên nhân vật, cũng là tên vở bi kịch nổi tiếng của Eriptide. Câu chuyện như sau: Jason được con gái vua xứ Colchide là Médée giúp sức hoàn thành một công việc to lớn. Hai người yêu và lấy nhau được hai con. Khi Jason đến xứ Corinthe, vua xứ này gả công chúa cho Jason, Jason phụ bạc vợ cũ, Médée tức giận dùng thuốc độc giết chết công chúa, quốc vương Corinthe.

và đâm chết hai con, xong trốn đi nước khác. Jason sống trơ trọi hiu quạnh suốt đời!

(4) Vở bi kịch của Sophocle (đã thất truyền): Telegonos đi tìm bố, vì đói, cướp ăn, kết quả giết nhầm bố là Odyssée (tức Ulysse).

(5) Antigone: Vở bi kịch của Sophocle. Hémon vì giận bố (Créon) đã giết chết vợ chưa cưới của mình, nên định đâm chết bố, kết quả đâm trật.

(6) Nguyên văn tiếng Nga là “Sau cái này là...”. Vì để rõ nghĩa và tham khảo cách dịch của các bản dịch khác, chúng tôi dịch thoát như trên.

XV

Về *tính cách*, cần chú ý bốn điểm. Điểm thứ nhất và cũng là điểm quan trọng hơn cả là tính cách cần phải *cao thượng*. Như trên đã nói⁽¹⁾, nhân vật hành động sẽ có tính cách nếu trong mọi lời nói và việc làm đều biểu thị khuynh hướng của ý chí dù là khuynh hướng thế nào đi nữa, nhưng tính cách đó sẽ là cao thượng nếu nó bộc lộ ra khuynh hướng ý chí cao thượng. Loại tính cách này có thể có ở bất kỳ người nào: ở người phụ nữ và cả ở tên nô lệ, dù rằng người phụ nữ có địa vị thấp kém còn tên nô lệ là kẻ hạ đẳng. Điểm thứ hai, tính cách phải *thích hợp*. Ví dụ, có thể miêu tả khí chất trượng phu, nhưng người đàn bà mà có tính cách trượng phu hay tính cách bạo liệt thì không thích hợp. Điểm thứ ba, tính cách phải *giống như thật*⁽²⁾; đây là một điều khác với việc tạo ra tính cách cao thượng (về mặt đạo đức) và thích hợp như vừa nói. Điểm thứ tư, tính cách phải *nhất quán*. Thậm chí, nếu nhân vật được miêu tả là nhân vật không nhất quán và tính cách nhân vật đó cũng vậy, thì vì giữ tính nhất quán mà phải giới thiệu nó không

nhất quán⁽³⁾. Có thể lấy Menelas trong vở "Oreste" làm thí dụ về sự thấp hèn của tính cách được đưa ra một cách không cần thiết, có thể lấy sự kêu khóc của Odyssee trong bài "Scylla" hay đoạn khoắc lác dài dòng của Menalippe làm thí dụ về sự không xứng và không hợp⁽⁵⁾, còn về sự *không nhất quán* thì có thể lấy trường hợp "Iphigenie ở Aulis" làm ví dụ, bởi vì Iphigenie lúc đau đớn (van xin) hoàn toàn không giống chút nào với Iphigenie sau này⁽⁶⁾.

Trong các tính cách, giống như trong thành phần các sự kiện, bao giờ cũng phải tìm kiếm hoặc là quy luật tất nhiên hoặc là quy luật xác suất; lời nói và việc làm của một con người, cũng giống như việc này xảy ra sau việc kia, đều phải theo các quy luật nói trên.

Từ đó, ta thấy rõ là, sự mở nút của cốt truyện phải bắt nguồn từ ngay trong cốt truyện, chứ không nên như trong vở "Medée" phải dùng cái máy⁽⁷⁾, hay như trong vở "Iliade" phải sử dụng cảnh rút quân khỏi bến⁽⁸⁾. Cần dùng đến máy là để cho cái gì xảy ra ngoài vở kịch, hoặc cái xảy ra trước kia mà con người không thể biết được, hoặc cái sẽ xảy ra sau này, và vì vậy cần đến dự ngôn và lời ban truyền của thần linh - vì rằng, chính chúng ta gán cho các thần cái tài hiểu biết tất cả.

Trong quá trình diễn biến của các sự kiện, không được có chỗ nào ngược với tình lí, nếu không thể bỏ những cái ấy đi thì phải đặt nó ra ngoài bi kịch, như kiểu làm trong "Edipe làm

vua" của Sophocle⁽⁹⁾. Và vì bi kịch là sự miêu tả những con người tốt, nên ta cần phải bắt chước những họa sĩ vẽ chân dung giỏi: tức là khi họ vẽ một người nào đó, thì đồng thời với việc làm cho các bức chân dung giống người được vẽ, họ còn vẽ người đó thành người đẹp hơn thực. Nhà thơ cũng vậy, khi tả những người cấu kình, nhẹ dạ, hoặc những kẻ có cá tính tương tự, thì nhà thơ cần phải miêu tả họ thành những người cao thượng. Agathon và Homère đã cho ta thí dụ về sự miêu tả tính cách nghiêm khắc của Achille⁽¹⁰⁾. Đó là những điều <cần phải> lưu tâm, ngoài ra còn phải lưu tâm đến những ấn tượng nảy sinh ra ngoài những ấn tượng sản sinh từ chính bản thân tác phẩm thơ ca; về những điều vừa nói đây người ta cũng hay mắc sai lầm⁽¹¹⁾, trong các luận văn [do tôi] phát biểu đã có nói khá đầy đủ về nó rồi⁽¹²⁾.

(1) Tham khảo chương VI.

(2) Ý nói giống hệt trong cuộc sống.

(3) Chúng tôi hiểu ý câu này là: những tính cách vốn không nhất quán từ đầu đến cuối, nhưng trong miêu tả sự không nhất quán đó, vẫn ngầm hiểu căn nguyên chuyển hóa, và như vậy lôgic thực tại vẫn được bảo toàn. Sự nhất quán được thể hiện dưới hình thức không nhất quán. Có người cho đó là phá vỡ lôgic cuộc sống để đạt đến chân lý nghệ thuật, lối nhìn như vậy không đúng, từ lâu Aristote đã chỉ cho ta thấy điều này.

(4) Oreste: Bi kịch của Eripide. Menelas là chú của Oreste, vua xứ Spárta, khi Oreste phạm tội tử hình vì giết mẹ. Menelas vẫn bằng quan bất động. Ở đây, Aristote định đối lập tính cách thấp hèn của Menelas với yêu cầu cao thượng về tính cách.

(5) Scylla là bài tụng thi của Timote ở Mile (446 - 357 TCN). Tụng thi viết về Odyssée gặp nữ quái trên eo biển Sicile. Nữ quái ăn thịt hết thủy thủ, và Ulyssée thì kêu khóc. Có lẽ Aristote cho rằng, với con người Ulyssée thì nên biểu hiện bình tĩnh mưu lược, chứ không nên than khóc như tụng thi đã miêu tả.

- Ménéippe là nữ nhân vật trong vở kịch "Ménéippe" của Eripide (thất truyền). Chỗ này có lẽ Aristote trách Eripide để cho người dân bà nói quá nhiều về triết lý, khoa học là thứ mà họ không thông thạo.

(6) Iphigenie ở Àulis: Bi kịch của Eripide. Bô Iphigenie muốn giết nàng để tế thần, ban đầu nàng còn van xin, sau hiểu việc, nên tình nguyện chết.

(7) Médée sau khi giết con, đã trốn đi nơi khác bằng chiếc xe rồng do ông nội nàng là thần mặt trời tặng cho. Trong khi biểu diễn, xe rồng được dùng ròng rọc hạ từ trên xuống, phương pháp này là nhờ vào ngoại viện của máy móc để giúp kịch tính phát triển.

Trong bi kịch Ili Lap, những chỗ khó xử thường mượn sức thần linh, ví dụ dùng "máy" để đưa thần đến, giải quyết xong cho thần về trời - cũng bằng "máy". Eripide là người hay sử dụng biện pháp này nhất.

(8) Quyển 2 Iliade miêu tả Agamemnon cho lui quân để thử tinh thần binh lính. Giữa lúc ấy, nữ thần Athene xuất hiện và ngăn chặn việc rút lui.

(9) Edipe qua nhiều năm làm vua xứ Thèbes mà vẫn chưa biết gì về tình hình bị sát hại của đời vua trước. Đó là cái không hợp tình lý, nhưng trong kịch đã làm người không nhắc đến những cái đó.

(10) Achille giận Agamemnon, không chịu đi đánh giặc. Có những bản chép đã cho rằng "tính cách nghiêm khắc" là do người đời sau thêm vào cho rõ nghĩa, nguyên bản có lẽ không có. Bản Pháp văn không có định từ này. Bản Trung văn lại dịch là: "Homère xem Achille là loại người cố chấp, nhưng lại miêu tả anh ta như một kẻ cao quý". Ở đây theo bản tiếng Nga.

(11) Câu này ý chỉ bản thân kịch bản kém, chứ không phải chỉ là do việc xây dựng tính cách. Ở chương XVII nói về vấn đề này rõ hơn.

(12) Có lẽ chỉ tác phẩm "Bản về nhà thơ".

XVI

Thế nào là sự *nhận biết* trên kia⁽¹⁾ ta đã nói; còn về các loại nhận biết, thì loại đầu tiên - loại thiếu nghệ thuật nhất, thường được người ta dùng vì thiếu kỹ xảo - đó là sự nhận biết nhờ những *dấu hiệu bên ngoài*. Trong những dấu hiệu này, có một số bẩm sinh, ví dụ như "Hình xà mâu trên mình những người con trai của Đất",⁽²⁾ hoặc những ngôi sao mà Carcinus dùng trong tác phẩm "Thyeste"⁽³⁾ của mình, còn một số khác là những cái có sau⁽⁴⁾, và, hoặc ở trên mình, như những vết sẹo, hoặc ở ngoài cơ thể, như những chiếc vòng cổ, hoặc sự nhận biết nhờ cái nổi giống hình dáng chiếc thuyền như trong tác phẩm "Tyro"⁽⁵⁾. Nhưng việc sử dụng những dấu hiệu trên cũng có lúc hay lúc dở. Thí dụ, vì có vết sẹo mà Odyssee bị người vú nuôi và những người chăn lợn nhận biết theo những cách khác nhau. Thực ra, những nhận biết để làm bằng chứng, cũng như nói chung những loại nhận biết kiểu đó đều non yếu về mặt nghệ thuật, còn những nhận biết xuất hiện trong quá trình diễn biến như trong cảnh "Rửa chân"⁽⁶⁾ chẳng hạn, thì khá hơn.

Loại thứ hai là những nhận biết do nhà thơ *tự ý bày đặt ra*, và vì thế thiếu tính nghệ thuật. Ví dụ, trong tác phẩm “Iphigenie”, Oreste để lộ tung tích, và anh ta nhận biết Iphigenie là do phong thư của nàng, còn bản thân anh ta lại nói năng theo ý nhà thơ chứ không phải là theo cốt truyện. Do đó loại nhận biết này giống những sai lầm vừa nói trên: [Oreste] cũng rất có thể mang trên mình một dấu hiệu nào đó. Tiếng nói của con thoi trong tác phẩm “Térée”⁽⁷⁾ của Sophocle cũng thuộc loại này. Loại thứ ba là loại nhận biết do *hội ý*, khi một người nào đó nhìn thấy một vật gì đó liên rung động mạnh trong lòng, ví dụ như trong tác phẩm “Cypriens” của Diocégène⁽⁸⁾: [nhân vật] khóc khi nhìn thấy bức tranh; và sự nhận biết trong “Câu chuyện của Alkinoyus”⁽⁹⁾: [nhân vật] khi nghe một nghệ nhân chơi đàn lục huyền, nhớ lại chuyện cũ, đã đầm đìa nước mắt, do đó, các nhân vật bị nhận biết. Loại nhận biết thứ tư là do *suy luận*, ví dụ như trong tác phẩm “Choephores”⁽¹⁰⁾: có một người nào đó giống [tôi] vừa tới đây, mà chỉ có Oreste là giống tôi, vậy đúng là anh ta vừa tới. Hoặc giả như nhà ngụ biện Polyidos⁽¹¹⁾ nói về tác phẩm “Iphigenie”: Oreste kết luận một cách đương nhiên rằng nếu chị anh ta bị đem làm vật hy sinh (để tế thần - N.D.), thì cũng có lúc anh ta sẽ bị như vậy. Và trong tác phẩm “Tydée”⁽¹²⁾ của Theodecte⁽¹³⁾ cũng vậy, Tydée lý luận rằng nếu anh ta đến để tìm con mình thì chính anh ta sẽ bị chết. Sự nhận biết trong tác phẩm

“Phineides”⁽¹⁴⁾ cũng thế, những người đàn bà khi trông thấy địa điểm đã kết luận ngay về số phận của mình: họ sẽ phải chết ở đó, bởi vì lúc trước họ đã bị vứt bỏ ở chính nơi đó.

Cũng có thể còn một số nhận biết sai lầm dựa trên những kết luận sai lầm của khán giả, ví dụ như trong tác phẩm “Odyssée giả làm người đưa tin”: Odyssée nói rằng chàng có thể nhận biết cái cung, tuy chưa nhìn thấy nó bao giờ, nhưng khán giả lại tin thực chàng không biết cái cung đó, vì vậy nên mới suy luận sai lầm⁽¹⁵⁾.

Loại nhận biết tốt nhất là loại nhận biết bắt nguồn từ chính bản thân các sự kiện, thêm vào đó là sự kinh ngạc [của khán giả] do quá trình diễn biến tự nhiên của các sự kiện gây ra; thí dụ trong tác phẩm “Edipe làm vua” của Sophocle và trong tác phẩm “Iphigenie”, vì Iphigenie muốn gửi thư là một chuyện đương nhiên. Chỉ có loại nhận biết này là không cần bày đặt ra bất kỳ một thứ dấu hiệu nào, và tiếp sau chúng là những nhận biết dựa vào suy luận.

(1) Xem chương XI.

(2) Theo thần thoại Hi Lạp thì những người con trai của Đất là những người Sparta, những người sinh ra từ những chiếc răng rồng do Carmus gieo giống, con cháu họ có dấu hiệu hình xà mâu trên mình. Tác phẩm này là một vở kịch khuyết danh.

(3) Carcinus: nhà bi kịch thế kỉ thứ V TCN. Các tác phẩm của ông chỉ còn lại những đoạn ngắn. Thyeste là tên vở kịch của ông, nay cũng bị thất truyền. Trong vở kịch này có nhắc đến việc trên vai Thyeste có vết sẹo hình ngôi sao. Đó là vết sẹo di truyền của

dòng họ này. Nguyên xưa, Pelop (bố Thyeste), bị cha làm thịt để thết thần, miếng thịt bỏ vai bị thần Demèter ăn mất, còn những chỗ khác chưa kịp ăn. Zeus biết chuyện, động lòng thương, đã hóa phép cho Pelop sống lại và lấy ngà voi vá lại chỗ bỏ vai ấy. Về sau con cháu Pelop (như Thyeste chẳng hạn) đều mang vết sẹo trắng.

(5) Tyro : bi kịch của Sophocle, ngày nay chỉ còn một số đoạn. Tyro đã nhận ra hai đứa con sinh đôi của mình trong chiếc nôi có hình dáng đặc biệt.

(6) Tên gọi một cảnh trong tác phẩm Odyssée của Homère.

(7) Térée: vua xứ Therace, cưỡng dâm em gái của vợ mình là Philomèle, sau đó cắt lưỡi cô ta để giấu tội lỗi. Nhưng Philomèle đã dùng đường thêu, dệt trên tấm vải để kể lại cho chị mình (tức là vợ của Térée) biết chuyện đó. Tiếng nói của con thoi chính là một lối nhân cách hóa dựa theo chuyện này.

(8) Diécogène: nhà thơ bi kịch sống vào thế kỉ thứ IV TCN, ngày nay chỉ còn một vài bài thơ của ông. Tác phẩm "Cypriens" kể lại cuộc trở về Salamine của Teucer sau khi cha là Télamon chết. Vì khi trước anh bị cha đuổi đi nên khi trở về anh cố tình không cho ai biết. Nhưng đến lúc trông thấy bức vẽ cha mình, anh đã khóc và do đó để lộ tung tích.

(9) Đây có ý nói đến những đoạn thơ (từ câu 499 đến 585 khúc ca thứ 8 và từ câu 1 đến 28 khúc thứ 9) trong tác phẩm Odyssée.

(10) Choéphores: tên một vở kịch trong bi kịch bộ ba Oreste của Eschyle.

(11) Polyidos: nhà thơ và nhạc sĩ Hi Lạp thế kỉ thứ IV TCN.

(12) Tydée: cha của nhân vật Diomède trong Iliade. Tác phẩm "Tydée" chúng ta không được biết.

(13) Théodecte: nhà thơ bi kịch và diễn giả Hi Lạp, thế kỉ thứ IV TCN.

(14) Phinécides: những người con trai của Phinée (vua xứ Therace) bị cha dày dọa, làm cho mù mắt, sau đó chính Phinée lại bị những quái vật Harpyes hành hạ. Phineides là một tác phẩm khuyết danh.

(15) Đoạn này bản Pháp văn dịch là: "Việc Uylisse (tức là Odyssée) giương cánh cung, điều mà người khác không ai làm nổi, là chuyện do nhà thơ tưởng tượng ra và là một giả định, mặc dù chàng có nói rằng chàng nhận biết chiếc cung, tuy không được trông thấy nó. Bởi vì, nếu tưởng rằng vì thế mà Uylisse để lộ tung tích thì thật là đã suy đoán trên một lý lẽ sai lầm".

XVII

Khi xây dựng các cốt truyện và gọt rũa văn từ cho các cốt truyện đó, phải làm thế nào hình dung được chúng thật sinh động ở trước mắt. Chính trong lúc đó, trong lúc nhìn thấy [tất cả] một cách hoàn toàn rõ rệt và dường như chính mình tham gia những sự kiện ấy, [nhà thơ] mới có thể tìm được cái mình muốn tìm, mới thấy được mâu thuẫn. Để chứng minh cho điểm này, ta lấy ngay điều mà người ta thường trách Carcinus: nhân vật Amphiraos [của ông ta] từ trong miếu đi ra, điều này làm cho khán giả khó hiểu, vì họ không trông thấy cái miếu, và [do đó kịch này] khi biểu diễn bị thất bại hoàn toàn với lí do là khán giả không thỏa mãn⁽¹⁾. Nhà thơ cần phải cố gắng hình dung cho mình thấy được cả hoàn cảnh của những nhân vật hành động nữa, vì theo bản chất tự nhiên, những ai tự mình trải qua [một nỗi cảm xúc nào đó] mới có thể truyền đạt được nỗi cảm xúc ấy đúng nhất, chỉ có người nào xúc động mới thực sự làm cho [người khác] xúc động, và chỉ có người nào phần nộ mới làm cho người khác phần nộ mà thôi. Bởi vậy, thơ ca

là lĩnh vực của những người có tài và những người đam mê, vì những người có tài mới có khả năng hóa thân, nhập vai, và những người đam mê mới có khả năng phấn hưng cao độ.

Dù tài liệu có sẵn hay do nhà thơ đặt ra, trong khi sáng tác [nhà thơ] cũng phải hình dung được nó một cách khái quát, rồi sau đó cứ thế mà sắp xếp các tình tiết và phát triển [cái toàn thể]. Tôi muốn nói hình dung cái chung, ví dụ như trong vở "Iphigenie"⁽²⁾: khi người ta mang một thiếu nữ ra làm vật hy sinh, cô ta đã biến mất lúc nào không biết, và sau đó cô ta được đưa đến một nước khác, mà ở nước đó lại có tục lệ đem những người ngoại quốc ra làm vật hy sinh để tế nữ thần; cô ta được nhận chức chủ tế ở đó; và ít lâu sau, em trai của vị nữ chủ tế này lại có dịp đi [tới đó]. (Còn hoàn cảnh tại sao thần thánh lại dun dủi anh ta tới đó và anh ta tới đó để làm gì thì ở ngoài bố cục chung). Khi tới đó, anh ta bị bắt và lúc bị đem ra làm vật hy sinh thì được chị mình nhận ra - không biết có phải như Eripide đã miêu tả hay như Polyidos, khi anh ta nói một cách rất tự nhiên rằng, như vậy, không phải chỉ riêng chị mình mà chính mình cũng bị đem làm vật hy sinh - và do đấy anh ta thoát chết. Sau đó⁽³⁾, đến lúc đặt tên cho các nhân vật rồi sáng tác các tình tiết [sao] cho thực sự thích hợp, ví dụ như nói về Oreste⁽⁴⁾ chẳng hạn, là sự điên khùng mà vì nó nên anh ta bị bắt và sau đó anh ta thoát chết bằng cách rửa tội.

Trong kịch tình tiết thường ngắn gọn, còn sử

thì lại nhờ các tình tiết mà kéo dài ra. Chẳng hạn như nội dung của chuyện Odyssée thì ngắn thôi: có một người nhiều năm phiêu bạt xa tổ quốc, thần biển Podeidon luôn bám sát anh ta, anh ta ở trong cảnh cô đơn; trong khi đó ở nhà anh ta, những kẻ âm mưu cướp vợ anh ta đang phá phách và bọn chúng đang tìm cách ám hại con anh ta. Sau bao phen phiêu bạt sóng gió, anh ta đã trở về, và cần để lộ tung tích cho một số người biết thôi, anh ta đánh [bọn định cướp vợ mình], tiêu diệt được chúng, còn mình thì toàn vẹn. Đây, nội dung của [thiên sử thi] chỉ có thế, còn lại là các tình tiết.

(1) Điều làm cho khán giả khó hiểu và không thỏa mãn là *Amphiraos*, một vị thần (Hi Lạp), mà lại hình như ở dưới đất chui lên (vì miếu thờ *Amphiraos* là một cái động) trong khi theo quan niệm thông thường của người thời bấy giờ thì thần thánh phải từ trên trời xuống đất.

(2) Với "Iphigenie ở Tauride" của Eripide.

(3) Tức là sau khi hình dung được cái chung.

(4) Trong vở "Iphigenie ở Tauride" của Eripide.

XVIII

Trong mỗi bi kịch có hai phần: *thắt nút* và *mở nút*. Phần thứ nhất (tức là thắt nút - N.D.) thường bao gồm những sự kiện ở ngoài [vở kịch] và một số sự kiện nằm ngay trong vở kịch; còn phần thứ hai (tức là mở nút - N.D.) là phần còn lại. Tôi gọi phần kéo dài từ đầu vở kịch cho tới giới hạn của sự chuyển biến <từ bất hạnh> đến hạnh phúc <hoặc từ hạnh phúc đến bất hạnh> là phần thắt nút, còn phần mở nút tức là phần tiếp theo từ lúc có sự chuyển biến này cho đến hết. Như trong vở “Linsée” của Théodecte, phần thắt nút là phần xảy ra trước việc chiếm đoạt đứa trẻ và việc bắt giam⁽¹⁾, còn phần mở nút là phần từ chỗ tố cáo tội giết người cho đến hết.

Có bốn loại bi kịch (ở trên cũng đã nói đến từng ấy phần): *bi kịch phức tạp*, trong đó tất cả đều dựa vào sự chuyển biến và nhận biết; *bi kịch của những nỗi đau khổ*, ví dụ như vở kịch nói về Ajax⁽²⁾ và Ixion⁽³⁾; *bi kịch tính cách*, ví dụ như vở “Phetiotide”⁽⁴⁾ và vở “Pélée”⁽⁵⁾; sau cùng, đến *bi kịch thân kỳ*, như vở “Phorcides”⁽⁶⁾, “Promethée”⁽⁷⁾ và tất cả những vở có hành động diễn ra dưới Âm cung.

Tốt nhất là nên cố làm cho [bi kịch] bao gồm trong bản thân nó tất cả những loại nói trên, hoặc ít ra, cũng bao gồm những loại quan trọng nhất và càng nhiều càng tốt, nhất là vào lúc này, khi người ta chỉ trích các nhà thơ một cách bất công: vì có những nhà thơ xuất sắc về từng loại bi kịch, nên người ta đòi hỏi mỗi [nhà thơ hiện tại] phải vượt những sở trường lỗi lạc của từng nhà thơ [tiền bối]. Nếu nói [một] bi kịch này khác hoặc giống với [bi kịch kia] về cốt truyện, thì đó là một điều không đúng: sự giống nhau thường là giữa các vở kịch có phần thắt nút và mở nút giống nhau. Nhiều người xây dựng phần thắt nút rất chặt, nhưng lại mở nút tồi, mà đáng lý ra cần phải luôn luôn thực hiện tốt cả hai nhiệm vụ đó.

Hơn nữa, cần phải nhớ một điều đã nói nhiều lần ở trên⁽⁸⁾, là không nên sáng tác bi kịch bằng lối “kết cấu sử thi”⁽⁹⁾. Tôi hiểu lối “kết cấu sử thi” là nội dung bao gồm nhiều cốt truyện, ví dụ như có người nào đó dùng toàn bộ chuyện “Iliade” để soạn một vở bi kịch. Bởi vì sử thi có dung lượng lớn nên cần phải có một độ dài thích đáng, còn trong các vở bi kịch [trong trường hợp như vậy] kết quả nhận được trái hẳn với ý muốn. Một điều chứng minh cho vấn đề này là: những ai dùng cả câu chuyện “Sự tàn phá thành Ilion”⁽¹⁰⁾ để soạn ra một vở bi kịch chứ không chọn lựa gọt rũa một phần [của tài liệu đó] như Eripide đã làm, <hoặc> lấy toàn bộ thần thoại nói về Niobée⁽¹¹⁾ chứ không làm như Eschile, thì những người đó hoặc hoàn toàn thất bại, hoặc lúc đem

dự thi họ sẽ bị kém người khác. Agathon⁽¹²⁾ thất bại cũng chỉ vì điều đó. Nhưng ngược lại, trong các chuyển biến và trong những câu chuyện giản đơn, ông ta lại đạt được kết quả xuất sắc⁽¹³⁾. Điều đó thể hiện ở chỗ khi một người (trong kịch - N.D.) thông minh nhưng xấu bụng bị mắc lừa như Sisiphe, hoặc khi một người dũng cảm mà bất công bị đánh bại: cốt truyện như vậy mang tính bi kịch và nó thỏa mãn được lòng yêu sự công bằng. Theo Agathon, điều đó có thể xảy ra, vì rằng có thể có nhiều cái xảy ra trái với khả năng có thể xảy ra.

Cũng cần phải coi *đội hợp xướng* như một diễn viên, nó phải là một bộ phận trong cái toàn thể và đóng vai trò như trong kịch của Sophocle chứ không như trong kịch của Eripide. Ở những nhà thơ sau này những khúc hát gắn bó với cốt truyện [đã có] cũng như với bất cứ một bi kịch nào khác, bởi vậy, [đội hợp xướng] của các nhà thơ ấy chỉ đơn giản hát những bài ca chêm vào, Agathon là người đầu tiên đề ra việc này. Nhưng có gì khác nhau giữa việc hát những bài hát chêm vào với việc đem một đoạn lời hoặc cả một tình tiết của vở kịch này vào một vở kịch khác?

(1) Trong bản dịch tiếng Trung Quốc nói rõ là việc bắt giam người cha.

(2) Ajax: một nhân vật trong thần thoại Hi Lạp, nạn đề một vở kịch của Sophocle.

(3) Ixion: vua của những người Lapithès, nổi tiếng là lât lọng.

giả dối, bị trừng phạt bằng cách phải sống lang thang. Sau hẳn được Zeus thương tình cho về ở với mình, nhưng hẳn lại gạ gẫm Hera, do đó bị quăng xuống địa ngục và bị buộc vào một bánh xe lửa đời đời quay tít. Hiện nay không còn vở bi kịch nào viết về Ixion cả.

(4) Là vở bi kịch Những người đàn bà sống ở Phthie (Đông Nam Thessalies, Hi Lạp, tổ quốc của Achille). Vở bi kịch này của Sophocle chỉ còn lại những đoạn trích.

(5) Pélée: cha của Achille. Sophocle và Eripide có viết những bi kịch theo đề tài thần thoại về nhân vật này.

(6) Phorocides: tên gọi một trong những vở kịch châm biếm của Eschyle.

(7) Prométhée: một trong những vở bi kịch của Eschyle.

(8) Aristote đã nói rõ rằng sử thi có dung lượng lớn hơn bi kịch nhiều (chương V) và trong bi kịch các hồi thường ngắn (chương VII).

(9) Chúng tôi tạm dịch từ "κοκταβ" là "kết cấu", hay gọi là "sắp xếp" cũng được.

(10) Một vài bi kịch (đến nay thất truyền) đã mang nhan đề như vậy.

(11) Một vở kịch của Eschyle viết theo đề tài này.

(12) Agathon: nhà thơ bi kịch Athènes (448-401 TCN).

(13) Chỗ này, bản tiếng Pháp dịch là: "Trái lại, trong những chuyển biến (và những hành động đơn giản) các nhà thơ đạt được mục đích một cách xuất sắc".

XIX.

Những vấn đề khác đã nói rồi, ở đây chỉ còn cần nói về cách diễn đạt bằng ngôn từ và về phương diện tư tưởng. Những gì có liên quan tới phương diện tư tưởng đều nên đặt trong tu từ học, vì những cái đó liên quan tới lĩnh vực tri thức này hơn cả. Tất cả những gì phải thông qua ngôn từ mới đạt được đều thuộc về phạm vi tư tưởng, đó là: việc chứng minh, bác bỏ, khêu gợi những rung cảm tâm hồn, thí dụ, việc khêu gợi lòng xót thương, nỗi sợ hãi, sự phẫn nộ... và cả đến việc tán dương hay miệt thị nữa. Rõ ràng là, nếu cần phải miêu tả những hành động thành cái đáng thương hay đáng sợ, vĩ đại hay bình thường, thì phải tìm kiếm các phương tiện (ngôn từ - N.D.) từ chính những nguồn mà như khi trình bày các tư tưởng bằng ngôn từ. Sự khác nhau (giữa văn miêu tả và khẩu ngữ - N.D.) chỉ là ở chỗ các hành động phải thật rõ ràng, dù không có sự diễn xuất của diễn viên⁽¹⁾, còn cái bao hàm trong khẩu ngữ thì lại xảy ra ngoài bản thân ngôn từ và người nói phải (làm điệu bộ - N.D.) tái hiện. Vì, nhiệm vụ của người nói là ở

chỗ nào, nếu [điều anh ta nói] không cần anh ta cũng tự tạo ra ấn tượng dễ chịu <hay khó chịu> được?

Trong việc diễn đạt bằng ngôn từ thì *ngữ thức* là một bộ phận cần nghiên cứu. Sự hiểu biết về mặt này, thí dụ, như thế nào là mệnh lệnh hay cầu xin, như thế nào là kể lể hay đe dọa, như thế nào là đặt câu hỏi, vân vân, đó là nhiệm vụ riêng của diễn viên và những người có kiến thức chuyên môn về lý luận nghệ thuật biểu diễn. Còn đối với nghệ thuật thơ ca, biết hay không biết những hình thức diễn đạt nói trên cũng không có gì đáng trách một cách gò ép cả.

Người ta có thể thấy được sự ngờ nghệch trong lời trách móc của Protagor⁽²⁾ đối với Homère rằng khi phải cầu xin thì Homère lại ra lệnh:

“Nữ thần, hãy ca ngợi cơn phần nộ!”

Theo Protagor, bảo “hãy” làm hay không làm tức là ra lệnh rồi! Vậy, ta hãy gác việc thảo luận [vấn đề này] sang một bên, coi nó là một việc thuộc khoa khọc khác chứ không thuộc về nghệ thuật thơ ca.

(1) Như sử thi chẳng hạn.

(2) Người cùng thời (lớn hơn một ít) với Socrate, chuyên nghiên cứu những vấn đề về ngữ pháp. Bản thân ông là một nhà ngụ ý biện.

XX

Trong bất kỳ sự diễn đạt bằng ngôn từ nào cũng đều có những phần sau đây: âm cơ bản, vần, liên từ, danh từ, động từ, quán từ, từ vĩ và câu⁽¹⁾.

Âm cơ bản là âm thanh không thể phân chia ra được, nhưng không phải là một âm thanh nào đó, mà chỉ là âm có thể sinh ra một từ có nghĩa; thực vậy, ở động vật cũng có các âm không thể phân chia, nhưng trong đó không hề có âm cơ bản nào cả. *Âm cơ bản* gồm các thành phần sau đây: nguyên âm, bán nguyên âm và âm câm. Nguyên âm tức là âm cơ bản mà (khi phát âm - N.D.) không cần tắc xát cũng nghe thấy được. Bán nguyên âm chỉ nghe thấy được khi có tắc xát. Thí dụ S và R. Còn âm câm dù tắc xát tự nó cũng không có âm vang nào cả, nhưng khi đứng cạnh những âm cơ bản nghe hơi rõ, thì [âm câm] cũng nghe thấy được. Thí dụ: G và Đ. Tất cả những âm kể trên đều phân biệt với nhau theo hình dạng của miệng và nơi [tổ chức]⁽²⁾ phát âm, phân biệt theo âm cứng mềm, theo độ ngắn dài, ngoài ra còn theo độ bổng trầm hay vừa nữa.

Muốn hiểu tỉ mỉ về chúng hãy xem ở âm vận học.

Vần là âm không có ý nghĩa [độc lập], được cấu tạo bởi âm câm và nguyên âm <hoặc do mấy âm câm và một nguyên âm>, như GR không có âm A cũng thành một vần, mà thêm A vào thành GRA cũng là một vần. Nhưng việc khảo sát những chỗ khác nhau của các vần cũng thuộc lĩnh vực âm vận học.

Liên từ là một từ không có ý nghĩa [độc lập], nó không cản trở mà cũng không giúp ích gì cho việc thành lập một từ có ý nghĩa; do phát âm dài ngắn và theo bản chất của mình, liên từ có thể đặt ở cuối hoặc giữa [câu] mà không phải ở đầu, thí dụ: μέν, ἤτοι, δέ⁽³⁾. Hoặc, liên từ là một từ không có ý nghĩa [độc lập], nhưng với mấy từ có ý nghĩa, nó có thể tạo nên một câu có ý nghĩa.

Quán từ là một từ không có ý nghĩa độc lập, nó biểu thị phần đầu, phần cuối hoặc sự phân chia trong câu, ví dụ: τὸ φημί, τὸ περὶ

Danh từ là một từ ghép, có ý nghĩa, nhưng không có ý niệm thời gian, từng bộ phận một thì không có ý nghĩa gì cả. Thật vậy, trong những từ tập hợp, chúng ta không dùng [những bộ phận cấu thành của chúng] như những bộ phận có ý nghĩa độc lập, thí dụ, trong từ ἐσθλός τὸ thì không có ý nghĩa [độc lập].

Động từ là một từ ghép, có ý nghĩa, có ý niệm thời gian, riêng từng bộ phận (cũng như danh từ) chẳng có ý nghĩa gì cả. Như “con người” và “trắng” không chỉ trạng huống thời gian, nhưng

động từ “đang đi” và “đã đi” thì ngoài nghĩa chính ra, động từ “đang đi” biểu thị thời hiện tại, động từ “đã đi” biểu thị thời quá khứ.

Từ vi trong động từ hay trong danh từ là dấu hiệu chỉ các khái niệm: thuộc về ai? cho ai?... hoặc dấu hiệu chỉ số ít, số nhiều, thí dụ “*những người*” hay “*một người*”; hoặc dấu hiệu chỉ cách phát biểu của những nhân vật đang nói, thí dụ câu hỏi nghi vấn hay câu mệnh lệnh. “Anh ta đã đi chưa?” hay “Đi đi!” là sự biến đổi của động từ theo các ngữ thức nói trên.

Câu là đoạn phức hợp những âm có nghĩa, từng bộ phận cũng có ý nghĩa nào đó. Không phải bất cứ câu nào cũng do các động từ và danh từ hợp thành, mà có thể có câu không có động từ (thí dụ: định nghĩa về con người chẳng hạn), nhưng bao giờ câu cũng phải bao gồm một bộ phận có ý nghĩa nào đó, thí dụ câu “Cleon đi” thì “Cleon” [chính là bộ phận] có ý nghĩa. Câu, thường chỉ một trong hai trường hợp sau đây: hoặc chỉ một vật, hoặc chỉ một thể hợp nhất [của nhiều vật], thí dụ “*Iliade*” là chỉ một thể hợp nhất, còn định ngữ “con người” là chỉ một vật, vì nó biểu thị một thứ.

(1) Chương này nói về tiếng Hy Lạp cổ nên nhiều cái không còn tương hợp với các ngôn ngữ ngày nay của chúng ta.

(2) Thường gọi là bộ vị phát âm.

(3) Không có nghĩa xác định, khó dịch đúng nguyên ý.

XXI

Căn cứ vào hình thức mà chia danh từ thành *danh từ đơn* và *danh từ phức*. Tôi gọi danh từ đơn là danh từ được hợp thành bởi những bộ phận không có ý nghĩa (riêng - N.D.), thí dụ “đất đai”. Còn danh từ phức thì có một số được hợp thành bởi một bộ phận có ý nghĩa và một bộ phận vô nghĩa (nó chỉ có nghĩa khi ghép trong danh từ), còn một số khác được hợp thành bởi nhiều bộ phận có ý nghĩa nhất định. Danh từ có thể có 3 vần, 4 vần và nhiều vần - như phần lớn những mĩ từ phô trương, ví dụ: “Germocaicosamphe”⁽¹⁾.

Bất cứ một danh từ nào cũng hoặc là từ thông dụng, hoặc là từ ít dùng hoặc là ẩn dụ, hoặc là mĩ từ, hoặc là từ mới, hoặc là từ rút ngắn, hoặc là từ biến dạng.

Tôi gọi *từ thông dụng* là từ được tất cả mọi người dùng đến. *Từ ít dùng* là từ chỉ một số ít người dùng; và vì thế có những danh từ vừa là từ ít dùng vừa là từ thông dụng, tùy theo người dùng nó. Thí dụ từ “σίγονον” [cái lao], đối với dân đảo Síp nó là từ thông dụng, còn đối với

chúng ta nó lại là đặc biệt. *Ẩn dụ* là sự chuyển một từ nào đó từ loại sang giống⁽²¹⁾, hoặc từ giống sang loại, hoặc từ giống sang giống, hoặc theo quan hệ tương tự. Sự chuyển từ loại sang giống, <ví dụ> trong cách nói: “Kia là chiếc tàu biển của tôi đang đậu”, mà “đậu thả neo” chỉ là một phần của khái niệm “đậu”. Chuyển từ giống sang loại, thí dụ “Odyssée thật đã làm nên cả núi sự việc vinh quang”, mà “núi” có nghĩa là “nhiều”, nên ở đây [nhà thơ] mới dùng từ này thay cho từ “nhiều”. Còn thí dụ về sự chuyển từ giống sang giống thì như: “lấy gương đồng vét cạn linh hồn” hay “chặt lưỡi gương đồng vô địch”, ở đây “vét cạn” hay “chặt, cắt” cùng có nghĩa ngang nhau, vì cả hai [từ này] đều chỉ việc “lấy mất đi” một cái gì đó. Tôi hiểu *quan hệ tương tự* là khi mà cái thứ hai đối với cái thứ nhất giống như cái thứ tư đối với cái thứ ba, nên [nhà thơ] có thể nói cái thứ tư thay cho cái thứ hai, hoặc cái thứ hai thay cho cái thứ tư. Có khi người ta còn đưa vào [ẩn dụ] những từ thay thế vật liên quan, có ý ám chỉ. Thí dụ, cái chén đối với Dionysios cũng có công dụng như cái mộc đối với Ares, nên [nhà thơ] có thể gọi cái chén là “cái mộc của Dionysios”, còn cái mộc thì lại gọi là “cái chén của Ares”. Hoặc là: tuổi già đối với cuộc sống cũng chẳng khác gì buổi chiều đối với một ngày. Bởi vậy, có thể gọi buổi chiều là “tuổi già của một ngày” và tuổi già thì ngược lại, được gọi là “buổi chiều của cuộc sống”, hay như Empédocle gọi nó là “buổi hoàng hôn của cuộc đời”. Đối với

một số quan hệ tương tự, ta không có tên gọi riêng, nhưng dù sao vẫn có thể dùng cách nói hình tượng được, thí dụ: “rải hạt giống” có nghĩa là “giao”, còn để chỉ việc mặt trời buông ánh sáng thì lại không có tên gọi, nhưng việc buông ánh sáng giống gieo hạt, bởi vậy, có thể nói “giao ánh sáng thần”. Lại có thể dùng loại ẩn dụ theo cách thêm một từ lạ vào [từ đang dùng] để xóa một phần nguyên ý. Thí dụ, không gọi “cái mộc” là “cái chén của Ares” mà lại gọi là “cái chén không đựng rượu”.

Từ mới là từ về cơ bản không ai dùng cả mà do chính nhà thơ đặt ra. Có lẽ đó là một từ như loại *ερυνγες* [mầm, chồi] thay cho từ *χερατα* [sừng] và *αρητηο* [người ăn xin] thay cho *ερενς* [người chủ tế].

Từ kéo dài hay *từ rút ngắn* được hình thành như sau: từ kéo dài dùng nguyên âm thêm vào để làm dài hơn nguyên âm sẵn có, hay xen thêm vần vào từ cũ. Còn từ rút ngắn là nếu như người ta cắt bớt một bộ phận của từ cũ. Về từ kéo dài, thí dụ như: *πολεως* — *ποληος*, *Πηλεος* — < *Πηλειδου* và *Πηληος* > - *Πηλια*; về từ rút ngắn như: *χρῖ. δῶ* và *μια γινεται αμφοτερωοφ*

Một từ biến dạng khi một bộ phận của từ giữ nguyên dạng thông thường, còn một bộ phận nữa thì được sáng tạo thêm. Thí dụ: *δεξιτερον χαταμαζον* [ngực bên phải], thay cho từ *δεξιον*.

Trong những danh từ riêng thì một số thuộc giống đực, một số thuộc giống cái và một số nữa thuộc giống trung. Tất cả những danh từ giống

đực đều có đuôi bằng ν, ρ <và ϕ > và ghép những từ mẫu như ϕ và ξ . Tất cả những danh từ giống cái có tận cùng bằng những nguyên âm dài như η và ω , và một trong những nguyên âm kéo dài như α ; vậy số lượng các từ vĩ của giống đực bằng giống cái, và thuộc về một từ vĩ. Không một danh từ nào có tận cùng bằng âm câm, cũng không có tận cùng bằng nguyên âm ngắn. Chỉ có ba danh từ có tận cùng bằng ι đó là $\mu\epsilon\lambda\iota$ [mật ong], $\chi\omicron\mu\mu\iota$ [nhựa cây], và $\pi\acute{\epsilon}\pi\epsilon\rho\iota$ [hạt tiêu]; có năm danh từ tận cùng bằng không. Còn những danh từ giống trung thì có đuôi bằng những nguyên âm sau đây: ν hay σ .

(1) Tổ hợp từ tên của ba con sông miền Tiểu Á: sông Geran, Caïs và Cosamphe.

(2) Loại tên hơn giống, trong loại có nhiều giống.

XXII

Ưu điểm của sự diễn đạt bằng ngôn từ là ở chỗ rõ ràng và thanh cao. Sự diễn đạt rõ ràng tất nhiên là chỉ gồm những từ thông dụng, nhưng như vậy sẽ không thanh cao. Có thể lấy trường thi của Cleophon và của Sthenelos⁽¹⁾ để làm ví dụ. Còn sự diễn đạt bằng ngôn ngữ một cách thanh cao và không dung tục tức là cách diễn đạt bằng những từ khác thường. Tôi gọi những từ khác thường là những từ như: từ cổ ít dùng, ẩn dụ, từ kéo dài, và tất cả những cái gì tách khỏi cách nói thông thường. Nhưng, nếu ai đó làm cho toàn bộ (tác phẩm - N.D.) đầy rẫy những từ khác thường, thì đó sẽ hoặc là sự đánh đố hoặc là cách nói man rợ. Nếu toàn ẩn dụ thì đó là sự đánh đố, mà nói toàn những từ ít dùng thì đó là cách nói man rợ. Thật vậy, đố tức là khi nói về một việc có thật lại kết hợp cả việc không thể nào có vào đó. Dùng ngôn ngữ <thông dụng> sẽ không thể có kết quả ấy, nhưng nếu dùng ẩn dụ thì có thể có được. Thí dụ: *"Tôi nhìn thấy một người dùng lửa để quỳện đồng vào người"*⁽²⁾.

Còn cách nói man rợ là do việc dùng những

từ cổ ít dùng. Vậy cần phải dung hoà những cách nói này lại: một bên là từ cổ, ẩn dụ, mỉa tì và những loại từ khác đã chỉ ra ở trên, chúng làm cho ngôn ngữ không nhàm chán và tầm thường, còn một bên là những từ thông dụng, nó [làm cho ngôn ngữ] trở nên rõ ràng. Sự kéo dài, rút ngắn hay biến dạng [các từ] cũng giúp không ít cho sự thanh cao và rõ ràng của cách diễn đạt: chính [những tư tưởng như vậy] do hơi chệch khỏi cách dùng thông thường nên âm hưởng sẽ khác so với các từ thông dụng và lời nói nhờ đó mà không nhàm chán, và do chỗ còn dính dáng đến hình thức thông thường nên nó vẫn giữ được [vẻ] sáng sủa. Có người chê cách dùng từ như vậy và trách cả nhà thơ, sự chê trách này là không đúng. Như Euclide Anh⁽³⁾ [đã chế giễu] rằng, nếu người ta cho phép kéo dài các từ ra theo ý muốn thì không còn gì dễ bằng! Ông liền viết những vần thơ dùng từ kéo dài để chế giễu: *Επιχαρην εἶδον Μαρτυνάδε βαδίζοντα* và *οὐκ ἄν γ' ἐραμενός τὸν ἐκείνοιν ελλεβορον*⁽⁴⁾

Dù sao, nếu lạm dụng cách [diễn đạt] đó cũng là buồn cười. Trong tất cả các phần nên có mức độ. Thực vậy, người nào mà dùng các ẩn dụ, từ ít dùng và các loại [diễn đạt] khác một cách nhạt nhẽo, gượng ép, cốt làm cho người ta buồn cười, thì có lẽ lại đạt được điều (lố bịch - N.D.) đó một cách xuất sắc. Nhưng còn việc dùng [những cách biểu hiện này] cho đúng chỗ là một việc quan trọng và có lợi như thế nào, thì cứ để cho người

ta xét trong sử thi nếu như ở đó đưa những từ [thông dụng] vào cách luật. Bất cứ người nào, sau khi đã đem những từ thông dụng thay thế cho các từ đặc biệt, các ẩn dụ và các hình thức diễn tả khác, sẽ thấy chúng tôi nói đúng. Thí dụ, Eschile và Eripide cùng sáng tác thơ theo thể iambe, nhưng Eripide chỉ thay có mỗi một từ cổ bằng một từ thông dụng, do đó, câu thơ của một người rất hay, còn câu thơ của người khác lại dở. Tức là, trong tác phẩm “Philoctete”, Eschile nói như sau:

Cái nhọt chân tôi xâm thực xác tôi.

và Eripide đã thay từ *xâm thực* bằng từ *gặm mòn*. Cũng vậy, giả như thay cho câu:

Thì đã sao? Một bỉ quái nhân? Một tiểu tặc,
một người nào đó nói bằng những từ thông dụng như sau:

Thì đã sao? Một thằng quái gỡ hèn hạ, một
tên kẻ cướp ranh,
hoặc thay cho:

Chàng xích lại gần nàng chiếc ghế hoa lệ và
chiếc bàn tuyết mỹ,
thì lại nói:

Chàng xích lại gần nàng chiếc ghế tuyết đẹp,
và chiếc bàn con xinh xắn.

hoặc thay cho “bờ kêu thét” thì nói “hai bờ hú gào”⁽⁵⁾. Ngoài ra, Aripheades còn chế nhạo các nhà bi kịch vì họ dùng những cách nói mà đến cả trong những cuộc nói chuyện hàng ngày cũng không ai dùng. thí dụ: *δωμάτων απο* chứ không phải là *ἀπο δωμάτων*, *Ἀχιλλεως περι* mà cũng

không phải là *περι Ἀχιλλέως, σεῖθεν, ἐγώ* ... Nhưng chính vì những cách nói trên không có trong lời nói thông thường nên mới làm cho ngôn ngữ không nhàm chán mà Aripheades lại không biết điều này. Một điều hết sức quan trọng là phải biết dùng cho *đúng chỗ, đúng lúc*, mỗi [cách biểu hiện] kể trên, cũng như phải biết dùng những từ phức hợp và những từ đặc biệt khác, nhưng quan trọng hơn cả là phải khéo léo trong khi dùng ẩn dụ. Điều này là không thể bắt chước được người khác; đây là dấu hiệu của tài năng, bởi vì sáng tạo ra được những ẩn dụ tốt tức là đã nhận thấy sự tương đồng (giữa các sự vật - N.D.). Trong số các từ thì những từ phức (có nhiều nghĩa - N.D.) là những từ thích hợp nhất với những bài ca tụng tửu thần, còn những từ cổ ít dùng thì chỉ thích hợp với những bài anh hùng ca, ẩn dụ thì thích hợp với những vắn thơ iambe. Trong các vắn thơ anh hùng ca có thể dùng tất cả những cái nói trên, còn trong các vắn thơ iambe tất cả những từ người ta thường dùng để trò chuyện thường ngày đều thích hợp, vì [những vắn thơ] này đặc biệt mô phỏng khẩu ngữ, mà những từ đó là những từ thông dụng, ẩn dụ và những mô hình dung từ.

Về bi kịch và về sự mô phỏng bằng hành động, chúng ta đã nói khá đầy đủ rồi.

(1) Steneclos: nhà viết kịch, người đồng thời với Aristophane.

(2) Câu này cũng được Aristotle dẫn lại trong tác phẩm *Từ từ*

học, ở đó có giải thích tỉ mỉ.

(3) Qua dẫn chứng của Aristote, ta có thể đoán Euclide Anh là một nhà phê bình, nhưng ta không rõ về nhân vật này, trong từ điển không thấy ghi.

(4) Đây là hai câu thơ theo lối sáu chân. Trong đó các từ ngữ bị kéo dài nên trường độ và trọng âm câu thơ đều không đúng.

(5) Đoạn này chúng tôi chỉ dịch lấy ý tương tự để bạn đọc hình dung chứ không thể bám sát câu chữ.

XXIII

Về loại thơ tự sự và mô phỏng bằng hexametre ⁽¹⁾, thì rõ ràng là trong đó - cũng như trong các bi kịch - cốt truyện phải có kịch tính, nó phải là cốt truyện của những hành động hoàn chỉnh, có đầu, giữa và cuối, giống như một thể hữu cơ thống nhất và trọn vẹn, có thể sử thi mới tạo ra được những khoái cảm đặc trưng của nó giống như một sinh thể toàn vẹn và duy nhất. Sử thi không nên giống những câu chuyện kể bình thường, trong những chuyện loại này cái nhất thiết phải có không phải là một *hành động*, mà là một *thời gian*, - tất cả những gì xảy ra trong đoạn thời gian đó với một hoặc nhiều người và chỉ có quan hệ ngẫu nhiên với nhau. Thí dụ: cùng một lúc vừa xảy ra cuộc hải chiến gần Salamin lại vừa xảy ra trận đánh của người Cartaginoa ở Sicile, hai trận này không hề có một mục đích chung nào cả ⁽²⁾; cũng như vậy, nhiều khi có những sự kiện [cái này] xảy ra sau cái kia theo trình tự thời gian nhưng chúng cũng không có một mục đích chung. Ấy thế mà hầu

hết các nhà thơ đều phạm phải [sai lầm] này . Vì vậy như chúng ta đã nói ở trên, cả về mặt này Homère cũng hơn hẳn người khác: ông không định miêu tả toàn cuộc chiến tranh, mặc dầu cuộc chiến tranh đó có đầu, có đuôi, vì nếu miêu tả như thế [câu chuyện] sẽ quá dài và sẽ khó có thể bao quát hết; ông cũng không miêu tả một cuộc [chiến tranh] dù nhỏ nhưng vẫn đầy rẫy những sự kiện rắc rối. Và thế là ông chỉ chọn một phần của cuộc chiến tranh đó, còn những tình huống khác ông dùng với tính cách là những tình tiết - thí dụ việc thống kê chiến thuyền⁽³⁾ và những chi tiết khác cốt để cho tác phẩm phong phú. Còn những nhà thơ khác thì sáng tác các trường ca về một nhân vật, hoặc xoay quanh một giai đoạn thời gian hay một sự kiện tụn mồn. Đó là những nhà thơ thuộc loại như các tác giả của “Anh hùng ca đảo Síp”, và “Tiểu Iliade”⁽⁴⁾. Vì thế từ “Iliade” và “Odyssee”, mỗi tác phẩm lấy riêng chỉ có thể dựng một hay hai bi kịch là cùng, còn với “Anh hùng ca đảo Síp” thì có thể chuyển thành nhiều bi kịch và từ “Tiểu Iliade” lại có thể dựng thành hơn tám vở bi kịch, thí dụ như: “Sự tranh cãi về vũ khí”⁽⁵⁾, “Philoctete”, “Néoptoleme”, “Euripille”, “Ăn xin”, “Phụ nữ Sparta”, “Công hãm thành Ilion”, “Rời bến”, “Sinon”, và “Phụ nữ thành Troy”.

(1) Thơ sáu chân (lục bộ cách). Xem chú thích ở trước.

(2) Năm người Hi Lạp vào năm 480 TCN đánh bại quân Ba Tư tại Salamin, cùng ngày đó, người Hi Lạp ở Sicile cũng cùng đánh bại đồng minh của Ba Tư là người Cártagina tại miền Bắc đảo Sicile.

(3) Iliade, quyển 2, thuật lại những chiến thuyền của các thành bang Hi Lạp đã tham chiến.

(4) Hai sử thi này đã mất, không rõ là của ai sáng tác.

(5) "Sự tranh cãi về vũ khí", bi kịch của Eschile, đã mất, viết về việc người Hi Lạp tranh cãi về quyền kế thừa áo giáp của Achille. Cuối cùng Uylisse đã được. "Philoctete" là bi kịch của Sophocle, viết về việc Uylisse và Néoptoleme đến một hoang đảo lừa Philoctete, mang anh ta đến thành Troy để đánh giặc. "Néoptoleme": bi kịch của Nicomachus; "Euripille": bi kịch của Sophocle, đều mất. "Ăn-xin" viết về việc Uylisse giả làm ăn mày thành Troy để dò xét địch tình. Tác phẩm này đã mất, không rõ ai viết. Các tác phẩm sau đều mất.

XXIV

Về loại của sử thi, cũng giống như bi kịch, có sử thi đơn giản, sử thi phức tạp, sử thi thế sự và sử thi bi tráng. Về các thành phần cấu thành, trừ nhạc và bài trí ra, sử thi cũng giống bi kịch, vì nó cũng cần có diễn biến, nhận biết, <các tính cách>⁽¹⁾, nỗi đau khổ; sau cùng, tư tưởng và cách diễn đạt đều cần phải tốt. Homère là người đầu tiên vận dụng tất cả những cái đó với một trình độ hoàn thiện. Trong hai sử thi của ông, mỗi cái được xây dựng như sau: “Iliade” là sử thi đơn giản và bi tráng, còn “Odyssée” là sử thi phức tạp (trong toàn bộ tác phẩm chứa đầy những nhận biết) và miêu tả thế sự. Ngoài ra, Homère còn vượt xa mọi người về cách diễn đạt và nội dung tư tưởng.

Nhưng về độ dài của kết cấu và cách luật thì sử thi có khác. Giới hạn độ dài xác định: đó là, sao cho có thể cùng một lúc bao quát được cả đầu lẫn cuối, và điều này có được nếu kết cấu của [bản trường ca] ngắn hơn các (trường ca) cổ và bằng số vở kịch được diễn trong một lần biểu diễn⁽²⁾. Về độ co dãn của dung lượng, sử thi có

một tính chất khá quan trọng, vì trong bi kịch không thể biểu hiện nhiều sự kiện xảy ra cùng một lúc, mà chỉ một phần sự kiện xuất hiện trên sân khấu và do diễn viên trình bày, còn trong sử thi thì do nó là chuyện kể nên có thể đồng thời biểu hiện sự diễn biến của nhiều sự kiện có liên quan tới việc đang nói, nhờ đó dung lượng của sử thi tăng lên. Vậy sử thi có một ưu thế [đặc biệt], ưu thế này góp phần nâng cao sử thi: nó có thể làm thay đổi tâm trạng của người nghe và làm phong phú các chi tiết. Sự đơn điệu dễ làm người ta chán, và đó thường là nguyên nhân thất bại của bi kịch.

Trên cơ sở kinh nghiệm, sử thi thường sử dụng cái gọi là *cách luật anh hùng ca*⁽³⁾: thực vậy, nếu ai dùng một hoặc nhiều cách luật khác để viết tác phẩm tự sự, thì đó là hạ sách. Trong tất cả các loại cách luật, cách luật anh hùng ca là điển hình nhất và có nhiều thế mạnh, bởi vậy nó dễ dàng dung nạp những từ đặc biệt⁽⁴⁾ và những ẩn dụ, vì ngay chính bản thân tác phẩm tự sự cũng có cách luật khác (các thể loại khác - N.D.). *Iambe* và *tetrametre*⁽⁵⁾ thì linh hoạt⁽⁶⁾ hơn, loại thứ nhất hợp với (sự biểu hiện - N.D.) hành động, còn loại thứ hai hợp với vũ đạo. Nếu làm như Chérémon pha trộn các loại cách luật khác, ngoài cách luật anh hùng ca, để sáng tác trường thi, nhưng, như chúng ta vừa nói ở trên, bản thân tự nhiên buộc ta phải chọn những cách luật thích hợp với nó.

Nếu về rất nhiều phương diện, Homère đáng được ca tụng, thì có một phương diện ông lại đặc

biệt đáng được ca tụng hơn, đó là: trong những nhà thơ, chỉ có ông là người hiểu được rằng mình phải làm gì (trong tác phẩm - N.D.). Bản thân nhà thơ phải rất ít phát ngôn, nếu không sẽ không phải là nhà thơ mô phỏng nữa. Những nhà thơ khác thì có mặt ở khắp mọi nơi [trong tác phẩm mình], mô phỏng họa hoằn và rất ít. Còn Homère, sau vài lời nhập đề, lập tức cho xuất hiện ngay một nhân vật nam, nữ, hoặc tính cách nào đó. Tất cả đều có tính cách, không một nhân vật nào không có tính cách.

<Trong sử thi và cá> trong bi kịch đều cần mô tả cái *kì lạ*, nhưng riêng sử thi lại có khả năng biểu hiện những điều *phi lí* - đó chính là nguồn gốc chủ yếu của cái *kì lạ* - nhờ chỗ mọi người không trông thấy nhân vật; thí dụ chuyện đuổi bắt Hectore, nếu đem biểu diễn trên sân khấu sẽ rất buồn cười, vì một bọn người cứ đứng im không đuổi theo còn người kia thì lác đầu ra hiệu⁽⁸⁾. Nhưng trong sử thi điều đó không xảy ra. Mà sự *kì lạ* là rất thú vị. Chứng cứ là: khi kể chuyện mọi người đều có những thêm thắt, nhằm làm hài lòng người nghe. Chính Homère cũng đã dạy mọi người cách bịa chuyện như thế nào, thủ pháp này dựa trên sự suy luận sai lầm⁽⁹⁾. Nghĩa là: thường người ta hay nghĩ rằng khi một sự việc tồn tại hoặc phát sinh sẽ kéo theo một sự việc khác cũng tồn tại và phát sinh, vậy, nếu sự việc thứ hai đã thành sự thật hoặc đã phát sinh, thì chắc cái thứ nhất cũng đã là sự thật hoặc đã phát sinh rồi. Nhưng đó là một sai lầm. Nó sai

lầm chính vì giả sử cái thứ nhất là giả, thì dù cho cái tiếp theo có là thật đi nữa cũng chưa hẳn cái thứ nhất là thật, - đã hoặc là có thể xảy ra. Bởi vì thông thường, khi chúng ta biết rằng cái sau là thật, thì ý thức chúng ta cũng hay kết luận một cách sai lầm rằng cả cái trước cũng là có thật. Có thể lấy [một đoạn] trong “Cảnh rửa chân” để làm ví dụ⁽¹⁰⁾.

Nên chọn một sự việc nói ra có vẻ không thật nhưng thực tế lại rất có khả năng phát sinh, hơn là chọn lấy một sự việc mới nhìn có vẻ thật mà thực tế lại khó có khả năng phát sinh. Những câu chuyện không nên cấu thành từ những thành phần thiếu logic; tốt hơn cả là không nên có cái gì ngược với suy luận, nếu cần thiết thì phải đặt nó ra ngoài cốt truyện (ví dụ trong vở “Edipe làm vua”, Edipe không biết Layot đã chết như thế nào)⁽¹¹⁾ chứ nhất định không được để nó trong kịch (như kể tình hình thi thố ở Pytic trong vở “Eléctre”⁽¹²⁾; hay như trong vở “Người Mysien”, một người đi từ Tégée đến Mixi mà không nói tiếng nào)⁽¹³⁾. Cho nên, nếu bảo rằng làm như vậy sẽ phá vỡ cốt truyện thì thật buồn cười, bởi vì ngay từ đầu đã không nên xây dựng cốt truyện như vậy; nhưng nếu [nhà thơ] đã trót làm, mà anh ta lại cho rằng như thế dễ tin hơn, thì có thể đưa vào cả những sự việc phi lý⁽¹⁴⁾, rõ ràng là những phần thiếu logic - thí dụ câu chuyện Uylisse bị quăng xuống miền Itaka⁽¹⁵⁾ trong vở “Odyssée” - nếu do một nhà thơ tồi sáng tác thì sẽ không chịu nổi, còn bây giờ nhà thơ dùng các

màu sắc khác để tô điểm cho cái vô lý và làm cho nó trở thành bình thường.

Còn về ngôn ngữ, cần đặc biệt chú ý ở những chỗ thứ yếu, nơi không phải nổi bật ở tính cách và tư tưởng, bởi vì nếu ngược lại, lời văn quá lấp lánh sẽ làm lu mờ cả tính cách và tư tưởng.

(1) "Các tính cách" là do người dịch bản tiếng Nga thêm vào cho trọn ý, bản chính không có. Dấu ngoặc sẵn có trong bản tiếng Nga.

(2) Ở đây có lẽ chỉ trọn bộ bốn tác phẩm trong một ngày biểu diễn (ba bi kịch và một kịch sơn dương thần), cả bốn tác phẩm khoảng 5.000 câu. Có người cho rằng đó chỉ là độ dài của toàn bộ các tác phẩm tham dự trong mùa hội diễn, nếu vậy thì bao gồm ba ngày diễn, tức khoảng 1 vạn 5.000 câu. Iliade khoảng 15.693 câu, Odyssée khoảng 12.105 câu.

(3) Tức loại cách luật sáu chân hexametre.

(4) Tiếng Nga là *ruocca* (từ cổ, từ ít dùng), tiếng Pháp và tiếng Trung Quốc đều dịch là từ đặc biệt.

(5) Tức trường đoản cách và tứ bộ trường đoản cách.

(6) Các bản dịch là "gấp rút hơn".

(8) Anh hùng Hi Lạp Achille đuổi bắt Hectore quanh chân thành Troy, quân Hi Lạp hò nhau đuổi theo để cùng chủ tướng bắt tướng địch. Nhưng Achille sợ quân mình phóng dao đâm chết Hectore, mình sẽ không lập được công, do đó tắc dẫu ra hiệu cho quân sĩ đứng im (xem Iliade, quyển 22). Chỗ này các bản Trung văn và Pháp văn đều thêm: "Người Hi Lạp thì đứng im không đuổi theo, còn một bên thì Achille chỉ làm một động tác tắc dẫu ra hiệu".

(9) Chỉ sự suy luận nhằm (đoán nhằm) của độc giả.

(10) Uylisse giả làm người ăn xin để về thăm người vợ. Muốn được vợ tin, anh ta chứng minh rằng trước đó anh ta đã thấy Uylisse ăn mặc thế nào. Người vợ từ chỗ tin ở sự thật của quần áo cũng tin luôn thân phận người kể là thật. Xem Odyssée, quyển 19, dòng 164-307. Tham khảo chủ thích của chương XIV, "Cảnh rửa chân".

(11) Xem chú thích của chương XIV.

(12) *Eléctre*: bi kịch của *Sophocle*. Trong kịch có người đến báo cho *Eléctre* biết con bà là *Oreste*, trong cuộc thi diễn thể thao ở *Pytic*, bị xe cán chết. *Aristote* có ý phê bình *Sophocle* đã đem nhân vật của thời đại anh hùng (thế kỉ XII TCN) - tức *Oreste* - đặt vào thời đại của mình. Thế vận *Pytic* mới bắt đầu từ năm 586 TCN, *Oreste* không sống vào thời này.

(13) Có lẽ đây là bi kịch của *Eschile*, nói việc *Telephe* đi tìm mẹ từ *Tégée* (Hi Lạp) đến *Mixi* (miền Bắc Tiểu Á). Cả quãng đường xa nghìn dặm mà không nói lời nào là một điều phi lôgích.

(14) Có bản (như bản của trường *Oxford* hiệu đính) lại chữa là: "thì loại cốt truyện đó rất sai lầm".

(15) *Uylisse* đi thuyền bị dạt vào bờ biển *Itaka*, thủy thủ khiêng vớt chàng lên bờ, rồi chèo thuyền đi, trong lúc đó *Uylisse* vẫn ngủ say (*Odyssée*, quyển 13, dòng 113-115).

XXV

Còn về những nhiệm vụ đề ra đối với nhà thơ, về cách giải quyết chúng, về số lượng và tính chất của chúng, thì với cách lý luận như dưới đây có thể sẽ làm cho ta rõ hơn. Vì nhà thơ là người mô phỏng, cũng giống như họa sĩ hay bất kỳ một nghệ sĩ nào khác, nên phải mô phỏng một trong ba cái sau đây: hoặc là [nhà thơ phải miêu tả sự vật đúng] như chúng đã có và đang có, hoặc là đúng như người ta nói và nghĩ về chúng, hoặc là như chúng cần phải có. Điều này thể hiện ra trong <khẩu ngữ thông thường>, hoặc trong các từ cổ và các ẩn dụ; và có nhiều sự biến đổi về ngôn ngữ, chúng ta trao cho nhà thơ cái quyền được làm như vậy. Hơn nữa, những quy luật của chính trị học và thi pháp học hoặc của một loại [nào đó] của nghệ thuật và thơ ca là không giống nhau. Ngay trong bản thân thi pháp học cũng thường có hai loại sai lầm: hoặc là có liên quan đến chính bản chất của nghệ thuật, hoặc là loại sai lầm có tính chất ngẫu nhiên. Cụ thể là, nếu [nhà thơ] định thực hiện một điều không thể [đối với thi ca], thì đó là sai lầm thuộc loại thứ nhất;

còn nếu như nhà thơ nghĩ ra [một cái gì đó] không đúng, ví dụ như định miêu tả một con ngựa cùng một lúc cất cả hai chân phải lên, hoặc là mắc phải sai lầm về một nghệ thuật chuyên môn nào đó, ví dụ như nghề thầy thuốc hay nghề khác, hoặc là bịa ra một cái gì đó không thể nào có được, thì loại sai lầm này không có quan hệ tới chính bản thân nghệ thuật thơ ca. Vì vậy, phải đứng trên quan điểm này mà xem xét những lời đánh giá về các nhiệm vụ [của thơ ca], và trước hết là những nhiệm vụ có quan hệ tới chính bản thân nghệ thuật: sẽ là sai lầm <nếu như nó> tạo ra một cái gì không thể có, nhưng sẽ hoàn toàn đúng nếu như nó đạt được mục đích của mình đã nói ở trên - nghĩa là nếu bằng cách ấy mà [nhà thơ] làm cho chính phần đó hoặc là một phần khác [trong tác phẩm của mình] kì lạ hơn. Thí dụ như việc truy đuổi Hectore chẳng hạn. Tuy nhiên, nếu như có thể ít nhiều đạt tới mục đích mà vẫn phù hợp với quy luật, thì không thể biện bạch cho sự sai lầm được, bởi vì, nếu có thể làm được như vậy thì hoàn toàn chẳng nên sai lầm làm gì. Tiếp nữa, [cần phải xét xem] đó là loại sai lầm nào, loại sai lầm có quan hệ đến chính bản chất của nghệ thuật, hay chỉ là loại sai lầm có tính chất ngẫu nhiên? Nếu nhà thơ không biết rằng con hươu cái⁽¹⁾ không có sừng, thì đó là [một sai lầm] không đáng kể bằng việc nhà thơ không miêu tả nó một cách sinh động. Hơn nữa, nếu người ta trách nhà thơ rằng ông ta không trung thành với hiện thực, thì có lẽ nên trả lời như

Sophocle đã nói rằng chính ông ta đã miêu tả con người như cần phải là, còn Eripide thì lại tả con người như đang là; và nếu như [người ta lại trách nhà thơ rằng] ông ta chẳng theo Sophocle mà cũng chẳng theo Eripide thì, ví dụ, [ông ta có thể] lấy những điều người ta thường nói về thần thánh ra [để trả lời sự trách móc đó]: tức là, người ta không nói rằng các vị thần cao hơn thực tại, mà cũng không nói rằng các vị đó bằng thực tại, nhưng có lẽ người ta lại nói theo đúng như học thuyết của Xenophane⁽²⁾ - dù sao, người ta cũng đã nói như vậy! Còn cái khác, có thể là không tốt hơn [thực tại], nhưng vốn đã có như vậy thời trước, ví dụ, người ta đã nói về vũ khí:

*... Những ngọn dao của họ
cán cắm, chặt xuống đất, đứng thẳng tắp...*⁽³⁾

Tục lệ lúc đó như vậy và đến bây giờ vẫn còn, những người Illyrien⁽⁴⁾ bảo tồn tục lệ ấy.

Còn khi nhận xét lời nói hay việc làm của một người nào đó là tốt hay xấu, thì không những chỉ cần chú ý xem bản thân việc làm hoặc lời nói tốt hay xấu, mà còn phải xem cả người làm hoặc người nói, xem cả [điều đó đã được làm hay được nói ra] với ai, khi nào, để cho ai và để làm gì, ví dụ: có phải là để cho nhiều cái thiện ngự trị khắp nơi <hoặc là> để cho nhiều cái ác sẽ bị tiêu diệt không? Cuối cùng, cần phải giải quyết một khó khăn thứ ba, khi chú ý tới cách diễn tả, ví dụ như diễn tả bằng cách dùng từ đặc biệt: “Ngay từ lúc đầu hấn đã xông vào đám la”; bởi vì, có thể là

[nhà thơ] không nói về những con la, mà lại nói về những người lính canh⁽⁵⁾; cũng như khi nói về Dolon⁽⁶⁾ “một con người trông không đẹp”, nhà thơ không có ý nói về một thân thể xấu xí mà lại muốn nói tới một khuôn mặt xấu xí, vì rằng đáng lẽ nói *ευπροσωποζ* [một người có khuôn mặt đẹp] thì những người Crétois⁽⁷⁾ lại nói *ευειδηζ* - [trông đẹp]; và *ζωποτερον* không có nghĩa là “rót rượu nguyên chất ra đây” như những kẻ nghiện rượu thường hiểu, mà lại có nghĩa là “tốt hơn nữa”. Còn cái khác thì lại được nói lên bằng cách ẩn dụ, như:

*Tất cả - từ những thiên thần bất tử, đến những
hị sĩ mặc giáp binh - đều ngủ suốt đêm...*⁽⁸⁾.

Và đồng thời nhà thơ cũng nói:

*Đã bao lần chàng nhìn khắp cánh đồng của
những người dân thành Troy, lần nào chàng
cũng phải ngạc nhiên vì tiếng khèn, tiếng sáo...*

Như vậy, từ “tất cả” được nói một cách ẩn dụ thay cho từ “nhiều”, bởi vì “tất cả” cũng là một cấp độ số nhiều. Và cách biểu hiện “cả kẻ độc nhất cũng xa lánh”⁽⁹⁾ cũng là cách nói ẩn dụ, bởi, cái nổi tiếng nhất trong loại cũng là cái độc nhất.

Những khó khăn khác [cần phải giải quyết] bằng cách sắp xếp trọng âm như Hippias de Thasos⁽¹⁰⁾ đã giải quyết cách nói *διδουεν* (*διδόμεν*) *δε αὖ* và *τὸ μὲν οὖν* (*οὐ*) *καταπύνηται ὀμβρῶν*.

Còn những khó khăn khác thì lại giải quyết bằng cách đặt dấu ngắt câu, như những lời của Empedocle⁽¹¹⁾ chẳng hạn:

*Cái gì trước kia bất tử
 Nay bỗng trở nên không bất tử nữa rồi,
 Cái gì trước kia đã từng trong sạch,
 Nay cũng đã bị pha trộn rồi...*

Những khó khăn khác thì lại giải quyết bằng tính chất hai nghĩa của từ, thí dụ: $\pi\alpha\rho\omega\chi\eta\chi\epsilon\nu$ để $\pi\lambda\epsilon\nu\ \nu\acute{\upsilon}\xi$ [phần lớn của đêm đã qua rồi], vì từ $\pi\lambda\epsilon\nu$ [phần lớn] có hai nghĩa. Những khó khăn khác nữa lại được giải quyết bằng cách vạch ra đặc điểm của cách dùng từ, thí dụ, chất hỗn hợp dùng để uống người ta gọi là “rượu”, do đó người ta mới nói rằng Ganimede “rót rượu cho Zeus”, mặc dầu các thần thành không uống rượu bao giờ; và người ta cũng gọi cả những người thợ rèn đồ sắt là thợ làm đồ đồng, do đó mới có thành ngữ $\chi\eta\eta\mu\acute{\iota}\varsigma\ \nu\epsilon\sigma\tau\epsilon\acute{\omega}\chi\tau\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\sigma\iota\tau\epsilon\rho\omicron\iota\omicron$ [những mảnh giáp bọc chân bằng thiếc mới rèn]. Tuy vậy, cái này cũng có thể là ẩn dụ. Tiếp nữa, nếu chắc là từ có bao hàm một mâu thuẫn nào đó thì cũng cần xét, thí dụ trong câu $\tau\eta\ \rho'\ \epsilon\sigma\chi\epsilon\tau\omicron\ \chi\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\omicron\nu\ \epsilon\gamma\chi\omicron\varsigma$ [còn cô ta thì giữ ngọn giáo lại], và có thể hiểu câu “bị giữ lại ở đâu đó” với bao nhiêu nghĩa, hoặc còn có thể cắt nghĩa thế nào cho hay hơn? Theo lời Glaucon⁽¹²⁾ thì có những người làm ngược lại. Họ đưa ra từ trước một vài giả thuyết vô căn cứ và, sau khi tự mình quyết đoán, họ bèn rút ra những kết luận, và nếu như điều này mâu thuẫn với ý kiến của họ, thì họ lại trách móc nhà thơ, làm như nhà thơ đã nói lên những điều mà họ tưởng. Họ đã giải quyết theo lối đó với Icarion⁽¹³⁾: họ nghĩ rằng ông ta là người Lacédémone⁽¹⁴⁾ và bởi vậy, họ

thấy rất lạ là tại sao khi Télémace tới miền Lacédémone lại không gặp ông ta. Nhưng, cũng có thể sự việc xảy ra đúng như những người Xéphalénien nói, tức là: Odyssée đã lấy vợ ở chỗ họ; và [bố vợ của Odyssée] là Icadios chứ không phải là Icaros. Có lẽ do chỗ lầm lẫn của [nhà văn] mà đã nảy sinh ra sự bất đồng ý kiến. Nói chung, khi xét về cái không thể có trong thơ ca, thì nên chú ý tới việc lý tưởng hóa hoặc khái niệm phổ biến về các sự vật; tức là, trong tác phẩm thơ ca, tốt hơn là nên chọn cái gì mới nhìn tưởng như không thể có nhưng lại có thể xảy ra, hơn là chọn cái không thể xảy ra mặc dầu có thể có...<Mặc dầu không thể có> những người giống hết như những người mà Deise đã miêu tả, nhưng tốt hơn nên chọn cái điều không thể có này, vì rằng cần phải vượt quá khuôn mẫu. Nên lấy điều mà người ta thường nói để [biện hộ] cho cái không logic; đồng thời, cũng có khi cái không logic đó không phải là không có ý nghĩa: phải biết rằng có thể [có cái gì đó] xảy ra trái với tính xác suất. Nên xét cả những mâu thuẫn trong những điều nói trên, giống như người ta thường làm khi bác bỏ một điều gì trong các bài diễn văn, [xem lại những điều nào đó được nói ra] về một cái có giống nhau không, cũng như chính bản thân [nhà thơ cần phải chú ý tới] điều mà ông ta nói, hoặc chú ý tới điều mà bất kỳ người khôn ngoan nào cũng có thể nghĩ tới được.

Nhưng, những lời trách cứ về tính chất vô

nghĩa và về tính chất vô đạo đức sẽ là những lời trách cứ đúng đắn, nếu như nhà thơ vẫn cứ dùng cái trái ngược ý nghĩa trong khi không cần thiết phải làm như vậy, như Eripide đã làm trong vở “Égée”⁽¹⁵⁾, hoặc dùng cái trái với đạo đức như trong vở “Oreste”, đó là sự sa đọa của Menelas.

Như vậy là căn cứ vào năm quan điểm mà người ta trách cứ [các tác phẩm thơ ca], người ta trách cứ: cái không thể có, hoặc cái vô lý, hoặc cái có hại cho đạo đức, hoặc cái có chứa mâu thuẫn trong bản thân nó, hoặc cái trái ngược với các qui tắc nghệ thuật. Còn những lời biện bác lại thì cần phải xuất phát từ những quan điểm đã nói trên, mà cả thấy có mười hai quan điểm.

(1) Về sừng của con hươu cái, chúng ta có thể xem những câu thơ của Anacréonte và Pandare. Ngay Lermontov nhà thơ Nga đầu thế kỉ XIX cũng có sai lầm tương tự: “...Sư tử cái với cái bờm lông trên sống lưng...”.

(2) Xenophane: nhà thơ và nhà triết học sống vào cuối thế kỉ VI TCN. Ông này phủ nhận sự tồn tại của các vị thần.

(3) Câu này ở trong khúc ca thứ 10 của tác phẩm Iliade.

(4) Illyrien: một dân tộc cổ xưa ở Inliari, một xứ miền núi ở bờ Bắc biển Andriatic.

(5) Câu này rút trong tác phẩm Iliade. Thời xưa, người ta thắc mắc không hiểu sao khi Apollon căm giận những người Hi Lạp mà thoát tiên lại đâm những con la chứ không đâm người. Những người giải thích tác phẩm của Homère cho rằng Homère dùng chữ *ovpe* không những chỉ có nghĩa là “con la” mà còn có nghĩa là “lính canh” nữa.

(6) Nhân vật trong thần thoại Hi Lạp, được nêu trong tác phẩm Iliade: một chiến binh của Troy, sau bị người Hi Lạp giết chết.

(7) Crétois: tên cũ của đảo Crète, thuộc Hi Lạp, quê của những người Dorian.

(8) Có lẽ Aristote định nói đến phần đầu trong khúc ca thứ 10 của tác phẩm Iliade, nhưng Aristote lại đưa những câu thơ này ra hơi khác nguyên văn.

(9) Đây là trọn vẹn câu thơ thứ 489 trích trong Iliade "và cả kẻ độc nhất cũng xa lánh trong những làn sóng của đại dương".

(10) Hippias de Thasos: nhà bình luận và chú giải tác phẩm của Homère, nhưng chúng ta không được rõ lắm về ông ta. Ở đây, Aristote dẫn một phần của một câu thơ trong Iliade.

(11) Ý nghĩa biến đổi này theo vị trí của dấu phẩy được đánh trước hay sau từ "trước kia".

(12) Glaucon: người bình luận thơ Homère, nhà triết học Hi Lạp thế kỷ IV TCN.

(13) Icaros: Cha của vợ Odyssée, là ông ngoại của Télémace.

(14) Cũng tức là người Sparta, vì Sparta và Lacédémone là một.

(15) Égee: bi kịch này đến nay thất truyền.

XXVI

Có thể có người hỏi rằng sử thi hay bi kịch, loại nào cao hơn. Nếu ít dung tục được xem là cao quý (tác phẩm như vậy bao giờ cũng dành cho khán giả thượng lưu) thì rất rõ ràng là, vì [sử thi] mô phỏng tất cả, nên nó là thứ dung tục. Có [diễn viên] lại nghĩ rằng, nếu họ không thêm thắt động tác thì có lẽ khán giả không hiểu họ, do đó, họ phải dùng đủ điệu bộ, nhào lộn, uốn éo như những chàng thối sáo tồi khi trình diễn cảnh "Ném đĩa", hay co kéo đội trưởng (dàn hợp xướng - N.D.) khi diễn tấu bài "Scylla"⁽¹⁾. Như vậy, về bi kịch, có thể nói như kiểu diễn viên lớp trước nói về diễn viên hậu sinh, thí dụ Minisco gọi Canlipides là con khỉ, vì ông này làm điệu quá đáng; Pandare cũng bị phê bình tương tự như vậy. Quan hệ giữa toàn bộ nghệ thuật [bi kịch] đối với sử thi cũng giống như quan hệ giữa diễn viên hậu sinh đối với bậc tiền bối⁽²⁾: [người bên hực sử thi] nói rằng sử thi là giành cho khán giả thượng lưu, họ không cần sự giúp sức của động tác cũng hiểu được rồi, còn nghệ thuật bi kịch thì dành cho hạng dân đen. Vậy nếu sử thi dung

tục là thấp kém, thì [bi kịch] rất có thể là loại thấp kém hơn.

Nhưng, trước hết, đó không phải là sự phê phán bản thân nghệ thuật của nhà viết kịch, mà là phê phán nghệ thuật của diễn viên. Những người diễn xướng sử thi, như những người hát rong và những ca sĩ trữ tình, cũng đều có điệu bộ thừa như vậy, ví dụ Soristetas, Mnastes chẳng hạn. Huống chi, cũng không nên chê tất cả các điệu bộ - nếu không thì có lẽ đến cả các điệu vũ cũng phải bãi bỏ - mà chỉ nên chê trách những điệu bộ của diễn viên kém, như trước đây người ta từng chỉ trích Canlipides, và giờ đây có một số diễn viên vì hình như không biết mô phỏng người dân bà phóng đảng nên cũng bị chê trách như vậy ⁽³⁾. Thêm vào đấy, bi kịch cũng như sử thi, dù không có các động tác nó vẫn thực hiện được nghĩa vụ ⁽⁴⁾, chỉ đọc thôi cũng đã thấy được nó là thế nào rồi ⁽⁵⁾. Vậy, nếu ở những điểm khác nó đều tốt cả, thì ở điểm này đối với nó đó là điều không phải không tránh được.

Thứ đến, bi kịch có tất cả những gì mà sử thi có: bi kịch có thể dùng cách luật, ngoài ra, âm nhạc và bài trí còn chiếm một chỗ không nhỏ, nhờ những cái đó mà khoái cảm của chúng ta đặc biệt rõ rệt. Hơn nữa, bi kịch có đầy đủ sức sống trong khi đọc nó hay trong khi biểu diễn nó. Và bi kịch đạt đến mục đích mô phỏng trong một quy mô tương đối tập trung, mà cái gì tập trung thì ấn tượng thỏa thích rõ hơn là kéo dài trong một thời gian lâu: thí dụ, thử đem vở

“Edipe làm vua” của Sophocle kéo dài số khúc ca bằng quyển “Iliade”, xem kết quả sẽ thế nào. Cuối cùng, sự thống nhất của việc miêu tả trong sử thi có kém hơn (bi kịch - N.D.). Bằng chứng là bất kỳ một trường ca nào cũng có thể hình thành được mấy bi kịch, vì thế, nếu chỉ xây dựng bằng một cốt truyện thì hoặc trình bày ngắn ngủi nên quá chật hẹp, hoặc phải kéo dài theo cách luật nên quá loãng... Nếu sử thi gồm nhiều hành động như “Iliade” và “Odyssée” thì nó phải có nhiều phần, mỗi phần đó đều có một dung lượng [đầy đủ]. Nhưng, hai tác phẩm đó đã có một kết cấu hết sức hoàn mỹ, chúng là thí dụ rất tốt về sự biểu hiện hành động thống nhất.

Vậy là, nếu như về các mặt đó bi kịch đều vượt quá sử thi, mà về hiệu quả nghệ thuật cũng cao hơn, bởi vì bi kịch lẫn sử thi ⁽⁶⁾ không phải mang đến cho chúng ta mọi thứ khoái cảm, mà chỉ mang đến cho chúng ta thứ khoái cảm như trên kia đã nói ⁽⁷⁾, thì rõ ràng là bi kịch cao hơn sử thi, vì nó đạt đến mục đích của nó tốt hơn.

Như thế là tôi đã nói khá đầy đủ về bi kịch và sử thi, về các loại và thành phần, về số lượng các thành phần và sự khác nhau, về nguyên nhân thành công và thất bại, về những lời trách cứ và những lời bào chữa... ⁽⁸⁾

(1) Các bản khác coi từ “ném đĩa” là từ thông thường chứ không phải từ tác phẩm. Ở đây chúng tôi dẫn cứ theo bản tiếng

Nga. "Scylla", xem chú thích ở chương 15.

(2) Ý nói sự khác nhau về mức độ nghệ thuật cũng như đối tượng thưởng thức.

(3) Các bản Trung văn và Pháp văn đều dịch là "vì mô phỏng người đàn bà phóng dâm nên cũng bị chê trách như vậy". Có lẽ đoạn này ngụ ý chỉ trong những kì hội diễn gần đó, do diễn một số tác phẩm nói về phụ nữ thiếu qui củ, một số diễn viên đã phóng đại tư thái diêm dúa của họ lên, người ta có cảm giác ông ọo quá đáng.

(4) Bản Pháp văn dịch là "tác dụng", bản Trung văn dịch là "hiệu quả".

(5) Bản Pháp văn và Trung văn đều thêm "phẩm cách như thế nào".

(6) Các bản khác không có các từ "lần sử thi".

(7) Tức là những điều đã nói ở chương XIV đoạn 1

(8) Trernutsevski cho rằng câu này là câu chưa trọn vẹn, hình như bài giảng còn sẽ tiếp tục.

LƯU HIỆP

VĂN TÂM
ĐIỀU LONG

PHAN NGỌC giới thiệu,
dịch và chú thích

- In lần thứ nhất: Tạp chí Văn học nước ngoài, Hội nhà văn Việt Nam, số 3 năm 1996, Đoàn Tử Huyền biên tập.
- In lần thứ hai: Nhà xuất bản Văn học, 1997.
- In lần thứ ba: Nhà xuất bản Văn học, 1998, dịch giả xem duyệt, sửa chữa.

LỜI GIỚI THIỆU

1. Lưu Hiệp truyện trong Tể Thư.

Lưu Hiệp (465-520), tên chữ là Tu Hòa (trau giới sự hòa hợp), là người đất Hoàn, huyện Cử (nay là huyện Đông Cử, tỉnh Sơn Đông). Ông nội là Linh Chân, làm Tư không (chức quan chỉ dưới Tể tướng). Cha là Lưu Thượng, làm Việt kỵ hiệu úy (chức quan chỉ huy quân cấm vệ chỉ dưới Tướng quân). Hiệp sớm mồ côi cha mẹ, quyết chí ham học. Nhà nghèo không lấy vợ, làm bạn với hòa thượng Tăng Hữu, cùng sống với ông ta trên mười năm, kết quả am hiểu thông thạo các Kinh tạng Phật giáo. Nhân đó, ông phân biệt các bộ sách Phật giáo, chép và để tựa. Các kinh tạng của chùa Định Lâm hiện nay đều do Hiệp san định.

Vào đầu niên hiệu Thiên Giám (502-519, đây là năm 502), ông rời khỏi nhà do triều đình mời. Làm Xuyên Vương, tên là Hoàng (con thứ sáu Lương Vũ Đế), làm Trung tướng quân dùng Hiệp làm người ghi chép, được thăng làm Xa kỵ thượng Tào tham quân (vào tháng 4 năm 509). Ông ra làm huyện lệnh huyện Thái Mạt (thuộc tỉnh Chiết Giang, vào năm 511). Do việc cai trị có thành tích tốt, được bổ làm ký thất của Nhân Uy Nam Khang Vương, kiêm Thông sự xá nhân của Đông cung (tức Thái tử).

Lúc bấy giờ lễ Thất miếu (tôn miếu của thiên tử) đã dùng rau quả, nhưng các lễ trời đất và thần xã

thần tác còn dâng súc vật. Hiệp bèn dâng bài biểu nói các lễ tế trời đất, thần xã tác nên đổi theo lễ Thất miếu. Tờ biểu giao cho các quan thượng thư bàn, rồi theo điều Hiệp đã trình bày. Hiệp được thăng làm Bộ binh hiệu úy (vào năm 518) vẫn kiêm chức xá nhân như trước. Chiêu Minh Thái tử thích văn học, đối đãi thân mật với ông.

Ban đầu, Hiệp biên soạn Văn tâm điều long gồm 50 thiên, bàn về các thể văn xưa nay, dẫn chứng và giải thích. Lời tựa nói: "Văn tâm là nói sự dụng tâm của văn..." (câu này ở thiên 50, thiên "Tự chỉ"). Viết xong, vì không được xu thế đương thời trọng, Hiệp tự quý trọng cái văn của mình, muốn nhờ Thẩm Ước đánh giá (Thẩm Ước là người cầm đầu văn đàn đương thời, rất giỏi về âm vận học). Lúc bấy giờ Ước rất sang và danh tiếng (Ước làm Tư đồ tả trưởng sử, địa vị chỉ dưới Tể tướng). Hiệp không có cách nào tự giới thiệu mình, bèn mang quyển sách, chờ lúc Ước đi ra, đến trước xe cầu kiến, giống như người bán sách. Ước sai lấy đọc rất quý trọng, cho rằng Hiệp hiểu sâu cái lý của văn, thường đặt quyển sách ở bên ghế.

Nhưng Hiệp làm văn sở trường về lý thuyết Phật giáo. Các tháp, các chùa ở Kinh đô và các bia có danh tiếng đều mời Hiệp làm văn. Nhà vua lại ban sắc sai Hiệp và hòa thượng Tuệ Chấn soạn các kinh ở chùa Định Lâm. Hiệp xin được đi tu, trước đó đốt tóc để thề. Nhà vua cho. Bèn thay đổi y phục, ở chùa đổi tên là Tuệ Địa. Được ít lâu thì mất. Tập văn lưu hành ở đời (đó là bộ "Tùy thư - Kinh tịch chí", đã thất lạc vào thời Tùy - Đường)

2. Địa vị của "Văn Tâm Điều Long", ở Trung Quốc.

Văn tâm điều long cũng như mọi tác phẩm, được đánh giá khác nhau tùy theo thị hiếu từng thời.

Tác phẩm viết xong vào khoảng 496-497, và tác giả đệ trình Thẩm Ước để được thẩm định. Ước cũng như Hiệp đều là những người rất thông thạo tiếng Sanskrit, lý thuyết âm vận học của Ước là xuất phát từ việc học tiếng Sanskrit mà đi đến chỗ phân tích ngữ âm Hán và chính vì tiếng Hán có thanh điệu mà tiếng Sanskrit không có, cho nên sự đối lập này khiến Ước trở thành vị thầy của âm vận học. Tuy Ước xem trọng tác phẩm của Hiệp, nhưng lại không đề tựa cho nó vì ông thiên về thanh luật, mà thiên "Thanh luật" trong tác phẩm lại không được Hiệp xem là điều chủ yếu của văn. Chính sự am hiểu về thanh luật đã thay đổi thơ Trung Hoa và thơ Đường sau này, do đó là chịu ảnh hưởng của thuyết thanh luật của Thẩm Ước, một lý thuyết gốc từ ngữ âm học Ấn Độ. Tuy Thái tử Chiêu Minh quý trọng Hiệp, nhưng quan điểm của Thái tử về văn lại khác quan điểm của Hiệp. Chiêu Minh Thái tử xem các sách kinh, sử, Chư tử không thuộc văn học, trái lại Hiệp lại lấy nó làm nền tảng văn học. Do đó, ta thấy trong thời mình, tức thời Nam Bắc Triều, tác phẩm của ông không có được sự đánh giá xứng đáng với nó.

Sang đời Đường (705-907), lý thuyết thanh luật phát triển thành luật thi, cách lý giải văn học chấp nhận cả các kinh, sử, biến văn cũng như Chư tử, tức là kiến giải của Lưu Hiệp được chấp nhận về đại thể. Nhưng các nhà văn hào đời Sơ Đường và Thịnh Đường như Hàn Dũ, Liễu Tông Nguyên, tuy chấp nhận các nguyên lý trong các thiên "Nguyên đạo", "Trung thánh", "Tôn kinh", nhưng Hàn Dũ chống lại biến văn cho nên các thiên như "Thanh luật", "Đối ngẫu", "Tứ táo" lại không được các nhà cổ văn coi trọng. Phải đến thời Văn Đường khi phong trào biến văn được thịnh hành, lúc đó tác phẩm của Hiệp mới được coi trọng một cách toàn diện. Nhưng sang đời

Tống (960-1280), xu hướng chung của các nhà Nho là coi trọng đạo mà khinh văn cho nên tác phẩm ít được chú ý.

Sang đời Minh (1368-1644), xu hướng chính là chống phong trào cổ văn đời Đường Tống, cho nên tác phẩm rất được trọng. Nhất là vào đời Thanh (1644-1911) được đề cao hết sức.

Sự đánh giá ở Trung Quốc đối với tác phẩm như vậy là khác nhau tùy theo xu thế từng thời đại. Riêng ở Việt Nam, trong văn học bằng chữ Quốc ngữ, trong Hán Việt văn khảo của Phan Kế Bính có ảnh hưởng rất rõ của tác phẩm này.

Chỉ sau khi tiếp thu phương pháp phân tích và cách nhìn lịch sử của Phương Tây, các học giả Trung Quốc mới thấy đúng tầm quan trọng của tác phẩm rất mới và rất lạ này của lý luận văn học Trung Hoa. Rất mới vì, khác mọi tác phẩm về lý luận văn học chỉ xuất phát từ một ý niệm có sẵn để đánh giá văn học, Lưu Hiệp nhìn toàn bộ quá trình phát triển cả về nội dung lẫn hình thức. Rất lạ, là tác giả thực hiện phương pháp phân tích chứ không phải đánh giá theo một khái niệm cố định như tâm, thần, lý, đạo, tình, khí, cốt... Trái lại, các khái niệm này được khảo sát trong quan hệ giữa nội dung với hình thức. Dĩ nhiên, do bị thời đại hạn chế, quan niệm về quá trình văn còn nằm trong phạm vi lý giải của sử học Tiền Hán mà Tư Mã Thiên là thí dụ nổi bật nhất. Còn phương pháp phân tích vẫn là theo cách phân tích của Phật giáo không đạt đến trình độ rạch ròi, khu biệt như cách phân tích Hy Lạp.

Tuy vậy, xét về mặt bao quát các biểu hiện, đi sâu vào các mặt, trình độ dân chúng phong phú và thái độ tôn trọng khách quan, thực tế nó là tác phẩm lớn nhất của lý luận văn học Châu Á có thể sánh ngang với Nghệ thuật thơ ca của Aristote. Lời đánh giá

dưới đây của Lỗ Tấn khẳng định giá trị của nó:

“Các thiên, các chương đã phong phú, do đó có bình luận, ở phương Đông có Văn tâm của Lưu Hiệp, ở phương Tây có Nghệ thuật thơ ca của Aristote. Phân tích, giải thích cái thần, cái chất, dẫn chứng dồi dào, nêu nguồn gốc, chỉ nhánh là khuôn mẫu của muôn đời” (Thi luận - Đề ký).

Đối với chúng ta hiện nay, tác phẩm cấp cho ta một cái nhìn có cơ sở lý luận trước hết về văn học cổ của cha ông, điều mà hiện nay, do thưởng thức thẩm mỹ của chúng ta thay đổi, chúng ta không thể hiểu nó như cha ông chúng ta đã hiểu. Đặc biệt, nó cho phép chúng ta hiểu được một số khái niệm văn học, đối với chúng ta còn mơ hồ hay hiểu theo cách phương Tây như tử, thần, tâm, tính, khí, lực, phong thái, cốt cách... Số thuật ngữ mỹ học được dùng hiện nay ở các trường là khá nghèo nàn. Trái lại, số thuật ngữ này của truyền thống văn học Trung Quốc mà các học giả đời Thanh xác lập là rất phong phú. Nếu bạn đọc xem Việt Hán văn khảo của Phan Kế Bính cũng bắt đầu thấy cách lý giải về thơ khá tinh vi và không phải không có cơ sở.

Trong lần tái bản thánh sách, vì thời gian không cho phép, tôi không thể dịch cho đầy đủ tất cả các chương mà chỉ xem lại bản dịch đã đăng trong số 3 năm 1996 của tạp chí Văn học nước ngoài thời. Trong thời gian làm phiên dịch tại khoa văn trường Đại học Tổng hợp Hà Nội, tôi đã dịch hầu hết các bài nổi tiếng về lý luận văn học Trung Quốc, cũng như Viên Mai thi thoại và nhiều sách khác liên quan tới văn học Trung Quốc. Chỉ tiếc rằng lúc bấy giờ không có biện pháp sao chụp cho nên tôi chẳng còn giữ được bản dịch. Phần cổ văn Trung Hoa tôi đã dịch ngót một ngàn trang cho Nhà Xuất bản Văn học, đã được thấy Cao Xuân Huy hiệu đính cẩn thận,

nhưng không biết hiện nay có còn hay không. Trong việc dịch văn học cổ thấy Cao và tôi chủ trương dịch sao cho người hiện đại hiểu dễ nhất, đúng với bản ý của tác giả, nhưng không sao lại lời văn, không lo phục chế tác phẩm. Nếu dịch kiểu phục chế thì rất dễ. Nhưng chỉ có hình thức là giống còn cảm giác thẩm mỹ biến mất. Người đọc không hiểu nhà văn, nhà thơ lớn ở chỗ nào.

Tôi cảm bản dịch của mình được anh Nguyễn Đức Mậu trao lại mà tấn ngăn. Thực tình, tôi nghĩ nó đã mất đi như các bản dịch khác của tôi. Tôi thay mặt Lưu Hiệp cảm ơn những người như anh Mậu và những người còn quan tâm tới cái xưa như anh Đoàn Tử Huyền và tạp chí Văn học nước ngoài. Loại người dịch như tôi không phải là ít. Hy vọng những bản dịch của họ cũng được công bố để góp phần vào công cuộc đổi mới. Muốn thắng trận phải biết mình, biết người. Biết người thì vô hạn nhưng biết mình thì gần hơn và dễ hơn.

3. Lời bàn người dịch

Lưu Hiệp muốn xây dựng một lý luận văn học dựa trên những nguyên lý của Nho giáo. Nhưng ông là người tiếp thu Phật giáo rất sâu cho nên sử dụng cơ chế lý luận của Phật giáo. Mặt khác, thời của ông, Phật giáo, Lão giáo đều rất thịnh. Các từ ngữ ông đưa ra phần lớn lại dựa vào cách lý giải của Lão giáo, chứ không phải cách lý giải của Nho giáo.

Ông sống vào thời mà sử học gọi là “Thời Nam Bắc triều”. Vào thời ấy, văn chương, thi ca chuộng hình thức, thích dùng chữ nghĩa cho lạ. Ông cũng không thoát ra cái phong cách ấy. Cho nên tuy Văn tâm điều long là công trình lý luận văn học mà không một người làm văn nào không đọc, nhưng

sách này lại thuộc loại rất khó đọc, khó dịch. Chữ nào, câu nào cũng là một bài toán đố.

Chẳng cần dẫn chứng xa xôi, ngay nhan đề của nó Văn tám điều long đã là một bài toán. Chữ “Văn” đây là văn học, điều đó dễ hiểu. Nhưng chữ “Tâm” là gì? Chắc chắn nó không phải chữ “Tâm” Nho giáo trong “Chinh tâm” chỉ “Tâm lòng con người”. Chữ này gốc Phật giáo nghĩa là bán chất, cái tinh túy. “Điều long” mà nghĩa đen là “chạm rồng”, gồm chữ “điều” nghĩa là “chạm” trong thành ngữ “điều trùng khắc triệu” chỉ “chạm sâu khắc triệu”, ý nói làm công việc tỉn tẩn, bên ngoài, vô bổ. Có câu “Người trảng si không làm chuyện chạm sâu khắc triệu”. Trong văn cảnh của bài này nó có nghĩa là “vẽ các vân của con rồng”. Như vậy tác giả trình bày với tính cách khiêm tốn rằng công trình của mình chẳng qua là “tô vẽ vụn vặt cái bản chất của văn” mà thôi. Nếu dịch cho dễ hiểu có thể đổi thành “Bàn tán mạn về bản chất văn học”.

Chương mở đầu Nguyên đạo, chỉ có hai chữ cũng là một bài toán. Mới thoạt nhìn có thể dịch là Nguồn gốc là ở đạo. Nhưng dịch vậy là trái hẳn với chủ ý tác giả. Chữ Nguyên ở đây có nghĩa là “gốc”. Sách Hoài Nam Tử thiên Nguyên đạo huấn nói: “Nguyên là gốc. Còn chữ “đạo” đây không phải là “đạo” mà nghĩa là “cái tồn tại khách quan”, khái niệm của đạo Lão như ta thấy trong Trang tử. Vậy Nguyên đạo phải dịch là “Văn bắt nguồn từ tồn tại khách quan” thì con người Tây phương hóa như chúng ta mới nắm được bản ý tác giả. Và toàn bộ chương đầu, chương quan trọng nhất của tác phẩm, là khẳng định một lý luận văn học xây dựng trên tồn tại khách quan của thế giới.

Tôi dịch công trình này vào năm 1966. (Lúc bấy giờ tôi còn trẻ, còn ôm ấp cái cuồng vọng là dịch toàn

bộ Bách gia chư tử để đời sau đỡ mất công trong việc tìm hiểu quá khứ văn hóa Trung Hoa). Để cho có một bản dịch dễ đọc tôi trình bày như sau:

Phần dịch văn có kèm những đoạn trong ngoặc mấu [...], những đoạn này không có trong nguyên tác nhưng phải thêm vào thì câu văn mới khúc chiết. Những chữ theo lối từ chương xưa không có ích cho cách hiểu hiện nay thì ở trong ngoặc đơn (...), những chữ này không nên đọc, nhưng muốn bám sát nguyên văn thì có thể tham khảo. Vì sách có rất nhiều chữ không quen với người chưa thạo Hán cổ, lại chỉ xuất hiện một lần, đưa xuống cuối chương sẽ gây phiền phức cho người đọc, cho nên tôi cũng đưa vào ngoặc đơn để người đọc xem cho tiện. In nghiêng là chữ trong nguyên văn, phần lớn là thuật ngữ Phật giáo, không sao dịch được. Cuối mỗi chương có chú thích rất gọn để tiện cho việc tham khảo.

Văn tâm điều long gồm 4 phần khác nhau. Phần I gồm 4 thiên: 1. Nguyên đạo; 2. Trưng thánh; 3. Tôn kinh; 4. Chính vĩ, nêu lên cái đường lối chung về lý luận. Đường lối ấy coi cái đẹp là do tồn tại khách quan mà có. Nó ở ngoài con người. Đó là một quan điểm duy vật khá gần với quan điểm về phản ánh. Khi nói đến cái đẹp của nghệ thuật do con người làm ra thì Lưu Hiệp lấy thánh nhân làm căn cứ, theo thánh nhân thì đẹp, do đó mới có hai chương là Trưng thánh và Tôn kinh. Vì quan niệm như vậy cho nên ông sẽ xét mọi việc của sự đối chiếu với các kinh và lời lẽ thánh nhân, cái nào phù hợp thì đẹp, cái nào không thì không đẹp. Trước hết, ông bác bỏ các sách sám vĩ là cái lẫn lộn với kinh rất được thịnh hành đương thời. Đó là nội dung của thiên 4 Chính vĩ.

Cái lối quan niệm cái đẹp từ chỗ quá rộng, cho tồn tại của vũ trụ đã là đẹp, rồi đến chỗ quá hẹp cho

cái đẹp chỉ nằm trong các kinh, sẽ dần dần gợi ra nhiều chỗ bỡ ngỡ, mà ta gặp ở phần hai.

Phần II từ thiên 5 đến thiên 24 gồm 20 thiên, chia về 20 loại văn là: 5. Biện tài; 6. Minh thư; 7. Nhạc phủ; 8. Thủy tạ phủ; 9. Tung tán; 10. Cổ ngữ minh; 11. Minh chiếu; 12. Lối bị; 13. Ai diếu; 14. Tập văn; 15. Hải an; 16. Sử truyện; 17. Chữ tử; 18. Luận thuyết; 19. Chiếu sách; 20. Hịch di; 21. Phong thiện; 22. Chương biểu; 23. Tấu khải; 24. Nghị đối; 25. Thu kí. Trong loại văn nào ông cũng điếm qua lai lịch của thể loại và cố gắng lấy quan điểm của mình để soi sáng. Phần lịch sử ông làm tốt, đầy đủ, chứng tỏ ông học rất rộng, biết rất nhiều, nhưng phần nhận định thì rất nhiều chỗ hời. Ở đây chỉ dịch một số bài tiêu biểu.

Phần quan trọng nhất của Văn tám điều long là phần III tức là từ thiên 26 đến thiên 49, trong đó ông nói đến những vấn đề nền học cũ hay bản như khí, cốt, vĩ, v.v. Phần này rất cần đối với người nào muốn hiểu mĩ học châu Á và đây quả thực là những phạm trù của mĩ học châu Á cũng có tiếng như những phạm trù cái cao thượng, cái hài c.v.v. mà Aristotle đề xướng. Xét cho cùng, thì đây đều là thuật ngữ Phật giáo. Không có Phật giáo, không có văn hóa Trung Quốc thời Đường-Tống. Phần này tôi sẽ chú thích kĩ với khả năng có thể có của dịch giả.

Có một số chương tôi không dịch, không phải vì khó hơn các chương khác, nhưng vì rất xa lạ đối với bạn đọc hiện nay.

Cái lớn ở Lưu Hiệp mà không mấy ai thấy được, đó là ông xét các hình thức diễn đạt của ngôn ngữ theo quan điểm lịch sử, trong mỗi quan hệ gần bó với xã hội. Dù là xét về từng thể văn, từng biện pháp trau dồi ngôn ngữ, ông đều nêu lên được quy luật diễn biến. Chỉ tiếc ngôn ngữ ông qua câu kì cho nên chịu

thiệt thòi rất oan uổng. Đã thế, trong văn bản truyền đến ngày nay còn có nhiều chỗ sai sót.

Tôi cảm ơn hai nhà Hán học Ngô Đức Thọ và Hoàng Văn Lâu đã cho tôi mượn bộ Văn tâm điều long chú thích và Văn tâm điều long thuyên chú để đối chiếu lại. Thực tình, vì bận vào công việc, tôi không dám nghĩ đến việc công bố bản dịch. Chính nhờ tạp chí Văn học nước ngoài tôi mới có điều kiện góp tiếng nói nhỏ bé vào văn đàn. Trong hoàn cảnh “mở cửa”, người Việt Nam bắt buộc phải hiểu cả phương Đông, phương Tây. Tôi hi vọng bản dịch sẽ cung cấp một cái nhìn có ích để hiểu văn học Trung Hoa và quan niệm văn học của cha ông ta. Bản dịch chắc chắn không khỏi sai sót. Nếu công trình này được nhiều người chú ý, tôi sẽ dịch đầy đủ.

PHAN NGỌC

I. VĂN⁽¹⁾ BẮT NGUỒN Ở TỒN TẠI KHÁCH QUAN (Nguyên đạo)

Tâm quan trọng (*đức*)^(*) của Văn thực là to lớn vậy. Văn cũng ra đời một lần với trời đất. Tại sao lại nói như vậy? Từ khi trời (*cái sắc thắm xanh*) đất (*cái sắc vàng*) từ chỗ còn hỗn độn đã tách ra làm cái thể vuông (đất) và cái thể tròn (trời), thì [đã xuất hiện] hai viên ngọc [là] mặt trăng, mặt trời, nhằm nêu lên cái vẻ xán lạn của trời, [cùng] cái cảnh gấm vóc của núi sông để phơi bày cái cảnh tượng uy nghi của đất. Những cái này đều là cái *văn* của tự nhiên (*đạo*) cả.

Ta ngẩng đầu lên xem cái cảnh tượng rực rỡ chói lọi [của trời], [hay] cúi xuống nhìn cái vẻ phong quang chứa chất [của đất] [thì thấy rằng] cái cao (trời) và cái thấp (đất) đã có địa vị dứt khoát rồi. Như thế tức là hai *nghi* (vật thể chủ yếu của vũ trụ) đã xuất hiện rồi. Chỉ có con người là tham dự được vào [sự biến hóa của] trời đất, bởi vì người là nơi chung đúc của cái *nhĩ* *thiêng* của thiên tính (*tính linh*). Vì vậy cho nên gọi [trời, đất, người] là ba yếu tố (*tam tài*). Người là cái tinh hoa của *ngũ hành* (năm yếu tố tạo nên

vũ trụ: kim, mộc, thủy, hỏa, thổ), thực là trung tâm của trời đất.

Con người có hoạt động tinh thần (*tâm*) thì lời nói xuất hiện; lời nói xuất hiện thì cái *văn* sáng lên. Đó là cái *đạo* tự nhiên vậy. Bên cạnh [con người], bất kì vật gì, trong động vật [cũng như] trong thực vật cũng đều có *văn* cả. Con rồng, con phượng [vẩy, lông, màu sắc] thêm, [trông như] vẽ mà báo trước điềm lành. Con hổ, con beo [bộ da] vằn vện mà có vẻ uy nghi. Màu sắc tươi đẹp của mây, của rặng còn vượt quá cái tài cái khéo léo của người họa sĩ. Hoa lá của cỏ cây không chờ đến tài của người dệt gấm [mới đẹp]. Những điều [nói trên] đâu phải là những trang sức bên ngoài do con người đưa đến. Chúng đều là cái khách quan (tự nhiên) mà thôi.

Còn như: gió thổi qua rừng, âm hưởng vang lên, điều như tiếng đàn, tiếng sáo. Suối chảy trên đá, nghe có nhạc điệu, như tiếng chuông tiếng khánh hòa nhau. Đủ biết có cái hình xuất hiện thì cái đẹp (*chương*) nảy sinh; thanh âm đã phát ra thì cái nhạc (*văn*) lộ rõ. Ôi! Những vật vô tri vô giác kia mà còn đẹp rực rỡ như thế, [con người là] cái vật có tinh thần (*tâm*) lẽ nào chẳng có *văn* hay sao?

Nguồn gốc của cái *văn* ở con người là bắt đầu từ khi vũ trụ ra đời (*thái cực*). Cái đi sâu được vào nơi bí ẩn, nói lên được (*tán*) cái vi diệu của sự vật (*thần minh*) thì trước hết là các quái tượng⁽³⁾ của *Kinh dịch*. Nhưng các quái tượng này là do Phục Hi đầu tiên vạch ra, rồi Trọng Nĩ giúp

đỡ làm cho nó hoàn thành. Nhưng [đặc biệt về] hai quẻ “cần” và quẻ “khôn” thì riêng [Trọng Ni] viết phần “văn ngôn”⁽⁴⁾. Cái văn của ngôn (lời nói) [được xem trọng như vậy] (vì chính là do Khổng Tử viết) phải chăng vì nó là tinh hoa (*tâm*) của trời đất?

Còn như “Hà đồ”⁽⁵⁾ là thoát thai từ bát quái, “Lạc thư” là bắt nguồn từ “cửu trù”⁽⁶⁾, việc chữ vàng khắc trên bảng ngọc, chữ đỏ vẽ trên lá xanh⁽⁷⁾ là do ai mà có? Đó chỉ là cái vi diệu (*thần*) của tự nhiên (*đạo*) đấy thôi.

Từ khi [những chữ cổ viết theo] dấu chân chim đã thay thế [cái tục] thắt nút (người thái cổ lấy thắt nút để thay chữ viết), thì chữ viết bắt đầu rục rở. Các sự tích đời Thần Nông (*Viêm*), Phục Hi (*Hạo*) được chép trong bộ *Tam phần* (tên sách cổ). Nhưng vì năm tháng thời đại xa xôi, mờ mịt nên cái lời và cái đẹp của nó không có cách nào truy cứu được.

Văn chương đến đời Nghiêu (*Đường*), Thuấn (*Ngu*) bắt đầu rục rở phồn thịnh. [Trong *Kinh thư* đã nói đến việc] nhà vua làm bài ca để bộc lộ cái chí ngấm vịnh của mình, Bá Ích, Hậu Tắc (bầy tôi của Thuấn) trình bày kiến nghị (*mô*) như thế cũng là đã để lại cái phong thái tâu bày. Khi đời Hạ (2200 - 1750 TCN) nổi lên, công nghiệp to lớn, mọi công việc đều đầu vào đấy lại thêm lời ca tụng, công đức càng được dồi dào. Đến đời Thương (1750 - 1040 TCN), đời Chu (1100 - 256 TCN), văn chương so với đời trước càng phát

(*) Về các dấu này xin xem ở Lời giới thiệu, trang 11-12.

triển. Những điều chép trong các *nhã*, các *tụng* [trong *Kinh thi*] tinh hoa ngày một mới mẻ. Chu Văn Vương lo lắng viết các quái và các hào từ⁽⁸⁾. Lời văn tinh diệu, ý nghĩa sâu xa. Lại thêm Chu Công tên là Đán nhiều tài, phát huy sự nghiệp hiển hách [của Văn Vương], làm “*thơ*”, sưu tập các “*tụng*”, trau chuốt các “*lời*”.

Đến Phu Tử (Khổng Tử) nổi nghiệp các thánh nhân nhưng công còn rục rờ hơn các vị triết nhân ngày trước. Người chỉnh lí *Lục kinh* [làm cho nó] thành hoàn mĩ như bản nhạc mở đầu bằng tiếng chuông vàng (*kim thanh*), kết thúc bằng tiếng khánh ngọc (*ngọc chấn*). Trau dồi tình cảm, sắp đặt lời văn, công giáo hóa của Ngài (*mộc đạo*) truyền xa ngoài ngàn dặm, đạo đức, học vấn của Ngài truyền mãi đến vạn đời. Ngài đã nêu lên được cái đẹp dễ sáng lạng của trời đất và làm mở mang tai mắt của loài người vậy!

Từ thời Phục Hi (*Phong*; Phong là họ của Phục Hi) đến thời Khổng Tử, các vị thánh nhân đời xưa khai sáng. Vị vua không ngôi (Khổng Tử) thuật lại, dạy dỗ, không ai là không lấy cái tinh thần (*tâm*) của tự nhiên (*đạo*) để trình bày thành văn chương, xét các đạo lí vi diệu để giáo dục [con người]. [Các vị] lấy khuôn mẫu (*tượng*) ở Hà đồ, Lạc thư, lấy vận mệnh (*số*) ở cô thi, mai rùa (để bói), xem thiên văn để khảo sát đến cùng các sự biến đổi, xét sách đời xưa (*nhân văn*) để hoàn thành việc giáo dục. [Có làm thế] sau đó mới cai quản (*kinh vĩ*) được thế giới, định ra được cái phép tắc (*hiển*) đời đời (*di*), phát huy được sự

nghiệp, làm rạng rỡ được cái nghĩa lí của *văn* từ.

Do đó [ta] biết: Cái tự nhiên (*đạo*) nhờ các thánh nhân mà thành văn chương; các thánh nhân [ngược lại] lại dựa vào văn chương để làm sáng tỏ cái lẽ tự nhiên (*đạo*). [Làm như thế thì] ở đâu cũng thông suốt, không bị bế tắc, ngày nào cũng dùng mà không thấy thiếu. *Kinh dịch* nói: “Cái có thể cổ vũ lay động thiên hạ đó là ở lời”. Cái lời sở dĩ cổ vũ được thiên hạ là vì nó là cái văn của tự nhiên (*đạo*).

Lời tán nói:

Tinh thần đạo tự nhiên vi diệu lắm! Lấy cái đạo lí vi diệu ấy mà giáo dục. Các thánh nhân đời xưa đã làm cho cái đạo tự nhiên rực rỡ, chữ nhân và chữ hiếu được phát huy! Con long mã mang Hà đồ ⁽⁵⁾ là dâng cái gốc, con rùa mang Lạc thư ⁽⁶⁾ là đưa ra cái biểu hiện bên ngoài (*mạo*). Hãy xem cái vẻ đẹp của trời đất! Con người bắt chước vào đấy mà phát huy giáo dục.

1.2. *Độc triết học Trung Quốc cổ trước hết phải hiểu cái nguyên lí quán triệt thuật ngữ triết học của nó. Thuật ngữ triết học hiện đại là đi theo con đường người Hi Lạp mở đầu. Đó là con đường quan niệm hoá (conceptualiser) vũ trụ, đặt ra cả một hệ thống từ riêng rất ít liên quan về từ loại với những từ thường dùng như tồn tại, khách quan, cái đẹp v.v... Cái này một phần khá lớn nhờ ở bản thân ngôn ngữ biến tổ cho phép các nhà triết học làm những sự khái quát hóa như vậy. Trong triết học cổ Trung Quốc hoàn toàn không có cái lối tư biện ấy. Nhà triết học, trái lại, dùng từ thường ngày như đạo, đức, nhân, lí, tính rồi ẩn dụ hóa nó đi để cho nó có một cái vẻ chuyên môn. Những khái niệm thực sự thuật ngữ chỉ có từ khi dịch sách Phật. Cái này gây*

ra mọi hiểu lầm mà những người không quen không tài nào tránh được. Thí dụ chữ “Nguyên đạo” nếu dịch là “Vấn bắt nguồn từ đạo” là sai. Đạo ở đây không phải là học thuyết, đạo đức, mà là một cái ngược lại. Dịch theo thuật ngữ triết học hiện đại thì phải nói “Cái đẹp là do tồn tại khách quan mà ra”, và đó là quan điểm duy vật, còn nói như trên là quan điểm duy tâm! Cũng vì cái lỗi dịch theo chữ như vậy nên đọc sách dịch nói chung ta hiểu lệch rất nhiều.

3. Kinh dịch, theo truyền thuyết do Phục Hi vạch ra 8 quẻ (càn, khảm, cần, chấn, tốn, li, khôn, đoài). Đó là xuất phát điểm. Mỗi quẻ như vậy có những lời bàn về việc may hay rủi cho người ta bói. Những lời ấy là tượng hay quái tượng. Thực ra, phần này chỉ là để bói và không có giá trị tư biện gì. Kinh dịch mà có giá trị triết học là nhờ ở phần thập lục (mười cái cánh), tức là mười phần bổ sung gồm thoán (thượng, hạ), hệ (thượng, hạ) văn ngôn, thuyết quái, tự quái, tập quái. Phần thập lục thì người ta nói là do Khổng Tử viết, nhưng xét về mặt phong cách thì viết sau cả Mạnh Tử.

4. Phần “văn ngôn” trong thập lục là lời bàn ở hai quẻ chính là càn và khôn.

5.6. Truyền thuyết: thời Phục Hi có con long mã xuất hiện ở sông Hoàng Hà mang một cái bản đồ. Nhà vua dựa vào đó mà vẽ ra bát quái. Ở sông Lạc Thủy có con rùa dâng thư. Lạc thư là bắt nguồn từ đó. Lạc thư là cơ sở của thiên Hồng phạm cứu trụ, thiên quan trọng nhất trong Kinh thư về vũ trụ quan. Hà đồ dựng vu Bát quái chỉ có thể dịch “Hà đồ thoát thai từ Bát quái”.

7. Thời Nghiêu bắt được cái địa đồ bằng ngọc chữ vàng, vẽ trời đất và cái hình vẽ nét xanh chữ đỏ.

8. Theo Khổng Đình Đạt, Văn Vương bị Trụ bắt giam, lo lắng viết phần Quái từ và Hào từ trong Kinh dịch.

II. LẤY CĂN CỨ Ở THÁNH NHÂN (Trưng Thánh)

Người làm ra [đạo] gọi là thánh. Người truyền, trình bày [nó ra] gọi là người sáng láng. Việc xây dựng, đào luyện bản tính và tình cảm [của con người], đó là công của những con người sáng suốt nhất. Văn chương của Phu Tử, ta có thể nghe được. Như vậy thì cái tình cảm của vị thánh nhân là biểu lộ ở lời văn vậy.

Sự giáo hóa tuyệt vời (*thánh hóa*) của các vị vua thời trước được ban bố ở các thư tịch (*phương sách*), còn phong thái của Phu Tử thì biểu lộ đầy đủ ở các cách ngôn. Vì vậy cho nên khi khen đời Nghiêu (*Đường*) xa xôi, [thì Phu Tử nói]: “Nó thịnh đạt rực rỡ làm sao”, và khi ca ngợi đời Chu ở gần thì Phu Tử nói: “Đời Chu văn hóa chói lọi sao, [ta] theo đời Chu”. Đó là chúng cố nêu rõ việc cai trị (*chính*) và việc giáo hóa của *văn* vậy. Trịnh Bá vào nước Trần [Phu Tử khen] có công của văn từ ⁽¹⁾, người Tống dọn cỗ thịt đã lóc ra từ trước, [Phu Tử] chép lại vì cho nó có nhiều văn từ ⁽²⁾. Đó là

những sự việc chứng tỏ vẫn được quý trọng. Khi khen Tử Sảo thì [Phu Tử] nói: “Lời nói đủ để nói đầy đủ cái chí; lời văn đủ để diễn đạt lời nói”. Khi bàn chung về các quân tử thì Phu Tử nói: “Tình cảm [của người quân tử] thì phải tin cẩn, lời văn của người quân tử phải đẹp”⁽³⁾. Đó là chứng tỏ việc tu thân quý trọng văn vậy. Thế nhưng cái chí có đầy đủ mà lời nói văn vẻ, cái tình đáng tin mà lời đẹp thì là văn kiện quý báu, quy tắc vững chắc.

Ta xem những cái tiêu biểu đời Chu thực là đẹp, thực là lạ. Văn hợp quy củ, suy nghĩ hợp khuôn phép. Có [tác phẩm thì] lời nói đơn giản đủ để diễn đạt được ý. Có cái thì lời văn nhiều để nói hết tình. Có cái soi sáng cái lí để lập nên cái thế; có cái lại ý nghĩa kín đáo để cất giấu cái công dụng [của nó]. Như *Kinh Xuân Thu* một chữ để khen hay để chê, như trong *Tang phục* chỉ nói cái nhỏ cũng đã bao hàm cái lớn, đó là lối nói đơn giản để diễn đạt ý⁽³⁾. Trong *Mân thi*⁽⁴⁾ câu thơ chồng chất hết đoạn này đến đoạn khác; thiên *Nho hạnh* [trong *Lễ kí*] nói kĩ và nhiều từ, đó là lối lời văn nói nhiều để nói hết cái tình. Trong bốn *tượng* (thực, giả, nghĩa, dụng) trong *Kinh dịch* nghĩa thì tinh mà kín đáo; trong năm phép tắc (*lệ*, để đọc *Xuân thu*)⁽⁵⁾ lời vi diệu để che đậy, đó là lối nghĩa kín đáo để cất giấu cái công dụng. Cho nên biết rằng [lời văn] khi nhiều, khi ít, biểu hiện khác nhau; khi kín, khi lộ, thủ pháp khác nhau; phải tùy thời mà viết thì mới thích hợp.

Nếu ta lấy Chu Công, Khổng Tử làm căn cứ cho văn, thì văn có vị thầy [của nó] vậy. Vì vậy cho nên Tử Chính (tức Lưu Hưởng, tên chữ là Tử Chính, học giả đời Hán) khi bàn đến văn thì lấy căn cứ ở thánh nhân; Nhã Khuê (tức Khuông Hành, tên tự Nhã Khuê, vua Hán Thành Đế (32 - 7 TCN) lên ngôi, dâng sớ khuyến khích kinh học) khuyến học thì lấy các *kinh* làm tôn chỉ. *Kinh dịch* nói “Dùng lời nói đúng đắn để xét sự vật thì những lời xét đoán đầy đủ”. *Kinh thư* nói “Lời cốt để nêu cái chủ yếu, chớ thích điều lạ”. Cho nên biết nói cho đúng đắn là cách để phán đoán; nắm được cái chủ yếu là cách để diễn đạt lời. Khi diễn đạt lời đừng phạm sai lầm ham cái lạ; khi xét đoán có cái đẹp ở cách dùng từ để nhận xét. Nếu làm thế thì dù nghĩa có tinh vi, kín đáo dùng lời đúng đắn vẫn được; lời có vi diệu, mờ mịt ta nêu cái chủ yếu vẫn không hại gì. Ngôn ngữ gọn chắc và lời lẽ vi diệu cùng hợp với nhau. Lời nói đúng đắn và ý nghĩa tinh vi cùng dùng với nhau.

Ta có thể thấy được văn chương của thánh nhân. Tuy Nhan Hạp có chê Trọng Ni⁽⁶⁾ là “tô lông để vẽ, chỉ thích những lời phù hoa”, ông ta muốn chê bai thánh nhân nhưng cũng không làm được. Như vậy văn thánh nhân trang nhã, trắng lẹ vốn là đã đẹp lại thực vậy. Đạo trời tuy khó nghe nhưng ta vẫn còn có thể đo và nhìn. Văn chương [thánh nhân] là cái ta có thể thấy, lẽ nào ta lại không nghĩ đến? Việc căn cứ vào thánh nhân để diễn đạt ngôn ngữ là điều nên làm trong văn vậy.

Lời tán nói:

[Vị thánh nhân] sinh ra là đã biết thực là vi diệu, lấy thông minh sáng láng làm chủ, cái lẽ tinh hoa của thánh nhân thành văn, cái khí đẹp để thành hình thức. [Thánh nhân như] mặt trăng mặt trời treo cao. Lời thánh nhân giàu như núi sông. Trăm năm đi qua, nhưng lòng thánh nhân vẫn tồn tại mãi hàng ngàn năm.

1. Tử Sản người Trịnh sang Tấn để báo tin đã đánh bại nước Trần. Người Tấn hỏi tội của nước Trần, Tử Sản trả lời trôi chảy. Khổng Tử khen: "Có chí, mà có lời nói, lời nói làm đầy đủ cái chí; có lời văn làm đầy đủ nhiệm vụ đối với lời văn, Tấn làm bá, Trịnh vào nước Trần. Không có văn từ thì không nên công. Phải cẩn thận về văn từ" (Tả truyện).

2. Người Tổng cùng Triệu Văn Tử làm cỗ thịt đã lóc ra. Khổng Tử chép cái lễ ấy, cho nó có nhiều văn từ (Tả truyện).

3. Lễ kí, thiên Dân cung.

4. Mân thi: Chu Thành Vương lên ngôi còn nhỏ. Chu Công nhiếp chính. Chu Công làm bài này, gọi nó là Mân phong.

5. Năm lệ đó là năm phép tắc để đọc kinh Xuân Thu: vì diệu mà rõ; theo chỉ mà kín; đẹp mà thành văn chương; nói hết mà không thừa; trường ác khuyến thiện.

6. Trang Tử: Ai Công hỏi Nhan Hạp: Khổng Tử là người thế nào? Nhan Hạp nói: "Trang Ni tô lông để vẽ, chỉ thích lời hoa mỹ, không phải hạ người ưu tú".

III. TÔN KINH (Đề cao các kinh)

Những lời giáo huấn vĩnh viễn của trời, đất và người (*tam cực*) [chép trong] các sách của nó gọi là các *kinh*. Đó là cái đạo tốt bậc vĩnh cửu. Đó là lời giáo huấn to lớn không thay đổi được. Cho nên nó miêu tả trời đất, bắt chước quỷ thần, trình bày sự vật, chế định kỷ cương con người. Nó đi sâu vào cái bí ẩn ở trong bản tính và trong trí tuệ con người, diễn đạt cùng cực được cái cốt tủy của văn chương. Thời Tam Hoàng có *Tam phân*; thời Ngũ Đế có *Ngũ điển* (*Tam phân*, *Ngũ điển* đều là tên sách). Thêm vào đó, có *Bát sách*, *Cửu khâu*⁽¹⁾, nhưng vì niên đại xa xôi những lời của nó bị thất lạc.

Từ khi Phu tử san định, thuật lại thì cái đạo lớn mới rực rỡ. Nhờ vậy mà *Kinh dịch* nêu lên được thập dục⁽²⁾, *Kinh thư* nêu lên được bảy cái xem⁽³⁾, *Kinh thi* trình bày bốn cái bắt đầu⁽⁴⁾, *Kinh lễ* chính đốn được năm cái bất biến⁽⁵⁾, *Kinh Xuân thu* nêu lên được năm lệ⁽⁶⁾. Cái nghĩa [của các kinh] đã nói hết được bản tính và tình cảm [con người], cái lời [của nó] cũng công phu về mặt văn và lí luận. Cho nên nó có thể đem ra dạy để

phát huy cái công của thánh nhân (dương chính) soi sáng rực rỡ. Nhưng cái *đạo tâm* vốn nhỏ yếu, lời của bậc thánh nhân lại trác tuyệt, tuy tường ngăn cân đạo thì dày và cao, nhưng nếu việc tiếp thu kĩ thì sẽ sâu. Cũng như cái chuông vạn cân thì không có tiếng vang lạnh lạnh vậy (vì nó dày và đặc).

Kinh dịch chuyên nói về trời, lời sâu sắc vào nơi bí ẩn để phát huy cái công dụng của nó. Cho nên Hệ từ (một phần trong *Kinh dịch*) khen “ý của nó xa, văn của nó đẹp, lời của nó hợp đạo, việc nó trình bày kín” (câu của Hệ từ). [Khổng Tử đọc nó] làm cái dây [buộc các thẻ tre] đã ba lần đứt, đó là vì điều sâu sắc của bậc triết nhân. *Kinh thư* chép những lời theo sự việc thực, mà lời giáo huấn rộng. Người nào am hiểu *Nhĩ nhã* (tên sách) thì ý văn rõ ràng lắm. Cho nên Tử Hạ (học trò Khổng Tử) than rằng⁽⁷⁾: *Kinh thư* sáng như mặt trăng mặt trời, đi như những vầng sao. *Kinh thi* là cốt để nói lên cái chí. Có học tập sách này, xem cách nó trình bày các thể *phong*, thể *hứng*, học tập lời nói của nó thì cũng rất có ích cho cái đạo sâu xa. *Kinh lễ* là cốt ở các thể *chế*. Nó căn cứ vào các sự việc, trình bày các khuôn phép, các đoạn, các mục của nó nhiều, phải nắm vững thì sau đó mới rõ, lược lật các lời, không cái nào không quý. *Kinh Xuân thu* là bản về cái lí, chỉ một chữ là thấy nghĩa, chữ dùng công phu, lấy việc kì lạ và việc hiếm thấy làm thành văn, phép tắc viết công phu, căn cứ vào việc trình bày trước sau mà biểu lộ. Lời nó đẹp, ý nó kín, nghĩa của nó sâu xa.

Xem văn *Kinh thư* như bị lừa, nhưng tìm đến lí thì rất thông suốt. Xem văn *Xuân thu* thì nhìn chữ nào cũng hiểu được ngay, nhưng hỏi đến nghĩa thì bị che giấu. Đó là cách làm khác nhau của thánh nhân, địa vị trong ngoài khác nhau như vậy. Còn như rễ sâu, cành lá rườm rà, lời ít ý giàu, việc gần mà nói xa thì tuy nó đã lâu mà vị của nó ngày vẫn một mới. Kẻ hậu tiến đuổi theo nó để lấy văn không muộn; người giỏi dùng nó vẫn không vượt được. Có thể nói như núi Thái Sơn mưa khắp, sông Hoàng Hà tưới ngàn dặm vậy.

Cho nên bàn về việc làm trước sau thì *dịch* là đầu. Nói về việc làm chương tấu, chiếu, sách thì *thư* là nguồn. Nói về việc ca tụng tán dương thì *thi* là gốc. Nói đến việc làm văn bia, làm châm, làm chúc văn thì *lễ* thâu là tóm nguyên cả. Nói đến việc chép việc, truyện, hịch thì *Xuân thu* là rễ. Theo đó thì bay cao, đi xa cùng cực. Chính vì thế mà tuy trăm nhà bay nhảy rất cực đều ở trong vũ trụ.

Nếu ta theo các *kinh* để tìm ra cách thức viết văn, theo *Nhĩ nhĩ* để làm cho lời giàu thì cũng như lên núi đúc đồng, đến biển làm muối vậy. Cho nên văn thì phải tôn kính, về thể thì phải theo sáu nghĩa. Đó là: 1) tình cảm sâu mà không dối; 2) phong thái trong mà không tạp; 3) việc chắc mà không ba hoa; 4) nghĩa thẳng mà không quanh co; 5) thể gọn mà không rườm rà; 6) văn đẹp mà không dâm.

Dương Hùng so viết văn với việc đeo ngọc để làm đồ dùng. Ông nói: “Năm kinh là cái chứa văn. Văn lấy hạnh mà dựng lên được, hạnh lấy văn

mà truyền bá được". Trong bốn giáo huấn ông lấy nó làm đầu vì nó giúp cho việc giáo huấn. Muốn trau dồi đức để viết văn, không ai không lấy thánh làm thầy. Viết văn trau lời, mà không lo tôn các kinh thì chỉ là làm chuyện buồn cười, tai hại. Làm cho cái ngọn (văn) được ngay thẳng, được trở về với gốc (đạo), không phải là việc tốt hay sao?

Lời tán nói:

Đạo vĩnh viễn của trời đất và người đã sâu lại cổ. Mục đích giáo hóa quy lại là một nhưng chia ra năm kinh. Văn chương là nơi kín đáo hun đúc ra tình cảm, trí tuệ. Sâu thay các kinh. Đó là gốc (tổ) của mọi lời nói.

1. Trong bài tựa Kinh thư của Khổng An Quốc nói: Sách thời Phục Hi, Thần Nông, Hoàng Đế là Tam phần; sách Thiệu Hạo, Chuyên Húc, Cao Tân, Nghiêu, gọi là Ngũ điển; thuyết bát quái là Bát sách, nghĩa của nó trong Cửu khẩu là sách chép sản vật 9 châu.

2. Xem chú 3 thiên 1.

3. Trong Thượng thư đại truyện chép: thiên Lục thế của Kinh thư là để xem nghĩa; thiên Ngũ cáo là để xem nhân; thiên Phủ hình là để xem sự chân thành; thiên Hồng phạm là để xem Pháp độ; thiên Vũ cống là để xem việc; thiên Cao Dao là để xem trị, thiên Nghiêu điển, là để xem cái đẹp. Tất cả có bảy cái xem.

4. Lời chú bài tựa Kinh thi nói: thiên Quan thư mở đầu các phong, thiên Lộc minh mở đầu tiểu nhã, thiên Văn Vương mở đầu đại nhã, thiên Thanh miển mở đầu tụng. Đó là bốn mở đầu.

5. Năm cái bất biến (kinh của Kinh lễ) là: nam, nữ, quân sự, tân khách, tiệc mừng.

6. Năm lệ: xem chú thích 7 bài 11.

7. Điển này trong Thượng thư đại truyện.

IV. CHỈNH ĐỐN NHỮNG LỜI MÊ TÍN (Chính vĩ)

Ôi! Đạo thần kín đáo, mệnh trời không rõ. Cho nên con long mã xuất hiện mà *Kinh dịch* vĩ đại nổi lên⁽¹⁾, rùa thần xuất hiện mà thiên *Hồng phạm* chói sáng⁽²⁾. Cho nên *Hệ từ* [trong *Kinh dịch*] nói: “Ở sông Hà xuất hiện hà đồ, ở sông Lạc xuất hiện lạc thư”. Thánh nhân theo đó làm khuôn phép là nói như vậy. Nhưng đời thì xa, lời thì kín, dễ sinh những điều dối trá. Cái thực tuy còn, cái giả cũng dựa vào. Sáu *kinh* xán lạn, nhưng sách *Vĩ hầu* (tên sách chép các lời sấm) cũng đầy rẫy. Lời bản các *kinh* rõ ràng; nhưng lời sấm cũng nhan nhản.

Nếu ta lấy các *kinh* làm căn cứ để xét các sách *vĩ*⁽¹⁾ thì các sách *vĩ* giả dối ở bốn điểm: 1) Sách *vĩ* mà thành được sách *kinh* là do chuyện sắp xếp, kết hợp. Tơ không lẫn lộn với gai thì mới dệt thành lụa, thành vải được. Nay *kinh* thì đứng đắn mà *vĩ* thì kì quặc, khác nhau ngàn dặm, đó là một điều giả. 2) Các *kinh* thì sáng rõ, đó là lời giáo huấn của thánh

nhân; các *vi* thì tối nghĩa, đó là lời dạy của thần. Lời giáo huấn của thánh nhân thì nên phổ biến, lời dạy của các thần thì nên rút gọn. Thế mà nay các *vi* lại nhiều hơn các *kinh*, cái lí luận của các thần lại càng nhiều, đó là hai điều giả dối. 3) Có mệnh từ trên trời mới gọi là hợp với các lời sấm, nhưng tám mươi một thiên [*sấm vi*] đều giả nói là của Khổng Tử, bản chuyện vua Nghiêu làm ra bản “*Lục đồ*”⁽²⁾, Văn Vương (Xương) làm ra “*Đan thư*” thì đó là ba điều giả. 4) Trước đời Chu, đời Thương, các *đồ*, các *lục* thường xuất hiện, cuối thời Xuân Thu các *kinh* mới đầy đủ. Nếu ta cho các *vi* quan trọng hơn các *kinh* tức là sai lầm về đường lối. Đó là bốn điều giả.

Nếu cứ chọn cái giả thì cái nghĩa khó mà tự nó sáng rõ được. Các *kinh* cũng đủ để dạy người ta rồi; các *vi* can dự đến nó làm gì? Xét về nguồn gốc, các *đồ* (như *Hà đồ*), các *lục* (như *Đan thư*) xuất hiện. Đó là cái mệnh tốt đẹp của trời. Việc này để báo diễm có thánh nhân. Nghĩa của nó là để phối hợp với *kinh*. Cho nên Hoàng Hà không xuất hiện [*Hà đồ*], Khổng Tử có lời than. Còn như cái có thể làm ra, thì chẳng khó khăn gì.

Xưa Khang Vương được *Hà đồ* bày ở nhà phía đông, cho nên biết [Đế vương nổi lên] là có hợp mệnh trời, các đời truyền cho là vật quý. Thế nhưng Trọng Ni khi làm sách chỉ chép trong bài tựa mà thôi. Trái lại, các kẻ sĩ thiên về thuật số đem những thuật đối trá bổ sung vào, hoặc nói

chuyện âm dương hoặc bàn về việc tai biến và quái dị, như chuyện chim hót tiếng người, dấu sâu trên lá thành chữ, hết thiên hết mục này sang mục khác lan man đông dài. Họ đều giả thác Khổng Tử.

Bọn thông nho bàn về việc quái dị này bắt đầu thời Ai Đế (6 - 2), Bình Đế (1 - 5) nhà Hán, làm cho học thuyết hay (đạo Nho) và dở (*sấm vĩ*) lẫn lộn. Đến đời Quang Vũ (32 - 1) nhà Hán tin vào thuật này, phong hóa ngày một hư hỏng, các học giả đua nhau mượn lời *sấm vĩ* để giải thích *kinh*. Tào Bao soạn *sấm* để chỉnh lí các *kinh*. Sự sai lầm, hư hỏng thực là quá vậy. Hàn Đàm ghét thói hư nguy của nó, Doãn Mân chê nó sai lầm, Trương Hành nêu những chỗ lầm lẫn, Tuân Duyệt⁽²⁾ vạch sự giả dối của nó. Bốn người hiền này khảo sát rộng, bàn về nó đã tinh vi vậy.

Còn những chuyện bảo rằng nó bắt nguồn từ Phục Hi, Thần Nông, Thái Hạo, bảo khe núi, chuông báo điềm lành dữ, điềm chim đỏ, cá trắng, điềm kim vàng, ngọc tía xuất hiện thì sự việc kì lạ, lời nói bóng bẩy, không ích gì cho các *kinh* tuy có giúp đỡ cho việc làm *văn*. Những người làm *từ* đời sau thường lấy những tình hoa của nó, Bình Tử sợ nó làm cho học thuật bị lầm lạc, tâu với nhà vua xin cấm tiệt, nhưng Trọng Dụ tiếc nó cũng có chỗ xem lẫn với thực nên không nỡ đốt hết. Vì đời trước đem các *vĩ* phối hợp với các *kinh* nên ở đây cũng bàn kĩ.

1. Sách vĩ là những sách sấm kí nói chuyện hoang đường. Lúc bấy giờ vua chúa, Nho sĩ rất sùng bái các sách vĩ, thêm vào các thuyết âm dương, ngũ hành để giải thích các kinh; Lưu Hiệp chống lại điều đó nên viết chương này.

2. Hàn Đàm đời Hậu Hán dâng thư xin nhà vua đừng tin các sấm vĩ, Doãn Mân được vua sai tập hợp các đồ và sấm, Mân nói: "Sách sấm không phải do thánh nhân làm, sợ làm người đời sau lầm lạc". Trương Hành chống lại các sách sấm nói thời xưa không có sách sấm, từ thời Thành Đế, Ai Đế mới thấy có, đó là loại sách giả dối. Tuấn Duyệt cho sách sấm là sách giả.

3. Bài này có một số điển như chim nói tiếng người, dấu sâu thành chữ v. v... Chúng tôi không chú thích vì đối với người hiện tại những việc này không có ý nghĩa gì. Bài này chỉ có giá trị đương thời. Lưu Hiệp tách vĩ khỏi kinh, đó là một ưu điểm mà nhiều học giả đời Hán không có được.

V. BÀN VỀ SỞ TỬ, LỖY TAO (Biện tao)

Từ khi các *phong*, các *nhã* [của *Kinh thi*] im tiếng, không có người kế tục, cái văn lạ nổi lên rục rờ đó là *Li tao* chẳng? [*Li tao*] vốn xuất hiện sau các nhà thơ [của *Kinh thi*] nhưng lại nổi bật trước khi có các nhà *từ*, *phú* [đời Hán], thế chẳng phải là nó cách thánh nhân chưa xa (Khổng Tử chết năm 479 trước CN, Khuất Nguyên sinh năm 343-39 trước CN), và người Sở lắm người tài đó sao?

Ngày xưa Hán Vũ Đế (340 đến 37) yêu *Li tao* và Hoài Nam Tử làm *Truyện* nói: *Quốc phong* hiếu sắc mà không dâm, *Tiểu nhã* oán trách mà không loạn. Như *Li tao* có thể nói là gồm cả hai [ưu điểm ấy]. Khuất Nguyên như con ve thoát xác nơi bùn lầy, bay nhớn nhơ ở ngoài nơi bụi bặm, nhuộm đen mà vẫn trắng, có thể tranh sáng với mặt trăng mặt trời vậy. Ban Cố (sử gia kiệt xuất đời Đông Hán) cho Khuất Nguyên “lộ tài, khoe mình, oán giận gieo mình xuống sông”. Nhưng điều ông ta (Khuất Nguyên) nói về Hậu Nghệ (vua nước Hữu Cùg đã từng đoạt ngôi vua

Thái Khang nhà Hán sau bị Hàn Trọc giết), Quá Kiên (con của Hàn Trọc và vợ Hậu Nghệ), hai Diên (hai người con gái của Ngu Quân) đều không hợp với *Tả truyện*, [ông ta] nói chuyện núi Côn Lô, đình Huyền Phố (đình của Côn Lô) là điều các *kinh* không chép, nhưng lời văn hoa lệ làm chủ của các nhà từ, phú. Tuy ông ta không phải là bậc minh triết, nhưng có thể gọi là hạng tài cao”. Vương Dật (học giả đời Hán) cho rằng: “Thơ các nhà thơ trong *Kinh thi* thì phải lắng tai nghe, Khuất Nguyên so với họ còn hơn nhiều”.

Văn của *Li tao* thường căn cứ vào các *kinh* mà viết, như nói cười rồng vượt gió là căn cứ vào *Kinh dịch* nói “cười rồng”; nói lên Côn Lô đến Lưu Sa là căn cứ vào thiên *Vũ cống* ở *Kinh thư* nói về các đất đai. Cho nên các danh Nho về mặt từ và phú đều lấy Khuất Nguyên làm mẫu mực, đúng là quý báu như vàng ngọc, trăm đời nay không có gì sánh được với nó. Vua Tuyên Đế nhà Hán khen *Sở từ* là hợp với học thuyết nhà Nho, Dương Hùng (nhà văn có tiếng đời Hán) cũng nói nó gần với *Kinh thi*. [Lưu An, Dương Hùng, Vương Dật, Tuyên Đế] bốn người đều so sánh [*Sở từ*] với *Kinh thi*, chỉ độc có Ban Cố cho nó không hợp với *Kinh thi*, *Kinh thư* mà thôi. Việc khen hay chê đều chỉ xét một mặt, có phần quá đáng, có thể nói nhận xét không tinh, chỉ xét bên ngoài, chưa điều tra kĩ.

Nếu xét kĩ càng để bàn, thì phải căn cứ vào

ngôn ngữ. Việc [*Li tao*] trình bày cái sáng láng vĩ đại của thời Nghiêu, Thuấn, ca ngợi thái độ tôn kính lo lắng của Hạ Vũ, Thành Thang đều gắn với nội dung các bài “điển” và các bài “cáo”, [trong *Kinh thư*]. Trong *Li tao* lại đau xót chê bai vua Kiệt nhà Hạ, vua Trụ nhà Thương, điên cuồng, sai lệch, đau xót về chỗ Hậu Nghệ và Quá Kiên bị tiêu diệt đều có ý răn đe khuyên bảo. [Trong bài *Thiệp giang*] ông nói đến rồng để so sánh với người tốt, [trong *Li tao*] nói đến mống và mây để so sánh với người xấu, như thế đều là có cái phong cách tỉ và hứng của *Kinh thi*. [Thiên *Ai sính*] nói đến việc đoái nhìn tổ quốc, nước mất tuôn trào, [thiên *Cửu biện*] đau xót về chỗ vua Sở ở trong thâm cung khó lòng đến gần, đó đều là những lời trung với vua, yêu nước. Xét bốn điểm này thì *Sở từ* gần với *Kinh thi*.

Ngoài ra, trong *Li tao* có nhiều chỗ thí dụ, như nói đến rồng đến cưỡi mây, nói đến những điều hoang đường quái đản như nhờ thần mây đi tìm hạc thần, nhờ chim đến họ Hữu Nhung làm bà mối. [Trong *Thiên vấn*] nói đến việc Cung Công húc đổ cột trụ của trời, Hậu Nghệ bắn rơi chín mặt trời. [Trong *Chiêu hồn*] nói đến người dẫn gỗ chín đầu, thần đất ba mắt, đều là chuyện truyền thuyết quái dị.

[*Li tao* lại nói] muốn học tập Bành Hàm [người đại phu giỏi đời Thương], [*Bi hồi phong*]

nói muốn theo Ngũ Tử Tư thì mới vừa lòng, thích ý. Như thế là có cái bụng vội vàng và chật hẹp. [*Chiêu hồn*] lấy, cái việc trái gái ngồi lẩn lộn nói cười làm thú vị, lấy việc ngày đêm rượu chè say tí không thôi làm cái thú vui, đó là có ý hoang dâm. Xét về bốn điều ấy thì nó khác các *kinh*.

Cho nên tóm lại, nó có chỗ giống như *Kinh thư*, nhưng cũng có chỗ khoa trương quái đản. Do đó biết rằng *Sở từ* về căn bản học tập thời Tam đại (Hạ, Thương, Chu), nhưng cái phong cách thì chịu ảnh hưởng thời Chiến quốc, có thể nói nó kém hơn *phong, đại nhã, tiểu nhã* của *Kinh thi* nhưng là hàng kiệt xuất so với từ, phú (đời sau). Xét về mặt ý nghĩa cơ bản [của các thiên] và mặt da thịt đập vào thì tuy nó lấy nội dung ở các *kinh* nhưng bản thân cũng có chỗ độc sáng về từ ngữ.

Cho nên *Li tao*, *Cửu chương* sáng láng hoa lệ biểu lộ tấm lòng thương xót bi ai. *Cửu ca*, *Cửu biện* lời thơ đẹp dễ làm người ta đau xót; *Viễn du*, *Thiên vấn* nội dung kì vĩ, văn từ xảo diệu; *Chiêu hồn*, *Chiêu án*, rực rỡ dồi dào mà lại sâu xa, tốt đẹp; *Bóc cử* nói lên những lời khoáng đạt thú vị, *Ngư phủ* mượn lời một người tài giỏi nhưng không hợp thế tục. Tóm lại, *Sở từ* văn khí vượt quá người xưa, ngôn ngữ hơn hẳn đời sau. Tác phẩm phong mỹ tuyệt vời làm người sững sốt. Khó lòng có người sánh được.

Từ [tác phẩm] *Cửu hoài* (của Vương Bao) trở đi, nhiều người nối theo dấu chân [của *Sở từ*] nhưng không ai theo kịp phong cách cao vời của Khuất Nguyên, Tống Ngọc. [Khuất Nguyên, Tống Ngọc] bộc lộ tình cảm và niềm oán thán thì đều dồi dào, lưu loát mà dễ làm người xúc cảm; khi nói điều li biệt thì đau xót khôn cầm; khi tả núi, sông thì nghe theo thanh âm có thể hình dung được điều miêu tả; khi nói đến mùa màng, thời tiết thì xem văn có thể thấy thời tiết biến đổi. Về sau, Mai Thặng, Giả Nghị noi theo phong cách ấy mà bước vào lối văn mi lệ; Tư Mã Tương Như, Dương Hùng men theo dư ba mà tác phẩm lạ kì. Hai người giúp ích cho những người làm *từ* không phải chỉ bó hẹp vào một thời, cho nên kẻ tài cao thì rút được ở họ cái tư tưởng lớn, người trung bình thì học được lời văn tươi đẹp, những kẻ ngâm nga thì thích những đoạn tả núi sông, trẻ con cũng thu lượm được cổ thơm.

Nếu ta viết văn mà biết dựa vào *Nhã tụng* [của *Kinh thi*] lại biết nắm được *Sở từ*, nói điều kì lạ mà không bỏ mất cái chính đạo, đi vào nơi hoa mĩ mà không bỏ mất cái thực thì trong chốc lát có thể phát huy được tác dụng của văn từ, không khó khăn mà đạt đến cái tinh túy của văn chương, không cần phải học đòi theo Tư Mã Tương Như (Trường Khanh), không cần phải vay mượn ở Vương Bao (Tư Uyên) vậy.

Lời tán nói:

Không có Khuất Nguyên, sao có được *Li tao*? Tài năng ông làm người ta kinh ngạc, văn ông phóng túng siêu thoát, chí ông cao lớn như mây. Tư tưởng, tình cảm ông như núi như sông không lúc nào hết. Tác phẩm của ông như ngọc như vàng, lời nào cũng đẹp cũng tươi.

1. Bài này lấy tên là *Biện tao*, nghĩa đen là bàn luận về *Li tao*, nhưng thực ra là bàn tán đến toàn bộ *Sở từ*. Từ chương V đến chương XXV Văn tâm điều long bàn về các thể văn mà bắt đầu là loại từ lấy *Sở từ* làm chủ.

2. Tuyên Đế nhà Hán (74-94 trước CN).

3. Dương Hùng: nhà từ phú nổi tiếng đời Hán.

4. Cửu biện là tác phẩm của Tống Ngọc.

VI. GIẢNG GIẢI VỀ THƠ

(Minh thi)

Vua Thuấn nói: “Thơ là để nói lên cái chí, lời ca là để làm cho lời nói được lâu dài” (*Kinh thư: Thuấn điển*). Điều bậc thánh nhân dạy và phân tích, nghĩa đã rõ vậy! Cho nên ở lòng thì gọi là chí, nói ra thành lời thì gọi là thơ (*Bài tựa Kinh thi*). Văn chép lại sự thực là ở đây chăng? “Thi” có nghĩa là “giữ”. Nó là cái giữ tình cảm tình tình con người. Cái chữ thâu tóm ý của ba trăm bài [trong *Kinh thi*] là chữ “không xằng bậy”. Lấy nó để dạy thì thích hợp vậy.

Người ta có sẵn bảy tình (hỉ, nộ, ai, lạc, ái, ố, dục), bị sự vật xúc động thì sinh cảm xúc. Cảm xúc [trước sự vật thì] nói lên cái chí. Cái đó là tự nhiên. Xưa họ Cát Thiên (tên họ đời Thái cổ) có lời ca điệu nhạc *Huyền diệu*, thời Hoàng Đế có thơ *Vân môn*, theo lí thì có đàn nhạc đệm theo. Đến đời Nghiêu có bài ca *Đại Đường*, Thuấn làm bài thơ *Giáo Nam*. Xem văn hai bài này thì chỉ cốt lời đạt mà thôi. Đến khi Hạ Vũ làm nên công trạng, chín đức đều có bài ca. Thời Thái Khang, đức kém, năm người con oán (*Sử kí, Hạ bản kỉ*: Đời Thái Khang mất nước, năm người con trai oán

làm “Bài ca năm người con” - xem *Kinh thư: Ngũ tử chi 〇〇*). Như vậy, việc ca ngợi cái đẹp răn cái ác có đã từ lâu vậy.

Từ nhà Thương đến nhà Chu, các *nhã* và các *tụng* đầy đủ; bốn loại thơ (phong, đại nhã, tiểu nhã, tụng) rục rờ, sáu nghĩa (phong, nhã, tụng, phú, tỉ, hứng) sâu xa. Tử Hạ xem chương “Tuân tở”, Tử Cống hiểu câu “mài dẻo” (*Luận ngữ*: Tử Hạ đọc đến câu “Tổ dĩ vi tuân hề” [trắng để mà nhuộm] biết là phải lo cho có đức rồi mới theo lễ, Tử Cống đọc câu “Như dẻo như mài” hiểu người quân tử phải trau dồi mình nên Khổng Tử khen hai người có thể nói chuyện thi). Cho nên Thương (tên Tử Hạ), Tứ (tên Tử Cống) có thể cùng Khổng Tử nói chuyện *Kinh thi*. Từ khi ân trạch nhà vua hết, những viên quan sưu chép ca dao thôï không sưu chép nữa. Thời Xuân Thu có lối làm thơ để bày tỏ chí mình [nhưng sau tục này cũng mất], tân khách chỉ thường đọc lại những bài thơ cũ lấy việc thù tạc làm vinh dự của khách, lấy việc làm thơ để nêu cái văn của thân mình. [Khuất Nguyên] oán giận nước Sở làm *Li tao* để răn đe, Tần Thủy Hoàng diệt các sách cũng làm ra thơ tiên.

Nhà Hán lên có thơ bốn chữ do Vi Mạn (người Bành Thành, là sư phó của Sở Nguyên Vương) là người thủ xưởng, có ý can ngăn giúp đỡ nhà vua, đi theo con đường những người đời Chu. Hán Vũ Đế thích văn, có làm bài *Bá lương đài*. Bọn Nghiêm Trợ, Tư Mã Tương Như không giỏi về thơ. Đến Thành Đế (từ 32 -7) sưu tập hơn

ba trăm thiên, nêu lên cái đẹp của nước cũng gọi là đầy đủ. Nhưng ở thơ văn các nhà làm từ để lại không thấy có thơ ngũ ngôn cho nên những bài thơ ngũ ngôn mà người ta cho là của Lí Lăng và Ban Tiệp Dư tôi nghĩ là của đời sau. (Những bài thơ ngũ ngôn đầu tiên là bài *Thơ gửi Tô Vũ* của Lí Lăng và bài *Oán ca hành* của Ban Tiệp Dư, nhưng thực ra là của đời sau).

Xem bài *Hành lộ* trong *Thiên nam* của *Kinh thi* mới bắt đầu có nửa bài [là ngũ ngôn], bài *Thương lăng* của đứa trẻ [trong *Mạnh Tử*] cũng đã có toàn bài [ngũ ngôn]. Bài ca *Hạ du* đã thấy từ thời Xuân Thu. Những bài trẻ con hát như bài *Tà kính* ở thời Thành Đế sau này đã có. Xem các thời đại để lấy các chứng cứ thì thơ ngũ ngôn đã có từ lâu vậy. Nói về thơ cổ mà đẹp, thì người ta khen Mai Thúc, nhưng bài *Cô trúc* của ông ta thực ra là của Phó Nghị. Xét những việc ấy thì ngũ ngôn là sinh ra từ thời Lương Hán chẳng! Xem tản văn thời ấy thẳng mà không quê mùa, uyển chuyển sát với sự vật, đau xót, thiết tha thực là cơ sở của ngũ ngôn. (Vì những đặc tính của ngũ ngôn là như thế).

Đến như bài *Oán thiên* của Trương Hành, lời trong trẻo có thú vị, những bài ca của thơ tiên cũng có lời mới. Tới đầu niên hiệu Kiến An (116 - 219), thơ ngũ ngôn vọt lên. Ngụy Văn Đế (Tào Phi), Trần Tư (Tào Thực) thơ thoải mái, hợp tiết tấu, Vương, Tử, Ung, Lưu (Vương Xán, Từ Cán, Ung Dương, Lưu Trinh) đua nhau trở tài. Thơ này tiếc gió trăng, quen ao vườn, thuật ơn huệ

và vinh dự của vua ban, kể lại việc ăn uống. Lời thơ khảng khái thiên về khí phách, lỗi lạc thiên về tài, kể nổi lòng chí sự vật không tìm cái khéo tỉ mỉ, lời văn rong ruổi chỉ cốt sao cho sáng rõ, tách bạch, đó là điểm giống nhau của họ. Niên hiệu Chính Thủy (thời Ngụy Phế Đế) các nhà thơ muốn soi sáng cho đạo. Những lời thơ thiên về thần tiên. Bọn Hà Yến đều thiên về mặt phù hoa, nông cạn. Chỉ có Kê Khang thơ trong sạch và cao, Nguyễn Tịch ý sâu xa cho nên có thể làm khuôn mẫu. Còn một trăm linh một bài của Ung Cử độc lập không sợ, lời ngay nghĩa thẳng, cũng là cái thẳng còn sót lại của đời Ngụy vậy.

Các nhân tài đời Tấn hơi đi vào con đường yếu đuối, hoa lệ, Trương Tái, Trương Hiệp, Trương Hạng, Lục Cơ, Lục Vân, Phan Nhạc, Phan Ni, Tả Tư sánh vai nhau trên đường thơ, về đẹp thì kém thời Chính Thủy (240 - 248), về sức thì thua thời Kiến An. Hoặc họ làm cho văn chi li để lấy làm kì, hoặc họ làm cho văn lả lướt để tự cho là đẹp. Đó là đại lược như vậy. Những bài thơ làm thời Đông Tấn bị say đắm vào phong cách đạo Lão. Hoặc chê bai cái chí của người theo thế tục, đề cao cái lối nói viễn vông. Viên Hoảng, Tôn Xước trở xuống, tuy người nào cũng có sắc thái đẻo gọt của mình, nhưng xét về mặt lời thơ và ý thơ thì không ai tranh hơn với họ. Cho nên bài *Tiên thiên* của Cảnh Thuần là bài ưu tú nhất.

Đến đời Tống sơ, thể thơ có thay đổi. Thuyết Trang Tử, Lão Tử rút lui, lại thiên về mặt sơn thủy. Đua nhau làm sao cho trăm chữ đối nhau,

ba trăm thiên, nêu lên cái đẹp của nước cũng gọi là đầy đủ. Nhưng ở thơ văn các nhà làm từ để lại không thấy có thơ ngũ ngôn cho nên những bài thơ ngũ ngôn mà người ta cho là của Lí Lăng và Ban Tiệp Dư tôi nghĩ là của đời sau. (Những bài thơ ngũ ngôn đầu tiên là bài *Thơ gửi Tô Vũ* của Lí Lăng và bài *Oán ca hành* của Ban Tiệp Dư, nhưng thực ra là của đời sau).

Xem bài *Hành lộ* trong *Thiên nam* của *Kinh thi* mới bắt đầu có nửa bài [là ngũ ngôn], bài *Thương lãng* của đứa trẻ [trong *Mạnh Tử*] cũng đã có toàn bài [ngũ ngôn]. Bài ca *Hạ dư* đã thấy từ thời Xuân Thu. Những bài trẻ con hát như bài *Tà kính* ở thời Thành Đế sau này đã có. Xem các thời đại để lấy các chứng cứ thì thơ ngũ ngôn đã có từ lâu vậy. Nói về thơ cổ mà đẹp, thì người ta khen Mai Thúc nhưng bài *Cô trúc* của ông ta thực ra là của Phó Nghị. Xét những việc ấy thì ngũ ngôn là sinh ra từ thời Lương Hán chẳng! Xem tản văn thời ấy thẳng mà không quê mùa, uyển chuyển sát với sự vật, đau xót, thiết tha thực là cơ sở của ngũ ngôn. (Vì những đặc tính của ngũ ngôn là như thế).

Đến như bài *Oán thiên* của Trương Hành, lời trong trẻo có thú vị, những bài ca của thơ tiên cũng có lời mới. Tới đầu niên hiệu Kiến An (116 - 219), thơ ngũ ngôn vọt lên. Ngụy Văn Đế (Tào Phi), Trần Tư (Tào Thực) thơ thoải mái, hợp tiết tấu, Vương, Tử, Ung, Lưu (Vương Xán, Từ Cán, Ung Dương, Lưu Trinh) đua nhau trở tài. Thơ này tiếc gió trăng, quen ao vườn, thuật ơn huệ

tranh nhau làm sao cho một câu kì lạ. Họ chú ý sao cho về tình cảm thì phải nói hết và chú ý tả vật, lời thì phải dụng công và phải mới. Đó là điểm đua nhau thời gần đây.

Cho nên khi xem tất cả các đời, ta có thể thấy cái sự biến đổi của tình cảm và tư tưởng. Khi xét chung các điểm dị đồng thì ta có thể hiểu rõ cái chủ chốt.

Nói chung về thơ chính thể của tứ ngôn thì lấy thanh nhã và êm dịu làm cốt, về ngũ ngôn thì chủ yếu nhất là trong trẻo và đẹp. Cái hoa mỹ và cái chân thực dùng khác nhau tùy theo tài năng từng người. Cho nên Bình Tử (Trương Hành) giỏi về chỗ nhã, Thúc Dạ (Kê Khang) giỏi về chỗ hòa, Mậu Tiên (Trương Hoa) giỏi về chỗ trong, Cảnh Dương (Trương Hiệp) hơn về chỗ đẹp. Người giỏi nhiều mặt thì có Tào Tử Kiến (Tào Thực), Trọng Tuyên (Vương Xán), thiên về mặt đẹp thì có Thái Xung (Tả Tư), Công Cán (Lưu Trinh). Nhưng thơ có cái cơ sở không đổi của nó mà từ là cái không ở yên một nơi, tùy tính hợp phân nên ít khi có thể làm bài thơ nào cũng hay. Nếu cho là khó thì cái dễ sẽ tới, còn nếu xem thường là dễ thì cái khó lại ngay. Còn như lối thơ ba chữ xen lẫn sáu chữ là có từ các thiên thời trước. Thể *hồi văn* (thể thơ đọc vòng đều có nghĩa) sinh ra là do bài *Đạo nguyên* bắt đầu. Thể các câu

cùng một vần thì do bài Bá lương bắt đầu. Cái to cái nhỏ tuy khác nhau nhưng tình và lí là một, tất cả đều thuộc phạm vi thơ cho nên không nói nhiều.

Lời tán nói:

Con người sinh có chí, chứa đựng ở ca vịnh, thời Tam Hoàng thơ đã nổi lên, trong Chu Nam, Thiệu Nam (Kinh thi) thơ quốc phong phổ biến. Cái thần và cái lý phù hợp nhau, thứ tự trật tự phối hợp, hoa mỹ, tô điểm bổ sung, vạn đời say mê.

VII. NHẠC PHỦ

(Không dịch bài này vì nói Nhạc phủ, một loại thơ không ảnh hưởng gì đến Việt Nam).

VIII. BÀN VỀ PHÚ

(Thuyên phú)

Thơ có sáu cách diễn tả (*nghĩa*): (phong, phú, hứng, tỉ, nhã, tụng). Cách thứ hai là phú. Phú nghĩa là trình bày, trình bày cái đẹp và lời văn, lấy sự vật để nói cái chí của mình. Ngày xưa, Thiệu Công (*Quốc ngữ*) nói: [Nhà vua] sai các công khanh dâng thơ, các nhạc sư dâng những bài châm và những bài phú. Truyện (*Hán thư*, *Nghệ văn chí*) nói: “Lên cao làm phú được thì có thể làm đại phu” (*Hán thư*: bài đọc lên không hát gọi là phú). Lưu Hưởng nói: “Trình bày không hát mà ngâm”. Ban Cố cho phú là loại thơ cổ.

Còn như Trịnh Trang Công ngâm bài “Đại toại”, Sĩ Ngụy ngâm bài “Hồ cầu” thì có lời, có vần, tự mình làm ra, tuy hợp thể phú, có sáng nhưng không tiêu biểu. Đến khi Khuất Nguyên làm *Li tao* thì thể phú mới bắt đầu lan rộng. Nhưng phú là bắt nguồn từ các nhà thơ, lấy cơ sở ở *Sổ từ*. Tuân Huống (tức Tuân Tử, đại Nho thời Chiến quốc) có làm bài phú *Lễ trí*, Tống Ngọc có làm bài phú *Phong diếu*. Lúc bấy giờ mới cho nó cái tên [là phú] và tách nó ra khỏi thơ, lại thêm sáu nghĩa phụ vào nên thành một

lãnh vực to lớn sẫm uất. Sau đó, người ta mới phát huy nó ra làm rạng rỡ. Đó là cái nguồn gốc khiến phú tách ra từ thơ.

Trong thời Tần (221 đến 206) không có văn nhưng có tạp phú. Lúc đầu nhà Hán, những nhà làm từ cũng theo xu hướng chung mà làm. Lục Giả mở đầu (*Hán Nghệ văn chí*. Lục Giả làm ba bài phú), Giả Nghị nối tiếp (Giả Nghị làm bảy bài phú), Mai Thặng, Tư Mã Tương Như cũng theo phong thái ấy, Vương Bao, Dương Hùng phát huy cái thế ấy. Mai Cao, Đông Phương Sóc trở xuống, các phẩm vật đều được nói đến. Phú rườm rà đời Tuyên Đế (85 đến 74), đầy đủ thời Thành Đế (37 - 7). Những bài phú dâng lên nhà vua đã đến hơn ngàn bài. Xét về nguồn gốc, rõ ràng nó bắt đầu từ nước Sở mà thịnh lên ở đời Hán vậy. Phú tả quang cảnh các kinh đô, các vườn, những cuộc săn bắn, những cuộc đi chơi của nhà vua, bộc lộ cái chí của mình. Nó cũng đồng thời lo đến nước. Nghĩa nó chú ý đến cái sáng tỏ, to lớn, nó lo đề cao trật tự và cốt để giúp việc cai trị. Nó theo lối trình bày trước sau cốt là nói lên cái tình cảm của mình...

Xét về mặt hình thức thì lời nói của nó cốt tỉ mỉ đầy đủ. Xét về chỗ trình bày thì nó cốt nói dôi dào. Nó lại thiên về chỗ kĩ xảo, tẩn mẩn. Xem các bài phú thì Tuần Huống lời kín đáo, sự việc hay lặp lại, Tống Ngọc nói lời khéo nhưng thực ra đã bắt đầu có cái đẹp đậm dặt. Mai Thặng miêu tả các vườn tược nói cái chính để thấy cái mới. Tương Như làm bài *Thượng lâm phú*, nói nhiều sự việc mà thành đẹp. Giả Nghị làm bài

Phục điều phú đi đến nơi sâu xa của tình cảm con người và cái lí của sự sống chết. Bài phú *Động tiêu* của Vương Bao rất tinh về mặt thanh âm, bài *Luồng đô phú* của Ban Cố lời lẽ tầng lớp, văn trang nhã, bài *Nhị kinh* của Trương Hành nhanh nhẹn, giàu có, rộng lớn, bài *Cam tuyến phú* của Dương Hùng tạo nên cái phong thái sâu và tươi. Bài *Linh quang điện phú* của Vương Dật có cái thế bay nhảy cử động. Mười người này đều là những tay lỗi lạc về từ phú.

Còn ra, phú của Vương Xán (tự Trọng Truyền) thì yếu nhưng kín, khi mở đầu thì cảm động; phú của Tử Cán (tự Vĩ Trường) rộng và thông suốt, thỉnh thoảng có chỗ mạnh và đẹp; phú của Tả Tư (tên tự Thái Xung), Phan Nhạc (tự An Nhân) có công với đạo lớn; phú của Lục Cơ (tự Sĩ Hành), Thành Công Hoân (tự Từ An) có ích với thể chế. Quách Phác lời tươi đẹp, giỏi về mặt lí luận; Viên Phàm (tự Ngạn Bá) lời cứng cáp, giỏi về tình cảm và âm nhạc. Đó là những người giỏi nhất về phú ở đời Ngụy, Tấn.

Nói chung, các ý vươn cao lên, nhìn thấy sự vật nảy sinh ra tình cảm, tình cảm do sự vật làm cảm hứng, cho nên nghĩa nó rõ ràng và trang nhã. Sự vật được biểu hiện qua tình cảm nên lời tươi đẹp. Từ đẹp, nghĩa trang nhã, hai cái phối hợp với nhau thì dẹt ra găm vóc, có cái vẻ rục rờ. Văn tuy mới nhưng vẫn giữ chất, màu sắc tuy đẹp nhưng vẫn giữ gốc, đó là cái đại thể của việc làm phú. Những kẻ chạy theo cái ngọn, coi khinh cái gốc, thì tuy có

đọc một ngàn bài phú cũng chỉ khiến cho lấm hoa hại đến cành, lấm mỡ hại đến xương, không có ích gì đến đạo lí, không dùng được vào việc khuyên răn. Vì vậy cho nên Dương Hùng thấy hối tiếc về việc chạm sâu⁽¹⁾, bực mình về chỗ lo cái vô bên ngoài vậy.

Lời tán nói:

Phú là do thơ mà ra, chia ra những nhánh, phái khác nhau. Nó tả sự vật thiên về vẽ bên ngoài, lo vào việc chạm trổ, tô vẽ. Muốn nêu cao thì trước đó phải hạ thấp; muốn nói rộng thì trước đó phải nói hẹp. Về phong cách cốt hoa lệ, về ngôn từ cốt phong phú.

1. Dương Hùng lúc trẻ rất giỏi về phú, sau bỏ, nói: "Việc chạm sâu, khắc trện là việc người tráng sĩ không làm!"

IX. NÓI VỀ THỂ TỤNG, THỂ TÁN (Tụng tán)

Ở trong bốn thể thì tụng là cái cao nhất. Tụng là chứa đựng. Nó dùng để ca ngợi cái đức lớn và thuật lại cái hình dung. Ngày xưa, ở thời Đế Cốc có Hàm Mặc làm bài tụng để ca chín cái đẹp (xem *Lã Thị Xuân thu*). Từ đời Thương (1750 - 1040) trở xuống, phép tắc làm văn đầy đủ. Việc giáo hóa làm cho một nước vang theo gọi là *phong*; *phong* làm cho bốn phương theo đường ngay gọi là *nhã*; đem điều đó nói với quỷ thần thì gọi là *tụng*. Thể *phong* và thể *nhã* là để trình bày việc của người cùng với sự biến đổi của chính trị, giáo hóa. Thể *tụng* là để cáo với thần. Nghĩa của nó thuần và đẹp. Nước Lỗ [có *Lỗ tụng*] ca ngợi Chu Công Đán, người Thương có [*Thương tụng*] ca ngợi các đời trước.

Tụng là những bài ca chính thức của tôn miếu chứ không phải thứ thơ ca vịnh thông thường lúc yến tiệc. Bài thơ *Thời ngộ* là do Chu Công làm ra. *Bài tụng* của bậc triết nhân phép tắc còn đầy. Dân người nào cũng có lòng

của mình, làm sao mà bịt miệng được! Người làm bánh xe nước Tấn hát bài *Nguyên điển*, dân nước Lỗ làm bài *Cầu tất* để chê bai. Đó là những bài nói thẳng không ca vịnh, lời ngắn dễ răn đe, nhưng Tả Khâu Minh và Tử Cao đều chép làm bài *tụng*. Đó là biến thể của *dã tụng*. Những bài này đã nói về việc người vạy. Đến khi Khuất Nguyên làm *Quất tụng*, tình cảm sắc thái man mác, thơ thơ. Đó là lối *tụng* lấy loại so sánh để ngụ ý mình lại nói đến vật nhỏ (bài *Quất tụng* ca ngợi cái đức của cây quất). Đến như những bài văn khắc vào đá đời Tấn để ca ngợi cái đức của vua Tấn. Đời Huệ Đế, Cảnh Đế nhà Hán cũng có những bài tụng, các đời đều có làm tiếp tục truyền lại. Còn như Dương Hùng (tự Tử Vân) ca ngợi Triệu Sùng Quốc; Mạnh Kiên làm bài tụng cho Đài Hầu; Phó Nghị (tự Vũ Trọng) ca ngợi vua Hán Minh Đế (bài *Hiển tôn tụng*); Sứ Cầm (tự Hiếu Sơn) ca ngợi Hi Hậu, đều là bắt chước lối văn ở tôn miếu. Tuy có bài sâu có bài cạn, có bài kĩ có bài sơ lược, nhưng đều ca ngợi đức, nêu cao cái dung mạo, về mặt phép tắc vẫn là một.

Đến như Ban Cố, Phó Nghị làm bài tụng về việc đánh Đông dẹp Bắc há chẳng phải là khen cái sai và thể của nó sai sao? Mã Dung làm bài tụng *Thương lâm* lời tao nhã mà gần phú như thế là đùa về thể văn mà bỏ mất thực chất...

Tấn là làm cho sáng, là giúp đỡ. Xưa vua Thuấn làm lễ, Nhạc Chính dâng bài tán để phát huy ca ngợi.

Đến khi Ích Tắc làm bài tán ca ngợi Hạ Vũ (Thiên Đại Vũ mộ trong *Kinh thư*), Y Trắc làm bài tán ca ngợi Vu Hàm (trong *Kinh thư*) đều nêu cao để soi sáng sự việc, dùng ca thán để giúp cho lời. Đời Hán đặt chức quan Hồng lô để làm người xướng lễ, làm cái việc tán, tức là dùng một từ xưa sót lại đó. Còn như việc Tương Như làm bài *tán* về Kinh Kha, Tư Mã Thiên làm sử, Ban Cố làm *Hán thư* lại mượn thể tán để khen chê, tóm lược, tổng luận, lại làm sau khi đã chép truyện, như thế thì có cái tên là tán, nhưng người đời sau không hiểu cho là thuật lại thế là sai lắm lắm...

X-XI-XII-XIII-XIV-XV

4

(Các thiên Chúc minh, Minh châm, Lũy bi, Ai diếu nói toàn chuyện cổ, không có gì đặc sắc. Bản “Văn tâm điều long thuyên thích” cũng không có các thiên này).

XVI. NÓI VỀ SỬ VÀ TRUYỀN (Sử truyện)

Từ khi khai sáng, năm tháng xa xôi. Ta ở thời nay biết việc thời xưa là nhờ có sách chép lại. Đời Hoàng Đế có Thương Hiệt làm sử lo về việc văn, nguồn gốc như thế là xa. *Khúc lễ* nói: Các quan sử chép ở hai bên [nhà vua]. Sử nghĩa là sai khiến. Quan sử cầm bút đứng ở hai bên, nhà vua sai chép. Ngày xưa có quan Tả sử lo chép những sự việc, quan Hữu sử lo chép những lời nói. Những lời đã nói ra chép ở *Kinh thư*, những việc đã làm chép ở kinh *Xuân thu*.

Thời Nghiêu, Thuấn còn ở các *diễn*, các *mô* (tức là các phần trong *Kinh thư*). Thời Thương, thời Hạ còn lại ở các *cáo*, các *lời* thể. Từ khi mệnh của nhà Chu mới mãi, họ Cơ (họ nhà Chu) định pháp luật, lấy ra ba cái mốc, [tí, dần, sửu] để làm lịch, tính sự việc qua bốn thời [ngày, tháng, mùa, năm]. Các nước chư hầu dựng nước, nước nào cũng có quốc sử. Làm thế để nêu cái thiện, răn

cái ác, làm việc đó thành phong tục. Từ khi Chu Bình Vương suy nhược, chính trị không tốt đẹp nữa, các pháp chế tán loạn, rối rắm, đạo vĩnh viễn bị bỏ rơi.

Ngày xưa, Phu tử thương Vương đạo thiếu sót, xót về chỗ văn hóa bị suy đồi; ngồi yên lặng để xem chim phượng, ra ngã năm đường để khóc kì lân (người đánh xe của Thúc Tôn Tử bắt được con lân không hiểu con gì, vứt ở ngã năm, Khổng Tử khóc nói: "Con lân đấy! lân xuất hiện mà chết thì đạo ta cũng vậy!"). Bèn đến học với quan thái sư để chỉnh đốn các nhà và các tụng. Dựa vào sử nước Lỗ mà làm kinh *Xuân thu*, nêu lên những điều hay điều dở để làm bật sự thẳng giáng, vạch rõ sự mất còn để giáo dục và khuyên răn đời. Một lời khen của kinh *Xuân thu* quý hơn áo mũ; một lời chê của kinh *Xuân thu* nặng hơn búa rìu. Nhưng vì cái ý của *Xuân thu* kín đáo, lời văn của *kinh* sơ lược, Tả Khâu Minh là người đồng thời với Khổng Tử, vốn nắm được cái nghĩa tinh vi của *Xuân thu* bèn cứ theo đầu đuôi làm thành thể truyện. Truyện nghĩa là chuyển. Nó đem cái ý của *Kinh* để truyền cho đời sau. Đó thực là cái giúp đỡ cho lời văn của thánh nhân. Nó là cái có giá trị nhất của việc ghi chép.

Đến thời các nhà hợp tung và liên hoành (thời Tô Tần, Trương Nghi), chức sử quan vẫn còn. Khi Tần lấy bảy nước thì có *Chiến*

quốc sách. Sách này chép không theo thứ tự. đó là cách gói gọn. Khi nhà Hán diệt họ Hạng (Hạng Vũ), võ công nhiều. Lục Giả theo lối cổ, viết *Hán Sở Xuân thu*. Đến đời Thái sử Tư Mã Đàm, đời nào cũng làm sử, Tư Mã Thiên noi chí ấy, [cho rằng] muốn bắt chước Nghiêu gọi là điển thì địa vị mình chỉ ở vào hạng người hiền bậc trung bình, muốn bắt chước Khổng Tử để viết Kinh thì văn mình không phải của Thánh nhân. Cho nên bắt chước *Lữ lâm* gọi chung là kỉ, có nghĩa là kỉ cương, cũng là có ý nghĩa rộng. Cho nên viết bản kỉ kể chuyện các vua, viết *liệt truyện* để nói về các hầu các bá, viết *tám thu* để trình bày các thể chế, viết *mười biểu* để nói về năm về tước vị. Tuy cách làm của ông khác người xưa, nhưng sự việc có thứ tự. Ông đã đạt được cái điểm gọi là thực lực, không che giấu việc. Ông ta học rộng, có cái tài biện luận giỏi, thích chuyện lạ, làm trái với kinh có sai lầm về cách làm thì Ban Bao đã nói kĩ rồi. (Ban Bao chê Tư Mã Thiên như sau: Trong các *kỉ* thì lấy ở *Kinh*, truyện một cách rời rạc, phân tán bách gia... Về học thuật thì tôn Hoàng Lão coi nhẹ năm *kinh*, đề tựa *Hóa thực* thì khinh nhân nghĩa mà xấu hổ về chuyện khốn cùng v.v...).

Đến khi Ban Cố thuật lại sử đời Hán thì

làm theo lối cũ, xem những lời của Tư Mã Thiên tiếp thu được quá nửa; mười bài *chí* của ông (*Lễ nhạc, Luật lịch, Hình pháp, Hoá thực, Giao tự, Thiên văn, Ngũ hành, Địa lí, Câu hức, Nghệ văn*) đều phong phú. Lời tán, lời tự đẹp, rất nho nhã tươi tắn, thực có dư vị.

Còn như việc các sử gia lo đề cao các *kinh*, bắt chước thánh nhân, đóng góp về mặt chính trị, cái tội bỏ người thân giành lấy cái hay về mình (các sử gia thường không kể đến công người trước đã làm), đòi tiền, bán bút (đòi người ta cho tiền thì mới viết vào sử như Trần Thọ) thì Trọng Trường Thống (tự Công Lí) bàn đến đã kĩ.

Xem Tả Khâu Minh viết các sự việc dựa hẳn vào *kinh*, văn sơ lược. Trái lại, trong truyện của Tư Mã Thiên người ta phân biệt rõ ràng và đọc dễ cho nên những người làm sử thích. Đến khi Hán Huệ Đế bỏ việc triều chính, Lữ Hậu nhiếp chính mà Ban Cố làm sử vẫn đưa bà vào *kỉ* thì trái với *kinh* và sai sự thực. Vì sao thế? Vì từ thời Phục Hi, Thần Nông đến nay không nghe nói đến đàn bà làm vua. Điều xảy ra trong đời Hán do vận mệnh đưa đến, khó lòng làm phép tắc cho đời sau. Gà mái thì không gáy buổi sáng, vua Vũ Vương đã thế như thế; đàn bà thì không làm chủ nước, Tề Hoàn Công đã có lời thế. Tuyên Thái Hậu làm nhà Tần bị loạn, Lữ Thái Hậu làm nhà Hán bị nguy, điều đó không phải chỉ vì chỗ chính

sự khó thay mà còn là ở chỗ danh hiệu phải cần thận. Trương Hành làm sử mà còn có cái sai lầm như Tư Mã Thiên, Ban Cố, muốn làm bài kỉ cho vợ Nguyên Đế, thực là sai quá vậy. Nếu Hoảng là giả (vì không phải là con Huệ Đế) thì nên lấy Hiếu Huệ là người nối dõi. Dù đứa bé thực là nhỏ (mới hai tuổi), nhưng nó là dòng dõi Bình Vương, hai người kia có thể làm kỉ, có gì lại lấy hai bà hậu?

(Trở xuống toàn nói những quyển sử cổ, không có nhận định gì đặc sắc).

Lời tán nói:

Sử bắt đầu từ Hoàng Đế, đến Chu Công, Khổng Tử thế cách nó đầy đủ. Nó là cái chép vụn đời, thâu tóm điều hay điều dở. Nghìn xưa sinh động, về lời thì Tả Khâu Minh (tác giả Tả truyện), về thẳng thì tên Đồng Hồ (sử quan thời Xuân thu, viết Triệu Thuần giết vua không sợ bị chém.

XVII. CÁC NHÀ TƯ TƯỞNG (Chư Tử)

Sách của Chư tử là sách của những người đã bước vào đạo và bày tỏ cái chí của mình. [Trong ba việc làm để lưu danh đời sau] thì cao nhất là nêu lên cái đức, [thứ hai là lập công], cuối cùng là để lại lời nói của mình. Trăm họ cùng quần tụ với nhau, khổ ở chỗ lẫn lộn hỗn tạp, không ai nổi lên. Người quân tử sống ở đời ghét về chỗ cái danh và cái đức của mình không nổi lên. Chỉ có những kẻ anh tài đặc biệt thì mới rạng rỡ ở chỗ để lại văn chương cho đời sau. Họ tên của họ cũng treo cao như mặt trăng mặt trời. Những sách Phong Hậu (*Phong Hậu* 30 thiên), Lục Mục (*Lục Mục* 20 thiên; *Lục Mục* là Tế tướng của Hoàng Đế), Y Doãn (*Y Doãn* 51 thiên; *Y Doãn* là Tế tướng của Thành Thang. Những sách này đều làm thời Chiến quốc, mượn tiếng là sách thời Hoàng Đế, Thành Thang) ngày xưa đều thuộc vào loại này. Điều thuật lại ở các thiên đều là những lời sót lại ở thời cổ và những lời ghi lại khi đánh dẹp. Chúc Hùng (Chúc Hùng 90

tuổi là thầy Văn Vương, viết sách *Chúc Tử* 22 thiên) biết đạo, Văn Vương hỏi đến. Văn chương và chuyện còn lại chép thành sách *Chúc Tử*. Kể từ khi bắt đầu có tên *tử* thì ở đây là trước nhất. Bá Dương (*Sử kí*: Lão Tử, họ Lí tên Nhĩ, tên chữ là Bá Dương) biết lễ, Trọng Ni hỏi, bèn trình bày *đạo* và *đức*, đứng đầu trăm nhà. Như vậy thì Chúc Hùng là bạn của Văn Vương, Lí Nhĩ mới thực là thầy của Khổng Tử.

Các bậc thánh và hiền cùng sống ở đời nhưng các sách *kinh* và sách của *Chu tử* lại thuộc về những dòng khác nhau. Đến thời bảy nước ra sức về chính trị, những người tài giỏi nổi lên như ong. Mạnh Kha nêu lên đạo Nho, Trang Chu thuật lại đạo Lão; Mặc Dịch theo cái cách cần kiệm, Doãn Văn (Doãn Văn Tử theo Đạo Lão) bàn chuyện danh và thực phù hợp; Dã Lão (*Dã Lão*, 72 thiên không có tên, nghĩa hiệu là ông cụ già ở thôn quê) bàn việc trị nước là ở chỗ lấy cái lợi ở đất. Trâu Tử (Trâu Diễn, người nước Tề xem xét âm dương viết *Trâu Tử* 49 thiên) bàn việc lấy thiên văn để làm căn cứ cho việc trị nước. Thân Bất Hại (Tể tướng Hàn Chiêu hầu, chủ trương hình danh, viết *Thân Tử* hai thiên), Thương Ưởng (Tể tướng nhà Tần viết *Thượng quân* 29 thiên) lấy đạo của (hình phạt) để định ra lẽ phải, Quỷ Cốc (tác phẩm: *Quỷ Cốc Tử*) lấy mồm miệng để được công trạng. Thi Hiệu (tác giả *Thi Tử*, người thầy của Thương Quán) kiêm tất cả các thuật, Thanh Sử (*Thanh Sử Tử* 10 thiên)

chép nhật các thuyết để bàn. Những người chỉ nhánh của các dòng này thì không thể kể hết. Họ đều lo trở tài biện bác để bày cái thuật của họ, kiếm tước lộc để làm vinh.

Đến khi gặp ngọn lửa tàn bạo đời Tần, tình thế các học thuyết này hết sức nguy ngập, nhưng cái tai họa bị đốt không phạm đến các Chư tử. Cho đến đời Hán Thành Đế lo lắng, Lưu Hưởng (tên chữ Tử Chính) hiệu đính lại. Kết quả bảy lược (Lưu Hưởng chết, Ai Đế sai con Hưởng là Lưu Hâm tiếp tục sự việc. Hâm chia các sách làm bảy loại là tập lược, lục nghệ lược, phương kê lược) dồi dào, chín dòng (Nho, Đạo, Âm dương, Pháp, Danh, Mặc, Tung hoành, Tạp, Nông, theo *Hán thư*, *Nghệ văn chí*) rậm rạp. Xem các sách chép có hơn một trăm tám mươi nhà. Đến đời Ngụy, Tấn, các tác giả ít xuất hiện. Những điều sách *Gián ngôn* chép được (*Gián ngôn* 10 thiên) những điều vụn vặt chép lại xếp theo lời cũng đầy rương. Tuy lời nhiều như vậy nhưng bản chất dễ nắm.

Những sách thuật lại đạo, nói việc trị nước, bổ sung cho năm *kinh*, cái mà thuần túy thì vào khuôn phép, cái không thuần túy thì ra ngoài quy tắc. Thiên *Nguyệt lệnh* (thiên thứ sáu trong *Lễ kí* chép những việc làm trong các tháng) là lấy ở trong việc ghi chép của bộ *Lã Thị Xuân Thu*. Phần ba năm hồi tang [của *Lễ kí*] là lấy trong sách của Tuần Tử. Đó là những bài thuộc loại thuần túy.

Còn như việc vua Thang hỏi Cức nói ở trên lông mày con muỗi có tiếng sấm, Huệ Thi đáp Lương Vương nói trên sừng con sên đánh nhau thây chết chồng chất, Liệt Tử nói về việc dời núi nhẩy qua biển, Hoài Nam Tử nói về việc nghiêng trời, gầy đất, đó đều là cái loại sai lạc. Đó là vì đời ghét chuyện quái đản. Xét kinh *Quy tàng* nói rất rõ về việc quái dị mà còn nói Hậu Nghệ bắn mười mặt trời, Hằng Nga chạy lên mặt trăng. Sách đời Ân đời Thang còn như thế huống gì sách Chư tử. Như Thương Ưởng viết “sáu con chấy” (*Lục sắt*), Hàn Phi viết “năm con mọt” (*Ngũ đố*) bỏ hiếu, vứt nhân có hại cho việc trị dân nên gặp cái họa bị xé xác (Thương Ưởng cuối cùng bị xé xác), phải uống thuốc độc (Lí Tư bắt Hàn Phi uống thuốc độc) xây đến có phải vô cơ đâu? Công Tôn Long đưa ra cái thuyết ngựa trắng không phải là ngựa (vì khái niệm ngựa trắng hẹp hơn khái niệm ngựa), con trâu con một mình không có mẹ, lời khéo lí vụng, Ngụy công tử Mẫn gọi Long là ếch ngồi đáy giếng là đúng. Xưa Đông Bình (con Hán Tuyên Đế) tìm sách Chư tử và *Sử kí* mà triều Hán không nghe theo, cho là *Sử kí* nói nhiều đến chuyện mưu mô, chiến tranh, sách Chư tử pha tạp nhiều điều dối trá. Nhưng những kẻ sĩ học rộng, bỏ cái sai mà lấy cái đúng. Cái cảnh rậm rạp chán mắt này cũng là một cảnh hùng tráng đối với người học giả.

Những điều Mạnh Tử, Tuân Tử thuật lại, lí đẹp và lời nhã. Những điều Quản Trọng, Ân Anh viết lời công phu, việc rõ. Sách *Liệt Ngự khấu*

(Liệt Tử) hơi hùng mạnh và sắc thái kì. Thuyết của Trâu Diễn bụng thì tham lam nhưng lời thì hùng tráng. Sách của Mặc Dịch, Tùy Sào ý rõ, lời chất phác. Sách của Thi Hiệu, Uất Liên, thuật thì thẳng mà văn thì thuần. Sách Yết Quán (*Yết Quán Tử* 10 thiên) dề dặc có những lời sâu; Quỷ Cốc Tử mờ mịt thường quay về bí ẩn. Về mặt tình cảm rõ ràng thì Văn Tử rất giỏi, về mặt lời gọn mà tinh thì Doãn Văn nắm được cái chính. Thận Đáo bàn đến được cái lẽ kín đáo, Hàn Phi viết thí dụ phong phú; *Lã Thị Xuân Thu* cao xa mà tròn vẹn; Hoài Nam Tử rộng rãi mà hoa lệ. Họ đều nắm được cái đẹp và hơi văn của trăm nhà vậy.

[Còn như] sách *Diễn ngữ* của Lục Giả; sách *Tân thư* của Giả Nghị; *Pháp ngôn* của Dương Hùng; *Thuyết uyển* của Lưu Hưởng; *Tiềm thiên* của Vương Phủ; *Chính luận* của Thôi Thực; *Xương ngôn* của Trọng Trường; *U cầu* của Đỗ Di đều nói về các sách *kinh* hoặc soi sáng về thuật cai trị. Tiếng gọi là *luận* nhưng đều thuộc về Chư tử.

Tại sao thế? Thông suốt vạn việc gọi là *tử*, giảng giải một lí gọi là *luận*. Những sách kia đều nói miên man đến các thuyết cho nên thuộc vào dòng các *tử*. Từ thời sáu nước về trước xa thánh nhân chưa nhiều cho nên có thể vượt đời nói rộng, tự mình mở cửa [của đạo] thời Lương Hán về sau. Thế là thế đã yếu đuối, tuy rõ về đường đi nhưng phần lớn đều

đưa dầm chọn lọc [sách cổ]. Đó là sự thay đổi về mặt xa gần vậy.

Than ôi! Thân đã không hợp với thời, chí muốn đề cao đạo, nêu cái lòng mình ở trên vạn cổ, mơ ước suy nghĩ đến ngoài ngàn năm. Vàng đá tuy mòn, tiếng kia sao mất được?

Lời tán nói:

Bậc đại trượng phu ở đời, ôm ngọc, mang tinh hoa, biện luận, thấu suốt muôn vật, cái chí bao quát vũ trụ. Lập đức sao mà kín đáo, ôm đạo phải truyền. Thuật lại theo nhiều dòng cũng là lĩnh vực làm được.

XVIII. THỂ LÍ LUẬN VÀ THỂ THUYẾT PHỤC (Luận thuyết)

Lời dạy vĩnh viễn của bậc thánh triết thì gọi là *kinh*. Thuật lại các *kinh*, trình bày cái lí [của nó] thì gọi là *luận* [bàn]. Luận tức là luân (nghĩa đen là loại, thứ bậc nói rõ trước sau). Nếu trình bày cái thứ tự trước sau của cái lẽ đương nhiên (luân lí) không sai sót thì cái ý của bậc thánh nhân không hư hỏng đi. Ngày xưa Trọng Ni có những lời nói vi diệu (vi ngôn), học trò hồi tưởng, chép lại cho nên xếp vào mục các *kinh*, gọi đó là quyển *Luận ngữ* (những lời bàn). Cái việc đặt tên cho các lời bàn luận là bắt đầu từ quyển này. Từ quyển *Luận ngữ* trở về trước các *kinh* không có chữ *luận*. Sách *Lục thao* (tương truyền của Lã Vọng làm nhưng thực ra là của đời sau) có hai chỗ nói đến *luận* (thiên *Bá điển văn luận* và thiên *Văn sự vũ luận*) phải chăng do đời sau nhớ lại mà đề vào?

Xem kĩ thể *luận* thì thấy chi nhánh của nó thuộc về nhiều loại: nếu là trình bày chính sự, thì nó khớp với nghị luận. Nếu là giải thích các *kinh* thì nó là thuộc cái thể chú giải truyện. Nếu

nó biện luận về sử thì nó đi đôi với thể tán, thể bình. Nếu nó là giảng về văn thì nó thuộc loại tự, dẫn. Thể nghị (luận) là nói cho đúng lời, đúng lẽ. Thể thuyết là bàn sao cho vừa ý người ta. Thể truyện là truyền điều mình nghe được, thấy được cho người sau. Thể chú là cốt ở giải thích. Thể tán là làm sáng cái ý. Thể bình là bàn về các lý lẽ. Thể tự là trình bày sự việc cho có trước sau. Thể dẫn là giới thiệu cho người ta biết. Tất cả có tám tên khác nhau như vậy nhưng đều thâu tóm ở một chữ “luận” cả. Luận tức là kết hợp các lời nói cho nó nhất quán và đi sâu nghiên cứu kỹ một lẽ.

Vì vậy thiên *Tề vật luận* của Trang Chu lấy tên là “luận”. Lã Bất Vi viết *Lã Thị Xuân Thu* có sáu thiên lấy tên là luận (đó là *Khai xuân, Thân hành, Quý trực, Đất cần, Tự thuận, Sĩ dụng*). Việc bàn bạc ở Bạch Hổ quán (đời Hán Chương Đế cho chiếu mời các nhà Nho đến Bạch Hổ quán giảng năm *kinh*), tập hợp kể lại những lời thánh nhân giảng giải các *kinh* là cái thể chính thức của thể luận này.

Còn như Ban Bao viết *Vương mệnh*, (Ngồi Hiến thời Hậu Hán toan làm phản, hỏi Ban Bao có nên làm không. Ban làm bài *Vương mệnh* cho rằng nhà Hán làm vua có mệnh trời, Ngồi không nghe), Nghiêm Vũ viết *Tam tướng* (*Hán thư: Truyện Vương Mãng*: Vũ muốn can Vương Mãng đừng đánh các di địch nên làm bài *Tam tướng luận* nói các danh tướng cổ như Nhạc Nghị, Bạch Khởi không làm

thế. Mãng không nghe) trình bày sự việc, bộc lộ tình cảm, khéo theo thể của sử. Khi nhà Ngụy mới làm bá, về học thuật thì kiêm cả Danh gia và Pháp gia. Phó Giả, Vương Xán hiệu đính bản về danh và lí.

Đến niên hiệu Chính Thủy (240 - 248), nhà vua lại muốn bảo tồn văn học, bọn Hà Yến bắt đầu bàn nhiều đến đạo Lão. Họ bèn cho rằng Lão Đan và Trang Chu ở trên đường đi tranh đường với Khổng Tử. Muốn thấy rõ điều ấy thì xem Phó Giả (tên chữ Lan Thạch) bàn về quan hệ giữa tài năng và tính mệnh, Vương Xán (tên chữ Trọng Tuyên) viết về việc khử phạt (*Khử phạt luận*); Kê Khang (tên chữ Thúc Dạ có làm bài luận nói âm thanh không có vui buồn) nói về âm thanh; Hạ Hảo Huyền (tên chữ Thái Sơ) nói đến việc vũ trụ gốc ở đạo (thiên *Bản huyền*); Vương Bất (tên chữ Phó Tự) viết về hai lệ. Hà Yến (tự Vinh Thúc) viết hai luận (chỗ này không rõ: có lẽ cái gọi là hai lệ của Vương Bất tức là *Dịch lược lệ*, cái gọi là hai luận của Hà Yến tức là *Đạo đức nhị luận*). Những bài này nhân giới của họ xuất sắc, mũi nhọn của nó tinh vi, kín đáo, cũng là cái đẹp của nhân luân. Còn như *Vận mệnh* của U Khang (*Vận mệnh luận*) thì cũng như *Luận hành* [của Vương Sung] nhưng hơn *Luận hành*.

Còn Lục Cơ viết *Biện vong* (*Biện vong luận* nói lí do tại sao Tôn Quyền được nước mà Lưu Hạo mất nước) thì bắt chước *Quá Tần luận* [của Giả Nghị], (*Quá Tần luận* của Giả Nghị vạch những lí do tại sao nhà Tần mất nước), nhưng

không bằng, tuy vậy nó cũng hay. Sau nữa, đến Tông Đại, Quách Tượng, suy nghĩ sâu về chỗ phân biệt cái cơ và cái thần (*Kinh dịch* có câu “Tri cơ kì thần hồ”), dịch theo thuật ngữ hiện đại là: kẻ nào biết được “cái phù hợp nhất với sự diễn biến khách quan ở một giờ phút nhất định” (cơ) để theo đó mà làm ngay từ lúc mới chớm thì người đó nắm được cái bản chất linh diệu của sự vật). Di Phủ, Bùi Ngụy cãi nhau về các chữ “hữu”, “vô” (Vương Diên tên chữ là Di Phủ cho rằng vạn vật đều do “vô” mà ra. Bùi Ngụy bác lại viết *Sùng hữu luận* - “Bàn về việc tôn sùng cái hữu”. (Chú ý: “cái vô” của Lão giáo là chỉ cái mà giác quan ta không tri giác được chứ hoàn toàn không phải là cái hư vô. Theo quan niệm này thì khái niệm vật chất cũng là vô), tuy Bùi Ngụy một mình cô độc ở đương thời, để danh lại đời sau, nhưng ông ta có khuyết điểm ở chỗ hoàn toàn mắc vào cái hình dáng bên ngoài và cái công dụng của sự vật (nhận xét này hết sức giới, chữ “hữu” của Nho giáo là một khái niệm quá thực dụng), còn kẻ đề cao cái “vô” thì có chuyện nói về chỗ tịch liêu (tức là nói chuyện siêu hình ở ngoài thế giới thực tại) cho nên mỗi bên lệch một phía, không ai đạt đến cái lí chân chính.

Đến được cái nguồn gốc của cái *thần diệu* thì phải chăng đến được cái nơi cuối cùng của bát nhả? (Theo thuật ngữ hiện đại: kẻ nào hiểu được cái gốc cuối cùng của sự hiểu biết bằng trực giác thì phải chăng là đã đến nơi cuối cùng của trí tuệ?) Những người Đông Tấn (374 - 420) (ở phía Nam Trường Giang), xúm nhau lại bàn, chỉ lo

nói về chuyện *huyền* (thần bí), tuy có sự đổi mới luôn luôn nhưng phần lớn đều theo cái lối nói cũ. Như bài *Cười đời* của Trương Hành có vẻ như đùa cợt; bài *Hiếu liêm* của Khổng Dung chỉ lo chế nhạo; bài *Biên đạo* của Tào Thực theo thể thì như loại ghi chép, nói không theo đường ngay, chỉ nói như tình hình đã tồn tại (không có gì là độc đáo).

Xét về nguồn gốc thì *luận* là cái thể để phân biệt, đánh giá cái đúng cái sai, đi vào nơi cùng cực của các con số (đối với người Trung Quốc cổ các con số gần như là đối tượng số một của triết học: *Kinh dịch*, hà đồ, ngũ hành, nhạc luật v. v...), đi ngược lên đến cái vô hình (*vô hình* chỉ là cái mà mắt, tai... không cảm giác được mà thôi; tư tưởng, ý thức, không khí v. v... đều là cái vô hình cả), xoi cái cứng cho nó thông qua, cân cái sâu để lấy được cái tốt cùng (*cực* - cực theo danh từ hiện đại là cái bản thể). Cái đó mới là cái thú vị nhất của trăm điều lo nghĩ, cái cân để đo vạn việc. (Tư tưởng này đối với Trung Quốc cổ rất hiếm có!)

Muốn thế thì nghĩa của *luận* phải toàn vẹn và thông suốt, lời của nó phải tránh chuyện chi li vụn vặt. Nó phải làm cho tinh thần (*tâm*) ta hợp nhất được với cái tất nhiên của sự vật (*lí*) [như một cái áo] may không thấy đầu là chỗ hở. Lời văn và cái tinh thần (*tâm*) có gắn chặt với nhau thì kẻ địch mới không có chỗ mà tấn công. Đó là những điều chủ yếu. Cho nên *luận* như chẻ củi. Cái quý là ở chỗ phá ra cái lí [đương nhiên]

(li). Cái búa sắc đấy nhưng nếu bỏ cái thớ (chữ *lí* đây là chữ *lí* theo từ nguyên: cái vân gỗ, cái vân đá, muốn bửa củi thì phải tìm ra được cái vân, cái thớ gỗ) mà chẻ ngang, thì lời dù có hùng biện đấy, nhưng lại trái nghĩa khó mà thông suốt. Khi xem văn tuy khéo nhưng nhìn đến kết quả sẽ biết là chẳng có gì. Người quân tử hiểu thấu suốt được cái chí của thiên hạ, lẽ nào lại có thể bàn quanh co sao?

Còn vấn đề lấy việc chú và giải thích [làm chính], bỏ cái thể luận đi thì tuy các loại tạp văn có khác nhau nhưng đều giống nhau ở chỗ ấy. Như Tần Duyên Quân chú thích *Nghiêu điển* (*Nghiêu điển* là tên chương đầu của *Kinh thư*, Tần Duyên Quân chú thích chỉ hai chữ này mất 10 vạn chữ!) hơn mười vạn chữ, Chu Phổ giảng *Kinh thư* đến 30 vạn chữ (!). Làm thế thì người nào cũng ngại mệt, chăm học chương cú. Như Mao Công dạy *Kinh thi*, Khổng An Quốc truyền *Kinh thư*, Trịnh Huyền giảng *Kinh lễ*, Vương Bật giảng *Kinh dịch* đều ít, gọn, sáng và thông suốt, có thể xem là mẫu mực.

Lối thuyết (trong luận thuyết) là làm cho người ta thích. [Thuyết đọc là đoán], đoán là lời nói ở miệng, cho nên nó chỉ lời nói làm người ta thích thú. Nếu người ta thích thú quá là giả dối. Cho nên Thuấn sợ lời nịnh hót. Những người khéo thuyết thì có Y Doãn lấy chuyện bàn về mùi vị mà làm cho nhà Ân dậy lên được (Thiên *Bản vị* của *Lã Thị Xuân Thu*: Y Doãn làm người coi nấu ăn cho họ Hữu Sần, đem chuyện mùi vị nói với vua Thang,

vua Thang cho làm Tể tướng). Thái Công [Lã Vọng] nói chuyện câu cá mà làm nhà Chu nổi lên (Lã Vọng câu cá, Văn Vương hỏi, ông đáp: “Cá thì ăn mồi, người thì ăn lộc. Lấy lưới câu nhỏ câu ở sông thì được cá, lấy lưới câu vừa, câu ở nước thì lấy được chư hầu của vạn nước”). Đến Chu, Chúc Vũ ra đi mà nước Trịnh khỏi bị tiêu diệt (Tần vây Trịnh, Trịnh Bá sai Chúc Vũ thuyết vua Tần. Vua Tần vui lòng ăn thể với Trịnh đem quân về); Đoạn Mộc lên đường mà nước Lỗ còn (Tử Cống họ Đoạn Mộc, tên là Tứ. Người Tề vây Lỗ, Tử Cống thuyết phục Tề, người Tề nghe theo). Đó cũng là những việc hay trong nghề thuyết phục.

Đến đời Chiến Quốc tranh hùng, các kẻ sĩ du thuyết nổi lên như mây, đưa ra thuyết hợp tung, thuyết liên hoành tranh nhau ở đời. Thiên *Chuyển hoàn* [Quỷ Cốc Tử] nêu lên cách nói khéo, thiên *Phi Kiêm* [của Quỷ Cốc Tử] giảng cái thuật tinh vi của người thuyết khách. Lời biện luận của một người mà nặng hơn chín vạc quý báu, cái lưới hai tác mà mạnh hơn đạo quân trăm vạn. [Tô Tần] mang sáu ấn oanh liệt. [Trương Nghi] được phong đất hưởng năm đô giàu có.

Từ khi nhà Hán đã bình định được Tần và Sở, những người thuyết khách mất dần. Lịch Tự Cơ chết trong vạc của nước Tề (vua nước Tề nghe theo Lịch Tự Cơ hàng Hán Cao Tổ. Hàn Tín nghe theo lời Khoái Triệt vẫn cứ đánh Tề. Tề giận nấu Lịch), Khoái Triệt suýt nhảy vào vạc sôi nhà Hán (Triệt khuyên Hàn Tín làm phản suýt bị Cao Tổ

giết). Tuy sau này có Lục Giả được người ta khen, Trương Thích chỉ nói chuyện đương thời (với vua Hán Văn Đế), Đỗ Khâm lời lẽ văn hoa, Lâu Hộ lời nói được tin dùng, lên xuống bên thềm nhà vua chiếm được cái chiếu công khanh, nhưng đều là những người theo gió, mượn thế, không có ai có thể đi ngược sông trở về nguồn cả.

Nói chung, việc thuyết phục cốt ở chỗ nói đi nói lại, khi lời khi căng tiếp nhau, không cứ chuyên một mực buông lỏng. Cái đó cũng còn tùy ở cách viết. Phạm Thư nói về sự việc, Lí Tư ngăn việc đuổi khách (vua Tần muốn đuổi các tân khách, Tư viết thư can) đều nói đến tình cảm đi vào nơi xung yếu, nhưng nói ra là thành công, tuy có sờ vào cái vẩy ngược của con rồng (Hàn Phi nói con rồng có cái vẩy ngược, ai sờ vào đấy thì nó giết chết), nhưng công thành, kế hợp, đó là cách dăng thơ thuyết phục giỏi. Đến như Trâu Dương thuyết Ngô Vương (Ngô Vương đời Hán định mưu phản, Trâu Dương can, sau đó Dương sang ở với Lương Vương. Có người gièm Trâu Dương, Lương Vương giam Trâu Dương dăng thơ, Lương Vương tôn làm thượng khách), Lương Vương, lời dụ hay mà lí lẽ thì đến nơi đến chốn cho nên tuy gặp nguy cũng không bị họa. Kính Thông thuyết phục Bảo Vĩnh, Đặng Vũ (Phùng Diêu tự Kính Thông, nhờ thuyết phục Bảo Vĩnh về kế hoạch dẹp phương Bắc, khi Vĩnh làm đại tướng quân được cử làm tướng quân) việc chậm nhưng vẫn nhiều cho nên mấy lần được mời và được đối đãi một cách ít có.

Cái then chốt của việc thuyết phục là phải cho đúng lúc và nghĩa cho hợp, tiến lên thì đúng mà nên việc; thối lui thì không trở ngại mà vinh thân. Trừ phi người đối trá quỷ quyệt, còn thì phải trung thành, tín nghĩa, bày gan mật ra dâng chúa chứ không phải là ở chỗ văn hay để bổ cứu cho lời. Đó là cái gốc của việc thuyết phục. Lục Cơ trái lại, lại nói: “Nói lời hoa lệ để nguy biện là tại làm sao?” (Lục Cơ: *Văn phú*).

Lời tán nói:

Cái lí biểu hiện ở lời, trình bày nó thành luận. Lời bàn sâu đến đời người và lẽ trời, vĩnh viễn truyền đến đời sau. Âm và dương bàn không sai lệch vào sâu đến chỗ quỷ thần. Lời bàn chặt chẽ, thông suốt trong nháy mắt có kết quả.

XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV.

Các thiên “Chiếu sách” “Hịch di” “Phong thiện”, “Chương biểu” “Tấu khải”, “Nghị đối”, “Thư ký” rất cần đối với ngày xưa nhưng có ít tác dụng đối với ngày nay, xin không dịch.

XXVI. CÁI THẦN VÀ CÁI TỬ (Thần tử)

Người xưa nói: “Thân mình ở trên sông trên biển mà tâm hồn ở dưới cửa khuyết của triều đình”. Đó là nói đến cái thần và cái tử (câu này lấy trong thiên “*Nhương Vương*” của Trang Tử). Cái tử của văn chương, cái thần của nó xa lắm. (Cái gọi là tử tương ứng với khái niệm “*lĩnh hứng*” - *inspiration* - theo nghĩa có màu sắc huyền bí của Hi Lạp, cái thần ở trong mỹ học Trung Quốc gần khái niệm “*tinh thần*”, gần chữ *anima* của Latinh) Cho nên khi ta lặng lẽ ngừng sự suy nghĩ lại một chỗ (tương ứng với khái niệm *mặc tưởng* - *méditation*) thì cái tử tiếp với ngàn năm. Ta trầm lặng thay đổi sắc mặt một chút thì cái nhìn của ta đã thông suốt đến vạn dặm. Nhà văn vừa lên tiếng ngâm nga thì trong khi ngâm nga đó đã nghe tiếng châu, tiếng ngọc tuôn ra êm tai; chỉ mới chớp mắt một cái đã tựa hồ thấy cái cảnh gió mây biến ảo. Đó là do cái lẽ tất nhiên (*lí*) của cái tử mà có chăng?

Do đó, ta thấy cái tác dụng kì diệu của việc cấu tứ (nghĩa đen của tử là nghĩ ra, phát hiện

một cái gì] [nó có thể khiến] cho cái tinh thần (*thần*) của nhà văn hòa mình (*du*, nghĩa đen là chơi đùa) với cái tồn tại khách quan (*vật*) bên ngoài (vật ở đây bao gồm cả cái tưởng tượng ra, nó chỉ cái gì không là ta). Cái tinh thần của ta nằm ở trong nội tâm ta nhưng cái *chí* và cái *khí* *chất* của ta nắm được cái then chốt của nó (chỉ phối nó. *Chí* gần nghĩa của *volonté*, - *khí* là cái bản chất cấu tạo ra từng người, danh từ này khá gần chữ bản tính, *nature*).

Ngoại vật (*vật*) do giác quan (*tai, mắt*) mà vào (vào cái thần tứ); những lời nói, câu văn là cái cai quản cái máy hoạt động của nó (thần tứ: ý nói ta cấu tứ được là do giác quan ta tiếp xúc với sự vật khách quan, nhưng cái *xu cơ*, cái then máy làm cho cái tứ của ta diễn đạt ra được chính là lời nói, không có ngôn ngữ thì không có sự hoạt động của tư tưởng). Hễ cái then máy mà thông suốt (*xu cơ* theo nghĩa *Kinh dịch*: “ngôn, hành - quân tử chi *xu cơ*” - “nói ra và làm là cái then máy làm người quân tử hoạt động”) thì mọi hình tượng của sự vật không có cái gì bị che giấu nữa. Nếu cái cửa, cái khóa tắc lại thì tinh thần sẽ trốn cái tâm (cái cửa cái khoá đây là chỉ *chí* và *khí*, - ý chí và bản tính - tức tinh thần không tập trung để cấu *tứ*).

Vì vậy cho nên việc vắt nặn ra tứ văn (*đào quán*, đào là vắt như vắt đất sét để làm đồ vật, quân là quay cái bàn xoay để làm đồ gốm, đây có nghĩa là sáng tạo) cốt ở chỗ *hư* và *tĩnh* (*hư* là trống, trong lòng chưa có thiên kiến gì; *tĩnh* là lặng).

Muốn cho có được cái đó phải xoi thông (*sơ luận*) ngũ tạng (tâm, can, tì, phế, thận là ngũ tạng), phải tắm gội (*tảo, tuyết*) tinh thần, phải tích lũy kiến thức để giữ lấy của báu, khảo sát sự lí để làm cho cái tài của mình phong phú lên. Rồi lại phải suy xét những điều mình trải qua (cũng như kinh nghiệm sống) để soi sáng một cách triệt để, rồi [cuối cùng mới] tập dượt cái tình cảm của mình để rút ra cái lời. Sau đó mới khiến cái ông chủ (cái tâm) là người hiểu sâu mọi đạo lí, tìm đến âm thanh, luật lệ mà đặt nên lời văn.

Người thợ mà có kiến giải độc đáo, thì căn cứ vào cái ý mình quan niệm mà vận dụng bút. (Đoạn này viết theo điển của Trang Tử: *Thiên Thiên đạo* mượn việc đéo bánh xe mà nói về đạo. Luân Biểu nói: “Đéo bánh xe mà từ từ thì dễ mà không chắc, nhanh thì mệt mà không vào, không từ từ mà cũng không nhanh, cứ lấy ở tay, ứng vào ở tim, miệng không nói ra được, có cái quan hệ về số ở đấy. Tôi không đem nó ra dạy con tôi được, con tôi cũng không thể đem nó ra nói với tôi được, cho nên 70 tuổi rồi mà vẫn phải đéo bánh xe”. Nói giọng triết học hiện đại tức là làm theo cái trực giác về nghệ thuật (*intuition artistique*). Đó là cái phương pháp chủ yếu để viết văn, cái điểm nút lớn phải nắm lấy khi viết một thiên).

Đại phạm khi cái thần và cái tứ đang hoạt động (lúc nhà văn tìm tứ) thì một vạn đường tranh nhau hiện ra, [nhà văn phải] đưa cái còn bông lông ấy vào khuôn phép, chạm trở được cái

không có hình dáng. (Theo hiện đại: biến cái mộng lung chưa có hình thù gì trong trí não thành hình tượng, cấp cho nó một khuôn khổ nhất định). Khi [nghĩ đến việc] lên núi thì tình cảm tràn đầy hướng về núi; khi [nghĩ đến việc] xem biển thì ý nghĩ tràn đầy ở biển. Dù tài ta có nhiều hay ít, ta cũng phải cùng rong ruổi với gió mây vậy.

Khi mới cầm bút, cái khí văn vượt xa trước lời văn; đến lúc bài văn viết xong, bề gãy mất một nửa những điều tưởng tượng ra khi bắt đầu viết. Sao vậy? Đó là vì khi cái ý còn ở trong khoảng không thì nó dễ là kì lạ, nhưng ngôn ngữ thì lại là cái gì thực tế nên khó khéo. Cho nên ý là do sự suy nghĩ mà ra, lời là do ở ý mà đến. Nếu hai cái kết hợp với nhau chặt chẽ thì không có chỗ hở; nếu sơ hở thì nó xa nhau ngàn dặm. Có khi cái lẽ đương nhiên nằm ở tấc lòng của ta mà ta tìm nó ở nơi chân trời góc biển. Cũng có khi cái nghĩa chỉ ở trong gang tấc mà điều suy nghĩ lại ở cách núi sông. Vì vậy cho nên phải lo nắm lấy cái tâm, nuôi dưỡng cái nghệ thuật viết chữ đừng lo mất công tìm tở. Chỉ cốt lời văn cho văn vẻ, nắm vững quy tắc viết, không cần gì phải làm cho tinh thần tình cảm mình vất vả.

Con người ta bẩm thụ tài năng người nhanh kẻ chậm khác nhau. Các thể văn cũng có cái lớn cái nhỏ công phu khác nhau. Tư Mã Tương Như (nhà từ phú giỏi nhất thời Tiền Hán) viết

văn chậm, khó nhọc ngâm bút để hồng cả lông. Dương Hùng [làm phú vất vả] buông bút ra thì nằm mê sảng. Hoàn Đàm (đời Đông Hán học làm phú mà sinh bệnh) mắc bệnh vì cấu tứ vất vả; Vương Sung (nhà triết gia lỗi lạc thời Đông Hán, vì lo suy nghĩ nhiều mà sớm già) khí lực kiệt vì suy nghĩ nhiều, Trương Hành [viết *Nhị kinh phú*] mất mười năm, Tả Tư trau dồi *Tam độ phú* mất 12 năm. Tuy họ có những bài văn lớn nhưng đó cũng là do cấu tứ chậm. Hoài Nam Vương [Lưu An] chỉ trong một buổi sáng viết xong *Li tao phú*; Mai Cao tiếp được chiếu là viết xong bài phú; Tào Thục (tên chữ Tử Kiến) cầm giấy là viết như có thể đọc miệng được; Vương Xán (tên chữ Trọng Tuyên) giơ bút là như đã làm xong. Nguyên Vũ ngồi trên yên ngựa thảo xong thư, Nhĩ Hành trong lúc ăn thảo xong bài tấu. Tuy những thiên của họ có ngắn nhưng họ cấu tứ cũng nhanh.

Những kẻ sĩ tứ văn mãi tiếp, tâm nắm được cái cách thức chủ yếu, thì nhanh như là đã nghĩ từ trước, nghĩ đến là xong ngay. Còn những người văn tứ chậm, tình cảm ở nhiều đường nhiều ngã, bụng lo trước nghĩ sau cho nên phải suy nghĩ nát mới quyết định được. Những người mãi tiếp trong phút chốc mà nên công, những người nhiều điều suy nghĩ phải lâu mới làm xong. Việc khó dễ tuy có khác nhau, nhưng cả hai đều nhờ ở chỗ huấn luyện tập

được nhiều. Còn như những kẻ học cạn mà cứ chậm suông, tài non mà muốn nhanh đoảng, thế mà muốn lấy cái đó để nên việc thì chưa hề nghe nói đến. Cho nên khi sáng tác cấu tứ thế nào cũng có hai cái lo: những người mạch suy nghĩ bế tắc thường có khuyết điểm là văn nghèo nàn. Những người lời văn nhiều thường có khuyết điểm là văn lộn xộn. Như vậy thì thấy rộng, đó là cái lương thực để cứu sự nghèo nàn; nắm lấy một điểm để xâu suốt tất cả, đó là cái thuốc để chữa bệnh lộn xộn. Kiến thức rộng lại nhất quán được là cũng nhờ ở cái sức của tinh thần vậy.

Tình cảm tư tưởng [của bài văn] vô cùng phức tạp và khó nắm. Hình thức [của nó] cũng khác nhau và thay đổi. Có khi lời thô kệch làm nảy sinh cái ý hay. Có khi việc tầm thường làm toát ra cái ý mới.

[Điều quan trọng là ở cái công của mình] tùy ở chỗ mình biết thấy được vải ở cây gai (gai dệt thành vải), tuy là mây nhưng chưa quý. Việc dệt làm cho gai thành vải, (mây) có rực rỡ mới là quý. Đến như những ý nhỏ, tế nhị không nghĩ đến được, cái đẹp mà lời văn không diễn tả được thì lời nói không đuổi theo nó, ngọn bút phải biết dừng lại [cái đó dành cho những người hết sức tinh]. Phải là những người hết sức tinh mới mở được cái vi diệu [của văn chương]; phải là người hết sức hiểu sự biến

hóa mới nắm được cái kỳ xảo. Y Doãn không thể nói chuyện vạc (Y Doãn nói đến mùi vị trong vạc nấu đồ ăn: “Sự biến hóa trong vạc tinh diệu vi tế, miệng không thể nói ra được, chỉ không thể hiểu được”), Luân Biểu không thể nói đến búa (đã chú thích ở trên). Nó thực vi diệu làm sao!

Lời tán nói:

Tinh thần [của nhà văn] tiếp xúc với các hiện tượng làm nên [nội dung] tư tưởng và tình cảm [của tác phẩm]. Các sự vật lấy cái bề ngoài để tác động đến ta, nhưng cái tinh thần (tâm) thì lại theo một cái lí duy nhất mà hoạt động. Sau đó mới chạm, dẻo theo thanh và luật, nảy sinh các thủ pháp tỉ và hứng. Có nắm được cách cấu tứ thì mới buông màn và quyết định được sự thắng lợi (viên tướng giỏi ngồi trong màn trướng đã quyết định được sự thắng lợi ở ngoài trận địa).

XXVII. BÀN VỀ CÁ TÍNH (Thể tính)

(Bài này nói về các phẩm chất của bài văn, cái đó gọi là thể và nguồn gốc của nó là ở tính cách của tác giả. Nói khác đi người ta tính tình thế nào thì có một lối văn tương ứng. Nếu dịch ra văn bây giờ thì phải nói như kiểu dịch "Nguyên đạo": Phẩm chất của lời văn là ở tính cách tác giả).

[Khi] tình cảm [của ta] bị xúc động, thì lời nói xuất hiện; [khi] cái lẽ đương nhiên đã phát hiện được thì văn hiện ra. Đó là cái việc từ chỗ ẩn (tình cảm, lí là hai cái kín) đi ra đến chỗ sáng rõ (ngôn ngữ, văn), nhờ bên trong mà phù hợp với bên ngoài vậy. Nhưng tài năng [mỗi người một khác]: có người tầm thường, có người ưu tú. Khí lực có người cứng rắn, có kẻ mềm yếu. Sức học có người nông cạn, có kẻ sâu xa. Lối sống có người trang nhã, có kẻ dâm dật (*Trịnh*, *Trịnh* là nước có phong tục dâm dật). Người ta do chỗ tình cảm và bản tính đào luyện, do sự giáo dục và ảnh hưởng bên ngoài (*nhĩêm* là nhuộm) tích lũy lại mà lời văn và sáng tác mỗi người một khác. Cho nên lời văn và lí lẽ tầm

thường hay ưu tú, không ai có thể đổi cái tài của mình. Phong cách cứng hay mềm yếu, [muốn đổi] may ra chỉ có cách đổi khí chất. Sự việc trình bày và nghĩa lí cạn hay sâu không nghe nói đến là do cái học của mình. Nhìn cái thể thức hùng mạnh hay lả lướt ít người xét đến cái lối tập dượt (đó là do tính cách). Mọi người đều lấy cái tâm của mình làm thầy, cho nên đều khác nhau như mặt người.

Nhưng nếu [ta] thấu tóm lại tất cả các đường, thì nói chung là có tám tính chất: Một là *điển nhã* (nghiêm trang, tao nhã), hai là *viễn áo* (xa và kín; những chữ điển nhã viễn áo không dịch vì nó rất thông thường); ba là *tinh ước* (tinh vi, gọn), bốn là *hiển phụ* (sáng rõ); năm là *phồn nục* (rườm rà); sáu là *tráng lệ* (mạnh và đẹp); bảy là *tân kì* (mới và lạ); tám là *khinh mị* (nhẹ và lướt - yếu).

Loại nghiêm trang tao nhã, thì xem các bài cáo (như *Khang cáo* trong *Kinh thư*) trong các *kinh* làm mục thước cho nhà Nho. Loại xa và kín thì xem các bài điển (như *Nghiêu điển* trong *Kinh thư*), xem *kinh* bàn về cái *nguyên tôn* (*nguyên* là cái đầu tiên của vũ trụ, *tôn* là cái cao nhất). Tinh gọn là giảm chữ, lược câu, phân tích từng hào, từng li (sợi tơ sợi tóc). Rõ ràng tức là lời thẳng nghĩa thông suốt, lẽ sát, làm vừa lòng. Rườm rà là có nhiều lời lăm lăm thí dụ, ngành ngọn nhiều rục rờ. Tráng lệ là nói đến những cái rộng lớn có sắc thái trác việt,

sáng chói. Tân kì là vượt xưa bỏ nay, ở nơi cao vọt; nhẹ yếu là văn nông nổi, yếu đuối phải dựa theo thế tục. Cho nên *nhã* và *kì* trái nhau; *áo* và *hiển* trái nhau; *phồn* và *ước* ngược nhau; *tráng* và *khinh* khác nhau. Văn tứ là rễ là lá, vườn hoa vườn trái là ở đó. Tám tính chất luôn luôn thay đổi. Công là nhờ học mà nên. Tài lực cũng có phần ở đấy là do khí huyết mà ra. Khí huyết làm cho cái *chí* chắc lại. Cái chí quyết định lời nói. Việc nói ra lời hoa tiếng gấm đều là do tình cảm và tính cách con người mà ra.

Tám thể thay đổi nhiều lần, cái công là do học mà thành, tài năng và sức lực vẫn có, nhưng xuất phát từ khí huyết. Cái khí phách là để xác lập cái chí, cái chí là để xác định lời nói, tuy có tiếp thu các tình hoa nhưng đều là ở tình cảm, bản tính cả.

Vì vậy cho nên Giả Nghị tuần kiệt nên lời văn sạch sẽ và cái thể trong sáng; Tư Mã Tương Như ngạo mạn và đối trá nên lí thì quá đáng mà lời thì tràn ngập; Dương Hùng thâm trầm lặng lẽ nên ý vị của văn ông sâu; Lưu Hưởng giản dị nên văn có thú vị rõ ràng và việc bàn rộng; Ban Cố tao nhã, tốt đẹp nên văn kín đáo và tứ tươi; Bình Tử chìm sâu, thông suốt nên sự suy nghĩ của ông chu đáo và văn ông kín. Vương Xán vội vàng, sắc, độc thấy đột ngột nhưng mạnh mẽ quả cảm. Từ Tông người khoáng đạt nên âm thanh thoải mái và điệu văn đi xa. Thúc Dạ tuần kiệt nên

hứng cao, sắc thái rực rỡ; An Nhân nhẹ và nhanh nên mũi nhọn lộ ra và vẫn trôi chảy; Sĩ Hành trang trọng, tình dồi dào, văn hàm súc. Gộp lại mà suy, trong và ngoài đều hợp. Đó chẳng phải là do cái bản sắc bất biến của tự nhiên, biểu lộ tài năng và khí chất nói chung sao? Phạm tài năng là do thiên tư, cái học phải thận trọng ở sự tập dượt đầu tiên. Đẻo gỗ hay nhuộm tơ thì cái công là ở chỗ thay đổi lần đầu. Một khi đồ vật đã thành, màu sắc đã định thì khó lòng mà thay đổi. Cho nên đưa trẻ đẻo gọt thì trước tiên phải có mẫu. Theo rẽ mà xét đến lá, cái tứ tự nó sẽ tròn trặn. Tám thể tuy khác nhau nhưng đều hợp với kĩ xảo. Một khi nắm được cái then chốt thì các phần phụ sẽ thành. Do đó nên tìm *thể* mà tập dượt; theo tính cách của mình mà luyện tài.

Cách chỉ đạo về văn là dùng cái đạo này.

Lời tán nói:

Tài năng và cá tính khác nhau, lời văn thể văn đa dạng. Lời là da, chỉ thực là xương tủy. Trang nhã, hoa lệ, rậm rạp, tươi tắn. Tập dượt bất chước sẽ đạt được phong cách chân chính. Cái kết quả của sự bồi dưỡng sẽ dần dần thành.

XXVIII. BÀN VỀ PHONG THÁI VÀ CỐT CÁCH (Phong cốt)

Kinh thi có đủ sáu nghĩa (*phong, nhã, tụng* là ba thể; *phủ, tỉ hứng* là ba cách thức) thì *phong* là cái đứng đầu. Đó là cái nguồn, cái gốc để tiến hành việc giáo hóa. Nó cũng là cái khớp làm một với tính tình và khí chất của tác giả.

Vì vậy cho nên khi lòng [tác giả] đau xót cảm hoài muốn bộc lộ tình cảm mình thì thể nào cũng bắt đầu bằng *phong*. Khi ngâm vịnh trình bày lời văn thì không gì quan trọng hơn cốt cách. Cho nên văn cần có cốt cách cũng như thân thể người ta có bộ xương. Tình cảm của ta chứa đựng sẵn cái *phong* cũng như hình hài ta chứa đựng cái khí chất vậy. Khi lời văn được xếp đặt đúng đắn và thẳng thì cái cốt cách của văn đã hình thành. Nếu ý chí và khí chất [của nhà văn] hăng hái mạnh mẽ thì cái phong cách của văn có tác dụng cảm hóa. Nếu lời văn giàu có đầy đủ mà phong cách, cốt cách vẫn không bay bổng lên được thì đó là vì màu sắc của văn mất vẻ tươi và âm thanh để nâng

đỡ lời văn không có sức. Cho nên khi cấu tứ làm văn phải làm sao giữ được cái khí chất cho đầy. Một khi đã bồi dưỡng cái khí chất được đầy đủ thì cái vẻ sáng sủa của văn mới mới mẻ được. Điều này đối với tác dụng viết văn cũng như con chim săn dùng đến đôi cánh vậy.

Cho nên người nào trau dồi cốt cách thì việc chọn lựa lời văn thế nào cũng tinh, người nào đi sâu vào phong cách thì diễn đạt tình cảm thế nào cũng rõ. Vận dụng chữ chắc khó thay đổi, âm hưởng động lại mà không bị hạn chế đó là cái sức của *phong thái* và *cốt cách* vậy. Còn như khi nghĩa thì gầy mà lời thì béo, phiền phức, lộn xộn không có hệ thống thì đó là dấu hiệu nói nó không có *cốt*. Nếu tư tưởng không trọn vẹn, đầy đủ, nội dung khô héo, văn chương thiếu khí thế thì đó là chứng cứ biểu hiện không có *phong*.

Ngày xưa Phan Húc (nhà văn cuối đời Đông Hán) viết *Sách Ngụy Công cửu tích văn* (bấy giờ công của Tào Tháo lừng lẫy, Tháo hi vọng vua Hán phong thưởng cho mình, Phan Húc đón ý của Tháo viết bài sách này) ý là bất chước văn các *diễn* trong các *kinh* khiến những người khác không dám hạ bút. Điều đó chứng tỏ cái cốt lực của ông ta cao. Tư Mã Tương Như (đời Hán) viết bài *Đại nhân phú*, [Hán Vũ Đế] đọc nó cảm thấy có cái “khí bay lên mây” làm thành tác phẩm bậc thầy của từ phú, đó là vì cái *phong lực* (sức cảm hóa) [của tác giả mạnh]. Biết xem những điều then chốt này thì có thể làm văn được. Nếu

làm trái cái cách này thì đừng có mong rườm rà, đẹp dễ.

Gặp loại mà suy, trong và ngoài đều hợp. Đó chẳng phải là do cái bản sắc bất biến của tự nhiên, biểu lộ tài năng và khí chất nói chung sao? Phạm tài năng là do thiên tư, cái học phải thận trọng ở sự tập dượt đầu tiên.

Do đó, Tào Phi (Ngụy Văn Đế) nói: “Văn chương lấy khí làm chủ”. (Tào Phi: *Diễn luận luận văn*: văn chương lấy khí thể là cái tùy theo khí chất của tác giả mà định). Về khí chất, có người đục, có người trong khác nhau, không thể cố gắng tìm mà có được. Cho nên khi bàn về Khổng Dung, Tào Phi nói: “Phong cách và khí chất của Khổng Dung đều trác việt”. Bàn đến Từ Cán ông nói: “Thình thoảng có cái khí chất của nước Tề”. Bàn đến Lưu Trinh thì nói: “Khí và chất rất phóng khoáng”. Lưu Trinh cũng nói: “Khổng Dung lỗi lạc, quả là có cái khí chất khác thường. Những ưu điểm trong tác phẩm của ông ngõ hầu không thể vượt được.” Đó đều là những ý biểu lộ sự quý trọng khí chất của tác giả. Con gà rừng có lông vũ nhiều sắc nhưng chỉ bay được trăm bước, đó là vì thịt và xương nó quá nhiều nhưng sức nó lại quá ít. Con chim ưng, con điều ó thiếu màu sắc nhưng bay thì tung trời, đó là vì xương nó cứng và khí nó mạnh. Tài, sức trong văn chương cũng giống như vậy. Nếu có cái *phong thái* nhưng mà cái *cốt cách* thiếu thì như con điều ở rừng bút; nếu có cái *cốt cách* mà thiếu cái *phong thái* thì cũng như con gà rừng nhảy ở vườn văn. Chỉ có người nào đã [có sẵn cái lời văn] đẹp đồng

thời lại bay cao thì mới là con phượng hoàng kêu trong văn đàn vậy.

Nếu như học tập khuôn mẫu ở các *kinh*, bay lượn ở các sách Chư tử và các sách sử, đi sâu hiểu được sự biến hóa của tình cảm và tư tưởng, lại hiểu rõ được các thể văn, thì người đó mới có thể có những ý mới, khắc chạm ra những từ lạ. Vì nắm vững các thể văn cho nên lời văn kì lạ mà không có tí vết. Nếu cốt và sắc thái đều chưa thành thạo mà lại đòi vượt qua những quy củ cũ, đòi bay nhảy ở nơi sáng tạo mới thì tuy có nắm được ý hay, điều nguy và thất bại vẫn nhiều. Lối lo chấp những chữ lạ, người ta vẫn cứ tưởng lầm là cái khuôn phép bất biến. *Kinh thư* (thiên *Thiên mệnh*) có nói: “Văn từ cốt ở chỗ thể hiện được cái chủ yếu chứ không phải ở chỗ thích điều lạ”. Nói như thế là để đề phòng hiện tượng đầy rẫy về văn từ. Nhưng cái thuật làm văn có nhiều lối, mỗi người theo cái mình thích. Nhưng nhà văn ưu tú khó truyền cái thuật của mình cho người khác, những người học làm văn cũng khó lòng học được cái cách của người ta.

Do đó, người ta thường đi con đường văn từ hoa lệ, càng đi càng quên về. Nếu có thể xác lập được cái phép tắc chân chính khiến văn chương đã sáng rõ lại mạnh mẽ thì cái *phong* sẽ trong, cái *cốt* sẽ vững, cái *thể* của thiên sẽ rực rỡ. Nếu nhà văn khảo sát đến các mặt cần phải lo nghĩ thì việc thành công đâu phải là xa vời!

Lời tán nói:

Tình cảm và khí lực có hài hòa thì lời văn và thể văn mới đầy đủ. Văn nhờ mạnh mẽ mà sáng cái đẹp mới biểu lộ. Làm cho sức phong dồi dào, xương cốt cứng cáp thì mới nhọn của tài mới sừng sững, cái hoa mỹ mới rực rỡ.

Cái khó lúc theo dõi sách triết học Trung Quốc chẳng phải ở tư tưởng, ở chữ nghĩa mà ở thuật ngữ của nó, cái này đưa đến một lối diễn đạt rất xa cách diễn đạt của ta. Cái khó là ở chỗ họ đi theo con đường ẩn dụ chứ không tạo nên một hệ thuật ngữ riêng, do đó lối lí luận của họ không có tính chất tư biện mà có cái vẻ "cóc nhảy"; nếu không thực quen, không "ăn nằm với họ" thì không hiểu nổi và đâm bức. Đây là hệ thống lí luận về chữ phong. Đáng lí phải xác định phong với tư cách một thuật ngữ chuyên môn rất xa ngôn ngữ hằng ngày thì họ để cho chữ phong lồi cuồn. Cuối cùng bài luận văn thành một công trình giảng nghĩa về mọi nghĩa khác nhau của chữ phong mà cái phạm trù phong thì mờ hẳn đi. Trước hết phong là một loại thơ: "thể phong". Phong là gió và vì Khổng Tử nói: "Đức người quân tử như gió, đức người tiểu nhân như cỏ, gió thổi, cỏ rạp", cho nên gió lại có nghĩa là giáo dục. Thể là tác giả nhẩy sang nói đến phong với tính cách giáo hóa. Rồi phong là cái sắc thái riêng như trong phong cách, phong vận. Và tác giả lại nói đến cái phong với tính cách bản sắc về mặt hình thức nhưng rồi cái phong ấy thường vẫn đi với khí là một cái chỉ nội dung nên đồng thời phong lại là một cái gì thiên hẳn về nội dung. Và cứ thế, cốt, khí, chất v.v... đều như vậy. Chính cái lối chạy theo từ nghĩa này là tai họa cho học thuật Trung Quốc cổ. Cuối cùng, mọi thứ nhào lộn vào nhau, công tác phạm trù hóa, công tác số một của tư duy triết học, bị vứt bỏ. Muốn hiểu được nó, ta phải làm lại việc tư biện, nếu không ta chỉ gặp trong triết học Trung Quốc những điều lệnh, chỉ thị, phép tắc mà ta thì như một anh què vì các phạm trù, "những cái gậy cho ta đi", bị đập nát và vứt tứ tung!

XXIX (THÔNG BIẾN) -XXX (ĐỊNH THỂ)

Thiên XXIX là thiên Thông biến. Như ở Thể tinh (XXVIII) nói, vẫn có tám thể nhưng các thể này phối hợp với nhau mà thành biến hóa vô cùng. Ta phải thông suốt sự biến hóa ấy. Ta muốn biến hóa thì phải bắt chước người xưa. Các đời xưa vẫn bắt chước nhau:

“Li tao của Sở là lấy khuôn phép của người nhà Chu, phủ và tụng đời Hán là chịu ảnh hưởng của Sở, văn đời Ngụy làm hăm mộ theo phong thái đời Hán, từ chương đời Tấn là theo phong thái của đời Ngụy. Suy đó mà luận ra thì thời Hoàng Đế, Nghiêu thuần tính khiết mà chú trọng về chất phác, thời Thuấn, Hạ Sở, Hán thì đẹp tươi mà khoa trương, thời Ngụy, Tấn thì nông cạn mà tươi tắn, thời Tống sơ thì hư ngụy nhưng mới mẻ”.

Sau đó, nói đến một thí dụ của việc biến đổi, nêu rõ các nhà văn bắt chước nhau nhưng đều có chỗ sở đắc:

Mai Thặng trong bài “Thất phát” nói: Nhìn suốt chữ Đông Hải, cầu vồng hiện chữ trời xanh. Tương Như trong “Thượng lâm phú” nói: Nhìn nó

thì không có nơi nào bắt đầu, xét nó thì không có bến bờ. Mặt trời mọc ở cái ao phía Đông, mặt trăng hiện ở cái sườn núi phía Tây v. v...

Thiên 30 là thiên Định thể. Thiên này có ba đoạn: 1) Trước tiên nói văn có cái thể, đó là do tự nhiên mà có. Phần này nói: Thể là do thể cách mà ra, thể cách quy định cái thể, đó là do tự nhiên, cũng như "tròn là thể của cái quy, vuông là thể của cái cử". 2) Sau đó nói mỗi thể đều có chỗ của nó; người biết làm văn thì nên có đủ các thể. Người đi sâu vào văn thì tổng hợp được các thể. Cái lạ và cái ngay thẳng tuy ngược nhau nhưng phải biết cả hai để có thể vận dụng; cái cứng và cái mềm tuy khác nhau nhưng phải biết tùy thời mà dùng cho thích đáng. Nếu yêu cái điển nhã mà lại ghét cái phù hoa thì lệch về cái lý, thông thạo cả hai mặt cũng như người Hạ tranh cung tên, nếu chỉ cầm một cái hoặc cung hoặc tên thì không thể bắn được. Nếu trang nhã và lẽ lời cùng ở một thiên thì cái thể nôm một sẽ sai, cũng như người Sở bán giáo lại khen cả một nửa, hai cái không thể cùng mua. 3) Phần ba nói về các tệ của văn. Cái sai là do chỗ thiên lệch. "Nhưng văn phải tùy theo thể. Thể có khi cứng có khi mềm, bất tất phải đề cao sự khăng khải cho đó mới là thể".

Cuối cùng, bài xích lối văn phù phiếm đương thời:

"Các nhà làm từ gần đây đều thích những điều đẹp đối trá. Xét nguồn gốc cái thể của họ, đều do cái thể thích đối trá mà biến thành. Họ chán cái lối cũ cho nên họ xuyên tạc để lấy cái mới. Xét cái ý phù hoa của họ có vẻ là khó chữa nhưng thực ra không có cách nào khác: chỉ quay lại cái thẳng mà thôi. Cho nên ý quay về cái ngay thẳng là hay, lời trở về cái ngay thẳng là lạ".

XXXI. BÀN VỀ TÌNH CẢM VÀ NGHỆ THUẬT DIỄN TẢ (Tình thái)

Tình thái là thiên phân tích quan hệ giữa nội dung và hình thức. Ở đây tác giả chống lại xu hướng đương thời là chạy theo hình thức, coi thường nội dung và phân tích cái nguy hại của nó.

Các trước tác của thánh nhân đều gọi là văn chương. [Sở dĩ gọi như vậy] không phải vì cái hình thức nghệ thuật (*thái*) của nó đó sao? (Chữ *thái* ở đây là hình thức nghệ thuật). Nước bản tính lỏng (*hư* nghĩa là trống, tức là lọt vào bất kì nơi nào, không có hình dáng nhất định) mà còn có thể có vân sóng; cái cây bản tính chắc mà có thể nở hoa. [Như thế đủ biết] “hình thức đẹp đẻ” (*văn*) là cái dựa vào cái bản chất. Nếu [da] hổ, [da] beo mà không có văn (đây chỉ *văn*) thì cũng như là [da] chó, da dê. Con tê ngư có da (da tê ngư dày để làm áo giáp) như vậy là có dụng, nhưng còn thiếu hình thức nên phải thêm màu: đó là chứng cứ chứng tỏ cái bản chất cũng phải nhờ vào cái hình thức (*văn*). Đến như việc miêu tả tính tình, tâm trạng con người, phơi bày

hình tượng của sự vật, đi sâu vào tâm can bằng dấu chân chim mà làm ra chữ, dẹt từ ở trên cái lưới cá (trên giấy. *Hậu Hán thư* : Thái Luân lấy vỏ cây và vải rách làm lưới cá để chế ra giấy), muốn cho nó rục rở thì phải có cái hình thức văn cho nó đẹp vậy.

Cho nên con đường làm văn để lại đời sau (*lập văn*) có ba lối: một là dùng lối văn hình ảnh (*hình văn*), tức là lối văn lấy năm sắc làm chính (*ngũ sắc*: xanh, vàng, đỏ, trắng, đen). Thứ hai, là lối văn lấy thanh âm, tức là lấy năm thanh làm cơ sở (cung, thương, giốc, chủ, vũ). Thứ ba là lối văn lấy tính tình làm cốt, tức là lối văn lấy năm tính làm then chốt. (Nguyên văn chỉ nói *ngũ tính*. Nếu *tính* là bản tính thì đó là nhân, nghĩa... theo như Mạnh Tử; nếu *tính* là tính tình thì đó là im lặng, vội vàng, cố sức, vững chắc, khôn ngoan). Năm sắc phối hợp với nhau thành ra sắc vóc, năm âm điều hòa với nhau thành nhạc Thiệu [của vua Thuấn], nhạc Hạ [của vua Vũ]. Năm tính phát ra mà thành từ chương. Đó là cái lẽ tự nhiên khiến ra như vậy. Sách *Hiếu kinh* để lại phép tắc cho đời sau nói: “Những lời ai điếu [cha mẹ mất] không văn hoa” (*Hiếu kinh*, chương *Táng thân*, Khổng Tử nói: “Người con hiếu làm lễ tang với cha mẹ thì khóc không thâm thiết, làm lễ không có dáng đẹp, nói không có văn hoa”).

Theo đó, ta biết rằng người quân tử thường ngày nói không phải không văn hoa (đây là

cho lúc tang lễ người quân tử khác với ngày thường). Lão Tử ghét cái hư ngụy cho nên nói: “Lời nói đẹp thì không đáng tin”. (Lão Tử, *Đạo đức kinh*: Lời nói đáng tin thì không đẹp, lời nói đẹp thì không đáng tin). Nhưng năm nghìn chữ [của *Đạo đức kinh*] vẫn tinh vi, đẹp dễ như vậy thì [Lão Tử] không vứt bỏ cái đẹp. Trang Chu nói: “Dùng lời trau chuốt mà miêu tả vạn vật”, đó là nói trau dồi từ [quá đáng]. Hàn Phi nói: “Dùng lời đẹp để biện bác” (Hàn Phi Tử: “Không lo nghĩ đến cái công trị nước mà lo toan về cái tiếng có lời văn đẹp để biện bác”), đó là nói lời đẹp [quá đáng]. Bàn luận mà lời văn quá đẹp, biện bác mà lời văn trau dồi quá đáng, đó là sự biến đổi của lời văn đi đến chỗ cực đoan. Ta xem Lão Tử thì biết hình thức của văn chương là dựa vào tính tình con người mà viết, xem kĩ Trang Chu, Hàn Phi thì thấy văn từ hoa lệ của họ thực quá nhiều. Nếu biết chọn dòng trong, dòng đục, phân biệt đường đúng, đường sai, thì có thể làm chủ được hình thức của văn vậy. Phàm phẩn đồ và thanh đại (để tô lông mày) chỉ là để tô vẽ cho cái dung mạo bên ngoài, còn việc liếc mắt làm duyên là chỉ nảy sinh từ chỗ con người đẹp dễ [thì mới đẹp được]. Cái hình thức nghệ thuật của văn là để trang sức cho lời nói mà việc thấy được cái đẹp là gốc ở tình cảm và tư tưởng nhà văn. Cho nên tình cảm là cái cơ bản (*kinh*) của văn chương, còn lời văn lại là cái phụ thuộc của tư

tưởng (ở đây *lí* và *tình* tương ứng với cái ta gọi là nội dung). Cái cơ bản (*khinh*) có ngay thẳng thì sau đó cái phụ thuộc (*vĩ*) mới thành công được (Đây ý nói nội dung tức là *tình* và *lí* là cái sợi dọc, cái *khinh* của tấm vải, cái đó có thẳng thì cái lời là cái sợi ngang *vĩ* mới có thể kết hợp vào mà làm nên tấm vải). Cái tư tưởng (*lí*) có xác định [đứt khoát] thì lời lẽ mới thông suốt được. Đó là cái nguyên lí cơ bản của việc sáng tác văn học vậy.

Các bài thơ của các nhà thơ trong *Kinh thi* ngày xưa viết ra làm văn để diễn đạt nội dung (*tình*); [trái lại], các nhà từ phú [đời sau] thì lại vì hình thức (*văn*) mà tạo nên nội dung (*tình*). Lấy cái gì để chứng minh điều đó? Đó là vì *Quốc phong*, *Đại nhã*, *Tiểu nhã* [của *Kinh thi*] sở dĩ sáng tác ra [là đều do] cái chí khí và cái tâm tư [của nhà thơ] tràn đầy, buồn bực, nên [họ mới] ngâm vịnh ra để diễn tả tình cảm và tính cách họ để khuyên răn những người ở trên (cầm quyền cai trị). Như thế là họ vì nội dung (*tình*) mà làm ra văn chương. [Còn] các nhà từ phú [đời sau] thì lòng không phiền muộn, uất ức, chỉ lo đua nhau dùng lời lẽ khoa trương để mua danh cầu lợi. Thế tức là vì hình thức (*văn*) mà tạo ra nội dung (*tình*). Vì nội dung (*tình*) mà làm thì cốt cho gọn và nói chân thực; vì hình thức (*văn*) mà viết thì hoa lệ quá đáng mà rắc rối thừa thãi. Nhưng các nhà văn đời sau chọn cái phù hoa bỏ cái chân thực, vứt

bỏ các *phong*, các *nhã* [của *Kinh thi*], chạy theo thờ các nhà từ phú làm thầy. Kết quả những tác phẩm diễn đạt nội dung ngày càng ít; trái lại, những bài đuổi theo hình thức (*văn*) thì ngày càng lắm. Cho nên cái chí (của mình) chỉ nghĩ đến mũ cao áo dài mà lại ca vịnh ẩm ỉ về cái vui của người ẩn dật chốn núi rừng; cái lòng [của mình] độc nghĩ đến danh lợi trên đời nhưng lại giả vờ nói đến việc ngoài trần thế. [Một khi] cái thiên chân làm chủ tế của ta (ý nói sự thành thực noi theo bản tâm) đã không còn nữa, thì [văn chương] chỉ nói lên cái trái ngược với ta mà thôi.

Cây đào, cây mận không nói mà ở dưới chân nó có đường. Đó là vì nó có cái quả của nó. Người con trai trồng lan không thơm (*Hoài Nam Tử*, thiên *Mậu xưng*; người con trai trồng lan đẹp mà không thơm) là vì người con trai không có cái lòng chân thành. Cây cỏ kia là vật hèn mọn mà còn dựa vào tình cảm, hướng gì văn chương là cái lấy việc thuật lại cái chí của nhà văn làm gốc? Lời nói đã trái với chí của mình thì cái hình thức (*văn*) có gì đáng theo? Cho nên ta vận dụng các từ, kết hợp các vẻ đẹp là để làm sáng tỏ tư tưởng (*lí*); nếu màu sắc quá lạm, lời lẽ đối trá, thì tư tưởng (*lí*) và tình cảm (*tâm*) của tác giả càng mờ đi. Cho nên lấy lông chim trả (lông biếc rất đẹp), lấy quế làm môi để câu thì trái lại mất tất cả (*Khuyết Tử*: Nước Lỗ có người thích câu, lấy quế làm môi, lấy vàng làm lưỡi câu, thêm

vào đáy ngọc bích, treo ở sợi dây lông chim trắng). [Sách *Trang Tử* nói]: “Ý nghĩa của lời bị cái rực rỡ của văn che mất”, đại khái là nói điều đó. Cho nên [Kinh thi nói]: “Mặc áo gấm, ngoài phủ áo mỏng” vì ghét cái hình thức nó quá rực rỡ. [Kinh dịch, quẻ *Bôn tượng* nói]: “Xét cho đến cùng thì màu trắng là màu chính”, đó là quý cái gốc.

Về việc sáng tác thì phải biết vạch ra cái khuôn để dựng cái nội dung (*lí*), nghĩ ra một chỗ đứng (*địa*) để bày tỏ tình cảm (*tâm*). Chỉ sau khi xác định được tình cảm (*tâm*) thì mới đem âm nhạc phối hợp. Nội dung có ngay ngắn thì sau đó mới chọn lời văn, khiến cho cái hình thức (*văn*) không giết mất cái nội dung (*chất*), lời lẽ sâu rộng không làm cái *tâm* của mình chết đuối. Cái màu sắc đúng đắn màu tía, màu lam rực rỡ, cái màu sắc hỗn tạp màu hồng, màu tím bị gạt đi. Như thế mới có thể nói là “đẻo gọt thành chương” [như *Kinh thi* nói], “người quân tử rực rỡ” [như *Luận ngữ* nói] vậy.

Lời tán nói:

Lời nói nhờ có hình thức văn hoa mà đi xa. Cái kinh nghiệm ấy thực là đúng thay! Một khi đã nắm được tư tưởng và tình cảm thì lời văn hoa mỹ sẽ có. Gấm nước Ngô mau phai, hoa dâm bụt ngắn ngủi: cái vẽ bên ngoài rườm rà mà chân tình ít thì thường thức thế nào cũng chán.

XXXII. THANH VÀ LUẬT

(Thanh luật)

(Thiên này nói về nguồn gốc của âm luật).

“Âm luật nảy sinh ra là bởi âm thanh của con người. Âm thanh này đã chứa sẵn các bậc cung, thương và nảy sinh từ chỗ huyết khí. Tiên Vương nhân đó mà chế nhạc, ca. Cho nên ta biết các dụng cụ âm nhạc (*khí*) là để diễn tả âm thanh của con người [chứ không phải] âm thanh là họa theo các khí cụ âm nhạc”.

(Từ chỗ âm nhạc là bắt chước âm thanh của con người, tác giả đi đến chỗ nói ngôn ngữ con người chính là âm nhạc. Nhưng nghe âm nhạc thấy sai thì biết là vì đó là nghe cái thanh ở ngoài nên dễ, còn nghe văn sai khó biết là vì đó là nghe cái bên trong (nội thánh). Sau nói đến những cái bệnh về thanh luật của nhà văn là do chỗ hiểu kì. Cuối cùng, bàn về việc điều hòa thanh và luật. Thiên này nhiều thí dụ xa lạ với Việt Nam.)

XXXIII. CHƯƠNG VÀ CÂU (Chương cú)

Đặt tình cảm, tư tưởng phải có nơi; để lời nói phải có chỗ. Nơi gửi tình cảm, tư tưởng đó là chương; nơi gửi lời nói đó là câu. Cho nên, “chương” nghĩa là soi sáng, “câu” (cú) nghĩa là thu gọn (về lối định nghĩa các phạm trù của văn học theo ngữ nghĩa và ẩn dụ xem lời chú ở thiên XXVIII). Muốn thu gọn lời, thì kết các để phân chia các bờ cõi, muốn soi sáng tư tưởng và tình cảm thì nắm toàn bộ cái nghĩa để bao quát cái thể của văn. Tuy các khu và các đường phân giới khác nhau nhưng những đường sá vẫn giao thông.

Người ta muốn lập ngôn thì nhân chữ mà làm thành câu, chồng chất câu mà thành chương, chồng chất các chương mà thành thiên. Thiên mà rức rõ được là do chỗ chương không có lỗi. Chương mà sáng rõ được là do chỗ câu không có tí vết. Câu mà trong, đẹp được là do chỗ chữ không sai. Nắm lấy cái gốc thì cái ngọn theo, biết một mà nắm được vạn.

Việc làm văn làm chương [thì cần biết] thiên có cái nhỏ, cái lớn, tách các chương, hợp các câu. Điều văn có khi khoan thai có khi gấp rút, theo sự biến đổi mà làm, không có tiêu chuẩn cố định. Câu là gồm vài chữ, nó phải tiếp nhau mới có tác dụng. Chương thì thâu tóm trong một *nghĩa* (tư tưởng). Ý phải hết thì cái thể của chương mới trọn vẹn (thể ở đây là cái bản chất).

Việc dẫn dắt tư tưởng, tình cảm, việc đưa đón gặp gỡ [các ý], cũng giống như việc múa luôn luôn đi vòng nhưng vẫn có vị trí nhất định; cũng giống như tiếng ca vang dội nhưng có tiết tấu, khi bổng khi trầm. Nếu tìm sự so sánh trong các thi nhân, thì ta thấy rằng: tuy ta có tách từng chương ra để tìm nghĩa của nó, nhưng chương và câu đều ở trong thiên [hòa với nó làm một]. [Điều đó] cũng như ta rút cái sợi tơ ở kén tuy là cốt tìm cái đầu rút ra cái cuối, nhưng cái thể (bản chất) của nó vẫn tương tự nhau. Lời mở đầu của bài đã có mầm mống ở trong ý của giữa thiên, lời nói cuối cùng đã tìm thấy ở trong ý của những câu trước. Cho nên, bên ngoài thì hình thức giao kết đẹp đẽ; bên trong thì mạch nghĩa lưu thông. Cái đó cũng như cánh hoa và đài hoa đỡ lấy nhau, đầu với đuôi là một thể [thống nhất].

Nếu lời không có bạn của nó thì cũng giống như một người lữ khách ở trọ chẳng có bạn bè. Sự việc ở trái trật tự của nó thì trôi dạt mãi không yên. Cho nên việc rút câu (bởi vì theo lối văn cổ thì cứ

rút từng câu có sẵn mà chấp) ngại cái trò đảo lộn trên dưới, việc viết thành chương cốt sao cho thứ tự thuận chiều. Đó là nơi tình cảm và hứng thú đều quay về đấy, mọi lối viết văn đều thống nhất ở đấy.

Câu vốn không nhất định, nhưng chữ thì có số lượng, có cách thức của nó. Câu bốn chữ thì kín mà không vội, câu sáu chữ thì nghiêm nhưng không chậm. Có khi câu biến thành ba chữ, thành năm chữ, đó là cái thứ yếu tùy cơ mà làm. Còn như cái đại thể chung của “thơ” và “tụng” thì lấy bốn chữ làm thể chính. Chỉ có thơ câu cha, cúng thần thì mới lấy hai chữ làm câu.

Xét ra, thì thơ hai chữ bắt đầu từ thời Hoàng Đế: đó là bài ca dao *Trúc đàn*. Thơ ba chữ xuất hiện đời Thuấn: đó là bài thơ *Nguyên thú*. Thơ tứ ngôn phổ biến ở đời Hạ: bài thơ *Lạc nhuế* là như vậy. Thơ ngũ ngôn xuất hiện đời Chu: bài *Hành lộ* [trong *Kinh thi*] là thế. Thơ lục ngôn, thất ngôn xuất hiện lộn xộn ở trong *Kinh thi*, *Sở từ* nhưng khi nó thành một thể hẳn hoi (ở đây trong bản gốc thiếu một chữ, có lẽ là chữ “thành”, theo Lưu Vĩnh Tế thì là chữ “tạp”, nếu thế thì nghĩa là “nhưng nó thành một thể tạp”, nghĩa là có câu năm, có câu sáu lộn xộn) là ở đời Lương Hán.

Tình cảm và số chữ thay đổi tùy thời mà dùng. Nếu như bỏ vấn đề theo điệu là để cho cái khí lực của lời văn được tự do (đấy là nói

đến việc chuyển từ vần này sang vần khác). Giả Nghị, Mai Thặng cứ hai vần lại đối; Lưu Hâm, Hoàn Đàm trăm câu không đối vần. Người nào cũng có cái ý muốn riêng của người ấy. Ngày xưa, Ngụy Vũ Đế (Tào Tháo) bàn về phú, ngại về chỗ nhiều câu một vần mà thích thay đổi. Lục Cơ cũng khen thể tứ ngôn, cho bốn câu là đẹp, xem cách ông đặt vần thì cũng giống như Mai Thặng, Giả Nghị. Nhưng hai câu đã đối vần thì thanh vận nhỏ yếu và gấp vội, trăm câu không đối vần thì môi miệng nhọc mệt.

Người tài năng giỏi tuy cấu tứ thông suốt, thuần túy nhưng nếu chọn lấy chỗ trung hòa (không thay vần gấp cũng không thay vần quá ít) thì có lẽ không có gì sai sót. Cũng có nhà thơ đưa chữ “hê” vào trong câu thơ. *Sở từ* đã dùng lối ấy. Chữ “hê” đứng ra ngoài câu, đến chữ “hê” thì hết câu, đó là trợ ngữ từ. Bài thơ *Gió Nam* của vua Thuấn dùng nó đã lâu. Nhưng Ngụy Vũ Đế không thích nó, có phải vì nó không có ích cho lời văn chăng? Còn như những chữ “phù, duy, cái, cố” là những chữ mở đầu, những chữ “chi, nhi, ư, dĩ” là những chữ chen vào giữa câu trong thể thơ cũ. Còn “hô, tai, hĩ” là những chữ thường để ở cuối. Căn cứ vào sự việc mà xét có vẻ những chữ này như là không cần. Nhưng có dùng rồi mới thấy chúng là cần thiết. Người khéo [về vần] thì vẫn đi rồi về, muốn làm cho thể văn kín đáo

thì khiến cho ở ngoài câu có một chữ trợ giúp, chữ bên ngoài còn không thể làm lẫn hướng nữa là chương và câu hay sao?

Lời tán nói:

Việc làm các chương phải chú ý, số câu thì không nhất định. Cái lí làm chủ, lời tránh việc mờ tối. Tiết điệu biểu lộ tình cảm uyển chuyển, bay nhảy. Khi thì vận chuyển nhanh, khi thì chuyển chậm; lúc vận khác nhau, lúc vận giống nhau, để tỏ hết cái năng lực của nó.

XXXIV. ĐÚC GỌT

(Dung tài)

Một khi tư tưởng và tình cảm đã ở địa vị của nó (địa vị chủ đạo) thì cái hình thức của lời văn biểu hiện ở trong. [Tính khí nhà văn] hoặc cứng hoặc mềm làm thành gốc. [Lời văn] biến hóa để theo thời. Việc xác định cái gốc có thể cách của nó, nhưng ý có khi quá dài, việc biến đổi theo thời không có biện pháp nhất định, [nên] lời có lúc rườm rà, phồn tạp. Việc nắm lấy yếu lĩnh là cốt ở chỗ đúc gọt (*dung tài*, “dung” chính là đúc, “tài” là tia, ở đây dùng chữ đúc gọt để chỉ việc trau chuốt lại lời văn). Đúc gọt là uốn nắn lại tư tưởng tình cảm sửa chữa, trau chuốt lại hình thức của lời văn. Làm cho cái bản chất theo đúng khuôn phép gọi là “đúc”, cắt tỉa những lời rườm rà gọi là “gọt”. Có tia thì cái rườm rà, rác rưởi mới không sinh ra; có “đúc” thì cái cương lĩnh (chủ yếu) mới sáng rõ, thông suốt. Điều đó cũng giống như lấy dây dọi lấy mực để xác định [bức tường], lấy búa rìu để đẽo gọt [cây gỗ].

Ngón chân thừa, ngón tay thừa còn là cái vô ích đối với bản tính (*Trang Tử*, thiên *Biên mậu*:

Ngón chân thừa, ngón tay thừa là do bản tính mà ra chẳng, nhưng nó là vô ích đối với đức; cái u, cái bướu là do hình thể mà ra chẳng, nhưng nó vô ích đối với bản tính) thì cái u, cái bướu lại càng vô dụng đối với hình dáng con người. Một ý mà nhắc đi nhắc lại hai lần (nguyên văn *nhị* ý là hai ý, nhưng các nhà chú giải cho chữ “nhị” này là chữ “nhất” viết sai), tức là cái loại ngón tay ngón chân thừa, cùng một từ mà nhắc đi nhắc lại ở hai câu đó là cái loại u bướu của văn.

Nói chung, lúc dòng tư tưởng mới phát ra thì hình thức lời văn có một cái khổ là hỗn tạp. Lòng của ta vốn không phải là cái cân cân, cho nên tình thế này thế nào cũng [đưa đến chỗ] coi cái này nặng, xem cái kia nhẹ. Cho nên, muốn sáng tác nên bài văn lớn thì trước tiên phải nêu lên ba tiêu chuẩn. [Một là] nắm lấy cái mũi ở ngay từ đầu. Muốn thế thì phải tìm chỗ đứng cho nội dung tư tưởng và tình cảm để xác định được thể cách của bài văn. [Hai là] nêu lên cái đúng đắn ngay ở trong bài. Như vậy thì phải chắm chú sự vật lấy cái gì hợp. [Ba là] đưa cái còn thừa vào cuối. Như vậy thì nắm gọn được lời văn và nêu lên được cái chủ yếu. Sau đó, mới đưa ra cái hoa lệ phủ lên cái thực, nêu lên nội dung và tước bớt hình thức. Ở ngoài dây dọi và mực cái chất liệu đẹp đã được đẽo gọt. Cho nên bài văn mới có thể đầu đuôi khớp nhau, ngọn ngành thống nhất, có trật tự. Nếu cái phương pháp [đẽo gọt] không xác định được trước, mà cứ lao chạy theo lời văn, thì những điều sai lầm sẽ kéo nhau đến, u bướu sẽ nhiều.

Cho nên, phải sau khi đã định ra ba tiêu chuẩn rồi mới bàn đến chữ và câu. Câu có cái giữ có cái bỏ, đủ thấy câu là cái không gắn bó [với bài văn]. Chữ không thể giảm, mới thấy nó gắn bó mật thiết (đây là số chữ trong một câu). Nếu những lời cốt yếu được bàn một cách tinh vi thì cái thể của bài văn sẽ rất giản lược. Nếu thích thú về câu thì cái thể của bài văn sẽ rườm rà. Bài văn rườm rà hay giản lược là tùy theo từng trường hợp nên như thế nào thì hay. Nếu ta kéo câu dài ra thì hai câu cũng nhiều chữ làm đầy một chương; trái lại, nếu ta rút gọn lại thì một chương cũng có thể rút thành hai câu. Người tứ dôi dào thì khéo xếp đặt; người giỏi về chỗ sâu xa thì khéo cắt bỏ. Khéo tước bỏ thì chữ đi nhưng ý vẫn ở; khéo trình bày thì lời khác nhau nhưng ý lại càng rõ thêm. Tước bỏ chữ mà ý mất đi thì đó là vụng về không có tài; trình bày nhiều lời mà nói trùng lặp thì [đó là] rác rưởi mà không khéo.

Ngày xưa Tạ Nghệ, Vương Tế là những kẻ sĩ ở Tây Hà. Trương Tuấn cho rằng Tạ Nghệ văn rườm rà nhưng không thể tước bỏ được. Vương Tế văn giản lược nhưng không thể thêm được. Như hai người này có thể gọi là thạo về chỗ đẽo gọt mà hiểu cái lẽ rườm, gọn vậy. Còn như Lục Cơ tài ưu viết nhưng dùng từ quá rườm rà, Sĩ Long suy nghĩ kém mà lại thích giản lược. Lục Vân (tự Sĩ Long) bàn về Lục Cơ rất tiếc là Lục Cơ nhiều từ nhưng lại nói [với Bình Nguyên]: “[Lời anh tôi] trong sáng, mới mẻ tiếp nối nhau, không vì thế mà kém hay”. (Lục Vân em Lục Cơ viết thư cho Bình

Nguyên: “Văn chương anh tôi cao xa, rất lạ, không thể khen nữa, nhưng lời...”). Đó là em tôn kính anh đó thôi (ý tác giả cho nói thế là không đúng).

Gấm [tuy] đẹp [nhưng khi] may áo dài [hay] ngắn [đều phải] có mức độ. [Dù ta] ham cái sắc thái của nó cũng không [thể may] cổ áo ống tay dài gấp đôi. Cái khéo còn khó để rườm rà nữa cái vụng? Thế mà bài *Văn phú* [của Lục Cơ] lại nói: “Chớ cắt cái rườm rà”, “Cái âm quê mùa cũng làm đủ khúc nhạc”, không phải ông ta không thấy rõ [điều đã nói trên] đâu nhưng vì ông ta ngại tước bỏ cái rườm rà. Một trăm tiết làm thành một thể duy nhất nhưng tất cả đều nhờ ở cái khí lực; một vạn điều thú vị hợp lại ở văn chương nhưng đều không tách rời khỏi nội dung của ngôn từ. [Muốn cho] nội dung đã tròn vẹn, khít khao mà lại không rườm rà, [muốn cho] lời văn vận dụng không thừa thãi, ngoài việc đúc gọt [còn có cách nào nữa]?

Lời tán nói:

Thiên và chương [thông nhau] như cửa lớn cửa sổ, ở bên trái bên phải đều thấy nhau. Lời văn như con sông chảy, tràn ngập thì lụt. [Phải] cân nhắc thêm bớt, châm chước nhiều ít, bỏ cái rườm, tước cái rác rưởi, cốt làm sao cho khỏi hại đến nội dung (cái lời văn gánh đội).

XXXV. LÀM CHO LỜI CÂN ĐỐI (Lệ từ)

Tạo hóa ban cho sự vật hình thức, thì chi nhánh của thể xác nó thế nào cũng có đôi. Cái lẽ vi diệu trong việc thực hành [là]: sự vật không cô lập. Cái *tâm* (tinh thần) làm nảy sinh lời văn, vận dụng, tia gột một trăm điều lo nghĩ. [Tư tưởng] trên dưới nâng đỡ cho nhau [kết quả là] tự nhiên thành đôi. Đời Nghiêu, Thuấn lời văn chưa phải là văn hoa lắm, ấy thế mà [trong *Kinh thư* thiên *Cao Dao mô*] Cao Dao đã ca ngợi: “Tội nếu còn ngờ thì nên xử nhẹ; công nếu còn ngờ (là chưa đúng) thì nên thưởng nhiều”. *Ích Tắc* cũng nói (thiên *Ích Tắc* trong *Kinh thư*): “Tự mãn gây nên thiệt thòi, khiêm tốn thu nhận sự ích lợi”. Đó có phải là họ cố tâm làm cho lời đi sóng đôi đâu mà chỉ ngẫu nhiên thành đối đấy thôi. Lời văn trong *Hệ từ* của *Kinh dịch* là những tư tưởng vi diệu của thánh nhân. Khi Khổng Tử nói đến bốn đức của *cần* thì câu nào cũng đối, nói đến rộng, hổ, thì chữ nào cũng sóng đôi. *Cần* khôn thay nhau thì uyển

chuyển nâng đỡ nhau; mặt trời, mặt trăng đi lại thì đi cách nhau mà hợp với nhau. Tuy câu chữ khác nhau nhưng ngụ ý vẫn một. Đến các chương sóng đôi của các nhà thơ [trong *Kinh thi*] thì phần lớn là lời đối, không phải trau chuốt khó nhọc. Từ Dương Hùng, Tư Mã Tương Như, Trương Hành, Thái Ung, [bắt đầu] đề cao lời cân đối. [Họ làm công phu] như người họa sĩ nước Tống (*Trang Tử*: người họa sĩ nước Tống vẽ khổ công quá không xem được). Như người nước Ngô đúc kiếm (*Ngô Việt Xuân Thu*: vua Ngô sai người đúc kiếm năm năm mới xong một thanh). Họ khắc hình, chạm trổ. Phép tắc làm cho câu cân đối cùng với sắc thái sâu sắc là cùng một dòng (cùng quan trọng như nhau). Ý đi đôi [với nhau] cùng những vần hay là cùng thuộc một loại. Đến các bậc tài hoa đời Ngụy, đời Tấn thì việc chọn câu lại càng tỉ mỉ, chữ đối nhau được chú ý, chẻ từng sợi tơ, tách từng cái lông. Nhưng khi từ đã phù hợp với cái thần của văn thì nói khéo, trái lại lối làm việc giả tạo thì chỉ uổng công.

Cho nên bản chất của sự cân đối về từ có bốn kiểu: 1) đối lời thì dễ; 2) đối việc thì khó; 3) đối ngược lại thì hay; 4) đối thẳng thì kém. “Đối lời” tức là chỉ đối nhau đơn thuần về lời. “Đối việc” là còn đưa ra cả những điều người ta có thể thể nghiệm được. “Đối ngược” là về lí lẽ thì khác, nhưng cái thú vị thì lại gặp nhau. “Đối thẳng” là việc khác nhau nhưng nghĩa là một. Bài *Thượng lâm phú* của

Tư Mã Tương Như nói: “Trau đổi ở vườn *lễ* (*Kinh lễ*); bay lượn ở cõi *thư* (*Kinh thư*),” đó là đối lời. Bài *Thần nữ phú* của Tống Ngọc nói: “Mao Tường (*Trang Tử*: Mao Tường là người đàn bà đẹp ai cũng khen là đẹp), Chương Quê (chưa rõ là ai) không đủ để khoe đẹp; Tây Thi che mặt cũng như không có sắc.” Đó là đối việc. Bài *Đặng lâu phú* của Vương Xán nói: “Chung Li bị tù, mà tấu nhạc nước Sở; Trang Tích hiền đạt mà ngâm lời nước Việt” (Chung Li bị tù, vua Tấn sai tấu nhạc. Chung Li nhớ nước của mình tấu nhạc Sở; Trang Tích người Việt làm quan to ở Sở, khi mắc bệnh nhà vua sai người dò xem thì Tích vẫn ngâm giọng Việt vì nhớ nước Việt). Như thế là đối ngược. Bài *Thất ai* của Mạnh Dương nói: Hán Cao Tổ nhớ cây phần, cây du (những cây mọc ở quê nhà); Hán Quang Vũ nghĩ đến đất Bạch Thủy (quê của Quang Vũ), như thế là đối thẳng.

Nói chung, việc từ đi sóng đôi [vốn đã có sẵn] trong bụng mình cho nên đối lời thì dễ; còn [việc muốn] lấy người ta ra làm dẫn chứng thì phải học [mới làm được], cho nên đối việc thì khó. Tối và sáng cùng một chí, cho nên đối ngược thì hay. Hai cái cùng quý đều ở trong lòng, cho nên đối thẳng thì kém.

Lại về mặt đối việc cũng có đối ngược, đối thẳng, tùy theo loại mà tìm thì vạn điều khắc tự nó rõ ra vậy...

Cho nên nói cái đẹp của đối lời là cốt ở chỗ tinh và khéo. Cái quý nhất trong đối việc là

đối phải thích đáng. Nếu hai việc phối hợp nhau mà hơn kém nhau thì con ngựa kí ở bên tả, con ngựa thường ở bên hữu. Nếu việc cô lập một mình, không có cái đi sóng đôi với nó thì như con quỳ có một chân (*Sơn Hải kinh*: Ở Đông Hải có núi Lưu Ba. Ở trên có con thú giống con bò, mình biếc, không có sừng, một chân) lò cò mà đi vậy. Như khí chất không có gì hơn người, vẫn thiếu hình thức lạ, lời đối nhau bình thường thì làm cho mất tai buồn ngủ. Cần phải làm cho lí lẽ tròn vẹn, sự việc khít khao, làm cho các chương như đôi ngọc bích, đối và không đối xen lẫn nhau, bỏ những trang sức rườm rà. Như thế thì mới quý. Cứ theo đó mà suy thì sẽ thấy cái lẽ đương nhiên.

XXXVI. TỈ VÀ HỨNG (Tỉ hứng)

Lời văn của *Kinh thi* bao la, kín đáo, bao quát cả sáu lối (*phong, nhã, tụng, tỉ, hứng, phú*). [Nhưng] Mao Trành khi thuật truyện của *Kinh thi* [lại] chỉ nêu lên một mình thể *hứng* [mà thôi]. Há chẳng phải vì [ông ta cho rằng] thể *phong* thì chung cho tất cả mà thể *phú* thì giống nhau, thể *tỉ* thì rõ ràng mà thể *hứng* thì kín đáo [cho nên phải nêu bật] thể *hứng* đó sao?

Cho nên *tỉ* nghĩa là dựa vào, *hứng* nghĩa là nổi dậy. [Muốn] dựa vào cái lí lẽ thì [phải] bám sát vào lại để chỉ sự việc. [Muốn] làm tình cảm nổi dậy thì [phải] dựa vào cái vi diệu để so sánh bàn bạc. Muốn làm tình cảm nổi dậy cho nên thể *hứng* được xác lập. Muốn dựa vào lí lẽ cho nên nảy sinh ra việc đưa ra nhiều thí dụ để so sánh. Thể *tỉ* thì chứa chất sự giận dữ mà không nói thẳng; thể *hứng* thì ví von xa gần để gửi sự răn đe. Sở dĩ như vậy là vì cái việc làm thơ phải tùy lúc [mà diễn tả] không thể nhất định theo một lối.

Cho nên nhà thơ có hai ý định: một là theo lối *hứng* để gửi gắm những lời bóng gió. Làm thế thì uyển chuyển mà đẹp; nói tên ra thì ít mà lấy được ý thì nhiều. [Chẳng hạn] trong thiên *Quan thư* trong *Kinh thi* con thư cừ có phân biệt [đực cái, không hỗn tạp] nên nó nêu lên được cái đức của bà Hậu Phi (Theo chú giải cổ, bài *Quan thư* là để ca ngợi cái đức của bà Hậu Phi, vợ Văn Vương). Con thư cừ (chim) trình thực thủy chung cho nên nhà thơ lấy nó để biểu hiện cho nghĩa. Nếu đã lấy nghĩa ở chỗ nó trình thực thì dù có là cầm thú cũng không hại gì. Nếu đã lấy cái đức ở chỗ nó biết phân biệt thì dù nó có là con chim cũng không trở ngại gì. Như thế thì ý rõ nhưng không lộ liễu, cho nên xem lời chú thì sau đó mới thấy. [Như thế tức là *hứng*].

Còn thế nào là *tỉ*? [*Tỉ*] là cách miêu tả vật để bổ sung, giúp đỡ cho ý của mình. Nói lời xa rời nhưng quan thiết đến sự tình. [Chẳng hạn] [nói] vàng, thiếc [như trong thiên *Kì áo*] để thí dụ với đức sáng, [nói] ngọc quế, ngọc chương [như trong thiên *Quyển a*] để nói đến người dân ưu tú; [nói] con chim linh để chỉ sự việc giáo dục; [nói] con ve [như trong bài *Đặng chỉ* của *Đại Nhã*] để chỉ tiếng kêu la; [nói] giặt áo [như trong bài *Bách chu* của *Bội Phong*] để chỉ cái ý chí vững chắc. Tất cả những hình tượng trên đây đều biểu hiện cái nghĩa của *tỉ* cả. Còn như [bài *Đại thúc vu điền*] nói "Hai con ngựa hai bên xe như múa",

theo loại này cũng là *tỉ*. Thương vua Sở tin vào lời gièm pha mà mình thì trung liệt nên Khuất Nguyên [đã] dựa vào *Kinh thi* mà làm ra *Li tao*. Việc răn đe bao gồm cả *tỉ* và *hùng* ở thời Hán tuy thịnh hành, nhưng các nhà từ phú lại a dua nịnh hót. Cái đạo khuyên răn, phúng thích của nhà thơ mất đi cho nên cái nghĩa của *hùng* cũng biến mất. Bấy giờ thì lối *phủ*, lối *tụng* lên tiếng trước. Cho nên thể *tỉ* thành rườm rà, lộn xộn trái với lối văn chương đời trước. Phàm cái nghĩa của *tỉ* thì lấy sự vật không nhất định. Hoặc lấy sự biểu hiện ở thanh âm, hoặc so sánh ở hình dáng, hoặc so sánh tuy nhiều nhưng lấy cái sát với sự thực làm quý. Còn việc so sánh nông cạn thì không có giá trị gì.

XXXVII. PHÓNG ĐẠI VÀ TÔ VỄ THÊM (Khoa sức)

Nói chung từ cái hữu hình mà trở lên là cái *đạo*; từ cái hữu hình trở xuống gọi là *khí* (*đạo* đây có nghĩa là nguyên lí của trời đất, *khí* là đồ dùng, việc sử dụng). Cái đạo vi diệu thì khó nắm, lời nói tinh vi cũng không suy đến cái cùng cực của nó được. Cái hữu hình và sự vật thì dễ tả, cho nên những lời hùng tráng có thể nói lên cái chân tướng của nó. Điều đó không phải do chỗ tài lớn hay nhỏ mà do chỗ cái lẽ tự nhiên khó nói hay dễ nói thôi.

Từ trời đất trở xuống đều có thể lấy thanh sắc và hình dáng mà miêu tả. Trong lời văn xưa nay vẫn có sẵn lối phóng đại và tu sức. Tuy những lời tao nhã trong *Kinh thi*, *Kinh thư* là khuôn phép giáo hóa để dạy cho đời, nhưng các sự việc cũng có nhiều chỗ phóng đại và lời văn cũng nhiều chỗ nói quá đi.

Cho nên nói cao thì nói “chọc tận trời xanh”, nói hẹp thì nói “sông Hà không nhét được con thuyền nhỏ” (*Đại nhâ*: Núi Nhạc vút cao chọc tận trời xanh. *Quốc phong*: Ai bảo Hoàng Hà rộng? Nó không chứa được con thuyền nhỏ”). Nói nhiều

thì “con cháu ngàn ức” (*Đại nhâ*: hưởng lộc trăm phúc, con cháu ngàn ức). Nói ít thì nói: “dân chẳng còn ai” (*Tiểu nhâ*: Dân đen nhà Chu, nay chẳng còn ai). Gò Tương Lăng mắt nhìn ngút trời (*Nghiêu điển*: Nước Hồng Thủy đổ mệnh mông, núi Hoài Sơn, gò Tương Lăng bát ngát, mắt nhìn ngút trời); “đảo ngược đảo [mà đánh nhau], [máu chảy] trôi cả chèo (thiên *Vũ thành* trong *Kinh thư*: Người trước đảo đảo đâm người sau để bỏ chạy, máu chảy trôi chèo). Cái lối luận bàn ấy lời tuy quá đáng nhưng không hại gì đến nghĩa. Còn tiếng con chim cú tuy dở nhưng làm gì đến nổi rừng của học cung đối sắc” (*Lỗ tụng*), “có đồ tuy vị đáng” lẽ nào ở cánh đồng Chu lại “ngọt đi được?” (*Kinh thi, Đại nhâ*). Đó là vì cái ý có chứa ngầm sự khen ngợi cho nên nghĩa thành kiêu sức. Phu Tử chép lại để làm khuôn phép. Mạnh Tử nói: “Bàn về *Kinh thi* không lấy văn chương mà làm hại đến ngôn từ, không lấy ngôn từ mà làm hại đến ý”.

Từ Tống Ngọc, Cảnh Sai thì việc phóng đại, tu sức mới bắt đầu thịnh hành. Tư Mã Tương Như cười gió (Hán Vũ Đế thích bài “*Đại nhân phú*” của Tương Như, nói ông có tứ cười gió vượt mây) nói đối trá phù phiếm càng dữ. [Trong bài *Thượng Lâm phú*] ông nói sao băng và mống vào hiên của *Thượng Lâm* quán. Chim bắt được có cả con Phi liêm (thân chim, đầu rồng), con Tiêu Liên (phượng có bốn chân) cũng đều bắt được. Đến Dương Hùng [trong bài] *Cam Tuyền phú* lấy cái dư ba của ông ta, nói chuyện quý báu thì bảo “quý hơn cây ngọc thụ”, nói đến cái cao thì bảo

“quỷ thần phải ngã nhào” (*Cam Tuyền phú*: Quỷ mị không sao lên đến chử! Đi nửa đường nhào xuống!) Nói đến con cá ti mục ở Đông Đô, thần biển Hải Nhục ở Đông Kinh, xét về mặt lí thì không nghiệm mà về mặt tu sức vẫn còn chưa hết... Do đó, những kẻ hậu tiến tài năng non kém nhưng lại muốn bắt chước... Nhưng nếu việc trang sức đi quá mức thì tiếng nói chân thành của *tâm* bị thương tổn; phóng đại quá lễ thì cả danh lẫn thực đều bị hại. Nếu ta có thể chằm chước cái ý của *Kinh thi*, *Kinh thư*, tước bỏ những lời quá đáng của Dương Hùng, Tư Mã Tương Như, khiến việc phóng đại có chừng mực, việc tu sức không thành vu khoát thì có thể gọi là tốt vậy.

XXXVIII. LẤY SỰ VIỆC CÙNG LOẠI MÀ DẪN CHỨNG (Sự loại)

Lấy việc cùng loại mà dẫn chứng là [một việc vẫn thường làm] ở ngoài văn chương. Người ta lấy nhiều sự vật [khác nhau] để qua đó nêu lên được cái nghĩa của cả loại, tức là lấy xưa mà làm chứng cho nay vậy.

Ngày xưa Văn Vương [để nói đến việc đánh Trụ] trong *Kinh dịch* đã viện dẫn nhiều lần: ở *Kí tế*, hào *cửu tam* nói đến việc vua Cao Tôn đánh [Sóc Phương]; *Minh di*, hào *lục ngũ* nói đến việc gần, kể Cơ Tử trung trinh. Như vậy tức là lược cử những việc phạm sự để nêu cái nghĩa [của việc chinh phạt]. Đến [thiên *Dân chính* trong *Kinh thư*] nói Dẫn Hầu đánh Hi Hòa trình bày lại lời dạy về chính trị (để làm cơ sở cho việc đánh dẹp). Vua Bàn Canh cáo với dân (thiên *Bàn Canh* trong *Kinh thư*) kể những lời của Trì Nhiệm (Trì Nhiệm nói: Người thì cốt người cũ, đồ dùng thì không cốt đồ cũ mà cốt đồ mới). Những bài này đều dẫn ra những lời có sẵn để soi sáng cái lí lẽ của

minh. Như vậy tức là [muốn] soi sáng cái lí thì [phải] dẫn những lời có sẵn; muốn chứng tỏ [việc làm hợp với] chính nghĩa thì phải dẫn những việc của người đời. Đó là cái khuôn phép to lớn của thánh nhân quy củ thống nhất của các thánh kinh vậy.

Trong *Kinh dịch* nói: “Người quân tử biết nhiều những lời nói xưa, những việc làm đời trước” là cũng bao gồm cả văn nữa. Khuất Nguyên, Tống Ngọc làm các thiên, dựa vào các nhà thơ của *Kinh thi*, tuy dẫn những việc xưa nhưng không dùng những lời cũ. Chỉ có Giả Nghị mới bắt đầu dùng những câu nói của Yết Quán (ẩn giả nước Sở. Trong bài *Phục điệu phú*, Giả Nghị nhắc nhiều đến Yết Quán). Tương Như trong *Thượng Lâm phú* có dẫn tóm tắt bức thư của Lí Tư nhưng đó là điều hân hữu trong vạn lần mới có một. Đến Dương Hùng, làm *Sách quan châm* (lời châm răn cho trăm quan) có châm chước ở *Kinh thi* và *Kinh thư*. Bài *Toại sơ phú* của Lưu Hâm kể những việc trong các sử truyện, dần dần tổng kết chọn lọc lại. Đến Thôi Nhân, Ban Cố, Trương Hành, Thái Ung bèn chấp nhật kinh và sử, tô vẽ cái thực, nhờ sách xưa mà lập công. Đó đều là cái khuôn phép của người đời sau.

Nói chung gừng và quế đều ở đất mà ra, nhưng cay là ở bản tính. Văn chương do học mà có, nhưng làm giỏi là ở thiên tư. Cái tài là do từ trong ra, cái học là do từ ngoài đưa vào. Có người học đầy đủ nhưng tài nông cạn; có người tài nhiều nhưng học nghèo nàn. Người học nghèo nàn thì

sự nghiệp gay go khó nhọc; người tài kém thì nhọc mệt ở văn từ và tình cảm. Đó là sự phân biệt khác nhau giữa trong và ngoài. Dương Hùng tài giỏi nhưng tự nói là không học. Đến khi xem sách ở nhà thạch thất mới thành được cái phong thái hùng vĩ. Cái trong và cái ngoài nâng đỡ cho nhau, đó là điều thống nhất từ xưa đến nay.

Cho nên Ngụy Vũ Đế (Tào Phi) bảo văn Trương Hành là vụng, nhưng chính học vấn ông ta lại nông cạn, kiến thức không nhiều, chuyên nhặt những lời văn nhỏ mọn của Thôi Nhân, Đỗ Độc (Thôi Nhân người đồng thời với Ban Cố giỏi từ phú nổi tiếng ngang Cố). Những bài làm ra không phải bài nào cũng khó khăn, nhưng hễ gặp khó khăn thì không có cách đi ra. Đó là cái bệnh của người học ít.

Phàm các sách kinh điển thâm trầm, sách viết mệnh mông, thực là cái nơi quý báu của mọi lời và là cái giúp đỡ thần diệu cho tài năng và cấu tứ. Từ Dương Hùng, Ban Cố trở xuống không ai là không lấy ở đây. Nếu ta ra sức cày bừa ở đây, đi sâu và chài lưới ở đây thì gươm dao lên là chặt thế nào cũng được cái màu mỡ. Vì vậy cho nên muốn làm cho tài và sức đầy đủ, thì phải nhìn cho rộng. Lông nách của con chồn không thể làm ấm được cả một tấm da; gót chân gà thì phải vại ngàn rồi mới no được (*Thân tử*: cái áo cừ ngàn vàng không phải do lông nách một con chồn mà thành – lông nách chồn rất đẹp và ấm. *Hoài Nam tử*: người khéo học thì như vua Tề ăn thịt gà, chỉ ăn gót chân gà, phải vại ngàn mới đủ).

Vì thế cho nên việc học là phải rộng, việc chọn sự việc là quý ở chỗ ít. Việc trau dồi cốt phải tinh, việc chọn lựa phải sáng rõ. Mọi cái đẹp đều dẫn đến, trong ngoài phát huy cho nhau. Bài *Triệu đô phú* của Lưu Thiệu nói: “Khách của công tử mắng nước Sở mạnh khiến nó uống máu ăn thề, cai quân các bầy tôi về việc coi kho, mắng nước Tần mạnh khiến nó gõ vũa (Lạn Tương Như mắng nước Tần bắt vua Tần gõ vũa; Mao Toại bắt vua Sở uống máu ăn thề với vua Triệu). Dùng sự việc như vậy có thể gọi là đạt được cái lí và cái nghĩa của nó cũng giản yếu vậy. Cho nên nếu nắm được cái chủ yếu, thì tuy nhỏ cũng thành nên công dụng. Cũng như cái trục xe chỉ một tắc cũng làm bánh xe chuyển, cái then cửa chỉ một thước cũng làm cửa quan vận động (*Hoài Nam tử*: Cái xe sờ dĩ đi ngàn dặm là có cái trục ba tắc. *Văn tư*: cái then năm tắc có thể làm cửa mở hay đóng là vì nó ở chỗ xung yếu).

Phạm việc dùng sự việc cũ mà hợp với cái thần của bài văn thì không phải chỉ do từ miệng mà ra mới được. Nếu dẫn sự việc mà sai lầm thì tuy ngàn năm sau cũng vẫn còn là tì vết. [Chẳng hạn] Trần Tư Vương (Tào Thực) là người anh kiệt trong các người tài giỏi. Thế nhưng trong bức thư gửi Khổng Chương ông ta viết: “Nhạc của họ Cát Thiên (tên người thời thái cổ) ngàn người xướng, vạn người họa. Người nghe nó vì thế mà coi khinh nhạc thiếu của nhà Hạ”. Như thế là dẫn sự việc sai lầm. Họ Cát Thiên hát thì xướng và họa có ba người thôi. Bài *Thượng Lâm phú* của

Tư Mã Tương Như nói: “Tấu điệu vũ thời Nghiêu, nghe lời ca họ Cát Thiên, ngàn người xướng, vạn người họa”. Việc xướng họa ngàn vạn người là việc Tương Như suy diễn ra. Nhưng làm thế là đã nói bừa về họ Cát Thiên, suy từ ba thành ra vạn! Quả thực [Tào Thực đã] tin theo phú viết bừa, gây nên sự lầm lẫn ấy... Cây trên núi do người thợ giỏi đo, *kinh* và *thư* là cái các văn sĩ chọn. Cây đẹp nhưng còn bị quyết định ở búa rìu; việc hay nhưng bị khống chế ở ngòi bút. Kẻ sĩ viết văn lao tâm khổ tứ đừng xấu hổ với Tượng Thạch! (Trong *Nam hoa kinh*: Tượng Thạch là người thợ khéo, một người tài nghệ khéo léo vô cùng về kĩ xảo).

XXXIX. LUYỆN CHỮ (Luyện tự)

Khi các *hào*, các *tượng* ra đời thì nút thắt hết; khi dấu chân chim sáng rõ (Văn tự cổ viết theo dấu chân chim) thì thư tịch xuất hiện (chữ “văn” chính là chữ “hào” viết lằm). *Chữ* là cái thể, diện mạo của ngôn ngữ và là nơi hoạt động của văn chương. Thương Hiệt tạo ra nó khiến cho quỷ khóc, lúa bay (*Hoài Nam tử*: Ngày xưa, Thương Hiệt làm ra chữ mà trời mưa lúa, quỷ đêm khóc). Hoàng Đế dùng nó mà việc cai trị được tốt đẹp, dân được yên lành. *Giáo huấn* các tiên vương đều theo một văn tự.

Vua nhà Chu sai quan đi sứ chép các phong tục lạ là để lo việc thống nhất thể viết của chữ, thâu tóm các âm lạ. Trong *Chu lễ* họ Bảo lo việc dạy *lục thư* (*lục thư* là sáu phương pháp xây dựng chữ viết: tượng hình, chỉ sự, giả tá, hình thanh, hội ý, chuyển chú). Nhà Tần tiêu diệt các điển chương cổ lấy quan lại làm thầy. Lí Tư bèn chỉnh đốn lại chữ *lục* [thời cổ], nhờ

đó thể *triện* đời Tần nổi lên. Trình Mạo tạo ra thể chữ *lệ*, và chữ cổ bị bỏ (*Hán thư, Nghệ văn chí: Thương Hiệt*, bảy chương do thừa tướng của Tần là Lí Tư làm). Văn tự phần lớn lấy ở thiên *Sử lưu*, thể *triện* hơi khác, bấy giờ gọi là thể *triện* nhà Tần. Lúc bấy giờ cũng làm ra chữ *lệ* (chữ *lệ* phát sinh do chỗ các quan coi ngục lăm việc nên lo làm cho dễ đi một cách cầu thả và dùng với bọn nô “*lệ*”). Thời Hán sơ thảo các luật, làm cho pháp luật của nó sáng chói. Thái sử học là Đồng Dạng và bắt thi sáu thể. Quan lại và dân dâng thư lên chữ viết sai thì bị khiển trách. Vì vậy cho nên chữ “mã” thiếu nét mà Thạch Kiến sợ bị chết, điều ấy tuy nói rằng tính ông ta cẩn thận nhưng [cũng nói lên] thời bấy giờ trọng văn tự (*Sử kí, truyện Vạn Thạch quân*: con trưởng của Kiến làm Lang trung lệnh, làm bài tâu, Kiến đọc hoảng kinh nói: chữ “mã” cả đuôi là năm nét, nay chỉ có bốn thiếu một sẽ bị trách chết mất).

Đến đời Hán Vũ Đế, Tư Mã Tương Như làm các thiên; đến đời Hán Tuyên Đế và Hán Bình Đế lập nhà tiểu học, Trương Sưởng truyền thụ cách đọc đúng các chữ cổ (*Hán thư, Nghệ văn chí*: chữ Thương Hiệt khó đọc, đời Tuyên Đế mời người Tề đọc đúng được chữ cổ là Trương Sưởng để truyền thụ cái học đó). Dương Hùng lấy những chữ lạ làm thiên *Huấn toàn* đồng thời thông về *Nhĩ nhĩ* và *Thương Hiệt* (hai sách có nhiều chữ cổ. Nguyên văn viết Nhĩ Hiệt làm thành *Nhĩ*

tụng) xét toàn bộ các âm và các nghĩa (đây nói quyển *Phương ngôn* của Dương Hùng, tác phẩm lớn nhất về phương ngữ học của thế giới cổ đại). Những tay cự phách về văn đều hiểu rõ hết. Họ lại hay làm phú về các kinh, các vườn, dùng lối *giả tá* và *hình thanh*. Như vậy, ở tiểu học thời Tiền Hán nhiều người quý về chữ. Điều đó không phải chỉ do quy chế khác mà còn do chỗ hiểu chữ khó.

Đến thời Hậu Hán, trường tiểu học ít đi. Văn chương phức tạp khó hiểu, chữ sai quá hai phần ba. Đến đời Ngụy, lo về văn thì vẫn thường kiểm tra về chữ, việc xét các tác phẩm đời Hán thấy đều khó hiểu. Cho nên Trần Tư Vương khen các tác phẩm của Dương Hùng, Tư Mã Tương Như thú vị, ý sâu, người đọc nếu không có thầy truyền thụ thì không thể phân tích được cái tứ của họ, nếu không học rộng thì không thể nắm được cái lí luận của họ. Cái đó há phải chỉ vì họ tài cao mà còn vì chữ kín đáo.

Từ đời Tấn lại đây chữ dùng giản dị, thời thế học theo cái dễ, còn ai theo cái khó làm gì? Nay một chữ kì quặc, lạ lẫm thì các câu làm người ta khiếp, ba người không hiểu thì đã thành cái chữ kì quặc. Cái đời sau đều hiểu cả thì tuy khó nhưng vẫn cho là dễ. Cái đương thời đều bỏ cả thì tuy dễ nhưng đó là khó. Việc chọn lọc ở đây không thể không xét đến.

Sách *Nhĩ nhâ* là do học trò Khổng Tử soạn ra, nó là cái đai, cái ống áo (cái giúp đỡ) cho *thi*

đó thể *triện* đời Tần nổi lên. Trình Mạo tạo ra thể chữ *lệ*, và chữ cổ bị bỏ (*Hán thư, Nghệ văn chí: Thương Hiệt*, bảy chương do thừa tướng của Tần là Lí Tư làm). Văn tự phần lớn lấy ở thiên *Sử lược*, thể *triện* hơi khác, bấy giờ gọi là thể *triện* nhà Tần. Lúc bấy giờ cũng làm ra chữ *lệ* (chữ *lệ* phát sinh do chỗ các quan coi ngục lăm việc nên lo làm cho dễ đi một cách cầu thả và dùng với bọn nô “*lệ*”). Thời Hán sơ thảo các luật, làm cho pháp luật của nó sáng chói. Thái sử học là Đồng Dạng và bắt thi sáu thể. Quan lại và dân dâng thư lên chữ viết sai thì bị khiển trách. Vì vậy cho nên chữ “mã” thiếu nét mà Thạch Kiến sợ bị chết, điều ấy tuy nói rằng tính ông ta cẩn thận nhưng [cũng nói lên] thời bấy giờ trọng văn tự (*Sử kí, truyện Vạn Thạch quân*: con trưởng của Kiến làm Lang trung lệnh, làm bài tâu, Kiến đọc hoảng kinh nói: chữ “mã” cả đuôi là năm nét, nay chỉ có bốn thiếu một sẽ bị trách chết mất).

Đến đời Hán Vũ Đế, Tư Mã Tương Như làm các thiên; đến đời Hán Tuyên Đế và Hán Bình Đế lập nhà tiểu học, Trương Sưởng truyền thụ cách đọc đúng các chữ cổ (*Hán thư, Nghệ văn chí*: chữ Thương Hiệt khó đọc, đời Tuyên Đế mời người Tề đọc đúng được chữ cổ là Trương Sưởng để truyền thụ cái học đó). Dương Hùng lấy những chữ lạ làm thiên *Huấn toàn* đồng thời thông về *Nhĩ nhĩ* và *Thương Hiệt* (hai sách có nhiều chữ cổ. Nguyên văn viết Nhĩ Hiệt làm thành *Nhĩ*

thư (*Nhĩ nhĩ* là tác phẩm chủ yếu nói về nghĩa các từ cổ, chữ cổ). Sách *Thương Hiệt* là do Lí Tư soạn ra và là cái thể sót lại của thể *lưu* theo lối chân chim. *Nhĩ nhĩ* để đi sâu vào huấn hồ, *Thương Hiệt* để tô điểm cho lời văn lạ. Hai thể khác nhau nhưng vẫn giúp cho nhau, như bên phải bên trái, vai và vế. Vì có xét cái cũ mà làm được cái mới thì mới làm được loại văn đối. Còn việc nghĩa [của chữ] dạy xưa nay, dùng hay bỏ khác nhau; hình chữ đơn và kép, thể chữ đẹp, xấu khác nhau. Lòng ta đã gửi cái thanh âm của nó ở lời nói, thì lời nói cũng gửi cái hình của nó ở chữ. Muốn rắn đe, ngậm vịnh, thì phải giàu công về chỗ cung thương; muốn làm văn thì phải chú ý tới hình chữ. Vì vậy cho nên việc chấp chữ làm thiên cần biết lựa chọn, đúc chữ. Một là tránh chữ kì quặc, lạ lùng; hai là bỏ bớt những chữ nhàm; ba là cân nhắc việc lặp lại; bốn là phân phối chữ đơn giản và chữ phức tạp.

1) Chữ “kì quặc” là cái chữ mà hình dáng quái lạ...

2) Chữ “nhàm” là chữ quen dùng luôn như *son* (núi) *xuyên* (sông) xưa nay đều dùng, dùng ở trong văn thường đã thấy nhàm và dở, nếu không có sắc thái gì thì có thể gặp ba lần, ngoài ba lần thì chữ nhiều quá.

3) Hiện tượng cùng một chữ lặp mãi trong *Kinh thi* và *Sở từ* vẫn có, nhưng gần đây tránh

việc lập. Nếu hai chữ cùng quan trọng cả thì đành phải dùng. Cho nên kẻ giỏi làm văn, giàu ở vạn thiên mà nghèo ở một chữ. Một chữ không phải là ít, tránh nó rất khó.

4) Phân bố đơn giản và phức tạp là ở chỗ hình chữ có cái gầy, có cái béo. Chữ gầy hết câu này sang câu khác thì nom trống trải và hàng chữ yếu. Chữ béo đầy cả bài văn thì u ám mà thiên về tối tăm. Khéo dùng chữ thì sắp xếp điều hòa chữ đơn với chữ phức tạp, phối hợp nhau như ngọc châu.

Đó là bốn điều tuy văn không bắt buộc phải có, nhưng cái lệ của thể văn không phải không có. Nếu không chú ý gì đến nó thì không phải là hiểu tinh. Còn như chữ các sách kinh điển kín đáo, sách đã rối loạn, tre bị một, lụa bị rách, ba lần viết thì đổi mất chữ (*Bảo Phác tử*: sách chép ba lần thì *ngư* là cá thành *Lô* là nước *Lô*, *Đế* là vua thành *hổ* là cọp). Sử kí nước Tần ba con lợn qua sông (*Khổng Tử gia ngữ*: Tử Hạ thấy đọc sử nói: quân Tấn đánh Tần ba con lợn [tam thỉ] qua sông. Tử Hạ nói không phải, đó là năm Kì Hợi đấy, xem lại Tấn sử thì quả là Kì Hợi), đó là những điều sai lầm do chữ đổi đi. Trong *Thượng thư đại truyện* có câu “biệt phong hoài vũ”. Nhưng trong *Đế Vương thế kỉ* thì là “liệt phong dâm vũ” là gió mạnh mưa dầm dề. Chữ dần dần đổi, hai chữ *biệt* và *liệt* có nghĩa đọc không lạ, đến *hoài* và *dâm* thì sẽ chệch đi thành lạ hẳn.

Phó Nghị cũng đã dùng “Hoài vũ” đủ biết cái bụng thích điều lạ xưa nay vẫn là một. Trong sử để trống những chữ mất đi đó là thánh nhân thận trọng. Nếu ta dựa vào nghĩa bỏ cái kì lạ đi thì có thể chỉnh lí được văn tự.

Lời tán nói:

Chữ thể “lục” có thể “triện” hòa hợp với nhau. Sách *Thương Hiệt* và *Nhĩ nhũ* dạy cho ta biết các chữ. Xưa nay dấu vết khác nhau, đẹp xấu chia ra khác nhau. Chữ *đối* (chữ *mị* chính là chữ *dịch* là *đối*) thành đi dòng khác làm cho văn trắc trở khó vận chuyển. Thanh và nét vẽ đều tinh thì sắc thái của văn chương bay vọt lên. (Cũng là quan niệm văn tự và văn chương gắn liền làm một).

XL. KÍN ĐÁO VÀ NỔI BẬT (Ẩn tú)

Tâm thuật ảnh hưởng rất xa, tình cảm và tư tưởng của văn chương biến đổi rất sâu. Cái nguồn mà kín đáo thì nước mạch sinh ra; cái gốc mà vững chắc thì cái ngọn dồi dào. Cái đẹp của văn [khác nhau]. Có cái đẹp lộ lộ (*tú*), có cái đẹp kín đáo (*ẩn*). Đó là cái ý quan trọng ở ngoài lời văn, cái ta rút ra được từ trong *thiên*. Cái kín đáo lấy việc ý sum suê làm công phụ; cái lộ lộ (*tú*) lấy việc trác tuyệt làm khéo. Đây cũng là cái đẹp của văn chương xưa, là nơi gặp gỡ của tài năng và tư tưởng.

Một khi đã lấy cái kín đáo làm cốt yếu thì cái nghĩa của văn chương là ở ngoài bài văn, cái vi diệu của nó vang lên thông sang bên cạnh; cái đẹp ẩn nấp dần dần phát lộ ra. Nó cũng như các *hào* các *tượng* [trong *Kinh dịch*] biến đổi cho nhau sông, ngòi cất giấu châu ngọc vậy. Cho nên các *hỗ thể* biến thành *hào* mà hóa thành bốn *tượng*. Châu ngọc nằm dưới nước mà sáng ở trên vuông hay tròn (trong *Kinh dịch* các hào đều có biến thể, lại có hồ

thể. Thí dụ, *nhị* biến thành *tứ*, *tam* biến thành *ngũ*, hai thể trao đổi cho nhau thành một quẻ, gọi là *hỗ thể*. (*Thi tứ*: có châu dưới nước thì sóng tròn, có ngọc ở dưới thì sóng vuông). Ở đầu thì ngay mà ở cuối thì lạ. Trong thì sáng mà ngoài thì tươi. Khiến người thưởng thức nó không cảm thấy hết, người ném nó không biết chán.

Còn như sóng nổi lên từ lời văn thì gọi là rõ ràng (*tú*). Nó như cái bàn tay nhỏ [gây nên] cái âm đẹp, đáng diệu duyên đáng. Nó như mù, khói [xuất hiện] ở núi xa. Như cô gái đẹp tô sửa cái nhan sắc như hoa. Nhưng mù khói là do trời sinh ra không phải trang điểm khó nhọc. Nhan sắc như hoa là do cốt cách đã định sẵn không đợi chờ điểm tô. Sâu hay nông đều lạ, to hay nhỏ đều xinh. [Người ta có cảm tưởng] như vút nó ra thì có thừa mà nắm lấy thì không đủ vậy.

Phàm kẻ sĩ muốn sáng tạo ra một ý thì đều muốn tạo ra điều lạ; đều để tinh thần rong ruổi ở nơi đạo lí tịch mịch. Những người chăm về lời đều muốn đi đến chỗ đẹp; họ vẫn thường đắm chiêu để óc ở cái làng mê lệ. [Danh từ] “lao tâm tiêu tứ” không đủ để nói hết cái khó nhọc “hết năm đoạn tháng” không đủ nói lên cái vất vả [của họ]. Họ có làm thế mới có thể giấu cái mũi nhọn ở nơi ngôn từ. Những con mắt của bọn tầm thường thì không thấy có gì. Nhưng mũi nhọn của họ biểu lộ ra ngoài văn chương làm cho những tâm hồn tinh vi kinh ngạc thán phục.

Những người thâm trầm thì chứa chất cái hay kín đáo làm tư tưởng thỏa mãn. Những người tài ba sắc sảo thì ôm cái đẹp rõ ràng cho lòng người khoái trá. Điều đó cũng [giá trị] như làm ra mây, ra nắng, không thua gì thợ trời, đeo cổ, khắc hoa sánh ngang người thợ thánh. Nếu *thiên* thiếu phần kín đáo thì nó cũng giống chàng tặc Nho (biết nhiều sách) nhưng vô học, chỉ hỏi một câu là không biết nói gì. Nếu câu nào cũng đều tươi đẹp nhưng không sâu thì cũng như đồ quý ở nhà sang, nhưng nếu hỏi đến trăm bận là sắc mất (câu này thiếu mất hai chữ nên dịch khó hiểu). Cái đó đến không đủ để gọi là có tài, có tử, cũng đồng thời thẹn với văn từ vậy.

Muốn lấy những bài kín đáo tiêu biểu làm dẫn chứng thì có thể chỉ một số thiên, như bài *Li biệt* của *Cổ thi* (*Cổ thi* bài 19: Ra đi lại ra đi, Cùng chàng sinh biệt li); bài *Trường thành* của *Nhạc phủ* (*Nhạc phủ cổ từ*) lời oán ý sâu, lại kiêm cả *tỉ* và *hứng*. Bài *Hoàng tước* của Trần Tư Vương, bài *Thanh tùng* của Công Cán, cốt cách cứng, tài vững lại giỏi về mặt phúng dụ; bài... của Thúc Dạ, bài... của Tự Tông (những tên này bị bỏ sót trong nguyên bản), cảnh sáu, tứ đạm bạc mà lại độc đáo về chỗ ưu nhân. Bài... của Sĩ Hoàn, bài... của Đào Tiềm lòng kín lời trong, lại đồng thời hợp với... (thiếu mấy chữ, cơ bản thêm hai chữ văn thái hùng tráng).

Nhưng muốn dẫn những thí dụ về mặt rạng rỡ cũng chỉ trích những câu “Thường sợ mùa

thu tới, gió lạnh cướp lửa nóng”. Ý buồn mà lời duyên dáng, đó là tả cái cô liêu của người đàn bà. “Đến sông Hà giặt dải mũ dài, nhớ anh lòng đặc đặc”, chí cao lời hùng tráng, đó là nói người trượng phu không gặp thời. “Đông Nam biết đi đâu? Bồi hồi và bàng hoàng” nói lên cái lòng cô độc và tính lo sợ. Đó là nỗi đau thương cùng cực của người khuê phòng. “Gió Bắc lay động cỏ thu, ngựa biên giới có lòng muốn về”. Khí chất lạnh, mà sự việc đau xót, đó là lời oán trách của người lữ khách.

Nói chung, trong các tạp văn, những *thiên* hay, không đầy một phần mười mà số *thiên* hay câu rạng rỡ thì chỉ có hai phần trăm. Đó là vì khi cái tứ đến thì tự nhiên gặp [câu rạng rỡ] chứ không phải là do suy nghĩ mãi mà có được (nguyên văn *phi nghiên lự chi sở cầu*: không phải là suy nghĩ hay mà đòi hỏi đến nó - như thể trái ý; đây phải là *phi nghiên lự chi sở đắc*). Lại có câu văn u tối, bế tắc mà sâu thì tuy sâu xa nhưng không phải là kín đáo; do đẽo gọt mà khéo thì tuy đẹp nhưng không phải là rạng rỡ. Cho nên tự nhiên mà diệu, cũng giống như cây cỏ nở hoa tươi; nhuận sắc, tô sửa để lấy đẹp cũng giống như the lụa nhuộm màu đỏ, màu lục. Màu đỏ, màu lục nhuộm the thì [sắc thái] sâu nhưng tươi một cách rườm rà. Hoa tươi rõ ràng trên cây thì cạn, nhưng lộng lẫy. Câu rạng rỡ sở dĩ được đề cao trong rừng văn cũng là vì thế.

XLI. VẠCH RA NHỮNG KHUYẾT ĐIỂM (Chỉ hà)

Bài này mở đầu bằng cách nói tầm quan trọng của văn.

Quân Trọng có nói: (*Quân Trọng, Nhung thiên*) “Không cánh mà bay là âm thanh, không rễ mà chắc là tình cảm”. Như vậy thì âm thanh không mượn cánh mà bay rất dễ; tình cảm không chờ có rễ mà bám chắc không phải khó. Cho nên việc để lại văn chương cho đời sau không thể không thận trọng thay! Những người tài về văn xưa nay tranh nhau rong ruổi ở những thời khác nhau. Có người tài siêu thoát, tử nhanh nhẹn, có người tử tinh tế, lời chặt chẽ, tỉ mỉ. Nhưng việc suy nghĩ khó mà trọn vẹn, lời không khỏi có chỗ thiếu sót”.

Sau đó nêu ra bốn cái bệnh của ngôn ngữ: một là dùng từ không hợp với đối tượng. Chẳng hạn Trần Tư Vương làm bài *Trọng Hán Minh Đế* nói: “Thánh thể phù khinh” (phù khinh là con bướm), lấy bướm mà so sánh với bậc chỉ tôn thì không được. Hai là dùng lời trái lý: thí dụ *Thôi Hoán điều Li Công*, sánh đức hạnh *Li Công* với *Hoàng Đế, Thuấn*. Nói thế là vô lý. Ba là dùng từ hại đến nghĩa; bốn là so sánh người không hợp. Sau đó nói đến ba cái bệnh đương đời là: ý ít lời nhiều, thanh âm không hay, chủ sách sai lạc. Bài này nhiều chỗ không sát với văn học ngày nay vì toàn nói về cách dùng điển.

XLII. NUÔI LẤY KHÍ CHẤT (Dưỡng khí)

Ngày xưa Vương Sung làm sách có thiên *Dưỡng khí*, tự thể nghiệm chính mình mà viết ra há phải làm ra một cách hư ngụy đâu? Phàm tai, mắt, mũi, miệng là tô tử của sự sống (giúp cho ta sống). Cái *tâm* suy nghĩ ra ngôn từ là công cụ của cái thần. Nếu cái chí khoan thai, hòa thuận thì cái lí sáng rõ mà tình cảm tư tưởng được thông suốt. Trau dồi mài dũa quá đáng thì cái *thần* mệt mà khí chất suy. Đó là cái nguyên lí của tính và tình vậy.

Thời Tam Hoàng lời chất phác, cái *tâm* cốt để ý vào tinh hoa của *đạo*. Thời Ngũ Đế bắt đầu có *văn*, lời nói cốt ở chỗ trình bày. Thời Tam Đại và thời Xuân Thu tuy đời giúp đỡ cho nhau nhưng đều làm theo bụng theo lòng, không có kiểu sức, câu nệ. Thời Chiến Quốc làm điều dối trá, trau dồi cái lạ, tô vẽ cái thuyết. Từ đời Hán đến nay, văn từ cốt sao mỗi ngày một mới, tranh sáng mua đẹp, sự lo lắng về *văn* cũng đến cùng cực vậy.

Cho nên, nếu nói riêng về mặt văn từ, thì

một bên chuộng văn hoa, một bên chuộng chất phác, xa nhau nghìn năm. Xem để so sánh về mặt để tâm tư vào việc viết văn, thì một bên một mỗi, một bên thanh thoi, khác nhau vạn dặm. Cái mà người xưa dồi dào có thừa, thì đời sau vắt vãi hết sức.

Nói chung, [con người ta] lúc trẻ thì nhìn nông cạn mà chí khí mạnh; lúc lớn độ năm mươi rồi thì nhận thức chắc nhưng khí chất suy. Người chí khí mạnh thì ý tứ sắc mà vượt được khó nhọc; khí chất suy thì suy nghĩ kín đáo mà tổn hại đến tinh thần. Đó là cái tư cách bình thường của con người bậc trung, cái khác nhau lớn về mặt năm tháng.

[Con người ta] năng lực và phạm vi có hạn mà dùng cái trí thì không bờ. Con người nếu cứ muốn đua đòi theo người ta, trau từ dồi từ, thì tinh lực ở trong mình sẽ kiệt đi. Con người như dòng nước chảy, cái *thần* đi ra ngoài gây thương tổn cho cơ thể, cũng như cây núi Ngũ Sơn sợ việc chặt đèo nhiều. Điều đó cũng có thể suy vậy.

Như Vương Sung ở đầu cũng đặt nghiên để viết (Vương Sung để nghiên bút khắp nhà để có thể có tứ là viết ngay), Tào Bao (tên chữ Thúc Thông, người vạch ra các nghi lễ nhà Hán) ôm bút [khi ngủ] để lo về nghề mình, năm tháng đã nhọc, ngày giờ lại lo. Cho nên Tào Bao lo văn làm hại đến tính mạng; Lục Văn than dùng tứ khó nhọc hại đến thần khí. Đó không phải là những lời nói suông!

Phàm học muốn nên thì ở chỗ chăm, công muốn thành thì không được lười biếng. Cho nên cổ người lấy dùi chích vào dùi (Tô Tần lấy dùi chích vào dùi để khô ngủ mà đọc sách) để cố võ mình. Người ta một khi đã đặt cái chí của mình vào văn chương thì nói ra những điều mình ôm ấp. Cho nên hãy nên ung dung theo tình cảm tư tưởng mình, thoải mái đến nơi gặp gỡ. Nếu cứ tiêu ma tinh thần gan mật, giục giã hòa khí, cầm giấy để xua đuổi, lấy bút lông để giết bản tính mình thì đó đâu phải là bản tâm của thánh hiền, cái chân lí của việc làm văn!

Vả chẳng, về sự suy nghĩ có người sắc, có người cùn; về thời có lúc hanh thông, có lúc bế tắc. Cho nên, muốn trau dồi về văn thì cốt làm cho cái khí được thông suốt, cái tâm được trong lặng hòa thuận. Phải làm cho cái khí thoải mái, hễ có gì bức bối là bỏ, chớ để cho nó bị ủng trệ. Một khi tư tưởng đã thoải mái thì bụng sung sướng và bút cứ thế mà theo. Khi nào cái lí nắp (không rõ) thì ném bút, bỏ điều lo nghĩ, tiêu dao để khỏi mệt, nói chuyện để khỏi mỏi. Thường chơi đùa ở cái văn tài, ung dung ở cái văn dũng, khiến cho cái mũi nhọn mỗi khi dùng đến đều mới và khí cốt không bị trì trệ. Tuy đây không phải thuật dưỡng sinh nhưng cũng là cái lối giữ khí chất vậy.

XI.III. TÔ VÊ THÊM

(Phụ hội)

Phụ hội theo tác giả là “nắm lấy cái li của vắn, thống nhất đầu đuôi, quyết định cái giữ cái bỏ làm cho một thêm khít khao”. Sau đó đưa ra những dẫn chứng.

XLIV. BÀN CHUNG CÁC THUẬT (Tổng thuật)

*Thiên này nêu lên quan điểm của tác giả cho rằng
vấn có vấn hay không vấn đều là vấn cứ. Sau đó nêu
lên cái bệnh của đương thời là thiên về vấn về đối,
thiên về hình thức. Nói chung những ý này đều đã có
nói ở các thiên khác.*

XI.V. SỰ BIẾN ĐỔI CỦA VĂN HỌC THEO CÁC THỜI (Thời tự)

Thời và vận chuyển đi, chất và văn thay nhau biến đổi. Cái tình và cái lí [của sự biến đổi] xưa nay có thể nói được chăng? Ngày xưa thời Nghiêu, đức thịnh đạt, giáo hóa đều, những người già ở thôn xã nói “nhà vua có góp sức gì ở đó?” (thời Nghiêu, thiên hạ thái bình, trăm họ vô sự, có người già hát: “Mặt trời mọc thì làm, mặt trời lặn thì nghỉ, đào giếng mà uống, cày ruộng mà ăn, nhà vua có góp sức gì cho ta đâu?”). Ở ngoại ô đưa trẻ ca bài “*Bất thức*” (*Liệt tử*: Nghiêu vi hành, nghe trẻ em hát: “Nhà vua dựng lên dân chúng chúng ta, tất cả đều nhờ ông, không biết và không nghĩ đến mà vẫn làm đúng quy tắc của nhà vua”). Vua Thuấn nối tiếp, chính trị được yên, dân được rảnh. Bài thơ *Huân phong* do nhà vua hát, bài ca *Lan chấn* do bảy tôi ca, nói lên cái đẹp [thời ấy].

Lòng vui thì âm thanh thoải mái. Đến đời Đại Vũ, có bài *Cửu tự* (trong *Kinh thư*) ca vịnh công

lao. Vua Thành Thang sáng suốt kính cẩn có bài *Y dư* ở trong [*Thương tụng* của *Kinh thư* ca ngợi]. Đến đời Chu, đức thịnh, văn sáng. Thiên *Chu nam* chăm chỉ mà không oán, chứng tỏ giáo hóa của vua tốt, *Mân phong* vui mà không dâm, chứng tỏ các vua U Vương, Lệ Vương hôn ám làm mọi người giận. Đời Bình Vương suy yếu nên bài *Mạch lí* đau xót. Cho hay: nguyên lí về văn của ca dao cùng thời thế thay đổi [cũng như] gió thổi ở trên mặt nước mà sóng dậy ở dưới vậy.

Từ Xuân Thu về sau những người tuấn kiệt đâm chém lẫn nhau. Sáu kinh xuất hiện, trăm nhà trỗi dậy. Trong lúc bấy giờ, các nước Hàn, Ngụy ra sức về mặt chiến đấu; Yên, Triệu dùng lối tạm bợ (ý nói theo Tần). Năm con một, sáu con con chấy biểu hiện ở trong pháp luật nghiêm ngặt đời Tần (Hàn Phi có thiên *Ngũ đố*; Thương Ưởng có thiên *Lục sát* công kích những cái gì tai hại cho việc làm nước giàu, binh mạnh). Chỉ có hai nước Tề và Sở là hơi có văn học. Nước Tề mở nhà Trang Cù, nước Sở mở cung Lan Đài. Mạnh Kha làm khách ở quán [nước Tề], Tuân Khanh (tức Tuân Tử) làm huyện lệnh ở quận [nước Sở]. Cho nên mọi người thăm nhuần cái phong thái tốt đẹp. Tuân Khanh uất ức về chỗ mình hơn người [mà không được làm gì]. Trâu Diễn lấy việc nói về trời mà được ngợi khen. Trâu Thích lấy việc chạm rồng để nổi tiếng. Khuất Bình lấy từ phú mà cao như mặt trăng mặt trời. Văn Tống Ngọc tươi đẹp như gió mây. Xem những lời bàn đẹp dễ của ông thì biết ông đã thấu tóm được các

nhà, các tụng. [Nhưng sở dĩ] ông còn đem cái ý kì lạ ra mê hoặc múa may, đó là vì ông đi theo cái tục đối trá của các nhà tụng hoành.

Cho đến đời Hán nối tiếp vận mệnh sau [khi nhà Tần] đốt sách. Hán Cao Tổ thích võ, đùa với nhà Nho, coi nhẹ việc học. Tuy lễ và luật mới bắt đầu sáng chế, *Kinh thi*, *Kinh thư* chưa được chú ý đến, nhưng [nhà vua đã] làm bài ca *Đại phong*, bài ca *Hồng học*, cũng là một cái tài của trời trao cho. Từ đời Hiếu Huệ cho đến đời Hán Văn Đế, Hán Cảnh Đế (-157 đến -140), các *kinh* được dấy lên và những người làm *từ* không được dùng. Việc Giã Nghị bị đè nén (một tư tưởng gia, văn gia kiệt xuất), việc Trâu Dương, Mai Thặng bị chìm đắm, chứng tỏ điều đó.

Đến thời Hán Vũ Đế (-140 -87) sùng Nho học, làm cho cái nghiệp lớn được tươi đẹp thêm. Lễ nhạc tranh nhau sáng; từ phú đua nhau hay. Bài thơ *Bá Lương đài* phát triển loại thơ tiệc tùng ở triều đình; bài thơ *Kim đề* (hai bài này của Hán Vũ Đế) là bài thương xót về dân chúng. Lấy xe bò luân đón Mai Thặng, cho Chủ Phụ Yển làm quan, cử Công Tôn Hoàng vì bài đối sách; khen các bài tấu của Nghê Khoan. Chu Mãi Thần từ chỗ gánh củi mà mặc áo gấm. Tư Mã Tương Như từ chỗ rửa bát mà mặc áo thêu. Nhà vua khiến cho bọn Tư Mã Thiên, Thọ Vương (giỏi về thơ), Nghiêm An, Chung Quân, Mai Cao không có cách gì ứng đối [trước mặt vua] nhưng về mặt văn chương thì bọn này không thiếu. Cái phong thái sót lại [của thời Chu] không lúc nào thịnh đạt bằng.

Qua thời Chiêu Đế (-85 đến -74) và Tuyên Đế (-74 đến -43), thực ra là nổi sự nghiệp của Vũ Đế, rong ruổi ở quán Thạch Cù (nơi bàn văn học) họp hội văn thoả mái, sưu tập các tập văn hay đưa ra các lời thí dụ đẹp. Bấy giờ bọn Vương Bao ăn lộc đợi chiếu làm quan. Từ đời Nguyên Đế (-48 đến -33) đến thời Thành Đế (-32 đến -2), chú ý đến thư tịch, thích làm những lời văn hay, mở rộng con đường làm quan. Dương Hùng trở tài ở nghìn bài phú, Lưu Hưởng nêu công ở *sáu kinh* như thế cũng đã tốt đẹp vậy. Từ khi nhà Hán lên đến đời Thành Đế, Ai Đế, tuy dài chỉ trăm năm, nhưng các nhà từ phú đã biến đổi chín lần. Tuy vậy nói chung đều bắt chước *Sở từ*, cái hình bóng của *Li tao* bấy giờ vẫn còn. Từ Ai Đế, Thành Đế, tình hình sa sút. Quang Vũ (25 - 57) trung hưng, rất mê sách sấm kí, lại hơi thích văn hoa. Đỗ Độc dâng bài điệu văn mà khỏi bị hình phạt, Ban Bao nhờ bài tấu được bổ làm quan (Đỗ Độc bị tù. Nhân lúc quan Đại tư mã Ngô Hán chết, Độc dâng bài điệu văn được nhà vua khen và tha. Ban Bao làm người viết công văn cho đại tướng quân Độc Dung. Nhà vua hỏi các bài tấu của Độc Dung do ai làm. Khi biết là của Ban Bao thì cho Bao làm quan). Như vậy, tuy nhà vua không tìm rộng, nhưng cũng không vứt bỏ [văn học]. Đến thời Hán Minh Đế (58 - 75) sáng chói, tôn sùng Nho học, tập lễ ở Bích Đường, giảng văn ở Bạch Hổ quán. Ban Cố trở tài ở Quốc sử. Giả Lục làm bài tụng ca ngự diêm lạnh (có con thần tước đến đỗ ở cung điện. Nhà vua hỏi Lục,

Lục nói đó là điểm điểm quán Hồ đến hàng. Nhà vua sai Lục làm bài tụng. Đông Bình (tên là Thương, dâng Minh Đế bài tụng *Quang Vũ thụ mệnh trung hưng*) chuyên về mặt văn hay, Bái Vương (Bái Hiến Vương, giỏi về các *kinh*, làm *Ngũ kinh luận*, lúc bấy giờ gọi là *Bái Vương thông luận*) làm thông luận. Nhà vua là nơi họ dựa vào làm tiêu biểu, vinh quang [nhà vua] chiếu đến họ.

Từ thời An Đế (107-125), Hòa Đế (89-105) trở xuống, đến thời Thuận Đế (126 - 144), Hoàn Đế (147 - 167), có Ban Cố, Phó Nghị, ba chàng Thôi [là Thôi Tứ, Thôi Hoàn, Thôi Thực], Vương Dĩnh Thọ, Mã Dung, Trương Hành, Thái Ung là những nhà Nho lớn lỗi lạc. Người tài lúc bấy giờ không thiếu; còn những sách tuyển về văn chương của họ còn lại bây giờ thì không phải nói. Nhưng từ thời Trung hưng về sau, các người tài hơi đổi lối văn. Họ thiên về mặt phù hoa, châm chước các *kinh*, *Sở từ*. Đó là vì các đời thay đổi nhanh làm yếu cái nho phong. Đến thời Linh Đế, lúc bấy giờ thích các bài từ bài chế, làm thư *Hi Hoàng* (Phục Hi, Hoàng Đế), làm phú *Hồng đô*, nhưng bọn Nhạc Tùng chiêu tập lũ nông cạn, hủ lậu. Cho nên Dương Tử gọi ông ta là Hoan Đâu (một nhân vật đời Thuấn làm bảy bị Thuấn dày đi), còn Thái Ung ví ông ta với một con hát. Đó là cái phong thái và văn chương của ông ta còn lại bị khinh miệt như vậy đấy. Từ thời Hán Hiến Đế (189-220) nhường ngôi, văn học chuyển nhanh.

Vào cuối niên hiệu Kiến An (195 -219), những

người tài trong thiên hạ mới tập hợp lại. Ngụy Vũ Đế (Tào Tháo) ở địa vị Thừa tướng nhà vua, rất yêu thơ văn. Văn Đế (Tào Phi) (226 - 236) với tư cách trọng yếu của một ông vua lại giỏi về từ phú. Trần Tư Vương (Tào Thực) ở địa vị cao quý của một công tử hạ bút lời như ngọc, thể mạo lại anh tuấn, siêu dật. Cho nên những người tài giỏi đông đúc. Vương Xán trở tài ở Hà Nam, Khổng Chương theo mệnh ở Hà Bắc, Vi Trường làm quan ở Thanh Vi, Công Cán là nhân tài ở duyên hải. Đức Liễn nêu lên các tứ đẹp, Nguyên Du phát huy các nhạc bay bổng. Bọn Văn Uý, Hưu Bá, Vu Thúc, Đức Tổ (Lộ Toại tên chữ Hưu Bá, Dương Tu tên chữ Đức Tổ) đều xuất hiện ở nơi bàn tiệc, ung dung ở nơi triều đình. Họ múa bút để làm bài ca trong lúc say, mài mực để giúp cho việc nói cười. Xem thi văn đương thời tao nhã, thích khảng khái. Đó cũng là vì đời loạn li liên tiếp, phong thái suy, tục oán, nên chí sâu và lời nói dài cho nên đều khảng khái và nhiều khí lực.

Đến thời Ngụy Minh Đế (307 - 312) [nhà vua] làm thơ, soạn khúc nhạc, tìm những kẻ sĩ giỏi văn học, đặt Sùng Văn Quán. Bọn tài hoa Hà Yến, Lưu Thiệu làm cho nhau rạng rỡ. Các vua trẻ nối tiếp nhau, đều cao quý, thanh nhã, liếc mắt là đúng văn chương, nói ra là thành lí luận. Bấy giờ là cái phong thái sót lại của niên hiệu Chính Thủy, các *thiên* theo cái *thể* nhẹ và đậm bạc. Kê Khang, Nguyễn Tịch nổi lên cùng rong ruổi ở đường văn.

Đến đời Tấn Tuyên Đế (Tư Mã Ý cướp ngôi

nhà Ngụy hiệu bụt là Tấn Tuyên Đế) bắt đầu đặt nền móng, Cảnh Đế, Văn Đế tiếp tục xây dựng. Tất cả đều nho nhã, thâm trầm lại thích đi sâu vào phương thuật (đạo giáo). Đến thời Tấn Vũ Đế đổi mới, làm vua trong lúc thái bình, lo đến văn chương. Sang thời Hoài Đế (307 - 312) , Mẫn Đế (313 - 316) chỉ là nối tiếp mà thôi. Nhà Tấn tuy không trọng về văn từ nhưng nhân tài lại rất thịnh. Mậu Tiên múa bút mà châu rơi. Thái Xung động đến mực là nên gấm. Phan Nhạc, Hạ Hưu Châm làm nổi bật cái rực rỡ của hai viên ngọc bích (Hạ Hưu Châm và Phan Nhạc văn hay, đẹp trai, thường đi với nhau, người ta gọi là liên bích); Lục Cơ, Lục Vân (Lục Cơ, Lục Vân là hai anh em đều có văn tài, người ta gọi là hai người tuần kiệt) nêu bật cái phong thái của hai người tuần kiệt. Họ cùng với Ung..., Phó..., ba Trương (Trương Tịch, Trương Hiệp, Trương Hành), Tôn Chí, Thành Công kết lời trong, văn đẹp, văn điệu tươi tắn, lá lướt. Sử đời trước nói “truyền sang đời sau, nhân tài chưa hết” thật là đúng thay! Thật đáng ngậm ngùi! Thời Nguyên Đế (317 - 320) trung hưng chú trọng về văn, xây dựng việc học. Lưu Ngỗi, Diếu Hiệp là quan coi về lễ mà được vinh sủng, Cảnh Thuấn nhờ nhanh về văn mà được đề bạt cao.

Đến đời Tấn Minh Đế (323 - 325) sáng suốt, tao nhã, thích hội văn, khi lên ngôi bầu lo chăm sóc về việc giảng các *kinh*, trau dồi tình cảm tư tưởng ở các *cáo*, các *sách*. Dự Lượng

nhờ có tài mà càng được thân; Ôn Kiều nhờ có tứ văn mà được trọng dụng thêm. Phong thái văn học bấy giờ cũng được đề cao như thời Hán Vũ Đế. Đời thời Thành Đế (320-342), Khang Đế (343-344) tuổi nhỏ, Mục Đế, Ai Đế lên ngôi ngắn. Thời Giản Văn Đế (371-372) văn học nổi lên đột ngột, văn sâu mà trong, lời vi diệu lẽ tình tường đầy rẫy, từ đậm bạc, phong thái tươi, là lúc vườn văn đẹp đẽ. Đến thời Hiến Vũ không có người nối dõi. An Đế (397 -413), Cung Đế (414-420) thế là thôi! Về văn và sử thì có bọn Viên Hoàng, An Trọng Văn, tuy tài có người cạn, kẻ sâu, nhưng cũng là ngọc chương, ngọc quế (ngọc quý) đủ dùng. Từ giữa đời Tấn chuộng đạo Lão, đời Đông Tấn lại thịnh hành lắm. Nhân cái dư khí của việc nói suông mà phổ biến thành một thể của văn. Đó là vì cái thế, hễ cùng cực thì đổi mà ý và lời thì có vẻ ung dung thư thái. Làm thơ thì thế nào ý cũng quay về Lão Tử; làm phú thì nghĩa thế nào cũng trở lại với Trang Chu. Cho hay văn mà biến đổi là bị ảnh hưởng của tư tưởng tình cảm của thời đại. Việc hưng hay phế [của văn học] là gắn liền với sự biến đổi của các đời. Xét cái gốc để nắm cái kết thúc thì có xa trăm đời cũng có thể biết được.

Từ khi Tống Vũ Đế (420 - 422) yêu văn, Tống Văn Đế trang nhã nắm lấy cái đức của văn. Tống Vũ Đế nhiều tài, những người giỏi về văn học như mây. Từ Minh Đế trở xuống, văn lí thay đổi. Gần đây rừng Nho cũng rườm rà đẹp như ráng, nổi lên như gió. Vương Tăng Đạt,

Viên Thúc có cái vẻ của rồng; Nhan Diện Chi, Tạ Linh Vận có cái đẹp của phượng. Bọn Hà Tốn, Phạm Văn, Trương Thiệu, Thẩm Ước cũng không thể ai thắng được.

Đó là những điều tôi nghe ở đời nay mà lược kể lại những điều chủ yếu. Còn khi hoàng đế nhà Tề lên ngôi (497), vận nước sáng và thái bình. Thái Tổ Thánh Vũ được trời trao nghiệp, Cao Tổ giỏi về văn nổi nghiệp. Văn Đế có cái đẹp của cả hai người, Trung Tôn sáng suốt làm cho vận mệnh càng nổi. Cái sáng ở trời chiếu sáng ngôi này. Nay thánh lịch mới nổi, văn tứ lan khắp, ở núi ở biển có thần xuống, nhân tài xuất hiện rục rờ. Cưỡi con rồng bay lên đường mây, ruổi ngựa kì, ngựa kí trên vạn dặm. Vượt nhà Chu, hơn nhà Hán. Cái văn hóa Nghiêu, Thuấn nay lại thịnh đạt làm sao! Cái phong thái vĩ đại, cái sắc đẹp tốt vời, bút ngắn không dám trình bày. Việc ca ngợi thời đại xin chờ ở người sáng suốt.

Lời tán nói:

Trong văn chương mười đời, văn thái của lời đã biến đổi chín lần. Một khi cái then máy đã chạm đến thì nó xoay chuyển không mới. Khi chất phác, khi văn hoa cứ theo thời mà đổi. Việc sùng trọng thay đổi nhau, ngày xưa tuy xa nhưng vẫn rõ như trước mắt.

LXVI. THANH SẮC CỦA SỰ VẬT (Vật sắc)

Mùa xuân, mùa thu thay thế nhau; khí âm, khí dương đắp đổi. Thanh sắc của sự vật xúc động thì tinh thần [của ta] cũng bị cảm xúc. Khí dương chớm xuất hiện thì con kiến trốn, khí âm động lại thì con đom đóm xuất hiện. (Lễ kí: vào tháng Mười hai con kiến trốn xuống đất... vào tháng Tám con đom đóm xuất hiện). Giống sâu bọ mà còn có xúc cảm, [đủ biết] động vật của bốn mùa [chịu ảnh hưởng thời tiết] sâu vậy. Thế còn những kẻ ngọc quế, ngọc chương cầm [trên tay] để làm sáng cái lòng, nơi tinh khí anh hoa chung đúc lại, nơi thanh sắc của sự vật chiếu đến, lẽ nào lại không chịu ảnh hưởng gì? Vì vậy cho nên đầu năm, [khi] mùa xuân đến, tình cảm người ta thoải mái thông suốt. [Sang] mùa hạ gay gắt, nồng nực. [Mùa thu] hiu hắt ngưng đọng lại, trời cao, không khí trong, [khiến cho] cái chí dần chứa xa. [Mùa đông], tuyết bay vô hạn, thì cái suy nghĩ [cũng] nghiêm túc và sâu. Năm có những sự vật [khác nhau]; vật có những hình dáng [khác nhau].

Tình cảm vì sự vật mà thay đổi; lời vì tình cảm mà phát ra. Một ngọn lá còn có thể đón ý (*Hoài Nam Tử*: thấy một ngọn lá rơi mà biết năm đã sắp muộn), tiếng côn trùng dễ làm ta quan tâm, hướng luồng gió mát cùng vắng trắng sáng trong đêm, mặt trời sáng với rừng xuân cùng buổi sáng [làm sao không quan tâm được!]

Vì vậy cho nên nhà thơ cảm xúc trước sự vật, liên tưởng đến các loại không cùng. Trong cái cảnh bao la muôn vàn hình tượng, nhà thơ trầm ngâm, nghe và ngắm, tả lại cái khí chất, vẽ lại cái dung mạo của nó. [Nhà thơ] đã theo sự vật mà để tâm trí, lại còn thêm sắc thái góp âm thanh, tâm trạng cũng vì thế mà bồi hồi. Cho nên “rộp rộp” giống hoa đào tươi tốt, “mơn mơn” biểu hiện hết dáng dương liễu xinh tươi; “rực rỡ” nói cảnh tượng mặt trời lên, “phơi phới” nói cảnh tuyết bay, “ríu rít” nhắc lại tiếng chim hoàng diều, “eo óc” bắt chước tiếng côn trùng. “Mặt trời trắng xóa”, “ngôi sao lấp lánh” một lời nói hết cái lí lẽ, “so le”, “ngăn ngắt” hai chữ nói hết cái hình. (Đây toàn là những câu thơ trong *Kinh thi*: “Rộp rộp” là *chước chước* trong *Đào yêu*, “mơn mơn” là *y y* trong *Thái vi*, “rực rỡ” là “*cảo cảo*” trong *Bá hệ*, “phơi phới” là *lộc lộc* trong *Giác cung*, “ríu rít” là *hài hài* trong *Cát đàm*, “eo óc” là *yến yến* trong *Thảo trùng*, “mặt trời trắng xóa” là *hạo thiên* trong *Dại xa*, “ngôi sao lấp lánh” là *tuệ bỉ tiêu tinh* trong *Tiêu tinh*, “so le” là *sân si* trong *Quan thu*, “ngăn ngắt” là *úc nhược* trong

Manh. Chú ý: Lưu Hiệp thấy được tầm quan trọng của những từ lấy âm trong nghệ thuật). [Những chữ ấy] lại lấy chữ ít biểu hiện nhiều, tình cảm và hình ảnh biểu hiện không có gì sót. Tuy nghìn năm sau ta lại nghĩ đến *Kinh thi*, nhưng làm sao mà thay đổi được? Đến sau, *Li tao* nổi lên. Rồi bọn Tư Mã Tương Như tả hình thể, bắt chước âm thanh, vẽ núi vẽ sông, dùng chữ thì dùng từng chuỗi cho nên [Dương Hùng nói trong *Pháp ngôn*]: “Nhà thơ trong *Kinh thi* lời thì nói ít mà quý tắc đẹp; các nhà từ phú thì đam mê về từ và câu rườm rà”.

Đến như *Tiểu nhâ* vịnh cái quần đẹp thì nói “hoặc vàng hoặc trắng”. *Li tao* tả cây lan mùa thu thì “lá xanh thân tía”. Phàm việc nêu lên năm sắc là quý ở chỗ xuất hiện thỉnh thoảng. Nếu xanh và vàng cứ xuất hiện luôn thì rườm rà mà không quý.

Từ thời cận đại lại đây văn quý ở chỗ hình giống sự vật. Thấy tình cảm [của nhà văn] ở nơi phong cảnh. Thấy dung mạo ở nơi thảo mộc. Lời ngâm vịnh phát ra, chí phải sâu xa. Việc tả sự vật muốn cho diệu thì cái công là ở chỗ chặt chẽ. Cho nên lời khéo nói, sát hình trạng thì như con dấu ấn xuống bàn, không đeo, không chạm thêm mà tả được mọi điều chi tiết. Nhờ thế có thể ít lời mà thấy dung mạo, trong một chữ mà thấy được thời tiết. Nhưng sự vật có cái tư thái không thay đổi mà cái tứ lại không đứng yên một chỗ nhất định. Hoặc từ gần đến xa; hoặc từ tình mà sang sơ sài. Vả

lại, điều mà *Kinh thi*, *Li tao* nêu lên là nắm lấy cái chủ yếu. Các nhà hậu tiến ngồi bút sắc sảo, sợ không dám trở tài về mặt đó, nên đều dùng lối so sánh mà đưa ra cái khéo; dựa vào thế mà đưa ra cái lạ. Nếu giỏi ở chỗ nêu lên cái chủ yếu thì tuy chữ là cũ cũng cứ mới. Cho nên [trong thơ cổ] chỉ bốn câu chuyển đổi mà đọc vẫn thấy an nhàn; sắc thái sự vật tuy nhiều, nhưng chọn lời văn cốt ở chỗ giản dị. [Cách làm này] khiến cho cái vị thoang thoảng mà dễ thấy; tình cảm dồi dào mà đổi mới. [Trái lại] các nhà làm từ xưa nay, các thời đại tuy khác nhau nhưng vẫn nối gót nhau, không ai không dùng đến năm ba từ để thay đổi, dựa vào sự thay đổi để làm nên công. Làm thế thì sắc thái sự vật nói ra hết; nhưng tình vẫn còn dư là vì người ta hiểu rồi mới cảm xúc được. Còn cái việc nhìn một nắm đất thấy cả núi rừng thì mới là cái kho bí ẩn của văn tứ. Nói ít thì thiếu, nói nhiều thì rườm. Nhưng Khuất Bình sở dĩ có thể soi rõ được cái tư tưởng và tình cảm của *Quốc phong* và *Li tao* phải chăng là có sự giúp đỡ của núi sông? (Ý nói cũng có nhờ tả cảnh vật).

XLVII. TÀI NĂNG, KIẾN THỨC (Tài lược)

Văn học của chín đời thật phong phú vậy, thật là thịnh đạt vậy. Lời văn sắc thái rực rỡ của họ có thể nói qua được. Văn chương thời Nghiêu Thuấn có bài “Sáu đức” (trong thiên *Cao Dao mô* của *Kinh thư*) của Cao Dao Quý nói về “tám âm” (*Kinh thư: Thuấn điển*). Ích Tắc có bài tán, năm người con làm bài ca (những bài này đều ở trong *Kinh thư*). Lời và nghĩa của những bài ấy ôn tồn, trang nhã, làm mẫu mực cho vạn đời vậy.

Sang đời Thương, đời Chu thì Trọng Hủ để lại bài *cáo*. Y Doãn trình bày bài *huấn*, bọn Doãn Cát Phủ đều làm những bài *tụng* trong *Kinh thi*. Nghĩa của nó đã đúng, lời văn lại mẫu mực (Bài tựa *Kinh thư*: Thang từ đất Hạ về đến Đại Quynh, Trọng Huỷ làm bài *cáo*... Thành Thang chết, năm đầu của Thái giáp Y Doãn làm *Y huấn*. Các bài Doãn Cát Phủ làm ở trong *Đại nhã*).

Đến thời Xuân Thu, thì việc trau dồi ngôn từ đi hội họp rất là rộn rịp, rực rỡ. Vì Ngao chọn

những sách hay của nước Sở, Tùỳ Hội giảng lễ pháp của nước Tấn, Triệu Thôi nhờ văn từ mà được đi theo (Tần Mục Công mời công tử Trùng Nhĩ-sau này là Tấn Văn Công, Triệu Thôi vì giỏi văn từ được chọn đi theo. Những việc Vi Ngao, Tùỳ Hội, Triệu Thôi đều lấy trong *Tả truyện*). Những người nhờ giỏi ăn nói được làm quan ở Trịnh có Từ Thái Thúc lời văn tươi đẹp, Công Tôn Huy giỏi về từ lệnh. Nhưng người này đều nhờ văn mà nổi tiếng.

Thời Chiến Quốc thiên về võ, nhưng các văn sĩ cũng nổi nhau không dứt. Các nhà triết gia (*Chu tử*) lấy việc thuật đạo lí được khen ngợi. Khuất Nguyên, Tống Ngọc nhờ *Sở từ* mà nổi danh. Nhạc Nghị viết thư trình bày về nghĩa [vua tôi] (Nhạc Nghị, danh tướng của vua Yên, bị gièm bả trốn, sau viết thư cho Yên Chiêu Vương nói mình vẫn nhớ nước Yên). Phạm Thư dâng sớ, lời kín đáo nói đến việc cốt tủy. Tô Tần đi các nước du thuyết, lời hùng tráng và vừa phải. Lí Tư dâng tấu lời đẹp và ân cần. Nếu họ ở vào cái thời thích văn học thì họ cũng thuộc loại Dương Hùng, Ban Cố. Tuân Huống (tức Tuân Tử) người cầm đầu học giới nhưng ở bài phú nổi tiếng *Tượng vật* thì *văn* và *chất* đều xứng với nhau, đúng là tình cảm một nhà Nho lỗi lạc!

Đời nhà Hán, Lục Giả là người đầu mở ra cái văn thái kì lạ, làm bài phú *Mạnh xuân* và tuyển các *diễn*, các *cáo*. Cách biện luận của ông phong phú. Giả Nghị tài năng xuất sắc, lỗi lạc khác thường, nghị luận thì sát mà từ phú thì trong,

há phải ngẫu nhiên mà được thế đâu! Bài *Thất phát* của Mai Thặng, bức thư của Trâu Dương, ở bút thẩm tinh hoa, ở lời lộ khí chất. Đồng Trọng Thư chuyên về Nho học, Tư Mã Thiên thuần chú ý về sử. Những lời viết thành văn cũng là dư ba của các nhà thơ trong *Kinh thi*. Tư Mã Tương Như thích thư, lấy Khuất Nguyên, Tống Ngọc làm thầy, nhưng đi vào nơi khoa trường lêu lệt nổi danh là người cầm đầu từ phú. Nhưng nếu rút những ý tinh vi ra thì lí lẽ không kịp với lời văn. Cho nên Dương Hùng cho là Tư Mã Tương Như văn thì đẹp nhưng công dụng thì ít. Lời nói ấy thật đúng làm sao! Vương Bao làm văn giỏi về chỗ chặt chẽ, công phu, nghe âm thanh, xem hình tượng thì trong trẻo khả quan. Dương Hùng chú ý về mặt ý, từ phú ông sâu nhất. Xem quy mô của ông kín và xa, chọn lọc những điều kì quái và đẹp, đem hết tài, trở hết tứ cho nên lí mạnh mà lời chắc. Hoàn Đàm làm luận giàu có nổi tiếng, Tống Hoằng tiến cử ca ngợi ông sánh với Tương Như nhưng xem các bài phú như *Tập Linh cung phú* thì nông cạn, vô tài. Cho nên biết ông ta giỏi về mặt phúng dụ còn về văn từ hoa lệ thì kém. Kinh Thông vốn thích từ, du thuyết, nhưng bất đắc chí ở đời thịnh, nêu cái chí mình ở bài đề tựa, cũng là con trai có bệnh thì sinh châu vậy (*Hoài Nam Tử*: ngọc hòa châu, ngọc minh nguyệt là cái bệnh của con trai mà lại là cái lợi của ta). Hai Ban [Ban Cố, Ban Bào], hai Lưu [Lưu Hưởng, Lưu Hâm] nối tiếp văn thái. Ngày xưa cho Ban Cố về văn thì hơn Ban Bào,

Lưu Hâm (con Hưởng) về học thì tinh hơn Hưởng. Nhưng bài *Vương mệnh* [của Ban Bao] biện luận trong suốt, bài *Tán tự* [của Lưu Hưởng] lời văn chắc nịch cũng đều là ngọc bích quý sản sinh ở núi Côn Lôn [hai ông kia] cũng khó lòng mà vượt gốc. (Về bài *Vương mệnh*, xem chú thích ở thiên *Luận thuyết*). Phó Nghị, Thôi Nhân sánh vai rực rỡ (Thôi Nhân bác học tài cao cùng nổi danh một thời với Phó Nghị, Ban Cố). Tử Hoàn và con là Thực thì nối gót Nguyên Vũ tiếp theo cái phong thái của Vũ. Đỗ Độc, Giả Lục cũng nổi tiếng về văn, xét về mặt tài thì họ là cái dòng của Thôi Nhân, Phó Nghị. Lí Vưu làm các bài *phú*, các bài *mệnh* có cái chí làm lớn nhưng tài lực kém sút, rừ cánh không bay được. Mã Dung là nhà Nho cự phách, suy nghĩ rộng, kiến thức cao, vào ra theo khuôn phép của *kinh*, cả hình thức lẫn nội dung đều xứng với nhau. Vương Dật kiến thức rộng, có công phu nhưng về sắc thái của văn thì không có sức. Diên Thọ nối tiếp cái chí ấy. Cái tài về sự vật tả dung mạo đâu phải là cái thuật sót lại của Mai Thặng? (Ý nói còn hơn Thặng). Trương Hành biết rộng, Thái Ung tinh vi, trang nhã cả văn lẫn sử đều rực rỡ.

[Ta ở] cách đời nhìn đến họ thì thấy họ cũng như cây trúc cây bách lòng khác nhau nhưng đều thuần túy, cũng như vàng và ngọc chất khác nhau nhưng đều quý cả. Các bài tấu và bài kiến nghị của Lưu Hưởng ý sát mà điệu thì khoan thai, từ và phú của Triệu Nhất ý thì rườm rà mà thể chất thì rộng. Khổng Dung khí dồi dào hơn lời, Nhĩ

Hành tứ sắc sảo hơn văn. Đó là cái đẹp thiên lệch của họ. Phan Húc dựa vào các *kinh* để trở tài cho nên ở bài *Tích mệnh* thì hơn mọi người. Vương Lăng phát phần để ghi cái chí nên làm cho bài *Tự minh* đẹp đẽ. Nhưng Tư Mã Tương Như và Uyên (chưa rõ là ai) về trước thì nhiều người tài năng tuấn kiệt nhưng không học theo khuôn phép. Từ Dương Hùng, Lưu Hưởng về sau thì nhiều người dẫn sách để giúp đỡ cho văn chương. Đó là cái chỗ khác nhau về sự tiếp thu, khi phân chia không thể lẫn lộn.

Tài của Ngụy Văn Đế (Tào Phi) mệnh mệnh trong đẹp, người xưa dìm ông cho là cách xa Tào Thực ngàn dặm. Nhưng Tào Thực tứ nhanh và tài sắc, thơ đẹp mà bên ngoài lại khỏe khoắn. Tử Hoàn (Tào Phi) thì nghĩ kĩ và sức chậm cho nên không tranh hơn được. Tuy vậy các bài của Tào Phi như những bài *Nhạc phủ* trong sáng tốt vời, bài *Diễn luận luận văn* bàn được đến cái cốt yếu. Nếu xem chỗ sở trường và sở đoản thì cũng không có gì thẹn [với Tào Thực]. Nhưng người đời khen chê cứ hùa theo nhau. Điều đó khiến cho Văn Đế ở địa vị tôn quý mà tài bị giảm bớt. Trần Tư Vương (Tào Thực) ở vào cái thế quần bách mà lại càng thêm giá trị. Như thế phải bàn luận đến nơi đến chốn vậy. Vương Xán tài năng phiêu dật, nhanh mà lại kín, văn đã nhiều lại hay, lời ít chỗ sai sót. Nếu chọn về các thơ phú thì ông ta là người cầm đầu của bảy người (bảy người giỏi văn học thời Ngụy Văn Đế là: Khổng

Dung, Trần Lâm, Vương Xán, Từ Cán, Nguyên Vũ, Lưu Trinh, Ung Tích).

Trần Lâm và Nguyên Vũ nổi tiếng về phú, về hịch; Từ Cán về phú, về luận; Lưu Trinh tình cảm cao mà sắc thái đẹp; Ung Tích học giỏi lại có văn hay. Lỗ Tuy, Dương Tu cũng có công về mặt bút kí. Nghĩa Đình, Hàm Đan cũng có hay về mặt bàn luận và kể lại sự việc cũng có thể kể đến. Lưu Thiệp, Triệu Đô có thể theo kịp những người trước; Hà Yến, Cảnh Phúc có thể soi sáng cho những người sau. Phong thái tư tưởng của Ung Cừ (tên chữ là Hưu Liễn) thì một trăm linh một bài thơ của ông đã nêu lên cái chí khí; văn chương, tư tưởng của Tử Trinh (tên chữ là Cát Phú) thì bài *Lâm đan* nêu được cái sắc thái. Kê Khang lấy cái *tâm* làm thầy để điều khiển lí luận. Nguyễn Tịch lấy *khí lực* để làm thơ. Họ thanh âm khác nhau nhưng tiếng vang hòa hợp, cách lượn khác nhau nhưng đều cùng bay. Phan Nhạc mẫn nhuệ, lời và ý đều hòa điệu thông suốt. Chung Vinh lời đẹp khi nói về việc Tây chinh; Giả Nghị ý thừa khi biểu lộ niềm đau xót. Cái đó không phải ở ngoài đến. Lục Cơ tài muốn nhìn sâu, lời muốn tìm rộng cho nên tứ có thể vào nơi khéo léo mà không bị cái rườm rà cản trở. Sĩ Long sáng láng, trau truốt, lấy cái học thức của mình để gạt bỏ sự rối loạn của văn cho nên có thể trình bày sắc thái tươi mới, giỏi về những thiên ngắn. Tôn Sở chịu khó suy nghĩ, cách bố trí đơn giản, trình bày cái lòng của mình, cái

tâm hợp khuôn phép, lời ôn hòa trang nhã. Phó Huyền ở các thiên và các chương, nghĩa nhiều chỗ theo khuôn phép, thạo đặc biệt về môn làm tấu, sống cứng rắn, cũng là một người thực tài vững chắc. Họ không phải là hàng thua kém trong các hoa vậy. Thành Công, Tử An làm phú được đương thời khen, Hạ Hầu, Hiến Nhược thể rõ mà đều vi diệu. Tào Sự trong sáng về mặt trường thiên. Quý Ứng phân biệt sát về mặt đoản văn. Người nào cũng có cái chỗ giỏi của họ. Mạnh Dương và Cảnh Dương tài năng và lời văn đẹp xấp xỉ nhau, có thể gọi là chính trị của nước Lỗ nước Vệ (hai nước này chính trị ngang nhau), văn chương anh em. Lưu Côn trang nhã, hùng tráng và nhiều phong thái. Lộ Khảm tình cảm phát ra nhưng lí lẽ vẫn sáng, là cũng gặp được ở thời thế vậy. Cảnh Thuận văn đẹp dễ, phóng khoáng đủ để cầm đầu thời Trung hưng. Các bài phú ở giao (nơi ngoại ô đô thị) đã có cái vẻ to lớn uy nghi, các bài thơ trên cũng phơi phơi có vẻ bay lên mây. Dũ Nguyên quy về các bài biểu các bài tấu đều chặt chẽ, thông suốt, ung dung; các bài bút kí của Ôn Thái Châu theo đúng lí mà lại trong trẻo thông suốt cũng là một thợ giỏi về văn vậy.

(Trở xuống nói về một số nhà văn ít ai biết tiếng).

XLVIII. KỂ TRI ÂM (Tri kỉ)

Tri âm thực là khó thay! Cái âm thực là khó biết, người biết thực là khó gặp. Gặp được người tri âm nghìn năm mới có một lần. Từ xưa nay những người bình luận thường coi thường người đương thời mà hâm mộ người xưa. Thật đúng như [Quý Cốc Tử] nói: "Cái thấy ngay ở trước mắt thì không dùng, chỉ hâm mộ cái tiếng tăm nghe ở xa vậy". Ngày xưa, khi thiên *Trừ thuyết* [của Hàn Phi] mới ra, khi bài phú *Tử hư* của Tư Mã Tương Như mới xong, thì Tần Thủy Hoàng, Hán Vũ Đế ân hận rằng tác giả không cùng thời với mình. Nhưng khi họ lại là người đồng thời thì Hàn Phi bị tù, mà Tư Mã Tương Như bị khinh rẻ (Hàn Phi vào đất Tần bị gièm pha mà chết trong ngục. Tư Mã Tương Như bị Vũ Đế xem như bọn con hát không hề được trọng dụng). Cái đó chẳng phải chứng tỏ người ta coi thường kẻ đồng thời đó sao?

Đến như Ban Cố và Phó Nghị về văn thì

cũng xấp xỉ như nhau, nhưng Ban Cố cười Phó Nghị nói “Đã cầm bút là không thể nghỉ ngơi được nữa”. Đến như Tào Thục bàn về những người tài cũng rất bài bác Khổng Chương (tên chữ của Trần Lâm). Khi Đinh Dị xin Thục chữa lại văn chương thì Thục lại khen Dị nói đúng. Lưu Tu thích chê bai người khác. Thục sánh Tu với Ba Điền: như thế thì ý của Thục là thiên vị rõ rệt (Ba Điền người nước Tề bị Lỗ Trọng Liên mắng). Cho nên Tào Phi nói: “Các nhà văn coi khinh nhau”, quả thực đó không phải là lời nói suông.

Lại có Lâu Hộ (tên tự là Quán Khanh là biện sĩ cuối thời Tây Hán) mồm mép giỏi nhưng lại muốn bình luận bữa về văn chương, nói nào Tư Mã Thiên đã học với Đông Phương Sóc. Bọn Hoàn Đàm đều đến chế nhạo Lâu Hộ. Lâu Hộ chẳng qua là một gã hèn hạ, cứ nói bữa nên bị chê cười, các văn sĩ lẽ nào lại có thể tùy tiện nói bữa được?

Do đó, có thể thấy những người kiến thức siêu việt như Tần Thủy Hoàng và Hán Vũ Đế mà còn sùng người xưa khinh người nay. Những người tài hoa lỗi lạc như Ban Cố, Tào Thục nhưng vẫn tự đề cao mình, khinh rẻ người khác! Những người sức học không theo kịp với văn tài như Lâu Hộ, tin theo điều sai lầm mà không biết sự thực. Cái lời bàn “Văn bệ hủ tương” có gì phải than thở nhiều! (Lưu Hâm thấy Dương Hùng làm quyển *Thái huyền* hỏi: “Làm gì mà tự nhọc xác thế! Những học giả ngày nay có lộc mà vẫn

không giảng được *Kinh dịch* thay, còn giảng cái “huyền” làm gì. Tôi sợ đời sau bịt hũ tương đấy).

Con lân, con phượng khác xa con nai, con gà rừng; hòn châu, hòn ngọc khác xa viên sỏi viên đá. Dưới ánh sáng mặt trời có thể thấy điều đó rõ ràng, con mắt thường cũng phân biệt được hình dáng của nó. Nhưng quan lại nước Lỗ lại cho con lân là con nai, người nước Sở cho con gà rừng là con phượng hoàng; các lão thần và trăm họ nước Ngụy lại cho viên ngọc dạ quang là hòn đá lạ; khách nước Tống cho hòn sỏi nước Yên là viên ngọc châu quý giá (*Công Dương truyện*: Năm Ai Công thứ 14, có người đi săn bắt được con kì lân nhưng tưởng lầm là con nai. *Doãn Văn Tử* thiên *Đại đạo*: Nước Ngụy có người dân bắt được viên ngọc đường kính một thước, chiếu sáng cả phòng, tưởng lầm là viên đá quái lạ mà vứt đi. *Quyết Tử*: Có người nước Tống được hòn đá nước Yên cho là viên ngọc quý. *Doãn Văn Tử*: Nước Sở có người bắt được con gà rừng. Người ta tưởng là con phượng hoàng, đem dâng vua Sở). Những vật hình dáng và công dụng dễ biết như thế mà còn sai lầm đến thế huống gì tư tưởng và tình cảm trong văn chương là cái khó xem, ai có thể nói rằng mình phân biệt được dễ dàng?

Tác phẩm văn chương sở dĩ phức tạp là vì nội dung và hình thức đều đa dạng, người hiểu biết [văn học] thường có cái thích riêng của mình cho nên không ai thấy được toàn diện. [Chẳng hạn] những người tính tình khảng khái thấy những âm thanh hùng tráng thì liền vỗ tay. Những

người hàm súc thấy những lời tinh tế chặt chẽ thì khoái trá. Những người trí tuệ nông cạn, thấy câu văn đẹp thì đã sướng mê. Những người thích cái lạ và mới, đối với những việc quái lạ thì nghe sùng sốt. Cái gì hợp với ý thích của mình thì khen ngợi, không hợp thì vứt bỏ xem thường. Mỗi người đều chỉ giải thích theo một khía, lấy nó để tìm hiểu [văn chương là] cái biến đổi vạn nơi. Vì vậy cho nên như người ta nói quay mặt về hướng Đông mà nhìn thì không thấy bức tường phía Tây.

Nói chung, phải dần đến ngàn khúc rồi mới hiểu được cái âm thanh [của nhạc]; phải nhìn một ngàn thanh kiếm rồi mới hiểu được võ khí. Cho nên muốn thấy sáng được toàn bộ tác phẩm thì trước hết phải nhìn rộng. Đã xem ngọn núi cao rồi thì dễ hiểu được cái núi nhỏ; đã đến biển khơi rồi thì hiểu được cái ngòi con. Chớ có thiên về mặt khinh hay về mặt trọng; chớ có lệch về mặt yêu hay về mặt ghét. Có thể sau đó mới xét đoán được công bình, nhìn lời văn rõ ràng như kính soi vậy. Vì thế cho nên nếu muốn xem tình cảm và tư tưởng của văn chương thì trước tiên phải theo sáu phương pháp mà quan sát: một là xem tác phẩm chọn thể tài nào; hai là xem nó bố trí lời văn; ba là xem nó tiếp thu những gì của người trước và sáng tạo những gì; bốn là xem phương pháp nó biểu hiện; năm là xem ý nghĩa các điển tích nó dùng; sáu là xem âm nhạc của nó. Nếu đã thực

hiện các phương pháp này thì thấy được chỗ hay chỗ dở của tác phẩm.

Phàm việc làm văn thì nội tâm có bị xúc cảm lời nói mới phát ra. Nhưng người xem văn thì [ngược lại]: trước xem lời văn rồi sau mới vào nội tâm của tác giả. Nếu ta cứ theo sóng đi ngược lên tìm nguồn thì dù văn có kín đáo cũng sáng rõ. Đời xa không ai thấy mặt nhà văn, nhưng xem văn liền thấy lòng của họ. Điều đó đâu phải cái đường đi vào nội tâm tác giả là quá sâu? Chỉ sợ cái kiến giải của mình quá cạn mà thôi.

Khi lòng nghĩ tới núi tới nước, tiếng đàn cầm còn biểu lộ nội tâm của mình, huống nữa là văn chương là cái xuất hiện ra ở đầu ngọn bút, theo lẽ tự nhiên còn trốn vào đâu? (*Lã Thi Xuân Thu*: Bá Nha gãy đàn cầm, Chung Tử Kì giỏi nghe đàn. Vừa gãy đàn mà chí đã ở núi Thái Sơn, Chung Tử Kì nói: “Gảy đàn hay quá, vọi vọi như Thái Sơn”. Lát sau, chí lại ở dòng nước chảy. Tử Kì lại nói: “Gảy hay quá! Mệnh mỏng như dòng nước chảy!” Khi Tử Kì chết, Bá Nha suốt đời không gảy đàn nữa). Cho nên cái nội tâm của mình xem cách [tác phẩm] lí giải đạo lí thì cũng thấy rõ như mắt nhìn sự vật vậy. Nếu mắt mà sáng thì không có hình dáng gì là không phân biệt được; nội tâm mà mất nhuệ thì không có cái đạo lí gì mà không hiểu thấu được. Thế nhưng thế tục thường nhận xét sai lạc, các tác phẩm sâu sắc thường bị vứt bỏ,

trái lại các tác phẩm nông cạn thường được ưa chuộng. Đó là điều khiến Trang Chu cười khúc “*Chiết dương*”, Tống Ngọc sở dĩ thương cho khúc “*Bạch tuyết*” vậy. (*Chiết dương* là khúc hát tầm thường. *Trang Tử*: “Cái âm nhạc hay thì không lọt vào tai. Nghe khúc *Chiết dương*, *Hoàng khóa* thì gật gù cười”. Bài *Đối Sở Vương vấn* của Tống Ngọc: “Khách có người ca ở đất Sính. Lúc đầu hát bài *Hạ lí*, *Ba nhân*, người trong nước họa theo vài ngàn. Sau hát khúc *Dương xuân bạch tuyết*, người trong nước họa theo vài mươi người. Cho hay khúc hát càng cao, người họa theo càng ít”). Ngày xưa, Khuất Bình có câu: “Lòng ta chán thành chất phác nhưng không khéo diễn đạt nên mọi người không biết cái sắc thái kì lạ của ta” (*Sở từ*: *Hoài sa*). Như vậy, có thấy được cái tài năng xuất chúng thì mới gọi là tri âm mà thôi. Dương Hùng tự nói về mình: “Lòng tôi ham cái văn sâu, rộng, hết sức mê lệ” (*Thơ cho Lưu Hâm*), như thế cũng đủ thấy ông không thích cái nông cạn.

Chỉ có những người kiến thức sâu, nhìn được cái thâm ý của tác phẩm thì thế nào trong lòng cũng sung sướng như việc mùa xuân lên đài cao thấy cảnh đẹp làm mọi người hớn hở; âm nhạc và món ăn [ngon] làm người khách đi qua phải dừng lại (*Lão Tử*: Mọi người hớn hở như lên đài xuân. Âm nhạc và món ăn làm khách qua đường dừng lại). Nghe lan là thứ hoa thơm nhất nước, người ta đều mang nó trong

người để cho người thêm thơm. Sách là cái tinh hoa của nước, phải nếm dần dần mới thấy cái đẹp (*Tả truyện*: vì lan là cái hương thơm nhất nước nên y phục người ta thích nó). Người quân tử tri âm hãy chú ý cho.

Lời tán nói:

Cái chuông lớn vạn cân, chỉ có [các nhạc sư thời xưa là] Quỳ và Khoáng mới chế định nổi (Quỳ là nhạc sư của Thuấn, Khoáng là nhạc sư nước Tấn đã dạy nhạc cho Khổng Tử). Sách đầy hòm phải nhờ nhà phê bình xuất sắc mới phán đoán được. Nhạc phóng đảng nước Trịnh khiến người ta dâm đảng. Chớ có nghe sai, phải theo những luật này [những nguyên tắc phê bình] thì mới khỏi lạc đường.

XLIX. SỰ TU DƯỞNG ĐẠO ĐỨC CỦA NHÀ VĂN (Trình khi)

Chu thư (một bộ phận của *Kinh thư*) bàn về kẻ sĩ, so sánh họ với gỗ. Đó là quý kẻ sĩ ở chỗ họ có công dụng lại gồm cả văn thái. Vì vậy cho nên gỗ dẻo trắng xong thì bôi thuốc nhuộm; tường gỗ dựng xong thì gọt những chỗ mọt (ý nói phải lo cái công dụng trước cái hình thức lòe loẹt). Trái lại, các nhà từ phú thời gần đây chỉ lo chuyện hoa mĩ bỏ mất cái thực tế. Cho nên Tào Phi cho rằng văn nhân từ xưa đến nay không để ý đến cái đức hạnh nhỏ. Vì Diên phê bình họ khi chê bai các người tài xưa nay. Những người sau hòa theo cho họ làm thành một duộc cả. Than ôi, thương thay!

Nếu ta xem qua các khuyết điểm của các văn sĩ thì thấy: Tương Như trộm vợ, nhận tiền đút (Tư Mã Tương Như ve Trác Văn Quân em Trác Vương Tôn, đang đêm Văn Quân bỏ nhà theo. Sau làm quan ở Thục bị tố cáo là nhận vàng nên mất chức). Dương Hùng thèm rượu nhưng ít khi trả tiền (Dương Hùng nhà nghèo, ham rượu, có

người đến học chở cả rượu đến cho Hùng). Phùng Diên (tự Kính Thông) không để ý đến liêm sỉ. Đỗ Độc đòi hỏi không biết chán (Độc chơi với quan huyện lệnh Mi Dương, xin xỏ luôn). Ban Cố nịnh Độc Hiến để lấy uy thế (Ban Cố theo làm môn hạ Đại tướng quân Độc Hiến đánh Hung nô). Mã Dung lập bè đảng, ham của. Khổng Dung ngạo mạn khoác lác đến nổi chóng bị chém (Khổng Dung bị Tào Tháo giết), Nễ Hành cuồng ngạo đến nổi bị giết (Hành tên chữ là Chính Bình bị Hoàng Tổ giết). Vương Xán nhu nhược, xu phụ người quyền quý. Khổng Chương bất đắc chí đến nổi kém cỏi. Đinh Nghị tham lam xin đồ vật. Lộ Tuy xin ăn không biết thẹn. Phan Nhạ lừa dối Tấn Mẫn Đế và Tấn Hoài Đế (Thái Hậu muốn bỏ Thái tử, giả vờ nói nhà vua ốm. Thái tử vào bị ép uống rượu say, Phan Nhạ dựa vào ý Thái Hậu viết bài tấu Thái tử xin từ chức, sau đó nhân lúc say Thái Hậu bảo Thái tử chép lại rồi dâng lên Mẫn Đế. Thái tử bị truất). Lục Cơ chạy chọt ở nhà Giả Quách (Cơ hay ra vào nhà Giả Quách là cậu của Thái Hậu). Phó Huyền cứng bướng mắng các quan, Tôn Sở xằng và gây ra xung đột kiện tụng. Những người loại này là cái lụy, cái xấu cho các văn sĩ. Bên văn vốn có cái đó.

Bên võ cũng thế thôi. Các tướng quân, tể tướng ngày xưa, nét xấu cũng thật nhiều. Như Quán Trọng ăn trộm (*Thuyết uyển*: Trâu Tử nói: Quán Trọng vốn là tên ăn trộm ở Thành Âm). Ngô Khởi tham và dâm. Trần Bình tham của dút.

Quán Anh nịnh hót, ghen tài. Cứ từ đó mà đi xuống thì không thể kể hết được.

Khổng Quang giữ địa vị chủ chốt của quốc gia mà còn xu phụ Đồng Hiền (gian thần đời Hán), hướng nữa là Ban Cố, Tư Mã Tương Như ở địa vị hèn, Phan Nhạ ở địa vị thấp! Vương Nhung ở bậc cao của vị khai quốc nhưng bán quan làm người ta bàn tán (Nhung bán ấn phong hầu lấy 5000 tấm vải của Lưu Triệu) hướng nữa là Mã Dung, Đỗ Độc nghèo xác nghèo xơ. Đinh Lộ nghèo ngật thay nhưng Tử Hạ vẫn cho là hạng danh Nho! Duệ Xung không ở trong số “Trúc Lâm thất hiền” nhưng tên được nêu cao mà ít bị chê.

Còn như Khuất Nguyên, Giả Nghị trung trinh, Trâu Dương, Mai Thặng sáng suốt (Ngô Vương muốn làm phân. Trâu Dương can không nghe bèn cùng Mai Thặng sang nước Lương), Hoàng Hương chí hiếu, Từ Cán trăm mực. Đâu phải hề là văn sĩ là phải hư hỏng cả?

Đó là vì người ta bầm thụ năm khí chất khác nhau. Cái sở trường và cái sở đoản có những công dụng khác nhau. Nếu không phải là bậc triết nhân cao quý thì khó mà đầy đủ mọi mặt.

Thế nhưng các tướng quân, tể tướng ở địa vị cao được người ta khen, còn bọn văn sĩ ở chức vụ thấp thường bị chê. Đó là điều khiến cho sông Giang, sông Hà sóng nhảy vọt mà cái dòng nước nhỏ thì bị một tắc đất chặn lại. Gọi là đề cao hay hạ thấp, đó là cái tự nhiên. Địa vị được may mắn hay gặp trở ngại cũng liên quan đến điều ấy.

Kẻ sĩ làm văn là cũng muốn được dùng. Kính Khương nước Lỗ chỉ là người đàn bà thông minh mà thôi, nhưng biết suy từ chỗ dệt vải nói đến việc trị nước. Lẽ nào có người trượng phu học văn mà lại không hiểu về chính sự sao? (*Quốc ngữ*: Văn Bá thấy mẹ dệt, nói: nhà con thế này mà mẹ còn dệt sợ thẹn với thường dân. Kính Khương nói: xưa Thánh vương chọn đất cho dân ở thì chọn chỗ đất xấu. Cho dân lao động mà dùng, con trai con gái đều góp sức. Đó là cái chế độ xưa). Bọn Dương Hùng, Tư Mã Tương Như có *văn* không có *chất* cho nên suốt đời ở địa vị dưới. Ngày xưa Dũ Nguyên Quý tài hoa tinh anh có tiếng tăm về công trạng. Cho nên nếu không nói đến *văn* và *nghệ* thì có lẽ không phải là lo việc lớn.

Cái thuật *văn* và *vũ* là hai cái đều phải có. Khước Cốc chăm về *Kinh thư* nên được cử làm nguyên súy, đâu phải vì ham văn mà không luyện tập về vũ? (*Tả truyện*: Tấn hầu tìm nguyên súy. Triệu Thôi nói: Khước Cốc làm được. Tôi thường nghe ông ta nói, ông ta nói lễ nhạc mà trau dồi thi thư). Sách binh pháp Tôn Tử lời như châu ngọc, há phải vì tập vũ mà không hiểu văn đâu?

Cho nên người quân tử che giấu cái sở dụng của mình đợi thời cơ mà hành động. Việc phát huy sự nghiệp vốn phải có sẵn trong mình. Văn thái phát ra làm cho ở ngoài rục rở, tô vẽ

cho cái bản chất tốt đẹp. Văn phải là cái để cai quản quân và nước. Khi được trọng dụng thì làm ruộng cật, khi không được trọng dụng thì độc thiện để để lại cái văn. Nếu thịnh đạt thì giúp đời phơi bày công trạng. Như thế thì bậc văn nhân mới xứng đáng gọi là kẻ sĩ tài năng vậy.

Lời tán nói:

Xem những người tu thân trước kia, tất cả đều có văn và có đức tốt đẹp. Tiếng vang ở phía Nam nước Sở, văn thái nổi ở phía Bắc nước Lương. Nếu đổ gọt mà không thành đồ dùng thì có tài giỏi trung thực cũng có giúp cho ai? Văn đâu phải cái không làm cho thân mình rục rở? Nó còn làm cho cả nước sáng chói.

Những người hiền sĩ tu thân,
Văn tươi đức tốt xa gần ngợi khen.
Đức nhiều văn thiếu cũng hèn,
Văn đâu phải thứ vô duyên với đời!
Thân mình nhờ nó đẹp tươi
Nước nhà nhờ nó sáng ngời sử xanh!

L. TRÌNH BÀY CÁI CHÍ CỦA MÌNH (Tự chí)

(Thiên 50 "Tự chí" là thiên duy nhất nói về tâm sự của tác giả. Thiên này đứng độc lập ra ngoài toàn bộ tác phẩm)

"Văn tâm" là nói sự dụng tâm của văn. Ngày xưa Quyên Tử có *Cầm tâm*, Vương Tôn có *Xảo tâm* (Quyên Tử người nước Tề viết *Cầm tâm*. Vương Tôn Tử có một thiên là *Xảo tâm*). *Tâm* là cái đẹp cho nên dùng chữ ấy. Xưa nay về văn chương đều lấy việc trau dồi làm thành thể cách chữ đâu phải ở chỗ chạm rồng theo như bọn Trâu Thích nói đâu? Ôi! Vũ trụ mệnh mông, dân đen ở khắp nơi, hỗn tạp. Chỉ có những người khôn và có tài mới nổi bật ra khỏi người thường mà thôi. Năm tháng như bay, bản tính và đời ta không ở lại. Muốn cho cái tiếng nổi lên, cái giá trị được nêu bật thì chỉ có việc sáng tác mà thôi. Ôi! Con người ta hình dáng giống trời đất, có nắm thụ cả ngũ hành, lấy mắt soi sáng so với mặt trăng mặt trời; lấy âm thanh và khí chất so với gió và tiếng sấm. Cái việc nó vượt ra ngoài muôn vật cũng đã là linh diệu vậy. Thân hình

nó cũng mềm như cây cỏ, nhưng danh tiếng của nó cứng hơn vàng đá. Vì vậy cho nên bậc quân tử ở đời lo lập đức, lập ngôn chứ đâu phải vì thích biện luận? Đó là vì bất đắc dĩ đấy thôi.

Năm tôi lên bảy, nằm mơ thấy mây rực rỡ như gấm bèn vịn mà hái. Khi tuổi đã lớn hơn thì đêm nằm thường mơ thấy mình cầm lễ khí sơn đồ theo Trọng Ni đi về phía Nam. Đến sáng tỉnh dậy bèn vui mừng hơn hở. Vì đại thay! Thánh nhân thực là khó thấy! Thế mà con đây lại mộng thấy ư? Từ khi có người đến nay chưa ai được như Phu Tử. Muốn trình bày ca ngợi cái ý của thánh nhân không gì bằng chú thích các *kinh*. Nhưng Mã Dung, Trịnh Huyền các nhà Nho phát triển nó đã tinh vi lại có sự giải thích sâu xa, ta không thể dựa vào đó mà thành một nhà. Chỉ có cái công dụng của văn chương thực là chi nhánh của kinh điển. Năm lễ nhờ nó mà thành; sáu điển nhờ nó mà phát huy công dụng; vua tôi nhờ nó mà rực rỡ; việc quân, việc nước nhờ nó mà sáng chói. Muốn thấy rõ nguồn gốc của nó, không có gì ngoài kinh điển. Nhưng ta xa thánh nhân đã lâu. Bản chất của văn học đã tan rã. Các nhà từ phú ham chuyện lạ, khi nói chỉ thích trau chuốt, kì quái, rĩa lông, trau dồi hình ảnh, tô vẽ bên ngoài. Họ xa gốc đã quá nhiều rồi. Như thế sẽ sai ở chỗ đối trá và lạm dụng. *Chu thư* bàn về lời văn chỉ cốt ở chỗ nắm được cái chủ yếu, Trọng Ni trình bày lời giáo huấn ghét việc dị đoan (*Khổng Tử*: “Chăm về cái dị đoan thì gây hại rất lớn”). Cái lạ của lời văn và giáo huấn nên

lấy ở chỗ chủ yếu. Bèn cầm bút hòa mực bắt đầu bàn về *văn*.

Tôi xem kĩ thời cận đại bàn về *văn* cũng nhiều. Đến như Tào Phi bàn về *điển*, Tào Thực nói về *thư*, Ung Tích có *Văn luận*, Lục Cơ có *Văn phú*, Trọng Hạp có *Lưu biệt*, Hoảng Phạm có *Hàn Lâm* (Lí Sung tự Hoảng Phạm viết *Hàn Lâm luận*). Bài nào cũng nói đến các góc ngách, các chỗ hờ, nhưng ít ai chú ý đến các đường đi lối rẽ (nơi ngã năm). Hoặc họ khen chê các nhân tài đương thời hoặc họ đánh giá các bài văn đời trước; hoặc họ nêu chung các ý của các tao nhân và của người thường; hoặc nắm cái ý các thiên, các chương. *Điển luận luận văn* của Tào Phi thì chặt nhưng không tròn vẹn. *Thư gửi Dương Đức Tổ* của Tào Thực thì rành rọt nhưng không thích đáng, *Văn chất luận* của Ung Tích thì hoa lệ nhưng sơ lược. *Văn phú* của Lục Cơ thì đẹp nhưng tạp loạn. *Lưu biệt* thì tinh nhưng thiếu khéo. *Hàn Lâm luận* thì cạn mà ít điều cốt yếu. Lại có bọn Quán Sơn, Công Cán, cùng bọn Cát Phủ, Sĩ Long bàn rộng về ý văn, thường thường họ cũng có ý hay nhưng vẫn chưa giữ lá để tìm được gốc; xem sóng mà dò được nguồn; không thuật lại lời dạy của bậc hiền triết đời trước, vô ích đối với điều lo nghĩ của hậu sinh.

Văn tâm điều long viết ra lấy tồn tại khách quan (*dạo*) làm gốc, lấy thánh nhân làm thầy, lấy *kinh* làm bản chất (*thể*). Nó châm chọc các sách *uĩ*, biến hóa ở *Sở từ*, cái then máy của *văn* cũng nói hết vậy (đây là nói phần I: Nguyên lí).

Còn việc bàn về các loại văn thì dành một phần riêng, lấy cái đầu để làm mẫu mực cho cái cuối, giải thích danh từ để nêu nghĩa lí, chọn văn để định các thiên, trình bày lí lẽ để làm thành một hệ thống. Các *thiên* trên đây phân cương lĩnh đã sáng vậy (đây là nói phần II: *Các thể loại*).

Sau đó, phân tích tình cảm và tư tưởng, chọn lọc sắc thái văn chương, nắm vững các điều, các mục, nắm lấy *thần* và *tinh*, vẽ *phong* và *thể*, bao quát sự *thông biến*, xem âm *thanh* và *chữ* để định ra các *thiên*. Nêu cao sự *biến đổi* theo *thời đại*, khen chê các *tài lược*, bản khoản ở chỗ *tri âm*, cẩn thận ở chỗ *tu dưỡng đạo đức*. Rồi bày tỏ hoài bão mới, trình bày cái chí (*tự chí*) để chế ngự các thiên (Đây nói phần III: *Các phạm trù*). Từ thiên dưới trở xuống các chi tiết đều rõ, phần nêu lí lẽ, định nghĩa tên gọi, làm sáng cái số của *Kinh dịch* để có ích cho văn, chỉ bốn mươi chín thiên mà thôi.

Phạm việc đề tựa một bài văn thì dễ, còn việc thống nhất mọi lời nói thì khó. Tuy nó xem nhẹ cái vụn vặt cốt đi sâu vào cái cốt tủy; nhưng có chỗ ý rắc rối nguồn gốc kín, ngó gần mà xa, lời không thể chép được. Những cái đó cũng không thể kể hết. Còn về vấn đề nó phê phán các bài văn, có chỗ cũng giống như lời bàn trước, thì cái đó không phải là vì nó hùa theo người ta mà đó là vì cái tình thế không thể khác được. Có chỗ nó nói khác những lời bàn trước kia thì đó là vì cái lẽ đương nhiên không thể nào giống.

Cái việc giống hay khác không phải vì khinh thường xưa hay nay mà là vì nắm lấy sự vật để tìm cái lí, cốt sao nêu được cái đúng. Việc cầm dây cương đi ở nơi văn nhã, du ngoạn chốn văn từ cũng gần như đầy đủ. Nhưng nói không hết ý, thánh nhân còn lấy điều đó làm khó. Tôi hiểu biết chật hẹp làm sao mà đúng được cả? Thời trước mệnh mông đã làm cho điều nghe của ta thiên lệch (*Chiến quốc sách*: Người thường bị tập tục làm đắm đuối, kẻ học giả bị điều nghe làm thiên lệch); các đời sắp đến mờ mịt sẽ làm cho những điều nhìn nhận kia thành tro bụi.

Lời tán nói:

Cuộc đời ta có bến sông,
Mà điều hiểu biết mệnh mông chẳng cùng!
Đuối chi sự vật nhọc lòng,
Cứ theo bản tính thông dong hơn nhiều!
Rong chơi suối, đá, tiêu dao
Bàn văn, xét nghĩa thế nào chẳng vui!
Nếu như văn tạc lòng người
Thì lòng ta gửi đúng nơi sách này.

Chịu trách nhiệm xuất bản:

DƯƠNG THỊU HỒNG

NGUYỄN VĂN LỮU

Chịu trách nhiệm bản thảo:

PHẠM ANH TRÚC

Biên tập:

BAN VIENN

Vẽ bìa:

VĂN SÁNG

Trình bày:

ĐOÀN TỬ HUYẾN

Sửa bản in:

HUYỀN LY

Aristote

NGHỆ THUẬT THƠ CA

Lê Đăng Bảng, Thành Thế Thái Bình,

Đỗ Xuân Hà, Thành Thế Yên Bái dịch.

Đoàn Tử Huyền hiệu đính

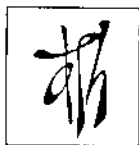
Lưu Hiệp

VĂN TÂM ĐIỀU LONG

Phan Ngọc dịch

Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1999, 288 trang, khổ 13x19.

Hai kiệt tác lí luận của văn học thế giới, một phương Đông một phương Tây, được các dịch giả có uy tín chuyển ngữ, là tài liệu cần thiết cho việc nghiên cứu, học tập và thưởng thức văn học cổ điển.



Tổng phát hành:

NHÀ SÁCH ĐỒNG TÂM

32 Bà Triệu, Hoàn Kiếm, Hà Nội

Điện thoại/Fax : 048251374

In 800 cuốn tại Nhà in Khoa học và Công nghệ

Giấy phép xuất bản số 96/36 CXB ngày 12/1/1998

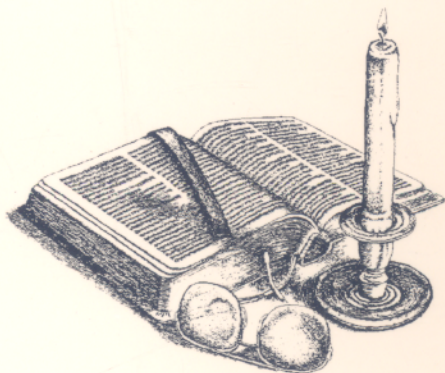
In xong và nộp lưu chiểu quý 1 năm 1999

Aristote

NGHỆ THUẬT THƠ CA

Lưu Hiệp

VĂN TÂM ĐIỀU LONG



KC8B056

Giá : 30.000đ