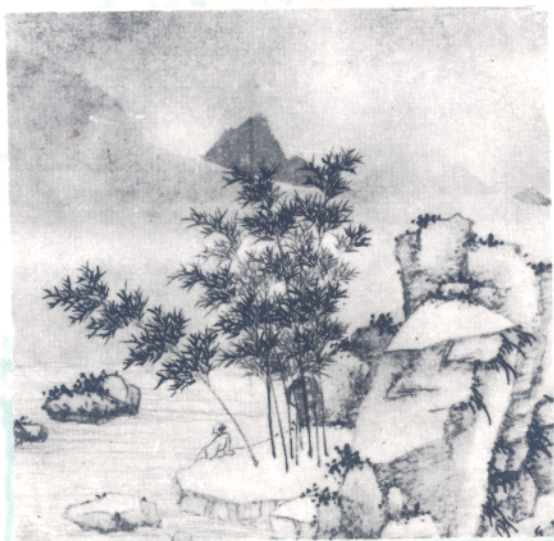


NGUYỄN KHẮC PHI
TRẦN ĐÌNH SỬ

VỀ THI PHÁP

thơ đường



NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

VỀ THI PHÁP THƠ ĐƯỜNG

NGUYỄN KHẮC PHI, TRẦN ĐÌNH SỬ

VỀ THI PHÁP
THƠ ĐƯỜNG

Biên soạn, dịch thuật

Với sự cộng tác của

LÊ TẮM

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG 1997

Lời nói đầu

Thơ Đường là thành tựu rực rỡ của thơ ca Trung Quốc và nhân loại, trải hơn mười thế kỷ mà sức hấp dẫn vẫn không hề phai. Thơ Đường có ảnh hưởng sâu rộng không chỉ đối với thơ ca Trung Quốc, các nước Đông Á và Đông Nam Á như Nhật Bản, Triều Tiên, Việt Nam, mà còn đối với thơ ca phương Tây hiện đại nữa. Trong điều kiện đời sống văn hoá được nâng cao như hôm nay, nhu cầu thưởng thức, nghiên cứu và học tập thơ Đường của bạn đọc ngày càng thêm cao, đòi hỏi về tư liệu cũng rất lớn.

Để góp phần đáp ứng nhu cầu nêu trên của bạn đọc chúng tôi biên soạn tập tài liệu này, nhằm cung cấp cho bạn đọc một vài bài nghiên cứu của chúng tôi và hai công trình nghiên cứu thơ Đường có giá trị của nước ngoài. Chúng tôi đã rất cố gắng trong công việc biên dịch, nhằm chuyển đến bạn đọc tư tưởng mới và phương pháp nghiên cứu mới, những thuật ngữ mới. Những thiếu sót chắc là khó tránh, kính mong bạn đọc lượng thứ và chỉ giáo.

Mong rằng cuốn sách này sẽ đem lại nhiều bổ ích và gây được hứng thú cho các bạn.

Hà Nội, tháng 9 năm 1996
Người biên soạn và dịch thuật

THỜI GIAN, KHÔNG GIAN TRONG THƠ ĐƯỜNG

Trần Đình Sử

Nếu hiểu thơ ca là sự cảm nhận về thế giới và con người thì thời gian, không gian nghệ thuật chính là hình thức để con người cảm thụ thế giới và con người. Bởi vì người ta không thể cảm thụ bất cứ cái gì ngoài thời gian và không gian. Thời gian trong thơ ca tuy cũng có độ dài, nhịp độ, có quá khứ, hiện tại, tương lai, nhưng là một phạm trù nghệ thuật, nó mang đầy tính ước lệ, chủ quan và thể hiện một cách hiểu về thế giới, con người. Tìm hiểu thời gian không gian nghệ thuật của một hiện tượng văn học chính là tìm hiểu cách cảm nhận cuộc sống một cách nghệ thuật và thẩm mỹ ở trong đó. Thực tế cho thấy ở mỗi nền văn hoá, mỗi hiện tượng văn học lớn đều có các hình thức thời gian và không gian đặc trưng. Ngày nay ta không thể cảm nhận hết đặc sắc của thơ Đường, nếu không tìm hiểu các hình thức thời gian, không gian nghệ thuật của nó.

Thơ Đường là đỉnh cao rực rỡ của thơ ca Trung quốc, do đó thời gian nghệ thuật của nó là kết tinh của thời gian trong thơ ca Trung Quốc và được phát triển tới mức phong phú nhất.

Ai đọc thơ Đường cũng cảm thấy đầy ắp cảm giác thời gian. Thời gian không chỉ xuất hiện trong các từ chỉ tháng, năm, mùa, tiết ... mà còn biểu hiện trong ánh trăng, mặt trời, trong dòng nước chảy, trong sắc cỏ mùa thu, trong hạt sương buổi sớm, trong mái đầu tóc bạc, trong đám mây lưng trời ... Không có hoạt động nào mà con người không cảm thấy tính thời gian: *Xuân* mộng, *thu* sầu, *dạ* bạc, *tảo* phát, *vân* quy, *mộ* tống ... Thời gian trở thành định ngữ đặc trưng khiến ta đọc lên là nhận ra dư vị Đường thi.

Đọc kỹ các biểu trưng thời gian được sử dụng lặp đi lặp lại trong thơ, người ta nhận thấy có năm phạm trù thời gian trong thơ Đường. Trước hết, đó là *thời gian sinh mệnh cá thể* khi người ta thấy đời người ngắn ngủi, tuổi xuân mau qua, được cảm nhận qua tóc bạc, hồng nhan, sương mai, hoa rụng ... Đó là thời gian hữu hạn, ngắn ngủi bị nuốt chửng. Thứ hai là *thời gian vũ trụ - tự nhiên* như mặt trăng, mặt trời, nước chảy, mây trôi, bốn mùa ... Đó là thời gian vời vợi vô hạn, vô kỳ, bất biến, nó sẽ khoả lấp mọi cá thể, sự nghiệp. *Thời gian lịch sử* là phạm trù chỉ các triều đại

các sự kiện, các nhân vật xuất chúng, biểu hiện thành cảm giác hưng vong, hoài cổ với sự đối sánh cổ kim. Thứ tư là *thời gian sinh hoạt* với sáng, trưa, chiều, tối, ngũ canh ... Trong đó diễn ra các hoạt động: chia tay, gặp gỡ, làm lụng, bắt người.... Thứ năm là *thời gian siêu nhiên*. Thời gian tiên cảnh khác hẳn trần gian, mọi vật tồn tại như trong sự vĩnh viễn, chẳng hạn, Tào Đường, tại một số trong rất nhiều bài thơ *Du Tiên* của ông có những câu: "*Trong hoa tiếng hát vừa ngưng lại, là lúc trần gian qua vạn năm*" hoặc "*Khoảng một trăm năm một mùa xuân, không cho nhật nguyệt tự xoay vần*". Lý Hạ trong bài *Mộng lên trời* cũng có câu: "*Dưới vùng ba núi là trần tục, vụt thoáng nghìn năm tựa ngạ phi*". Có thể nói cảm xúc trong thơ Đường đều biểu hiện trong giới hạn các phạm trù thời gian đó, cũng như trong tương quan nhiều vẻ của chúng.

Thời gian sinh mệnh cá thể sờ dĩ quý báu là bởi vì nó chỉ có một lần, và so với vũ trụ nó chỉ là một khoảnh khắc ngắn ngủi. Sau khi nhà Hán sụp đổ, tư tưởng "Đại nhất thống" cũng nhạt phai, con người bắt đầu thể nghiệm nhân sinh, cảm thấy đời người ngắn ngủi. Tào Tháo trong bài *Đoản ca hành* đã hát: "*Đối tửu đương ca, Nhân sinh kỷ hà, Tỷ như triều lộ, Khứ nhật khổ đa*" (Trước tiệc rượu nên hát lên, Cuộc đời có là bao, Ví như hạt sương sớm, Ngày qua đi khổ nhiều). Tào Thục trong bài thơ *Tống Ưng thị* cũng nói: "*Thiên địa vô cùng cực, nhân mệnh như tước triều sương*" (trời đất vô cùng tận, đời người như sương mai). Cảm nhận thời

gian sinh mệnh ngán ngủi ngập tràn trong thơ văn Ngụy Tấn. Đến đời Đường cảm nhận ấy tập trung vào thời hiện tại, chỉ thời hiện tại là có ý nghĩa, thời quá khứ và tương lai một mờ.

Mọi người hẳn đều thuộc bài *Đăng U châu đài ca* của Trần Tử Ngang: "*Tiên bất kiến cổ nhân, Hậu bất kiến lai già, Niệm thiên địa chi du du, Độc thương nhiên nhi thế hạ*", biết rõ cảm giác cô đơn, trống trải trước thiên địa vô cùng. Đỗ Phủ và Lý Bạch hẳn là người hiểu sâu nhất giá trị của thời gian hiện tại.

Hôm nay không phải ngày hôm qua

Ngày mai rồi cũng qua

Người chẳng thấy trăng trên hồ của Lương Vương

Lương Vương mất rồi, trăng còn đó

Oanh vàng buồn rệu kén gió xuân

Rõ ràng cảm kích chuyện trước mắt

Tiếc chi say nằm vườn đào phía đông!

(Lý Bạch: *Dắt kỹ nữ lên núi Thê Hà của Lương Vương trong vườn đào của Mạnh thị*)

Già rồi buồn thu găng tự khuấy

Hôm nay hứng tới thả sức vui ...

Ngày này năm sau biết ai còn

Say cầm thù du xem tử tử.

(Đỗ Phủ: *Ngày mồng chín tại trang Thôi thị ở Lam Điền*)

Người không thấy nước sông Hoàng Hà chảy tự trên trời xuống,

Đỗ tuôn ra bể không trở về
Người không thấy cha mẹ soi gương buồn tóc bạc,
Sớm như tờ xanh chiều thành tuyết.
Đời người đặc ý hãy vui cho thoả chí
Chớ để chén vàng không rượu đối với trăng
 (Lý Bạch: *Tương tiễn tửu*)

Yêu quý hiện tại các nhà thơ Đường phần nhiều để lộ thái độ hư vô và sợ hãi trước thời gian quá khứ và tương lai. Thời gian hiện tại trôi qua trong bốn chồn hoảng hốt. Điều này thể hiện trong hình thức sóng đôi "triều" (sớm) ... "tịch" (tối) hoặc "mộ" (chiều tối). Ví dụ "Sáng dâng tờ tấu lên vua, Chiều bị giáng chức đổi đi Trào Dương xa tám nghìn dặm" (Hàn Dũ : *Bị giáng chức đổi đi xa, đến ải Lam viết cho cháu là Tương*). Hoặc hình thức tương phản "kim niên" (năm nay), "minh niên" (năm sau). Ví dụ: "Năm nay mộng bảy nhớ suông nhau. Mộng bảy năm sau biết ở đâu" (Cao Thích: *Ngày nhân nhật, gửi ông Thập di họ Đỗ*). Thời tương lai mịt mờ, vô thường: "Say nằm sa trường anh chớ mĩa. Xưa nay chinh chiến mấy ai về" (Vương Chi Hoán: *Lương châu từ*). "Bây giờ gặp nhau, nếu không uống cho thoả thích. Thì sau, từ biệt, nhớ nhau cũng vô ích" (Trương Vị: *Thơ làm khi uống rượu trong hồ*). "Sắp đi khâu thật chặt, Sợ con lâu mới về" (Mạnh Giao: *Du tử ngâm*) Thời hiện tại hiện ra như trong mộng: "Đời người khó gặp nhau, Như sao hôm và sao mai. Đêm nay là đêm gì, mà lại được chung bóng dưới ánh đèn" (Đỗ phủ: *Tặng Vệ bát xử sĩ*), "Đời loạn thân lênh dênh, không

ngờ may sống sót .. Đêm sáng còn chong đèn, Nhìn nhau
ngỡ mộng chợt" (Đỗ Phủ: *Khương thôn, bài 1*).

Thời gian con người còn tỏ ra vô thường, biến đổi
nhiều hơn khi so với thời gian bất biến, vĩnh hằng của thiên
nhiên, vũ trụ. Trong thơ Đường ta thường bắt gặp cụm từ "y
cự" nói về sự bất biến của thiên nhiên để làm bật lên sự
khả biến, vô thường của số phận con người. "Nhân diện bất
tri hà xứ khứ, Đào hoa y cựu tiếu đông phong" (Thôi Hô: *Để
đỏ thành nam trang*).

"Nhân thế kỷ hồi thương vãng sự, Sơn hình y cựu
chăm hàn lưu" (đời người mấy lần xót xa cho việc đã qua
(mà) dáng núi vẫn gối đầu lên dòng nước lạnh như cũ - Lưu
Vũ Tích: *Tây Tái sơn hoài cổ*;) "Vô tình tối thị Đài thành liễu,
Y cựu yên lung thập lý đề" (Vô tình nhất là cây liễu ở Đài
thành. Vẫn cứ được khối phủ trên mười dặm đề. Vi Trang: *Đài
Thành*); "Đình thụ bất tri nhân khứ tận, Xuân lai hoàn phát
cựu thời hoa" (Cây sân chẳng biết người đi hết, Xuân về
còn nở hoa ngày xưa - Sầm tham: *Sơn không tức sự*). Chính ý
thức về thời gian con người, nhân thế ngắn ngủi, vô thường,
một lần qua đi không trở lại đã làm nên mối sầu vạn cổ
bàng bạc trong thơ Đường.

Trần Tử Ngang trong bài viết giải thích động cơ sáng
tác bài *Kế Khâu lâm cổ* đã thốt lên "Bé nhỏ vậy thay những
gì thuộc về con người. To lớn vậy thay chỉ có một mình ông
Trời". Bài *Cảm ngộ* của ông đầy lòng thương xót của đời
người. Trương Cửu Linh trong bài thơ *Đăng Kinh châu*

thành lâu vọng giang đã viết rõ ý ấy:

Thao thao nước sông lớn.

Thiên địa cùng vô thủy vô chung

Đã nhìn thấy biết bao đời người ?

Lại than cho con cái nhà ai ?

Nhìn phía đông mênh mông với vợ.

Nhìn phía tây nước chảy đêm ngày

Năm tháng đã như vậy

Hỏi lòng ai không sầu ?

Có thể nói có cả một chủ đề thời gian trong thơ Đường. Nhà thơ Lý Hạ có cả một bài thơ Khổ ngày ngắn thể hiện khát vọng về thời gian:

Ánh ngày bay, ánh ngày bay

Mời người một chén rượu.

Ta không biết trời xanh cao, đất vàng dày

Chỉ biết trời nóng trăng lạnh thiếu tan tuổi thọ này ...

Thân ở đâu, Thái nhất có không ?

Mé đông trời có cây nhược mọc

Dưới có con rồng ngâm được sáng.

Ta muốn chặt chân rồng, nhai thịt rồng

Để nó sớm mai không được về, đêm không được nắp

Tự nhiên người già không chết, người trẻ không khóc ...

Nhưng ước mơ Lý Hạ không thực hiện được, và ông chết yếu năm 26 tuổi!

Nếu thời gian sinh mệnh con người được tính bằng

sớm, chiều, hôm nay, ngày mai, năm ngoái, năm nay, mùa xuân, mùa thu, thì thời gian lịch sử được tính bằng đối lập kim cổ, kim tích, thời gian của hưng, phế, thịnh suy. Thời gian lịch sử được biểu hiện bằng quan hệ của hai thời điểm nhân quả. Có khi là quả trước nhân sau, như trong bài *Mỹ Ngôi* (2) của Lý Thương Ẩn:

Ngày ấy lục quân cùng dừng ngựa

Trước kia thất tịch giễu Ngưu Lang

"Ngày ấy" là khi "sáu quân" dừng ngựa ở Gò Mã Ngôi buộc Đường Minh Hoàng phải ban cái chết cho Dương Quý Phi, còn "Trước kia" là lúc vua và phi say đắm, từng chế giễu Ngưu Lang và Chức Nữ mỗi năm chỉ gặp nhau một lần, không được suốt ngày như họ! Có khi là nhân trước quả sau nhưng được đồn lại khoảng cách. Ví như bài *Bắc Tề* của Lý Thương Ẩn có câu:

Ngọc thể Tiểu Liên đêm ngón ngón

Đã báo quân Chu nhập Tấn Dương

Tiểu Liên là sủng phi của hậu chủ Bắc Tề Cao Vĩ, đêm đêm thường loã thể vào gặp Cao Vĩ, hoang dâm vô độ, bỏ bê triều chính, về sau quân Bắc Chu đánh chiếm Tấn Dương, Cao Vĩ bị bắt, Bắc Tề mất.

Nhưng thời gian lịch sử "Kim - cổ" cũng được cảm nhận qua tương quan với thời gian thiên nhiên, vũ trụ "vô tình".

Bên cầu chu nước cỏ đùn hùi

Ngoài ngõ Ô y nhạt bóng chiều

(Lưu Vũ Tích: *Ô Y hạm*)

Hầu môn cỏ dại nuôi đàn thỏ

Lạc phố cát sâu đổ chim hồng

(Đỗ mục: *Lạc Dương*)

Hành điện còn nền rêu cỏ mọc

Tắm viên vô chủ hải đường sinh

(Hứa Hôn: *Lăng Cao đài*)

Đây là thời gian của loại thơ vịnh sử, thơ hoài cổ, điệu cổ, hoặc ngâm ngùi hoặc mai mỉa, đem lại một mối sầu tiếc sâu xa cho những sự nghiệp đã mất.

Nhưng nghệ thuật là sự giải thoát, là khát vọng tự do. Khác với triết gia phương Tây tìm lối thoát trong thời gian hướng nội, trong sự kéo dài thuần túy của thời gian tâm lý, triết học và thi ca Trung Quốc tìm lối thoát trong thời gian vũ trụ vĩnh hằng. Theo Trang Tử thời gian như không gian đều vô bờ bến, vô cùng tận. "Có thực mà không chứa đựng gì gọi là vũ, có dài mà không có đầu không có cuối gọi là trụ" (*Canh Tang Sở*). Trang Tử đem mọi cố gắng của con người đặt vào thời gian vô thủy vô chung để cho thấy tính vô nghĩa, hữu hạn ngắn ngủi, bé nhỏ của nó. Trang Tử đem mọi thứ khó khăn của đời người như bản phú, quý tiện, hiền ngu, cùng đạt, già trẻ, đẹp xấu, hữu vô, kim cổ, sinh tử... đặt vào vô hạn thời gian để làm chúng phai nhạt, khiến chúng chuyển hoá thành một bộ phận của thời gian vô hạn. Thời gian vũ trụ đặc trưng bởi "vô hạn", "vô cùng", "vạn cổ", "thiên cổ", "cổ kim". Đó là thời gian "nuốt chửng mọi sự

nghiệp".

Xuyên đồ khứ vô hạn,

Khách từ toạ hà cùng.

(Trần Tử Ngang: *Bách đế thành hoài cổ*)

(Đường sông đi vô hạn, ý nghĩ của khách trên thuyền
mênh mang không cùng)

Trường không đạm đạm cô diểu một,

Vạn cổ tiêu trầm hướng thủ trung.

(Đỗ mục: *Đăng Nhục du nguyên*)

(Trời rộng nhạt nhòa bóng chim cô đơn mất hút , Vạn
cổ tiêu trầm cũng ở trong khoảng đó).

- *Lục triều vân vật thảo liên không*

Thiên đạm vân nhàn cổ kim đồng

(Đỗ mục: *Khai nguyệt tự thụy các*)

(Lục triều vân vật cổ liên trời

Trời nhạt mây lững lờ trôi xưa nay đều giống nhau)

Thời gian vũ trụ ở đây đã được không gian hoá thành
một cõi tĩnh tại vô cùng, vô hạn. Ở đây thể hiện cảm xúc
cao cả đặc biệt của thơ Đường. Ở phương Tây I.Kant xem
đối tượng của cảm xúc cao cả (sùng bái sự cao cả) là không
gian bao la như trời cao, biển rộng. Ở Trung Quốc, như một
số học giả đã chỉ ra, đối tượng của sùng bái sự cao cả lại là
thời gian vô tận, nhưng thời gian đã hoá thân vào không
gian bất biến "trường không đạm đạm", "thảo liên không",
"xuyên đồ vô hạn"... Muốn khắc phục sự sợ hãi thời gian
con người phải tắm mình trong thời gian vĩnh hằng. Tư

tưởng thiền học gợi mở cho thi nhân những cảm xúc mới. Vương Duy từng nói: "*Dục tri trừ lão bệnh, Duy hữu học vô sinh*" (muốn biết cách trừ cái khổ của già và bệnh, chỉ có cách là học vô sinh). Phá bỏ ngã pháp lưỡng chấp, thiền học cũng phá bỏ cả thời gian, phương vị, khiến con người nhập vào trạng thái vô ý thức, như mây bay, nước chảy, hoa nở, lá rơi, tự do tự tại, thanh nhàn, siêu việt sinh diệt. Thời gian vũ trụ theo quan niệm này, là trạng thái vô thời gian. Hãy đọc bài *Tống biệt* của Vương Duy.

Xuống ngựa mời anh rìu

Hỏi anh đi về đâu ?

Anh bảo bất đắc chí,

Về nằm trong núi sâu.

Đi đi, đừng hỏi nữa,

Vô tận mây một màu.

Chỉ có mây trắng là vĩnh viễn. Trong bài *Chung Nam biệt* nghiệp ông thể hiện một cảm giác tùy duyên, tùy ngộ đồng nhất vào thế giới tự nhiên:

Đi đến chỗ nước tận,

Ngồi xem lúc mây trôi.

Ngẫu nhiên gặp ông cụ,

Nói cười chẳng muốn rời.

"Đi đến chỗ nước tận, ngồi xem lúc mây trôi" là biểu trưng của quá trình không gian hoá thời gian, từ không gian mà hoá nhập vào vô hạn thời gian. Trong *Ngũ Đẳng hội*

nguyên có kể câu chuyện vấn đáp của các nhà sư như sau:

Hỏi: Hoà thượng ở đây bao nhiêu lâu rồi?

Sư đáp: Chỉ thấy bốn núi xanh rồi vàng.

Lại hỏi: Đường ra núi đi về phía nào ?

Sư đáp: Theo dòng nước xuôi.

Cũng sách trên có đoạn tiếp:

Hỏi: Hoà thượng ở đây bao lâu rồi?

Sư đáp: Không quá xuân thu.

Lại hỏi: Hoà thượng ở trước hay núi ở trước?

Sư đáp: Không biết.

Hoà nhập với thiên nhiên, con người đánh mất cảm giác thời gian. Qua câu trả lời ta thấy thời gian chỉ còn lại một vòng tuần hoàn đắp đổi hai mùa xuân thu, xanh vàng. Từ lâu các học giả đã nhận xét trong thi ca Trung Quốc ngâm vịnh xuân thu vượt xa hai mùa hè đông. Đó có thể là cái vòng âm dương thịnh suy đắp đổi trong vũ trụ tuần hoàn vô tận.

Có một truyền thống khắc phục thời gian bằng sự "quên", bằng rượu, có từ Tào Tháo, Lưu Linh, Đào Uyên Minh, thời Ngụy Tấn trở đi. Đến đời Đường, thơ tiên Lý Bạch ngược đời mất say khinh mạn nhìn thời gian:

"Đầy mời rượu, chén chớ dừng ...

Chuông trống cổ bản chưa đủ quý

Hay chi hồng tỉnh, ước say dài ...

(Lý Bạch: *Tương tiến tửu*)

Trong bài *Tương Dương ca* ông nguyện ước:

*Trăm năm ba vạn sáu ngàn ngày
Ngày ngày phải uống ba trăm chén*
36.000 x 300 chén = sự say sưa quên hết nỗi hãi sợ
thời gian. Thậm chí ông mỗi thời gian uống rượu :

*Ta muốn đánh thức sáu rồng
Bốn xe buộc phủ tang
Bắc đẩu rót mũ tửu
Mời mỗi con rồng uống một chén
Chẳng mong được phú quý,
Mong giữ tuổi xuân cho con người
Có lúc thời gian cũng chếnh choáng theo ông:*

*Hoa núi cười với tôi
Khi rượu mời lên môi*
(Lý Bạch: *Đãi tửu bất chi*)

Rượu và thời gian quả có một mối liên hệ lạ lùng ở trong hồn thơ họ Lý và không chỉ họ Lý, một liên hệ hàm chứa bi kịch nhân sinh.

Thời gian siêu tự nhiên trên thế giới là sản phẩm của ý thức sợ hãi cái chết và mong muốn cởi bỏ các ràng buộc của trần tục để giải thoát vào một thế giới vĩnh viễn và tự do. Người thượng cổ chưa hiểu chết là gì. Theo họ chết đi có thể thành thần, hoá thành vật khác, hoặc lại được đầu thai. Nhưng khi con người vượt qua thời thơ ấu thì họ hiểu chết là thật sự kết thúc sinh mệnh, và họ rối rít tìm thuốc "trường sinh", tìm "bất tử quốc". Thời gian tiền cảnh có đặc điểm là trôi chậm, kéo dài, bất biến, khác hẳn với thời gian

vùn vụt như "bóng câu qua cửa sổ", như tên bay, như thoi đưa ở trần gian. Thôi Đồ trong bài *Thất tịch* viết:

Cho dù nhân gian một năm chẵn

Trên trời một thoáng có gì đâu.

Đó chỉ là ảo ảnh bí ẩn, bởi được một ngày trên tiên giới thì phải bỏ lại bao đời trần thế, rơi vào tình cảnh cô đơn, tuyệt vọng.

Thời gian sinh hoạt đặc trưng bởi tính thực tại và sự kiện. Ta thường bắt gặp thời gian thực tại trong đầu đề. Ví như: "*Ngày trăng cưỡi ở hai nhà họ Thôi huyện Lam Điền*" của Đỗ Phủ, hay trong câu đầu như: "Hoàng đế lên ngôi năm thứ hai mùa thu" trong bài *Bắc Chinh* của Đỗ Phủ. Tính chất tức sự, tự tình thường đòi hỏi một điểm thời gian thực tại. Tiêu biểu cho thời gian thực tại có lẽ là bài *Thạch hào lại*, mở đầu bằng "chiều tối" và kết thúc bằng "sớm mai", thời gian trôi qua cuộc đối thoại đầy kịch tính, rồi im lặng, rồi tiếng khóc thút thít, rồi chia tay. Hoặc như bài *Khương thôn*, mở đầu bằng buổi chiều, kết thúc bằng nửa đêm. Đó là thời gian thường gặp trong thơ Đỗ Phủ, Bạch Cư Dị.

Trở lên là năm phạm trù thời gian trong thơ Đường, các phạm trù này không tách bạch nhau mà đặt trong thế tương quan, tạo ra những cảm nhận phong phú, quy định những cách dùng các từ ngữ thời gian đặc thù.

II.

Xem vũ trụ là căn bản tồn tại của cá thể, không gian vũ trụ trong thơ Trung Hoa có một ý nghĩa bao quát tuyệt đối... Dù đi đâu, ở đâu người ta cũng cảm thấy mình ở trong vũ trụ, suy nghĩ về ý nghĩa đời người trong vũ trụ. Cảm thức vũ trụ kết đọng trong các hình ảnh có tính nguyên mẫu như "đội trời đạp đất", "chọc trời khuấy nước", "tung hoành ngang dọc" ... Chỉ cần giờ bộ *Nghệ văn loại tự* thì ta có thể nhìn thấy thế giới trong tâm thức của người Trung Quốc, bắt đầu từ thiên, nhật, nguyệt, tinh, vân, phong, lôi, vũ, tuyết, điện, vụ, hồng ... tiếp đó là núi, sông, con người, cây cỏ. Cho nên con người khi bắt đầu chí tìm về thiên nhiên, vũ trụ như tìm về nguồn cội. Khi ngắm cảnh trời mây, giang hồ họ cũng như mơ màng về nguồn cội.

Không gian nghệ thuật trong thơ không chỉ gắn liền với ý thức về không gian tồn tại của con người, mà còn gắn với cách chiêm nghiệm, thưởng thức không gian, cách ứng xử trong mô hình không gian.

Khác với cảm giác sợ hãi không gian vũ trụ bao la được Kant miêu tả thành phạm trù thẩm mỹ sùng thượng, không gian vũ trụ trong cảm thức người Trung Quốc và trong thi ca, nhất là thơ Đường là một cái gì thân thiết. Từ xa xưa, từ Lão Tử, Trang Tử người ta đã xem vũ trụ như căn bản tồn tại của cá thể, là nơi quy về cuối cùng của mỗi đời

người, cho nên người Trung Quốc ở trong không gian vũ trụ thấy thân thuộc như trong lòng mẹ.

Đọc văn thơ Trung Quốc, nhất là thơ Đường, ta có thể thấy con người muốn hoà vào không gian. Các động tác cúi (phủ) ngựa (ngưỡng), nhìn quanh (tứ vọng, tứ cố) lên cao (đăng cao) ... làm cho con người giữ được mối liên hệ hữu cơ, bền chặt. Mọi cảm thức về nhân sinh đều gắn với không gian. Mô hình không gian sáu chiều đi vào thơ, phú từ rất sớm trong *Sở từ*, *Nhạc phú*. Trương Hành đời Hán, vừa là nhà thiên văn, nhà văn, nhà tư tưởng, bài *Tứ sáu thi* của ông tạo ra kết cấu thơ trữ tình "trông bốn bề" có ảnh hưởng sâu rộng tới đời sau. Trong bài có bốn đoạn, lần lượt trông phía đông, trông phía nam, trông phía tây, trông phía bắc (đoạn "trông bốn bề" trong *Chinh phụ ngâm khúc* tiếp thu kết cấu này), đến đời Đường, trong thơ Thẩm Thuyên Kỳ, Đỗ Phủ, và một số nhà thơ khác đều có vận dụng lại, thể hiện tâm hồn bao la, hướng về bốn phương. Đồng thời không gian bốn phương (ví như câu "*Trượng phu thoát đã động lòng bốn phương*" của Nguyễn Du) thể hiện cách cảm nhận không gian chỉnh thể, toàn bộ, không phân cắt của văn hoá phương Đông, chứ không định vị ưu tiên về một phương nào. Một bài thơ nhỏ như *Tuyết cú* của Đỗ Phủ: "Lưỡng cá hoàng li minh thủy liễu, Nhất hàng bạch lộ thương thanh thiên. Song hàm Tây lĩnh thiên thu tuyết, Môn bạc đông Ngô vạn lý thuyền", Tản Đà dịch:

Hai cái oanh vàng kêu liễu liễu

*Một hàng cò trắng vút trời xanh
Nghìn năm tuyết núi song in sắc
Muôn dặm thuyền Ngô cửa rập rình.*

Cũng mang hồn vũ trụ và mô hình vũ trụ, bởi ở đây có hướng lên cao, hướng ngang, hướng tây, đông. Thi nhân đang ở trong nhà nhìn ra ngoài qua cửa sổ và cửa ra vào, nhưng chỉ có cảm giác vũ trụ. Nhà chỉ là một không gian ước lệ nhỏ nhoi.

Người Trung Quốc có ý thức gia tộc, gia hương rất mạnh mẽ, nhưng nhớ nhà là nhớ về nơi mây trắng (tích Dịch Nhân Kiệt đời Đường). Lý Bạch nhìn trăng mà nhớ nhà (*Tĩnh dạ tứ*), nhìn khói sóng trên sông mà nhớ quê (*Hoàng Hạc Lâu*). Đỗ Phủ nhìn trăng mà nhớ vợ (*Nguyệt dạ*). Lý Bạch buổi sớm ra đi không phải từ thành đất Bạch đế mà từ đám mây màu rực rỡ (*Tảo phát Bạch Đế thành*). Còn khi ông tiễn bạn, thì bóng buồm của bạn chìm khuất trên bầu trời (*Tiểu mạn Hạo Nhiên chi Quảng Lăng*), ông ở lại với "giòng Trường giang chảy tận cuối trời". Trong bài tiễn bạn (*Tống hữu nhân*) của Lý Bạch, có non xanh chắn ngang thành quách phía bắc, có nước bạc lượn ở thành phía đông, khi giã từ liền hiện ra ngọn cỏ bông cô đơn bay vạn dặm, và trong lòng du tử đầy mây nổi, lòng người tiễn đầy bóng chiều tà. Vũ trụ làm thành biểu trưng của tâm hồn. Có thể nói không gian vũ trụ trong thơ Đường lẫn át không gian gia tộc, nhà cửa, quê hương, thân xác, trở thành phạm vi hầu như duy nhất và cuối cùng để con người cảm thụ

nhân sinh.

"Đăng cao" là một mô típ chủ đề của thơ Đường. Đăng cao để chiếm lĩnh vũ trụ trong tính toàn bộ - "Dục cùng thiên lý mục, Cánh thượng nhất tầng lâu" - Muốn để cho tầm mắt vạn dặm được phóng ra tận độ, phải bước lên trên một tầng lầu (Đăng Quán Tiếu lâu của Vương Chi Hoán ...) Tinh thần chiếm lĩnh, tự đồng nhất với không gian vũ trụ thể hiện rất rõ trong bài Trống núi Thái (Vọng Nhạc) của Đỗ Phủ:

Đại tôn phù như hà
Tê Lô thanh vị liễu
Tạo hoá chung thân tú
Âm dương cát hôn hiểu
Đăng hưng sinh tầng vân
Quyết xé nhập quy điều
Hội đương lãng tuyết đỉnh
Nhất lâm quân sơn tiếu.

Tạm dịch:

Thái sơn thế nào nhỉ
Tê Lô thấy xanh rì
Đất trời đức núi lạ
Trước sau chia sớm tối
Nôn nao tầng mây nổi
Căng mắt bóng chim về
Nhất quyết lên chót đỉnh

Đám núi thấy li ti

Bài thơ cực tả núi Thái sơn cao, đứng ở nước Tề phía Bắc, nước Lỗ phía Nam đều thấy màu xanh của nó. Núi cao chia không gian làm hai - phía dương sớm, phía âm tối. Đây không thể là cái nhìn của một cá thể thông thường, mà là cái nhìn của cá thể mang tâm hồn vũ trụ. Bài thơ này chỉ mới là "vọng" chứ chưa "đăng", nhưng đã có ý muốn leo lên chót đỉnh để có thể ngạo nghễ như núi Thái, nhìn đám núi phía dưới thành li ti. Đó là cảm thức không gian rất Trung quốc và rất Đường.

Không gian vũ trụ là hào khí của thơ Đường nhưng cũng là mối sầu của thơ Đường. Cũng Đỗ Phủ, trong các bài *Đăng cao*, *Đăng Nhạc Dương lâu* làm lúc về già thể hiện niềm cô đơn, bất lực trước vũ trụ. Đứng trên lầu Nhạc Dương, nhìn ra hồ Động Đình mênh mông, Đỗ Phủ thấy được sự hùng vĩ của vũ trụ:

Ngô sở đông nam sách

Cần khôn nhật dạ phù

(Ngô Sở chia bờ cõi,

Ngày đêm nổi đất trời)

Một cảm giác nổi nênh, trôi giạt tràn ngập tâm hồn, trong khi mình lẻ loi với chiếc thuyền cô: "Tựa hiên lệ sụt sùi". Đặc điểm nói trên làm cho thơ Đường có hai điểm nhìn: điểm nhìn vũ trụ (siêu cá thể) và điểm nhìn cá thể phối hợp với nhau, nhưng điểm nhìn siêu cá thể chiếm vị trí chủ đạo. Các bài thơ như *Hoàng Hạc lâu* (Thôi Hiệu),

Phong kiều dạ bạc (Trương Kế), *Giang Hán* (Đỗ Phủ)... nhà thơ luôn nhìn mình như người khác, như khách thể, và tự gọi mình theo cách gọi khách quan: "khách", "nhân", "hủ nho ..." Đó là điều rất độc đáo, chi phối cả cấu tứ, ngôn ngữ bài thơ.

Không gian vũ trụ trong thơ Đường được tính bằng khoảng cách lớn: Đất trời, nhật nguyệt, nghìn mẩu, vạn dặm, nam bắc, đông tây ... Nhưng ngoài không gian vĩ mô còn có không gian vi mô, giống như hội họa Trung Quốc (chẳng hạn tranh Tề Bạch Thạch) bên cạnh các nét đại bút còn có nét công bút tinh vi, cho thấy rõ cả từng đường gân bé xíu trên cánh con chuồn chuồn. Trong bài *Thủy lam khiển tâm* Đỗ Phủ có câu thơ nổi tiếng: "Mưa nhỏ cá ra giỡn, gió sẽ én nghiêng mình". Bài *Khúc giang* 2 của ông cũng có câu: "Bướm bướm ẩn hiện trong khóm hoa, Chuồn chuồn điểm nước bay thông thả". Điểm nhìn của nhà thơ có thể đậu trên từng ngọn lá (Ngô đồng nhất điệp lạc, Thiên hạ cộng tri thu), từng cánh hoa (Nhất phiến hoa phi giảm khước xuân). Đây cũng là thể hiện cho quan niệm vũ trụ của người Trung Quốc có từ thời Trang Tử, trong cái nhỏ bé cũng có sự vô cùng mà Kim Thánh Thán đã thể nghiệm khi nhìn sự biến hoá màu sắc trên chiếc lông ở cổ con chim. Từ không gian lớn nhất đến không gian bé nhất thì nhân đều có thể chiếm lĩnh, chiêm nghiệm, điều đó làm cho thơ Đường có một vẻ ung dung, tự tại cổ điển. Đúng như Winkelmann (1917 - 1768) nhận xét về nghệ thuật cổ đại

Hy Lạp có một tính chất vĩ đại lạnh lẽ, trong thơ Đường qua không gian ta cũng có thể nhận ra một tính chất vĩ đại lạnh lẽ đó. Một số nhà nghiên cứu so sánh thơ thiên nhiên Trung Quốc với thơ thiên nhiên lãng mạn nước Anh, cảm thấy trong thơ nước Anh có một mối lo âu, bồn chồn do con người không có năng lực chiếm lĩnh được các không gian xa vời. Trái lại, trong thơ Đường thi nhân có thể ung dung nắm bắt được mọi cung bậc không gian.

Cùng với tính chất của không gian vũ trụ nêu trên, không gian thơ Đường còn được *thời gian hoá* làm cho nó thêm mệnh mang, vời vời. Như trên đã nói ở phần thời gian, quan niệm Trung Quốc từ Lão Tử, Trang Tử đều không bao giờ tách rời không gian và thời gian: "Thiên trường địa cửu". Hãy đọc bài thơ *Cổ du du hành* của Lý Hạ: "*Bạch cảnh quy Tây sơn, Bích hoa thượng thiếu thiếu. Cổ kim hà xứ tận, Thiên tuế tùy phong phiêu. Hải sa biến thành thạch, Ngự mặt xuy tân kiều. Không quang viễn lưu lãng, Đồng trụ tòng niên tiêu*". Tạm dịch:

Cảnh trắng quy núi Tây
Hoa ngọc lên xa vời
Kim cổ nơi đâu tận ?
Nghìn năm theo gió xuôi.
Cát biển biến thành đá
Bọt cá thổi cầu Tân
Ánh trời sóng dợn mãi

Trụ đồng cũng tiêu tan.

Nhà thơ luôn nhìn thấy thời gian trong không gian, không gian biến hoá. Đặc biệt trong thơ Đường mọi biểu tượng không gian thường đều hàm chứa thời gian: "Tha nhật lệ", "thiên thu tuyết", "cựu thời hoa", ""thu thủy", "xuân sơn", "hiếu mộng", "Tân thời minh nguyệt, Hán thời quan", "hà nhật liễu" ...

Những động từ như "tận", "lưu", "một" ... dùng để miêu tả trạng thái không gian cũng đồng thời biểu hiện thời gian.

Không gian trong thơ Đường tương tự như nghệ thuật tạo vườn của người Trung Quốc, thích tạo cảnh sơn thủy kế nhau, cây rừng trùng điệp, đình non hiện qua khung cửa, bóng hoa chiếu lên trên tường, đường núi quanh co, ngoài vườn có vườn, ngoài cảnh có cảnh. Nó cũng tựa như hội hoa và thư pháp Trung hoa chú trọng phối hợp gần xa, thưa dày, hữu vô, tĩnh động. Những câu thơ nổi tiếng (*danh cú*) đều là sự phối hợp các biểu tượng không gian làm hiện ra cái thần thái, sức sống của cảnh vật. Chẳng hạn:

"Ngũ dương thượng sơn tiêu, Yên hoả cách lâm sơ"
(Trâu dê lên núi thì bé lại, Khói lửa cách rừng thưa đi - Tiền Khôi), *"Đại mạc cô yên trực, Trường hà lạc nhật viên"*
(giữa thảo nguyên bao la ngọn khói đơn độc bay lên thấy thẳng, trên sông dài, mặt trời lặn thấy tròn - Vương Duy). Trong thơ Đường có thể nhận thấy một không gian tương thông, tương sinh, tương giao, tương hợp, liền mạch đầy

biến hoá với các từ xuất, nhập, tùy, hợp, cộng, đồng, tế. Đỗ Phủ có câu: "*Dạ thâm điện đột ngọt*" (đêm sâu cung điện bỗng thấy cao vút lên) hoặc "*Lưỡng biên sơn mộc hợp*" (Hai bên cây núi hợp lại). Tiền Khởi có câu "*Ngự phố lưỡng hoa dao tự bích, Tây Sơn thụ sắc nhập thu song*" (Bến cá sông dâng lay vách chùa, Sắc cây núi phía tây nhập vào cửa sổ mùa thu). Lý Bạch có câu: "*Sơn tùy bình dã tận, Giang nhập đại hoang lưu*" (Núi uốn theo đồng bằng rồi biến mất, Sông chảy hoà vào đại hoang).

Vương Chi Hoán có câu "*Bạch nhật y sơn tận, Hoàng Hà nhập hải lưu*" (Mặt trời sáng men theo núi rồi biến mất, Sông Hoàng Hà chảy vào biển cũng mất). Trong những cảnh này luôn hàm chứa một con mắt nghệ thuật nhìn ngắm, phát hiện lắp ghép. Sự quan sát kết hợp với tưởng tượng, ảo giác tạo thành những phối hợp không gian kỳ thú, chẳng hạn: cảnh xa đem ghép với cảnh gần:

"*Lộ nguy hành mộc diêu, Thâm quỳnh túc vân đoan*" (Đường dốc đi trên ngọn cây, thân lạ ngủ trên đầu mây - Đỗ Phủ). "*Chu đi thành nhập thụ, Ngạn khoát thủ phù thôn*" (Thuyền đi tường thành nhập vào rừng cây, bề rộng nước làm cho làng như nổi. Sầm Tham; "*Tường xuất giang trung thụ, Ba liên hải thượng sơn*" (Cột buồm nhô lên trên rừng cây giữa sông, Sóng liên làm cho biển lên nổi - Mạnh Hạo Nhiên).

Cảnh xa kết hợp với song cửa tạo thành bức hoạ như trên mặt phẳng. "*Song trung tam Sở tận, Lâm thượng Cửu*

giang bình" - Trong cửa sổ thấy tam Sờ tí tấp, Trên rừng nhìn sông Cừ giang bằng phẳng (Vương Duy); "Tôn tiên ngộ phong vũ, Song lý động ba đào" - Trước cốc gặp mưa gió, Trong song cửa nổi sóng lớn (Sầm Tham), Song hàm Tây lĩnh thiên thu tuyết, Môn bạc Đông Ngô vạn lý thuyền - Cửa sổ chứa núi Tây nghìn năm tuyết, Trước cửa đậu thuyền vạn dặm xứ Đông Ngô (Đỗ Phủ)...

Trái lại trong cảm quan không gian toàn vẹn, hoàn chỉnh lấy sự mất đi một yếu tố vốn có để lại sự trống trải mất mát đơn côi cho các yếu tố kế cận, được thể hiện bằng các từ độc, tự, uổng, không, do. Chẳng hạn:

"Các trung đế tử kim hà tại ? Hạm ngoại trường giang không tự lưu" - Con vua trong gác nay đâu rồi ? Ngoài hiên sông dài cứ chảy sông (Vương Bột); "Xuân triều đới vũ văn lai cấp, Dã độ vô nhân chu tự hoành". Thuỷ triều mùa xuân đem theo mưa, trời sập tối, Đò đồng không người, con thuyền tự xoay ngang (Vi Ứng Vật) "Phượng khứ đài không giang tự lưu - Chim phượng bay mất, đài trống vắng, sông chảy một mình (Lý Bạch), "Bạch vân thiên tải không du du", (Mây trắng nghìn năm bay một mình (Thôi Hiệu). "Nhân diện bất tri hà xứ khứ, Đào hoa y cựu tiếu đông phong" - Mặt người không biết đi đâu vắng, Hoa đào như cũ vẫn cười với gió xuân (Thôi Hộ) ...

Ở đây cái còn lại nhắc cái vắng mặt, và sự bất toàn, tàn khuyết gợi nỗi buồn băng khuâng, tiếc nuối.

Trong các nhà thơ có xu hướng thiên như Vi Ứng Vật, Bạch Cư Dị, Lưu Vũ Tích, Trừ Quang Hi và nhất là Vương Duy, bên cạnh không gian vũ trụ còn có một không gian tự đủ biểu trưng bằng hình ảnh khép cửa. Trong thơ Vương Duy nói rất nhiều về việc khép cửa.

"Nhân môn tịch dĩ bế, Lạc nhật chiếu thu thảo" - Cửa nhân vắng đã đóng, Nắng chiều chiếu cỏ thu (*Tặng Tổ tam vịnh*).

Điều tề Tung cao hạ, Quy lai thả bế quan - Xa đưa dưới Tung cao, Trở về hãy đóng cửa (*Quy trung sơn tác*).

- *Bất uống cố nhân giá, Bình sinh đa yểm phi* - Không uống cố nhân đến, Bình sinh thường đóng cửa (*Hỉ tổ tam lưu túc*) ...

Đó là đóng cửa trước cao quan hậu lộc, chức trọng quyền cao để hoà vào thiên nhiên. Không gian trong thơ Vương Duy vắng vẻ, tĩnh lặng, bay hết sắc màu. Ông nói nhiều đến sơn không, nhân nhàn, dạ tĩnh. Hình ảnh "Nhân nhàn quế hoa lạc" nói lên khát vọng được về cội, bởi như Lão Tử nói: *"Phù vật vân vân, các phục quy kỳ căn, quy căn viết tĩnh"* (cho hay sự vật rất đa dạng, vật nào cũng quy về cội rễ của nó, quy về cội gọi là tĩnh).

Tóm lại, không gian, thời gian trong thơ Đường là không gian thời gian trong tâm thức thi nhân đời Đường. Quan niệm thời gian không gian ấy đã tạo thành những biểu trưng và hình thức biểu hiện đặc trưng giấu sức sống,

có ảnh hưởng lâu dài không chỉ đối với thi ca Trung Quốc, mà còn ảnh hưởng sâu đậm trong sáng tác thi ca chữ Hán và chữ Nôm tiếng Việt. Nghệ thuật thơ Đường không chỉ biểu hiện ở không gian, thời gian, nhưng hai phạm trù này có ảnh hưởng chi phối tới nhiều bình diện khác.

9-1996

VẤN ĐỀ ĐỐI NGẪU TRONG THƠ ĐƯỜNG LUẬT

Nguyễn Khắc Phi

A

Trong lịch sử văn học thế giới, cái gọi là "kết cấu song hành" (parallélisme) không phải là điều gì mới lạ và là sản phẩm "độc hữu" của một dân tộc nào. Bởi vì, với kết cấu đó, các tác giả có thể làm nổi bật những mối quan hệ đa dạng trong cuộc sống và qua đó, còn thể hiện rõ nét hơn các sắc thái tình cảm khác nhau của chủ quan tác giả. Dầu rằng từ parallélisme có một nội hàm rộng hơn "đối ngẫu" trong luật thi nhưng không thể phủ nhận "đối ngẫu" chẳng qua cũng chỉ là một biểu hiện cụ thể của parallélisme, của kết cấu song hành (1). Trong cuốn *Littérature religieuse* (Văn học tôn giáo - Armand Colin 1949), René Grousset đã nghiên cứu khá sâu cái gọi là "kết cấu song hành" khi bàn đến đặc điểm về hình thức của Kinh Thánh. Trong hội nghị chuyên đề về thơ ở Varsovie năm 1960, trong báo cáo khoa học "Thơ của ngữ pháp và ngữ pháp của thơ", nhà ngôn ngữ học và thi pháp học nổi tiếng Jakobson đã tập trung phân tích ý nghĩa, tác dụng quan trọng của kết cấu song hành trong thơ ca dân gian quốc tế. Ví dụ, khi phân tích khúc balat (ballade) Vaxili và Xôphia của vùng Bắc Nga,

Jakobson cho rằng kết cấu song hành là "động lực của tình tiết" (le ressort de l'intrigue). Ông cho tác giả đã sử dụng thành công kết cấu song hành để đối lập thái độ ngang bướng của cô gái Xôphia và những lời cầu khẩn thành kính của giáo dân trong nhà thờ, đặc biệt đã sử dụng thành công lối đối ngẫu chéo (chiasme) để làm nổi bật quan hệ gắn bó, sự liên kết về tính cách và số phận giữa đôi thanh niên nam nữ (2).

Không phải René Grousset là người đầu tiên nghiên cứu kết cấu song hành trong Kinh Thánh. Người đầu tiên nghiên cứu vấn đề này là giám mục Robert Lowth. Trong bài *Diễn văn đầu tiên* (viết năm 1778 và được in ở Luân Đôn năm 1779), ông đã đề xuất những luận điểm rất đáng chú ý: "Sự tương ứng của một câu thơ (một "dòng thơ") với một câu khác tôi gọi là kết cấu song hành. Khi một yếu tố văn bản thứ hai được viết bên cạnh (ví dụ như "câu đối" ở Việt Nam chẳng hạn - NKP thêm) hoặc dưới yếu tố thứ nhất - mà yếu tố này tương đương hay đối lập về phương diện ý nghĩa với nó hoặc có những nét giống về phương diện cấu trúc ngữ pháp với nó, tôi gọi chúng là những câu thơ song hành và những chữ hoặc ngữ đoạn đối nhau ở hai câu, tôi gọi là từ, ngữ song hành. Những câu thơ song hành có thể chia thành 3 loại: song hành qua sự đồng nghĩa (synonymie), qua sự trái ngược, phản đề (antithèse) và qua sự tổng hợp (synthèse). Cần chú ý là những loại song hành khác nhau đó thường xuyên hoà lẫn với nhau và sự hoà lẫn

ấy đưa tới sự đa dạng và vẻ đẹp cho cấu trúc tổng thể "(3).

Nếu vấn đề một cách tổng quát như trên để khi nói đến "đối ngẫu", chúng ta đừng nghĩ rằng nó là vấn đề riêng của phương Đông, thậm chí là một "đặc sản Tàu" đã lỗi thời mà đó là một vấn đề chung của văn học mọi dân tộc và cho đến nay vẫn rất được các nhà nghiên cứu về ngôn ngữ và thi pháp nổi tiếng lưu ý.

B

Kết cấu song hành là một hiện tượng có tính quốc tế, tuy nhiên, ở mỗi dân tộc, có những biểu hiện, đặc điểm riêng biệt. Trong lĩnh vực thơ ca, dễ thấy rằng tần số xuất hiện của nó ở Trung Quốc cao hơn, đặc biệt là từ thời Lục Triều trở về sau. Hiện tượng đó có nhiều nguyên nhân.

Không kể từ khúc và một số thơ tạp ngôn từ Đường trở về trước, hầu hết các thể thơ ở Trung Quốc bao gồm những câu thơ có *số chữ bằng nhau*: Kinh thi chủ yếu là *tứ ngôn*, Sở từ, đặc biệt là thể Tao, chủ yếu là *lục ngôn* (chữ đệm "hê" ở cuối câu số lẻ thường không tính); thơ từ đời Hán trở về sau chủ yếu là *ngũ ngôn*, *thất ngôn*. Mà với chữ Trung Quốc, mỗi chữ là mỗi âm tiết. Như vậy, trong phần lớn các bài thơ cổ điển ở Trung Quốc, *số âm tiết của mỗi dòng thơ trong một bài đều bằng nhau*. Đó là một trong những cơ sở khách quan đầu tiên để tạo nên hình thức song hành. Không phải là ngẫu nhiên mà ngay từ thời tối cổ ở Trung Quốc đã xuất hiện những câu ca có hiện tượng đối:

"Nhật xuất nhi tác, nhật nhập nhi tức ..." Trong thơ Khuất Nguyên, dễ tìm thấy những câu đối đã khá hay như:

"Ân hoa rụng bên hành thu cúc"

Uống sương sa dưới gốc mộc lan

(Triều ẩm mộc lan chi trụy lộ (hề)

Tịch xan thu cúc chi lạc anh)

Kết cấu đối kiểu "Triều" (sáng...) "Tịch ..." (tối ...) như thế ta còn thấy xuất hiện ở khá nhiều chỗ khác trong Ly Tao (câu 67 - 68, câu 187 - 188, câu 239 - 230, câu 347 - 348). Dĩ nhiên, ngoài lý do về số âm tiết bằng nhau như đã trình bày, còn do, nói chính xác hơn là *chủ yếu do nhu cầu diễn đạt*. Hoặc là để nhấn mạnh sự trong sạch, trung trinh của nhà thơ:

"Dữ thiên địa (hề) đồng thọ

Dữ nhật nguyệt (hề) tề quang "

(Thọ ngang trời đất mệnh mông, sáng tày nhật nguyệt lung linh đêm ngày. *Thiệp Giang*)

Hoặc là để đối lập phẩm tiết của nhà thơ với bọn gian thần:

"Hoặc trung tín nhi tử tiết (hề)

Hoặc di man nhi bất nghi"

(Có người trung tín mà phải tử tiết, có kẻ man trá lại chẳng bị nghi ngờ. *Tịch vãng nhật*)

Có *thanh điện* là một thuộc tính khách quan của tiếng Trung Quốc nhưng phải đến thời Lục Triều, khi các Kinh Phật viết bằng tiếng Phạn (một thứ tiếng không có dấu)

được dịch phổ biến sang tiếng Trung Quốc, người Trung Quốc, với lý thuyết "tứ thanh" của Thẩm Ước, mới phát hiện được điều ấy. Trên cơ sở của việc phân biệt "tứ thanh" (bình, thượng, khứ, nhập) Thẩm Ước cũng đề xuất ra "bát bệnh" (tám điều cần tránh trong việc sắp xếp 4 thanh nói trên lúc làm thơ).

Những câu thơ có đối dẫn trên đọc lên nghe đã nhịp nhàng song người làm thơ chưa thật *tự giác*, chưa hiểu được nguyên nhân đầy đủ tạo nên tiết tấu đó. Đến thời Lục Triều, nhờ lý thuyết "tứ thanh bát bệnh", các nhà thơ *đã có ý thức hơn*, tuy nhiên vẫn còn thiên về "phá" (tức chỉ ra cần *tránh* điều gì) chứ chưa "xây" được những nguyên tắc có tính tích cực trong việc sắp xếp các thanh để tạo nên tiết tấu một cách tối ưu.

Sự xuất hiện với tần số cao hiện tượng đối trong thơ Trung Quốc, nói như Sabina, còn gắn với một "quan niệm sâu xa về thế giới, trong đó thế giới được coi như một sự vận hành của hai nguyên lý xen kẽ trong thời gian và đối lập trong không gian. Có lẽ nói hai giới (ý nói "âm" và "dương" - NKP) thì đúng hơn 2 nguyên lý vì quả là người ta nhìn thế giới như bị chia ra thành những cặp sự vật, thuộc tính, đáng về *vừa ghép đôi với nhau vừa đối lập với nhau* (4) (NKP nhấn mạnh).

Nếu như Thẩm Ước chỉ chú ý những vấn đề về thanh âm thì Lưu Hiệp, trong chương "Lệ từ" (Lời đẹp) của cuốn *Văn tâm điêu long*, đã bước đầu gắn những vấn đề về hình

thức với nội dung qua việc đề xuất bốn phép đối: "đối về ngôn từ dễ, đối về sự việc khó, phản đối là tốt nhất còn chính đối thì dở". "Phản đối" dễ hay vì có thể tạo ra những quan hệ mâu thuẫn đối lập; "Chính đối" thì dở vì các từ đem ra đối cùng một hướng, để tạo nên tình trạng lặp ý.

Phải đến đầu đời Đường, các nhà thơ và nhà lý luận mới gán hai vấn đề trên lại làm một và trên cơ sở đó, công thức của thơ Đường luật như ta đã biết, mới chính thức ra đời.

C

I. Như ta đã biết, trong luật thi, theo nguyên tắc, hai liên ở giữa phải đối nhau *cả thanh lẫn ý*, tức phải tuân theo phép *đối ngẫu*. Tuy nhiên, có khá nhiều bài thơ Sơ Đường không đối ở liên thứ hai như bài *Tiến Đỗ Thiếu phủ đi nhậm chức ở Thục Xuyên* của Vương Bột:

Dữ quân ly biệt ý, Đồng thị hoạn du nhân

(Tình ý li biệt muốn trao cho bạn (Cả hai ta) đều là những người đi làm quan xa).

Hai dòng thơ chẳng những không đối nhau mà ý cũng dường như đứt đoạn. Tuy nhiên ngẫm kỹ sẽ thấy ý ở đây "tưởng ngắt mà lại tiếp": đã là những người đi làm quan xa thì thuyền chuyển nơi này nơi khác là chuyện bình thường, cái tình ý mà Vương Bột muốn chia sẻ cùng bạn tuy không nói ra nhưng bao hàm hai khía cạnh: vừa tỏ ý lưu luyến, vừa muốn an ủi vỗ về! Có một số bài đối cả liên thứ nhất như

bài *Vịnh thiên* (Vịnh ve sầu) của Lạc Tân Vương:

Tây lục thiên thanh xướng

Nam quan khách tứ thâm

(Nam Trân dịch: Thu đến, ve kêu tiếng; Trong lao, khách nhớ nhà).

Một số ít bài đối ở liên cuối như *Nghe quan quân thu phục Hà Nam - Hà Bắc* của Đỗ Phủ:

Liên từ Ba Giáp xuyên Vu Giáp

Lại xuống Tương Dương hướng Lạc Dương

Một số rất ít bài đối ở cả 4 liên như *Đăng cao* của Đỗ Phủ.

II. Tiếp theo Lưu Hiệp, một số nhà thơ Sơ Thịnh Đường như Thượng Quan Nghi, Vương Xương Linh, Thôi Dung, Nguyên Cánh ... đã tìm cách phân chia các loại đối. Thích Hiệu Nhiên thời Văn Đường cũng tự chia thành 8 loại.

Ở đây, chỉ nêu ra 11 loại đối đã được đề xuất ngay từ thời Sơ - Thịnh Đường.

1. *Định danh đối*: còn gọi là *chính danh đối*, *danh chính đối* hoặc *thiết đối* như *thiên* đối với *địa*, *son* với *cốc* (*hang*), *đông* với *tây*, *nam* với *bắc*, *chính* với *tà*, *viễn* với *cận* v.v...

2. *Cách cú đối*: câu thứ nhất đối với câu thứ ba, câu thứ hai với câu thứ 4 ... Loại đối này về sau còn gọi là *phiến đối*.

3. *Song nghĩ đối*: Là loại đối trong đó ở mỗi câu có hai chữ giống nhau, hình thức phổ biến nhất là chữ thứ nhất giống chữ thứ ba:

Hạ thử hạ bất suy

Thu âm thu vị quy

(Mùa hè nóng nực nhưng hè chưa hết, Mùa thu âm mát nhưng thu chưa về).

4. *Liên miên đối*: là loại đối trong đó ở mỗi câu có hai chữ giống nhau đi liền nhau, đặc biệt là hai chữ ở vị trí thứ hai và thứ ba của câu. Chữ thứ 2 thuộc đơn nguyên tiết tấu đầu, chữ thứ ba thuộc đơn nguyên tiết tấu thứ hai, hai chữ lại giống nhau nên đọc lên nghe có cảm giác "liên miên không dứt":

Khán sơn sơn dĩ tuần,

Vọng thủy thủy nhĩng thanh

(Trông núi núi đã cao lờm chờm, Trông nước nước vẫn xanh).

5. *Hỗ thành đối*: các cặp từ được dùng như ở *dịch danh đối* song ở đây, các từ ấy lại ở cạnh nhau và cùng ở trong một câu.

Ví dụ: Câu trên có "thiên địa" đối với câu dưới có "nhật nguyệt"...

6. *Dị loại đối*: như "thiên " đối với "sơn", "hoa" đối với "điểu", "phong" đối với "thụ" v.v...

7. *Phú thể đối*: là loại đối trong đó ở mỗi câu có hai chữ giống nhau đi liền nhau (trường hợp này giống với

những trường hợp liên miên đối mở rộng)

Hán nguyệt triều triều ám

Hổ phong dạ dạ hàn

hoặc ở mỗi câu đều có các từ *song thanh* (như *trừ trưởng, lưu liên, kì khu*) hay *điệp vận* (*bồi hồi, yên nhiên, trích lịch, mộng lung*) đối với nhau.

8. *Song thanh đối.*

9. *Điệp vận đối.*

(Như vậy, cái gọi là Phú thể đối có 3 loại nhỏ: một loại có thể xếp vào liên miên đối, một loại thuộc song thanh đối, một loại thuộc điệp vận đối. Điều này phản ánh tư duy chưa thật chặt chẽ của người xưa).

10. *Hồi văn đối*: chữ đầu câu sau giống chữ cuối câu trước

Tình thân do đắc ý

Đắc ý toại tình thân...

11. *Ý đối*: chỉ cần ý đối là được, không buộc thực từ đối với thực từ, hư từ đối với hư từ.

Trong cuốn *Hán ngữ thi luật học*, Vương Lực chia thành 11 loại đối, trong mỗi loại lại có một số tiểu loại, tổng cộng có 27 tiểu loại. Trong 27 tiểu loại này, ngoài các tiểu loại thuộc hư từ (như *trợ từ, phó từ, liên từ...*), các tiểu loại thuộc *phương hướng vị trí, số lượng, màu sắc*, hầu hết đều thuộc từ loại danh từ (như *thiên văn, thời gian thời tiết, địa lý, cung thất, khí cụ, ăn uống, trang phục, đồ dùng của*

văn nhân, văn học, thảo mộc hoa quả, điều thú trùng ngư, hình thể, nhân sự, nhân luân ...) (5)

Sở dĩ như vậy vì luật thi do số chữ hạn chế nên tận dụng thực từ còn các hư từ thường bị tính lược.

Sự phân chia của Vương Lực khác với sự phân chia của người xưa là căn cứ vào tiêu chuẩn *từ loại* (dù mỗi từ loại có thể bao hàm nhiều tiểu loại). Theo Vương Lực, được xem là "công đối" (đối chỉnh) khi tác giả dùng các từ trong cùng một tiểu loại đối với nhau, được xem là "lân đối" (đối gần) khi dùng các từ ở các tiểu loại gần nhau (như "thiên văn" với "thời gian - thời tiết", "ăn uống" với "trang phục" v.v...); được xem là "khoan đối" (đối rộng) khi chỉ cần dùng từ cùng từ loại đối với nhau. Điều đáng lưu ý là do quan niệm phân loại từ của người xưa (chia thành thực từ, hư từ, bán thực từ, bán hư từ) khác hiện nay, nên có nhiều câu thơ trước đây được coi là đối chỉnh nay lại nhìn thấy có phần không chỉnh (đặc biệt là trường hợp *động từ* đối với *tính từ*).

III. Đối ngẫu chỉ được gọi là thành công khi nó diễn tả được đặc lực nội dung, ý tứ của bài thơ. Bởi vậy, phân tích luật thi mà chỉ dừng ở chỗ đối chỉnh hoặc đối không chỉnh là chưa đưa lại được một thông tin gì mới mẻ. Phải chỉ ra cho được *tác dụng* của nó.

Boodberg, GS. Trường Đại học Californie, trong công trình "Về mã đối ngẫu trong thơ Trung Quốc", đã nghiên cứu kết cấu song hành trong luật thi một cách toàn diện (về

ngữ pháp, từ pháp, ngữ âm ...), đã phân tích vai trò, tính chất đa nghĩa của những từ, những câu trong một liên thơ có đối. Ông cho rằng "Kết cấu song hành không chỉ là một thủ đoạn tu từ gồm một sự nhân đôi về cú pháp một cách công thức; nó nhằm kết quả làm cho người ta nghĩ tới một cách nhìn bằng hai mắt (Vision binoculaire); sự chồng chất hai hình ảnh cú pháp có khả năng đem lại tính cô đặc và chiều sâu cho cái tổng thể, sự lặp lại sơ đồ có hiệu quả là hàn gắn chúng lại với nhau bằng những ngữ đoạn thoát trông dường như được đặt kề nhau một cách khá lỏng lẻo". Trong khi phân tích, Boodberg rất chú ý đến vai trò của câu thứ hai trong liên. Theo ông, nó "cho ta một chìa khoá để xây dựng câu thứ nhất" để "làm nổi lên, để đánh thức nghĩa cơ bản của những chữ được đặt ở vị trí tương ứng" (chuyển dẫn từ Jakobson: *Kết cấu song hành về ngữ pháp và các dáng vẻ Nga của nó*. Tư liệu đã dẫn).

Lục Triều có thể xem là thời kỳ thai nghén và thử nghiệm của hình thức đối ngẫu. Đường là giai đoạn hình thức đối ngẫu phát huy được tác dụng cao nhất. Chúng ta thử so sánh một vài câu thơ, bài thơ có quan hệ với nhau và đều có sử dụng đối ngẫu ở hai thời kỳ này để làm rõ điều đó.

Hà Tốn, nhà thơ nổi tiếng thời Lục Triều, đã viết hai câu thơ tả cảnh khá hay:

Bạc vân nham tế xuất

Sơ nguyệt ba trung thượng

(Mây mỏng bay lên từ đá núi

Trăng non nhô lên trên sóng)

Được Hà Tốn gợi ý, Đỗ Phủ đã sáng tạo nên một câu thơ khác, mới đọc qua tưởng không có gì khác song thực ra đã có một sự nhảy vọt về chất:

Bạc vân nhâm tế túc

Cô nguyệt lãng trung phiên

(Mây mỏng ngủ đêm nơi đá núi

Vầng trăng cô đơn vươn mình lên trên làn sóng cả)

Nếu ở Hà Tốn, cảnh cả hai câu thơ đều *động* thì ở Đỗ Phủ đã có *sự đối lập giữa tĩnh và động* nhờ đã dùng chữ "túc" thay cho chữ "xuất". *Túc* là nhãn tự của câu thứ nhất vì vừa tả được một cách sống động hình ảnh làn mây dài nằm vắt qua đá núi, vừa tạo nên một quan hệ hoàn toàn mới giữa hai câu thơ, đặc biệt, với phương pháp *nhân cách hoá* một cách kín đáo, nhẹ nhàng đã khiến cho ở ngay câu thơ thứ nhất như đã *thoáng hiện bóng người*. Ở câu thơ thứ hai, Đỗ Phủ thay đến ba chữ và ba chữ đó đều rất hay: "cô" "lãng" "phiên". Cả vũ trụ này chỉ có một vầng trăng việc gì mà sợ nó "cô đơn"? Với chữ "cô", không phải chỉ có "bóng người" mà còn cả "tình người" nữa! Trăng đơn côi nhưng không hề yếu đuối: nó không từ từ mọc lên, nhô lên một cách tự nhiên, dễ dàng mà phải *vật lộn với sóng lớn* (lãng: đại ba). Ở đây không phải là câu thứ hai, cũng không phải là toàn bộ câu thứ nhất mà chỉ một chữ của nó là "túc" đã

"cho ta một chìa khoá để xây dựng câu thứ hai", để "làm nổi lên, để đánh thức nghĩa cơ bản" của toàn bộ câu thơ thứ hai cũng như từng chữ của nó: Nhờ chữ "túc", câu thứ hai cũng như hầu hết các từ của nó đã mang *tính chất đa nghĩa*: Vầng trăng ở đây không chỉ là hình ảnh cụ thể của thiên nhiên mà còn là hình bóng đơn côi của chính tác giả trong giai đoạn cuối đời; trăng lên một cách cực nhọc, vất vả không chỉ là sự vận hành của một tinh thể mà còn là hình ảnh của một con người bị cuộc đời vùi dập vẫn luôn cố "Đăng cao", vẫn ủ ấp ý nguyện làm một con "ngựa già" để chỉ đường cho nhà vua đang đi lạc đường thoát khỏi nơi rừng rậm (*Giang Hán*) và cuối cùng "lần sóng lớn" dĩ nhiên cũng còn tượng trưng cho những biến động xã hội mạnh mẽ ở thời điểm cuối Thịnh Đường. Chỉ hai câu thơ, nhờ sử dụng đối ngẫu thành công mà đã chứa chất được bao ý nghĩa, đồng thời thể hiện được cả phong cách bi tráng của thơ Đỗ Phủ ở thời kỳ cuối.

Thời Lục Triều, đối ngẫu cũng đã xuất hiện nhiều trong dân ca:

Xuân lâm hoa đa mị

Xuân điểu ý đa ai

Xuân phong phục đa tình

Xuý ngã la thường khai

(Hoa rừng xuân đẹp quá, ý chim xuân thật buồn

Gió xuân lại vô tình, thổi tung áo xiêm the của ta)

Chính nhờ được bài dân ca này gợi ý mà Lý Bạch đã

viết được bài *Xuân tứ* nổi tiếng. Sự đối lập về ý ("Xuân phong" tượng trưng cho người con trai, "la thường" tượng trưng cho người con gái) ở hai câu sau đã được Lý Bạch giữ nguyên trong *Xuân tứ*, Lý Bạch chỉ thay "la thường" bằng "la vi" (màn the) cho nhã hơn mà thôi. Còn sự đối lập - và cả đối ngẫu nữa - ở hai câu đầu thì đã được Lý Bạch triển khai khá triệt để. Cũng là cảnh xuân đẹp song ở Lý Bạch đã "phân thân" ra hai nơi: khi mùa xuân vừa đến đất Yên - nơi người chồng đi viễn chinh - cỏ vừa mới nhú, thì ở đất Tân - nơi người chinh phụ sống - mùa xuân đã đến từ lâu, cành dâu đã trĩu nặng. Ở câu hai bài dân ca, nếu chim có "ý xuân" thì ở Lý Bạch, con người cũng biểu lộ "tứ xuân". Không phải tứ xuân của một mà của cả hai người. Tứ xuân không chỉ dừng lại ở mức "buồn" mà đến độ "đứt ruột!"

Như vậy là từ ý hai dòng thơ đối nhau của một bài dân ca, Lý Bạch đã sáng tạo nên bốn câu thơ đối nhau tuyệt tác.

(Xin lưu ý: có người cho *Xuân tứ* là thơ cổ thể, có người lại cho là một dạng của *tiểu luật*).

Biện pháp đảo trang, biện pháp tỉnh lược được dùng một cách khá rộng rãi trong thơ Đường, vì vậy, một câu thơ đọc lên riêng lẻ nhiều khi rất khó hiểu. Nhờ đối ngẫu, ta có thể hiểu những câu thơ như thế một cách dễ dàng, chính xác hơn.

Xin dẫn hai liên thơ Đỗ Phủ:

Xuân thủy thuyền như thiên thượng toạ

Lão niên hoa tự vụ trung khan

Câu đầu có thể hiểu theo hai cách: chủ ngữ là "thuyền" song cũng có thể là một chủ ngữ hàm ẩn.

Song ở câu thứ hai, nhờ có chữ "lão niên" và hai chữ "hoa", "khan" không thể tạo nên được một cụm chủ vị nên ta chỉ có thể hiểu một cách: chủ ngữ hàm ẩn bị tính lược đã đành mà động từ (cũng là khan) đi theo chủ ngữ ấy đều bị tính lược. "Tự vụ trung khan" chỉ có thể là một cụm từ làm trạng ngữ. Nhờ câu thơ thứ hai, ta thấy ở câu thứ nhất, chủ ngữ không thể là "thuyền" mà cũng là một chủ ngữ hàm ẩn: nhân vật trữ tình Đỗ Phủ. Sau chủ ngữ hàm ẩn bị tính lược ấy động từ "toạ" cũng bị tính lược, còn "như thiên thượng toạ" chỉ có thể là một cụm từ làm trạng ngữ mà thôi.

Như vậy, có thể pho diễn một cách đầy đủ ý của cả hai câu thơ như sau: "Trên làn nước xuân, ta ngồi trên thuyền mà tưởng như được ngồi trên trời. Vì tuổi già, ta nhìn hoa mà cứ tưởng như nhìn trong sương mù". Câu trên là cái khoái cảm giác, câu dưới là nỗi đau thực tế. Hai trạng thái tình cảm trái ngược nhau ấy đang diễn ra cùng lúc, như giằng xé tâm tư "ông già Đỗ Lăng".

Khách bệnh lâu nhân được

Xuân thâm mãi vị hoa

Nếu ở câu trên biện pháp tính lược đã được sử dụng triệt để thì ở đây biện pháp đảo trang cũng được sử dụng triệt để không kém.

Mỗi câu nếu đứng tách riêng thì cực kỳ tối nghĩa, song nhờ chúng đứng cạnh nhau, sau một lúc suy ngẫm, ta hoàn toàn có thể xếp lại trình tự của chúng như sau:

2	3	1	4
Khách bệnh	lưu	nhân	được
Xuân thâm	mãi	vị	hoa

và phô diễn ý nghĩa một cách đầy đủ là: Vì đau ốm nơi đất khách nên phải lưu trữ thuốc, vì đã cuối xuân nên phải (tranh thủ) mua hoa.

IV. Những câu thơ đối hay phần lớn là những câu thơ đối chỉnh; tuy nhiên các nhà thơ có tài không bao giờ để cho "tù hại ý". Nếu việc dùng hình thức đối chỉnh không đáp ứng được yêu cầu diễn đạt ý thơ thì các nhà thơ không ngần ngại sử dụng hình thức "khoan đối" ở mức độ cao nhất, thậm chí phá cả đối.

Có một dẫn chứng thú vị là ở hồi 48 trong tác phẩm *Hồng lâu mộng*, khi dạy cho Hương Lăng làm thơ, Lâm Đại Ngọc cũng đã phát biểu một ý kiến tương tự như trên.

Qua khảo sát nhiều bài luật thi chúng tôi thấy các trường hợp đối không chỉnh, "tự đối tự phi đối" đều do nội dung quy định; hơn thế, những chỗ "tự đối tự phi đối" như vậy lại thường là những điểm sáng của bài thơ.

Bốn câu đầu của bài *Hoàng Hạc lâu* là một ví dụ điển hình. Bản thân việc liên đầu có đối đã là hiện tượng phá cách. Dùng "hoàng hạc" (chim) để đối với "Hoàng Hạc"

(lâu) lại là một điều phá cách nữa, song có cho hai từ đó va chạm nhau như vậy mới làm nổi bật được mối quan hệ giữa cái còn và cái mất, tâm trạng bàng hoàng nuối tiếc của nhà thơ. Theo lệ thường, "khứ" (động từ) không thể đối được với "lâu" (danh từ) song nhà thơ thiên tài Thôi Hiệu vẫn cứ làm thế, bởi vì diễn đạt cái đã đi xa, đi mãi, không gì bằng động từ và diễn đạt cái còn ở lại, trở lại, không gì bằng danh từ.

Chúng ta cũng có thể dùng phương hướng này để giải thích hiện tượng đối không chỉnh ở liên tiếp theo:

... bất phục phản / ... không du du.

Cho nên phân tích đối ngẫu, cần đặc biệt lưu ý các trường hợp đối không chỉnh mà có nhà nghiên cứu đã gọi là "kết cấu song hành phi đối xứng" (*parallélisme asymétrique*).

Một hàm răng đều đặn như "dây hạt bầu non" (Kính Thi) hẳn là đẹp song đôi khi một chiếc răng khểnh lại có thể làm cho nó duyên dáng hơn.

V. Gần đây có người cho rằng trong thơ cổ điển Trung Quốc không có tiểu đối mà đó là "đặc sản" Việt Nam. Chúng tôi nghĩ rằng không phải thế. Có thể chỉ ra rất nhiều tài liệu nghiên cứu của Trung Quốc và Việt Nam đã nói tới điều này (6).

Ở Trung Quốc "tiểu đối" còn được gọi là "tự đối" hoặc "đương cú đối". Đây là một loại đối quan trọng cần

phải đặc biệt chú ý trong khi phân tích luật thi.

Mở đầu bài "Xuân Vọng", Đỗ Phủ viết:

Quốc phá / sơn hà tại

Thành xuân / thảo mộc thâm

(Đất nước bị phá nát, núi sông còn trơ lại

Thành đô về mùa xuân, cây cỏ chìm trong âm u)

Với câu thơ đối ngẫu này có thể phân tích theo quan niệm thông thường: *Quốc phá* đối với *thành xuân*, *sơn hà* tại đối với *thảo mộc thâm*, song như vậy thì còn gì là thơ. Tiểu đối ở đây mới thực sự đóng vai trò quan trọng: phải chỉ ra mối quan hệ rất không bình thường giữa hai vế đứng trước và sau chỗ ngắt nhịp (césure) của mỗi câu. "Quốc" với "sơn hà" vốn là thống nhất, thống nhất như "hồn" với "xác". Nay, hồn đã bay đi nhưng xác còn trơ lại! Cũng có thể theo hướng đó để phân tích mối quan hệ giữa "thành" (đây lại là thủ đô Trường An) và "thảo mộc". Phải chăng "cây cỏ" là biểu trưng của thủ đô một nước vừa có quan hệ giao lưu với hàng chục nước trên thế giới? Nỗi đau quần quai của Đỗ Phủ là toát ra từ hình thức tiểu đối ấy.

Hình thức tiểu đối đặc biệt được ưa chuộng đối với thể tuyệt cú. Có thể dùng phương pháp thống kê để chứng minh luận điểm này. Vì hình thức nhỏ bé, nếu dùng tiểu đối, tuyệt cú có khả năng mở rộng bình diện miêu tả và thể hiện: từ 4 câu sẽ trở thành 8 vế, tức 4 câu có thể chứa được 8 cụm chủ vị!

Có những bài thơ dùng tiểu đối từ đầu đến cuối như

Ký phu của Trần Ngọc Lan:

Phu thú biên quan / thiếp tại Ngô,

Tây phong xuy thiếp / thiếp tư phu

Nhất hàng thư tín / thiên hàng lệ

Hàn đảo quân biên / y đảo vô

Tương như dịch:

Chông trấn Tây cương / thiếp ở đông

Gió tây lạnh thiếp / thiếp thương chông

Một dòng thư gửi / trăm dòng lệ

Rét đến bên chàng / áo đến không ?

Sẽ lấy gì để phân tích bài thơ này nếu bỏ qua hiện tượng tiểu đối ? Câu cuối tự đối không thật chỉnh (cú pháp *khẳng định / cú pháp nghi vấn*). Song như đã nói trên, đó chính là điểm sáng của bài thơ vì nói lên được nỗi niềm bần khổ đau xót của người chinh phụ.

Về hiện tượng sử dụng tiểu đối ở thơ Đường, cần lưu ý mấy điểm sau.:

1. Tiểu đối thường kết hợp với đối thông thường (như câu đầu bài *Xuân vọng đã dẫn*)

2. Vì thơ Đường chủ yếu là ngũ ngôn và thất ngôn nên 2 vế đối nhau trong một câu có số chữ không bằng nhau, tuy nhiên về ý cũng như về từ loại, cú pháp đều đối nhau được.

3. Đôi lúc chỉ một bộ phận là tiểu đối, bộ phận còn lại lại đối thông thường.

Ví dụ câu đầu bài *Đăng cao* của Đỗ Phủ :

Phong cấp / thiên cao, viên khiếu ai

Chữ thanh/ sa bạch, điều phi hồi

4. Một số ít trường hợp hai chữ thứ nhất, thứ hai đối với hai chữ thứ ba, thứ tư như trên, còn ba chữ cuối câu không tham gia đối.

Có thể giả thiết rằng hiện tượng tiểu đối ở thơ Việt Nam xuất hiện nhiều hơn ở thơ Trung Quốc do sự tồn tại của thơ lục bát (số chữ chia đôi chẵn, do đó, sự sắp xếp ý, tứ đối nhau dễ dàng và thuận lợi hơn) chứ không thể phủ nhận sự tồn tại của tiểu đối trong thơ Trung Quốc.

Xin được dành dịp khác để trình bày thêm việc sử dụng đối ngẫu trong *thơ cổ thể* và trong *cá từ* cũng như nêu lên sự khác biệt trong việc sử dụng nó ở đây so với việc sử dụng ở thơ Đường luật đã trình bày ở trên.

Chú thích:

(1) Trong cuốn *Bút pháp thơ ca Trung Quốc*, Phơ-răng-xoa Trính khi thì dùng "parallélisme", khi thì dùng "vers prallèles" để chỉ các liên thơ có đối trong luật thi. Xem "*L'écriture poétique chinoise*. E'dition du Seuil. Paris 1977, p28."

(2) Jakobson đã dẫn những câu sau để chứng minh luận điểm trên:

- "Vasili, bois, mais n'en donne pas à Sophia! Toi, Sophia, bois, mais n'en donne pas à Vasili. Mais Vasili but et fit boire Sophia, mais Sophia but et fit boire Vasili"

(Vaxili, uống đi nhưng không được đưa cho Xôphia! Còn mày, Xôphia, cũng uống đi nhưng không được đưa cho Vaxili. Song, Vaxili uống và đã bảo Xôphia uống; Song, Xôphia uống và cũng bảo cho Vaxili uống"

- "Vasili fut enterré à droite, et Sophia fut enterrée à gauche"
(Vaxili được chôn ở bên phải và Xôphia được chôn ở bên trái).

- "Ils s'accolaient par leur têtes, et ils s'enlacaient par leur feuilles"

(Chúng nó - cây bách và cây dương liễu đã dùng ngọn cây ôm hôn nhau và dùng lá quấn chặt lấy nhau)

Tình tiết ở đây xảy ra như sau: Có một cây bách (tiếng Nga là Kunapuc giống đực, tượng trưng cho Vaxili) mọc lên trên mộ Xôphia, có một cây dương liễu (Tiếng Nga là Bepđa giống cái, tượng trưng cho Xôphia) mọc lên trên mộ Vaxili. Một truyền thuyết của Trung Quốc cũng có chi tiết gần giống hệt như vậy (NKP).

3. Chuyển dẫn từ Jakobson: *Kết cấu song hành về mặt ngữ pháp và các dáng vẻ Nga của nó* (Tập chí Ngôn ngữ năm 1966, bản tiếng Pháp).

4. Chuyển dẫn từ Jakobson: *Thế nào là thơ* (viết 1933 - 34).

5, Vương Lực. *Hán ngữ thi luật học*. Thượng Hải Giáo dục xuất bản xã. 1962. Tr. 151 - 175.

6. Ví dụ, Phụ lục *Giải thích từ ngữ về thể thơ luật thơ* của cuốn *Đường thi giám thưởng từ điển* ở mục từ "Đối tượng", ngay phần đầu tác giả đã viết: "Chỉ thi ca trung từ cú đích đối ngẫu. Khả dĩ lưỡng cú tương đối, đã khả dĩ cú trung tự đối" (NKP nhấn mạnh).

(Thượng Hải từ thư xuất bản xã TH. 1982, tr. 1524).

VỀ TRÌNH TỰ PHÂN TÍCH MỘT BÀI THƠ BÁT CÚ ĐƯỜNG LUẬT.

Nguyễn Khắc Phi

A. Trình tự phân tích một bài thơ bát cú Đường luật, thường gọi là "luật thi", là một biểu hiện cụ thể của phương pháp phân tích một bài thơ Đường luật. Nói chung mọi người đều cho rằng cách phân tích hợp lý nhất là *cắt ngang theo bố cục*. Đó là điều dễ hiểu và dễ thống nhất vì xưa nay ai cũng chấp nhận rằng một bài luật thi gồm có bốn "liên" (nghĩa là "cặp câu", tức hai dòng thơ số lẻ và số chẵn đi liền nhau) và trong mỗi liên, giữa câu số lẻ và số chẵn có quan hệ với nhau về mặt ý nghĩa. Ngay cả ở những liên không phải *đối* về mặt ý nghĩa và cú pháp thì ít nhất cũng phải có sự đối thanh và những quan hệ khác về mặt ý nghĩa và cú pháp, dẫu rằng trong luật thi quả là ít có - nói *ít có* thì chính xác hơn là *không có* - "sự phát triển ý thơ vượt qua giới hạn đơn vị dòng thơ" (1).

Tuy nhiên ở đây có 2 vấn đề cần bàn: 1. Thế nào là "bố cục" một bài thơ Đường luật? Phải chăng đó là một loại thơ có "bố cục cố định"? Nên hiểu khái niệm "bố cục" cũng như tính chất "cố định" đó như thế nào?. 2. Phải chăng bao giờ "cắt ngang" cũng là phương pháp phân tích tối ưu đối với một bài luật thi?.

Qua thực tiễn sáng tác luật thi ở Trung Quốc từ Đường tới Thanh cũng như qua việc tham khảo một số công trình nghiên cứu phân tích luật thi ở Trung Quốc, chúng tôi xin góp phần làm sáng tỏ thêm một số khía cạnh của những vấn đề đặt ra ở trên; trong quá trình lý giải, khi cần, chúng tôi sẽ cố gắng liên hệ với thực tiễn sáng tác cũng như nghiên cứu ở Việt Nam.

B. Các quan niệm khác nhau về bố cục của luật thi

I. Trong các tài liệu bàn về thi pháp đời Đường cũng như các tài liệu bình phẩm thơ Đường của các nhà thơ và nhà phê bình đời Tống, tuyệt chưa thấy các thuật ngữ "Đề thực, luận, kết"⁽²⁾. Khái niệm được sử dụng phổ biến nhất ở đời Tống là "liên" (một cặp câu). Trung tâm chú ý của các nhà thơ cũng như các nhà phê bình Đường Tống là các vấn đề về *từ pháp* và *cú pháp*. Tuy vậy, không phải là họ chưa đề cập đến những vấn đề thuộc *chương pháp*. Theo quan điểm truyền thống, mỗi *dòng* thơ Đường là một *câu* nên việc nghiên cứu mối quan hệ giữa hai dòng thơ trong một liên cũng thuộc lãnh vực chương pháp. Các nhà thơ Đường như Lý Tuấn, Thích Hiệu Nhiên, Vương Xương Linh ... đã nêu lên nhiều ý kiến cụ thể về mối quan hệ giữa hai dòng thơ trong một liên, đặc biệt là ở liên thứ hai và thứ ba, những liên buộc phải đối. Riêng Vương Xương Linh thì còn phát biểu khá nhiều về cách tổ chức, sắp xếp ý tứ trong cả một bài thơ; theo ông, có 17 cách sắp xếp "thế thơ". Riêng

cách vào đề, theo ông, cũng có rất nhiều cách: Có thể dùng lối *phú* đi thẳng ngay vào đề, có thể dùng lối *tỷ, hứng*, có thể dùng lối bàn luận chung chung rồi dẫn tới vấn đề cần nói ... Số lượng cần dành cho phần này không hạn định, thí dụ nếu dựng lên cảnh vật trước rồi mới động đến ý chính của bài thơ, số câu có thể là 1, 2, 3, 4 thậm chí là 5, chỉ có điều "câu 4, câu 5 dựng lên cảnh vật sau đó mới đi vào chủ ý của bài thơ e rằng tản mạn, không đẹp"⁽³⁾. Dĩ nhiên, dù Vương Xương Linh có khái quát thành 17 "thể thơ" hay 4, 5 cách vào đề thì cũng không thể thu tóm hết được các kiểu sắp xếp ý tứ trong mọi bài thơ. Một vài nhà lý luận đời Tống đã sử dụng từ "hàm liên" (liên cảm), "cảnh liên" (liên cổ) để chỉ 2 liên buộc phải đối ở giữa. Qua đời Nguyên, Dương Thái đã phân bài thơ thành bốn phần "khởi, thừa, chuyển, hợp". Vương Ngự Dương cũng đồng ý chia như vậy nhưng cho rằng không nên gán hẳn mỗi phần như thế ứng với câu thứ mấy: "Phép bài đều như thế, không hẳn cứ ấn định câu thứ mấy". Thẩm Đức Tiềm (đời Thanh), cũng có quan niệm tương tự: "Thơ quý ở tính tình, cũng cần phải có phép tắc, bố trí lẫn lộn không có tầng thứ không phải là thơ vậy. Nhưng cái gọi là phép ấy, là đi ở lúc phải đi, dừng ở lúc phải dừng, còn các chỗ khởi phục, chiếu ứng, thừa tiếp, chuyển hoán, là tự đem tinh thần mà nhận ra. Cho nên phép làm bài chỉ là để dạy người mới học, không đủ để nói với bậc cao minh. Lấy trí sáng mà hiểu rõ được hết là tự ở người ta"⁽⁴⁾.

Như vậy, ít nhất cho đến ranh giới Minh - Thanh, quan niệm về sự sắp xếp ý tứ trong một bài luật thi khá uyển chuyển; mặc dù đã xuất hiện các khái niệm "khởi, thừa, chuyển, hợp" nhưng họ không hề gán một cách cứng nhắc các phần cần có ấy của một bài luật thi với những câu cụ thể nào. Các nhà thơ cũng như các nhà phê bình đều đòi luật thi phải có kết cấu, bố cục chặt chẽ nhưng sự sắp xếp đó như thế nào là do yêu cầu diễn đạt ý tứ quy định chứ không phải vấn đề thuần túy hình thức. Ngay từ đời Tống, đã có những ý kiến có thể nói là xuất sắc về phương diện này. Khi bàn về thơ Đỗ Phủ, Phạm Ôn nhận xét: "Thơ luật của người xưa có khi lời lẽ như không có thứ tự gì cả nhưng ý lại như chuỗi ngọc". Tô Triệt lại nhận thấy ở nhiều bài thơ Đỗ Phủ "sự việc và lời văn như thiếu liên tục và thống nhất" nhưng "như núi liền mà đỉnh đứt, tuy cách nhau rất xa mà tinh thần vẫn gắn với nhau, người xem vẫn biết chúng là cùng chung một mạch"⁽⁵⁾.

Như vậy, muốn khám phá ra "bố cục" (theo nghĩa hiện đại) của một bài thơ Đường cụ thể, không thể vận dụng một cách giản đơn công thức "khởi, thừa, chuyển, hợp".

Không riêng gì luật thi mà với thơ tuyệt cú cũng vậy. Phạm Đức Cơ đời Nguyên, trong bài "Tuyệt cú thiên pháp" đã chỉ ra 10 cách câu tạo thơ Tuyệt cú. Chỉ xin dẫn ba cách đầu tiên: "*Thủ cú khởi*" như bài *Hoa tùng* (Cây tùng trong tranh vẽ): "*Hoa tùng nhất tự chân tùng thụ, Thả đãi tâm tư*

kí đặc vô. Tàng tại Thiên Thai sơn thượng kiến, Thạch kiều nam ngạn đệ tam chu". (Cây tùng trong tranh giống hết cây tùng thật. Hằng đợi xem có nhớ đã từng thấy ở đâu chưa. (Đúng rồi!) Đã từng thấy trên núi Thiên Thai, nó là gốc thứ ba ở bờ phía Nam chiếc cầu đá)

Thứ cú khởi: như bài "Kim Lăng tức sự"

Đệ tam cú khởi: Hai câu đầu như nói chuyện đầu đầu, đến câu thứ ba mới đi vào vấn đề chính ... ⁽⁶⁾

Không phải bao giờ phần "khởi" cũng nằm ngay ở đầu bài thơ như ở bài *Hoa tùng* của thi sĩ Cảnh Văn đời Đường. Ở tuyệt cú nó có thể nằm ở câu thứ 3, tức ứng với luật thi, là câu thứ 5 và thứ 6!

II. Tuy nhiên, trong quá trình phát triển, luật thi ngày càng trở nên gò bó, chặt chẽ, mặt khác do yêu cầu thi cử, do yêu cầu phổ biến quy cách làm luật thi cũng như tìm tòi những phương tiện để nghiên cứu nó, đã xuất hiện xu hướng *mô hình hoá* thơ Đường luật.

1. Công thức tự nhiên mà ai thấy cũng dễ chấp nhận với lý do như đã trình bày là 2/2/2/2. Cho đến nay, chúng tôi cũng chưa xác định được ai là người đầu tiên đề nghị gọi chúng là đề, thực, luận, kết và gán cho chúng những nhiệm vụ cụ thể, cố định gần sát như tên gọi của nó.

Ngoài cuốn *Hán ngữ thi luật học* đồ sộ của Vương Lực, nhà ngôn ngữ học và thi pháp học nổi tiếng bậc nhất của Trung Quốc (NXB Giáo dục Thượng Hải xuất bản năm

1962), chúng tôi đã đọc nhiều cuốn nghiên cứu và bình chú, bình giảng thơ Đường khá đồ sộ khác như *Thánh Thán phê tuyển Đường thi* (tập Thượng và hạ do Thượng Hải trung ương thư điểm ấn hành năm 1996), các công trình nghiên cứu, bình chú thơ Đỗ Phủ của Cừ Triệu Ngao, Phế Khởi Long, Tiêu Điều Phi và các cuốn từ điển thường thức thơ cổ điển Trung Quốc, trong đó có một tỷ lệ cao là luật thi - mới xuất bản gần đây như *Đường thi giám thưởng từ điển* do Tiêu Điều Phi, Hoắc Tùng Lâm ... chủ biên (Thượng hải từ thư xuất bản xã, 1983), *Tống thi giám thưởng từ điển* (công trình tập thể của 150 tác giả - Thượng Hải từ thư xuất bản xã, 1986), *Nguyên Minh Thanh thi giám thưởng từ điển* (2 tập cũng do trên 150 tác giả biên soạn - Thượng Hải từ thư xuất bản xã. TH. 1993 - 1994), *Thiên thi giám thưởng từ điển* do Cao Văn và Tăng Quảng Khai chủ biên (Hà Nam nhân dân xuất bản xã - 1995) ..., chúng tôi không hề thấy xuất hiện các khái niệm đề, thực, luận, kết. Khi phân tích các liên thơ trong luật thi hoặc là các tác giả dùng các từ "liên 1" "liên 2" "liên 3", "liên 4" hoặc là "câu 5 - 6", "câu 7-8", song bộ khái niệm được sử dụng phổ biến nhất là "Đầu liên" (liên đầu), "hàm liên" (liên cằm) "cánh liên" (liên cổ) và "vĩ liên" (liên đuôi).

2. Mô hình thứ hai do Thánh Thán đề xuất và đã vận dụng quán triệt trong công trình dẫn trên là 4/4. Bốn câu trên được Thánh Thán gọi là *tiền giải*, bốn câu sau là *hậu giải*. Theo Thánh Thán, một bài luật thi thường có hai khía

cạnh: khía cạnh thứ nhất (thường là sự việc câu chuyện, cảnh vật) được triển khai trong tiền giải và khía cạnh thứ hai (thường là cảm nghĩ của tác giả) được triển khai trong hậu giải. Hầu như không có ngoại lệ, với bài luật thi nào ông cũng phân tích theo dàn ý "Tiền giải tả" (hoặc "Tiền giải nói"...) - "Hậu giải nói " v.v...

3. Có thể đề xuất một mô hình thứ ba do Francois Cheng (Phơ-răng-xoa-Trình), nhà ký hiệu học Pháp gốc Trung Quốc đề xuất: 2/4/2.

Theo ông Trình, thơ ca cổ điển và Trung Quốc hoạ đã xâm nhập vào nhau hết sức sâu sắc. Sự xâm nhập đó thể hiện ngay ở bố cục thơ Đường luật. Theo ông, ở liên 1 và liên 4, trật tự thời gian chiếm ưu thế (ở liên 1: thời gian đóng, ở liên 2: thời gian mở) song ở liên 2 và liên 3, trật tự không gian chiếm ưu thế. Điều này có liên quan đến kết cấu đối của chúng. Tuyệt đại bộ phận hai câu đối nhau trong luật thi có thể đổi trình tự cho nhau mà cơ bản không làm tổn hại đến ý nghĩa của cả liên, điều đó chứng tỏ trật tự tuyến tính ở đây không phải là ngự trị tuyệt đối và cũng vì thế, tính chất "hoạ" của luật thi thường thể hiện rõ nhất ở bốn câu giữa này.

4. Các công trình giới thiệu thơ Đường luật ở Việt Nam trước đây, hầu hết đều theo mô hình 2/2/2/2 và đặt tên cho 4 phần đó là đề, thực, luận, kết, đồng thời gán cho mỗi phần một nhiệm vụ xác định như đã trình bày. Riêng Trần Trọng Kim quan niệm bố cục một bài thơ Đường luật cơ

bản giống như Thánh Thán song cách trình bày lại có tính chất chiết trung vì vẫn tham bác mô hình nói trên, "Thơ luật mỗi bài có tám câu, chia làm hai giải, gọi là tiền giải và hậu giải. Tiền giải có 4 câu: 2 câu đầu gọi là 2 câu khởi, hai câu 3 và 4 gọi là hai câu thừa, hai câu 5 và 6 là hai câu chuyển, hai câu cuối gọi là 2 câu hợp⁽⁷⁾". Mô hình do Phơ rãng xoa Trình đề xuất cũng đã bước đầu được chúng tôi giới thiệu trong sách giáo khoa để giáo viên và học sinh tham khảo.

C. Như vậy rốt cuộc chúng ta nên quan niệm vấn đề này như thế nào ?

I. Trước hết, cần thấy rằng quả *"liên"* là đơn vị hết sức cơ bản trong luật thi. Dù phân tích theo phương pháp nào và theo quan niệm bố cục nào thì hầu như trong mọi trường hợp, vẫn phải xuất phát từ việc phân tích đơn vị có tính chất cơ sở đó. Một dòng luật thi đứng tách ra sẽ không cho thấy vẻ đẹp đầy đủ của nó mặc dù xét về phương diện cú pháp, tự nó hầu hết đã hoàn chỉnh.

II. Qua các tài liệu trình bày trên, ta thấy trình tự *"khởi (có khi gọi là khai) thừa chuyển hợp (có khi gọi là hợp)"*, hoặc *"đề thực (có khi gọi là trạng) luận (có khi gọi là chuyển) kết"* chỉ là cái khung mà người đời sau choàng lên cho thơ Đường luật. Dĩ nhiên, trình tự đó có cái "lý" của nó: Tác phẩm nào chả có phần mở đầu, phân kết, phần giữa và riêng phần giữa, phần "thân bài", lại có thể phân ra nữa? Song, ngay khi nói chỗ có lý này, hình như cũng hé

cho thấy phần "chưa thật hợp lý" của nó: Cách gọi "khởi thừa chuyển hợp", nhất là với cách hiểu như Vương Xương Linh, Vương Ngự Dương, Phạm Đức Cơ và cụ Doãn Kế Thiện, thì còn uyển chuyển vì đã dành chỗ vận dụng linh hoạt cho người sáng tác, phân tích và thưởng thức, còn cách gọi "đề thực luận kết" xem ra lại phù hợp với một tác phẩm *ng nghị luận* hơn là với một thể tài chủ yếu thích hợp với phương thức *trữ tình*.

Dẫu sao thì các trình tự bố cục nói trên cũng đã được hình thành từ lâu, do đó, đã có tác dụng hướng đạo sự sáng tác của nhiều thế hệ. Bởi vậy, vận dụng nó trong nhiều trường hợp cũng phù hợp, đặc biệt là với những bài luật thi được sáng tác từ thời cận đại trở về sau. Mặc dù vậy, nếu coi đó là một bố cục tất yếu để vận dụng phân tích bất cứ bài luật thi nào thì nhất định sẽ có lúc rơi vào chỗ gượng ép, khiến cưỡng. Những tác phẩm luật thi được đưa ra phân tích thường là những tác phẩm xuất sắc, do đó, đều là những công trình sáng tạo. Mà đã sáng tạo thì nhất thiết không bao giờ chịu gò vào những khuôn khổ quá chật chội.

III. Nếu công thức "đề thực luận kết" có cái lý của nó thì công thức "tiền giải, hậu giải" cũng vậy. Ngay hiện tượng phân "luận" còn được gọi là "chuyển" cũng chứng tỏ rằng từ câu thứ năm trở đi, bài thơ thường chuyển sang một hướng mới. Giáo sư Lê Trí Viễn đã có lý khi lưu ý: "Xét về mặt kết cấu thì sự chú ý thường nên đặt vào hai câu luận"⁽⁸⁾.

Khi phân tích bài *Thu vịnh* của Nguyễn Khuyến, mặc dầu men theo từng liên thơ, trên thực tế, Giáo sư đã chia bài thơ bất cứ làm hai phần: Phần đầu "dù sao cũng đang nói về cảnh, tuy đã chọn theo một hướng nhất định. Đi vào câu luận là có khác (SĐĐ, tr 199)". GS. Huỳnh Lý, khi phân tích bài *Đập đá ở Côn Lôn* của Phan Chu Trinh cũng đã chia bài thơ làm hai để phân tích: bốn câu đầu tả cảnh đập đá, bốn câu sau nói lên ý chí của người đập đá⁽⁹⁾. Qua khảo sát, chúng ta thấy công thức "tiền giải, hậu giải" phù hợp với khá nhiều bài thơ tả cảnh ngụ tình của Trung Quốc cũng như của Việt Nam. Muốn làm nổi bật cái hay của Hoàng Hạc lâu của Thôi Hiệu cũng như hàng loạt bài thơ rất nổi tiếng khác của Đỗ Phủ như *Đăng Cao*, *Thu hứng I*, *Xuân vọng*, *Lữ dạ thư hoài*, *Đăng Nhạc Dương lâu ...* của Nguyễn Du như *Sơn cư mạn hứng*, *Thu dạ*, *Xuân dạ...* theo chúng tôi, tốt nhất là chia bài thơ làm hai phần để phân tích. Tuy nhiên cần lưu ý: quan hệ giữa tiền giải và hậu giải của phần lớn những bài thơ nêu trên thường theo kiểu "nửa trên nặng cảnh nhẹ tình, nửa dưới nhẹ cảnh nặng tình" song nhất thiết không phải bao giờ cũng như vậy hoặc chỉ có như vậy. Phát hiện ra bản chất ý nghĩa của mối quan hệ giữa hai phần của bài thơ chính là một phương hướng rất quan trọng để làm nổi rõ tư tưởng chủ đề của tác phẩm.

IV. Ý kiến của Phơ-răng-xoa-Trinh nói về sự xâm nhập lẫn nhau giữa thơ ca và hội hoạ có một vài khía cạnh

cần bàn thêm, song nhận xét cho rằng 4 câu thơ giữa của một bài luật thi tạo thành một khối rất đáng được lưu ý. Ít ra hai liên thơ ở giữa giống nhau ở hai điểm: chúng đều phải đối và đều nằm ở giữa phần mở và phần kết. Từ mở đến kết, sự vận động của tứ thơ rất không đơn giản, dẫu rằng, trong luật thi, mở và kết đóng vai trò rất quyết định đối với chất lượng cả bài. Vì sự vận động phức tạp nên các khái niệm "thực" và "luận" hoặc "thừa" và "chuyển" trong thực tế nhiều khi không phản ánh đúng nội dung cũng như vai trò thực tế của 2 liên thơ này và trong không ít trường hợp, chúng đã tạo thành một chỉnh thể bộ phận nằm trong chỉnh thể tác phẩm. Trong các cuốn từ điển thường thức thơ cổ điển Trung Quốc đã nêu, chúng tôi thấy rất nhiều bài đã được phân tích theo mô hình 2/4/2 này.

Ví dụ, với bài *Dã vọng* (Ngắm cảnh đồng) của Vương Tích ngay ở đầu cuốn *Đường thi giám thưởng từ điển*, tác giả đã phân tích theo mô hình 2/4/2 Bốn câu giữa đều tả cảnh nhà thơ nhìn thấy trong một buổi chiều thu:

*Thụ thụ giai thu sắc
Sơn sơn duy lục huy
Mục nhân khu độc phản ,
Lạp mã đới cầm quy*

(Cây cối đều đượm sắc thu, Núi non chỉ còn ánh chiều tà. Mục đồng xưa ghé lại ràn (hoặc : chuồng), Ngựa săn mang về chim bắn được).

Ở đây, quả thật khó vận dụng quan hệ "thực - luận" hoặc "thừa - chuyển" để phân tích sự phát triển của ý thơ. Dĩ nhiên, khi bốn câu giữa "tạo thành một khối" thì chúng ta thường vẫn phải phân tích từng liên thơ một, sau đó, chỉ ra mối quan hệ giữa chúng và cuối cùng chỉ ra ý nghĩa chung của chỉnh thể bộ phận mà các nhà phân tích thơ Đường thường gọi là "trung gian nhị liên" này.

Đều là tả cảnh nhưng ta thấy cảnh được miêu tả ở liên trên là tĩnh và ở xa, còn ở liên dưới là động và ở gần. Không hề có bóng hình tác giả nhưng ở đây vẫn không phải là một bức tranh thuần túy mà là một thứ ý *cảnh* như ở hầu hết các bài luật thi khác: Đằng sau cảnh chiều thu, hé lộ dần một nỗi buồn nhẹ nhàng man mác mà sẽ được bộc lộ rõ hơn ở trong câu kết. Việc quy định chức năng quá rành rọt cho hai phần thực và luận đã làm cho nhiều người đôi khi lúng túng trong việc phân tích một số bài thơ cụ thể. Bởi vậy, các giáo sư Bùi Văn Nguyên và Hà Minh Đức đã tỏ ra tinh tế khi trình bày chức năng của bốn liên thơ như sau: "Bốn phần đề thực luận kết có ý nghĩa sắp xếp về mặt hình thức thơ và phải biểu hiện cho được nội dung bài thơ. Phương hướng khai thừa chuyển hợp thật ra cũng là *một kiểu phân tích giữa hai tổng hợp*", (NKP nhấn mạnh. SĐD tr 290). Hai tổng hợp là *đề* và *kết*. Đối với những bài thơ mà ở đề và kết tác giả bộc lộ tâm trạng thì việc phân tích 4 câu thơ giữa thành một cụm là đặc biệt thích hợp.

Trên cơ bản, giáo sư Huỳnh Lý đã phân tích hai bài

Côn Lôn tức cảnh và Cảm cảnh ở Côn Lôn của Phan Chu Trinh (Giảng văn. Tập II. SDD, trang 76) theo mô hình 2/4/2. Tuy vậy, vì vẫn vướng vào cái khung "đề thực luận kết" GS vẫn cho các câu "luận" ở đây có yếu tố "bình luận" mặc dù trong thực tế chúng còn có yếu tố mô tả, đồng thời ở các câu thực, lại đã có yếu tố "bình luận".

V. Như vậy là cho đến nay có 3 quan niệm khác nhau về mô hình luật thi: 2/2/2/2; 4/4; 2/4/2. Cả 3 mô hình, theo chúng tôi nhận xét, đều có căn cứ trong thực tiễn, đều có cơ sở lý thuyết khá rõ ràng. Chính vì vậy trong hàng trăm bài luật thi đã được phân tích trong các cuốn Từ điển thường thức vừa xuất bản, quả 3 mô hình nêu trên đã được áp dụng một cách rộng rãi nhất. Dùng mô hình nào là do thực tiễn của bài thơ quy định. Song như đã nói trên, sáng tạo nghệ thuật không phải bao giờ cũng chịu gò bó theo những thể thức nhất định. Bởi vậy trong thực tế nhiều khi có những bài không thể vận dụng được bất cứ 1 trong 3 mô hình nói trên. Các tác giả trong các cuốn Từ điển thường thức còn áp dụng rất nhiều mô hình khác nữa: 4/2/2; 2/2/4; 6/2; 2/6... Ví dụ bài *Lệ* của Lý Thương Ẩn. Sáu câu đầu của bài thơ đều tả những dòng nước mắt của các loại người khác nhau: câu 1 tả "lệ" của những người nghèo khổ "sống lâu năm trong ngõ hẻm", câu 2 tả "lệ" của những người mang mối "tình ly biệt", câu 3 tả "lệ" của hai bà Nga Hoàng và Nữ Anh khi nghe tin chồng là Vua Thuấn qua đời, câu 4 tả "lệ".

của nhân dân Hồ Bắc tưởng nhớ vị quan thanh liêm, câu 5 tả "lệ" của Chiêu Quân khi phải cống Hồ, câu 6 tả lệ của Hạng Vũ và Ngu Cơ khi sa cơ thất thế và ý kết có thể đoán được: ngày nay (tức bấy giờ), những giòng lệ như thế vẫn còn tuôn chảy! Rõ ràng bố cục 6/2 ở đây đã phục vụ rất đắc lực cho việc thể hiện chủ đề của tác phẩm⁽¹⁰⁾.

Ngược lại, bài *Tuỳ cung* (Cung vua Tùy) cũng của Lý Thương Ẩn, lại viết theo bố cục 2/6. Mở đầu là 2 câu tả thực cảnh Tuỳ cung: "Bên dòng suối biếc, cung điện khoá kín trong làn khói và ráng mây. Tuỳ Dương đế định lấy Vu thành để làm nhà của Hoàng đế (nên bỏ lại Tuỳ cung ở đây). Tiếp theo, từ câu 3 đến câu 8, đều là những lời bình luận:

"Nếu chiếc ngọc tỷ không có duyên phận về tay bậc có tướng lạ "Xương hình mặt trời nhô lên giữa hai lông mày" (tức Đường Thái Tôn. NKP) thì cánh bướm gấm của Tuỳ chắc chắn còn đến chốn ven trời để xây dựng cung điện nữa... Nếu ở dưới âm phủ, Tuỳ Dương đế có gặp Trần Hậu chủ, há nên hỏi về khúc Hậu Đình Hoa?" (HĐH là khúc hát do Trần Hậu chủ đặt ra. Nếu nó là nguyên nhân làm cho Trần Hậu Chủ suy vong thì việc xây dựng cung điện xa hoa cũng là nguồn gốc suy vong của Tuỳ, mặc dù chính Tuỳ đã bắt Trần Hậu chủ giải về Trường An!)

Với hai bài thơ như trên của Lý Thương Ẩn, nếu đem cái khung "để thực luận kết" choàng vào thì quả là gò ép.

VI. Đến đây, một câu hỏi có thể đặt ra: Vậy, "bổ dọc" có tác dụng gì không trong việc phân tích luật thi ?

Không riêng gì với thể tài luật thi, việc phân tích một tác phẩm văn học rất ít khi chỉ *thuần túy* dùng một phương pháp "cắt ngang" hay "bổ dọc" mà thường có sự kết hợp giữa hai phương pháp ở những mức độ khác nhau.

Nếu phân tích theo mô hình 2/2/2/2 mà cuối cùng tổng kết để nêu bật những đặc điểm chủ yếu về nội dung và nghệ thuật của bài thơ, hoặc nếu theo mô hình 4/4 hay 2/4/2 mà có sơ kết "chỉnh thể bộ phận" từng 4 câu một thì đó cũng là những biểu hiện của việc kết hợp "cắt ngang" và "bổ dọc".

Qua khảo sát, thậm chí chúng tôi thấy có những bài *cần phải theo phương pháp bổ dọc là chính, tức không phải theo trình tự phân tích từng liên thơ như tuyệt đại bộ phận các trường hợp khác*. Đây là trường hợp tương đối hiếm nên xin được phép phân tích tương đối toàn diện một bài thơ - Bài *Nghe quan quân thu phục Hà Nam - Hà Bắc* của Đỗ Phủ - để làm ví dụ:

Nguyên văn:

Kiểm ngoại hốt truyền thu Kế Bắc

Sơ văn thế lệ mẫn y thường.

Khước khan thê tử sâu hà tại ?

Mạn quyền thi thự hỉ dục cuồng.

Bạch nhật phóng ca tu túng tử,

Thanh xuân tác bạn hảo hoàn hương.

Tức tòng Ba Giáp xuyên Vu Giáp,
Tiện há Tương Dương hướng Lạc Dương

Dịch thơ:

Ngoài ~~K~~iểm bồng truyền thu Kế Bắc,

Mới nghe đây áo lệ trào tuôn.

Vợ con nào thấy buồn đâu nữa,

Sách vở ngừng xem sừng muốn cuống!

Suốt buổi hát vang say dốc rượu

Cùng xuân vui bước thẳng về làng

Liền từ Ba Giáp xuyên Vu Giáp,

Rồi xuống Tương Dương đến Lạc Dương

Khương Hữu Dụng dịch

Phân tích:

Trong đời Đỗ Phủ, niềm vui quả thật hiếm hoi. Tháng 9 năm 757, một lần vui: Trường An giải phóng! Đỗ Phủ viết *Tẩy binh mã* (Rửa khí giới) chào mừng thắng lợi và ước mơ:

"Muốn kéo dòng Ngân rửa giáo gươm

Xếp xó từ đây không động dụng!"

Song ước mơ ấy đã tan thành mây khói. Cha con Sử Tư Minh lại tiếp tục khởi loạn, chiếm lại thủ đô, chiếm lại Hà Nam - quê nhà thơ - đồn nhà thơ về tận góc trời Tây Nam của đất nước. Tháng giêng năm 763, Sử Triều Nghĩa bại trận, thất cố tự tử. Bộ hạ là Điền Thừa Tự, Lý Hoài Tiên đầu hàng. Hà Nam - Hà Bắc lần lượt được khôi phục. Đỗ Phủ bấy giờ đang ở Tử Châu (Tứ Xuyên) - "Ngoài dãy núi

Kiểm Các" - nghe tin, liền viết bài thơ này để nói lên niềm vui sướng của mình.

Bài thơ có một vị trí độc đáo trong toàn bộ sáng tác của Đỗ Phủ. Chỉ với vài câu, nhà bình luận đời Thanh Phổ Khởi Long đã chộp được cái thần của nó: "Tám câu thơ đi nhanh như bay. Kể việc chỉ một câu, những câu còn lại đều tả tình, đây là bài thơ *khoái trá* bậc nhất trong cả đời Đỗ Phủ" (NKP nhấn mạnh)

Muốn làm nổi bật cái hay của bài thơ, có lẽ chỉ cần phân tích cho ra thần thái "nhanh như bay" và tính chất "khoái trá" ấy là đủ.

Đọc *Tảo phát Bạch Đế thành*, ta thấy Lý Bạch lao đi đã nhanh:

*Sáng từ Bạch Đế giữa ngàn mây,
Ngàn dặm Giang Lăng chỉ một ngày*

Ở đây, dù chỉ là đi trong dự tính - Đỗ Phủ còn lao đi nhanh hơn nhiều:

Tứ Xuyên - Hồ Bắc, chỉ một câu:
"Tức lòng Ba Giáp xuyên Vu Giáp"

Tứ Xuyên - Hà Nam, chỉ cần 8 câu!

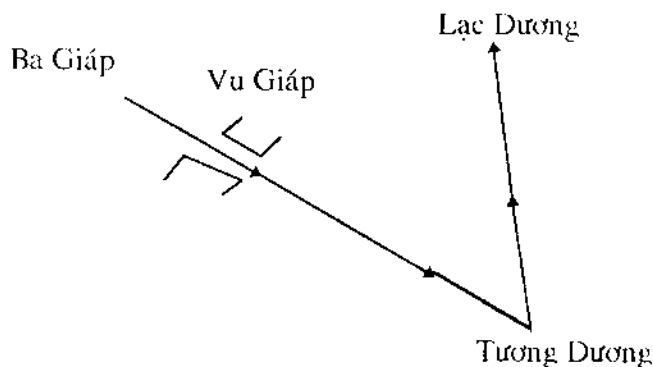
Mở bài, xuất phát điểm: Kiểm ngoại (ngoài dãy Kiểm Các)

Đóng bài, đích: Lạc Dương

Thần tốc biết bao và kết cấu bài thơ cũng chặt chẽ biết bao! Trong luật thi, vận dụng *hư từ* rất khó song nếu vận dụng thành công thì đó lại thường là những điểm sáng của bài thơ. Thực từ như máu thịt, như xương cốt, hư từ như gân

khớp. Gân khớp linh động mới chuyển động nhanh nhạy được. Bài thơ đi "nhanh như bay" chủ yếu là do hệ thống hư từ của nó. Trung bình một câu một hư từ, hơn thế, lại là những hư từ đặc biệt, chỉ sự chuyển động chóng vánh của động tác. Ở hai câu đầu là các từ "bồng" "thoạt", ở hai câu cuối là "lập tức" "ngay" ...

Riêng ở hai câu cuối, cần chú ý thêm 4 từ đứng trước 4 địa danh: Tòng, xuyên, há, hướng. Đỗ Phủ đã hạ những từ này rất chuẩn xác. Tòng: vì đây là điểm xuất phát; Xuyên: vì ở Vu Giáp, lòng sông nhỏ, quanh co, núi hai bên bờ cao ngất, mặt trời hầu như không lọt được xuống sông Trường Giang (theo *Thủy kinh chú*) Há: Vì xuôi Trường Giang, Hướng: vì phải chuyển hướng Tây-Đông sang Nam - Bắc.



Hơi thơ không chỉ "nhanh như bay" mà còn mạnh như mũi tên chọc thủng cả núi rừng hiểm trở ở đất Thục.

Đối là yếu tố thường làm cho luật thi trở nên khện khạng. Ở tay thi hào Đỗ Phủ, đôi khi ngược lại. Bình thường chỉ đối ở 4 câu giữa. Bài này đối ở cả hai câu cuối:

Tức tông Ba Giáp xuyên Vu Giáp

Tiền há Tương Dương hướng Lạc Dương

Đây là "hoạt đối" (còn gọi là "đối lưu thủy", "đối tẩu mã"). Hình thức và vị trí đối đã làm cho hơi thơ càng về cuối bài như đi càng nhanh, càng dồn dập, như "ngựa chạy" như "nước chảy". Hơn thế, hình thức đối ở đây đã được kết hợp một cách tài tình với lối dùng *điệp ngữ*:

Hãy lắng nghe âm điệu hai câu cuối

o o o Giáp o o Giáp

o o o Dương o o Dương

Những điệp ngữ đó lại đặt đúng ở những mắt tiết tấu quan trọng nhất của câu thơ (ở trục của đòn cân thanh điệu "2-4-6" và ở điểm dồn của toàn bộ âm lượng câu thơ) làm cho câu thơ thêm nhún nhảy, uyển chuyển. Phảng phất đâu đây hình bóng nhà thơ và ông bạn đường mùa xuân đang cười một cặp "song mã" phi nước đại về quê.

Biện pháp song thanh (alliteration) cũng góp phần làm cho hồn thơ đi nhẹ nhàng; hãy lưu ý phần sau của câu 5 và 6:

oo oo tu túng tửu

oo oo hảo hoàn hương

Theo nhiều nhà nghiên cứu ngữ âm, âm Hán - Việt hiện nay cơ bản giống âm Trung Quốc thời Đường - Tống; lại phảng phất đâu đây hình bóng nhà thơ đang lướt nhẹ trên đường.

Cách gieo vần cũng góp phần đắc lực trong việc thể hiện nội dung.

Chữ cuối câu 1 gieo thanh trắc (Kế Bắc). Lối *phá cách* dùng đúng chỗ, đã gây được một không khí khẩn trương, đột ngột. Nếu ở *Phong Kiều dạ bạc* (của Trương Kế), *Hoàng Hạc Lâu* (của Thôi Hiệu)... các tác giả đã đi từ phù bình đến trầm bình để gây một không khí u sầu chiu nặng về sau thì ở đây ngược lại: Đỗ Phủ đã đi từ trầm bình (*thường, cuồng*) đến phù bình (*hương, đương*), cho nên hơi thơ về cuối không chỉ lao đi càng nhanh mà còn *vút lên* càng cao.

Cái "*nhanh*" nói trên là bắt nguồn từ cái "*khoái*", cái khoái của một công dân yêu nước, của một kẻ hàn sĩ chạy loạn liên miên khi nghe tin đã quét sạch bóng giặc trên quê nhà. Cái khoái đó đã được cực tả bằng những thủ pháp đặc sắc.

Bút pháp *phóng đại* đã được sử dụng thoả đáng:

"Mới nghe nước mắt nước mũi đã đầm ướt áo"

"Vợ bừa sách vở sượng phát điên lên"

Ta thường chẳng nói "mừng chảy nước mắt", "mừng quá hoá điên" đó sao ?

Khoái cực độ thì mọi thái độ biểu hiện đều khác thường. Nhà thơ đường đột nhìn thẳng vào mặt vợ con và

phát hiện: "sâu hà tại?" (sâu còn đâu nữa?). Kết cấu ngữ pháp nghi vấn đến một cách đột ngột, độc đáo nói lên niềm vui của cả gia đình Đỗ Phủ và lột tả được thần thái của nhà thơ khi vừa nghe tin mừng đến.

Nếu ở câu 3, 4 niềm vui mới lan toả trong gia đình thì sang câu 5, 6, niềm vui đã mở rộng ra cả đất trời. Đất trời đã được *nhân cách hoá*, làm bạn đường với nhà thơ về quê cũ.

Đỗ Phủ hát vang "giữa ban ngày" ("bạch nhật" không nên dịch là "suốt buổi" như bản dịch thơ dẫn trên), không còn phải chui rúc suốt đêm như trong *Bành Nha hành* và *Bắc chinh* nữa. Mùa xuân cũng không còn âm u như trong *Xuân vọng* nữa mà đã ngả màu tươi sáng. Đọc thơ Đỗ Phủ, ta bỗng nhiên nhớ tới câu thơ rất bình dị mà rất hay của Tố Hữu: *Ta đi giữa ban ngày...*, từ đó lại càng thấm thía cái sáng khoái trong hồn thơ Đỗ Phủ.

Trước đó, "đường lớn, đường nhỏ chỉ thấy người khóc, ở thành thị cũng bật tiếng hát ca" (*Lộ cù duy kiến khóc, Thành thị bất văn ca*. Thơ Đỗ Phủ) thì giờ đây tiếng ca đã cất lên một cách sáng khoái từ cửa miệng một ông già đang sống long đong tại một góc trời xa xôi hẻo lánh. Trước đó nếu Đỗ Phủ đã vì bệnh tật từng phải kiêng rượu thì giờ đây bất chấp, phá lệ, cứ nốc thả cửa!

Trong chiến tranh li loạn liên miên như thời Đỗ Phủ sống, nói lên cảnh chia ly, biểu hiện nỗi sầu tủi để hơn là nói lên cảnh đoàn tụ gặp gỡ, biểu hiện nỗi vui mừng. Ta đã thấy biệt tài của Đỗ Phủ trong việc miêu tả cảnh gặp gỡ

đoàn tụ của gia đình trong *Làng Khương*. Ở đây, ta lại thấy biệt tài của nhà thơ trong việc biểu hiện nỗi vui mừng đến một cách đột ngột. Song chia ly hay đoàn tụ, đó đều là những cảnh ngộ chân thực của cuộc sống; xót xa sầu tủi hay vui mừng sáng khoái đều là những biểu hiện của tinh thần yêu nước của nhà thơ vĩ đại Đỗ Phủ. Chẳng trách Văn Thiên Tường, nhà thơ yêu nước lớn đời Tống, nằm trong nhà ngục Yên Kinh, ngày nào cũng đọc thơ Đỗ Phủ và nói: "Phàm tôi định nói gì thì Tử Mỹ đã nói trước thay tôi rồi".

x x

x

Mở đầu *Lời giới thiệu* cuốn tuyển tập thơ ca cổ điển Trung Hoa, nhà Trung Quốc học nổi tiếng của Pháp là Paul Demiéville đã nói một câu rất dí dỏm: "Để cầm quyền một nước lớn, Đạo giáo dạy rằng phải có cả một sự tinh tế và nhẹ nhàng của bàn tay một người đầu bếp biết chỉ dẫn nấu những con cá nhỏ mà không làm hỏng mất hương vị của chúng. Đối với thơ Trung Quốc, cũng có thể nói như vậy: Ai động chạm tới nó một cách kém cỏi, sẽ làm hỏng nó; ở đây cần phải có những kiến thức nhập môn" ⁽¹⁾. Trong quá trình tiếp xúc với thơ Trung Quốc, chúng tôi đã tự tích lũy được một vài "kiến thức nhập môn" và xin được giới thiệu cùng bạn đọc với tư cách một người "phụ bếp".

Chú thích:

(1). Bùi Văn Nguyên - Hà Minh Đức. *Thơ ca Việt Nam (hình thức và thể loại)* NXB Khoa học xã hội. H. 1971, tr 290

(2) Ngụy Khánh Chi đời Tống gọi liên 1 là *phá đề*, liên 2 là *hàm liên*, liên 3 là *cảnh liên*, liên 4 là *lạc cú* song không quy định chức năng cụ thể cho từng liên như quan niệm phổ biến gần đây. (Xin xem: *Thị nhân ngọc tiết*. Thượng hải cổ tịch xuất bản xã. 1982, tr. 265)

(3). Chuyển dẫn từ La Căn Trạch. *Trung Quốc văn học phê bình sử*. Cổ điển văn học xuất bản xã. Thượng Hải. 1957. Tập 2, tr 31.

(4). Chuyển dẫn từ Doãn Kế Thiện. *Lược khảo thơ Trung Quốc*. NXB Mai Lĩnh. H.1943, tr 47-48.

(5). Xem *Đổ Phủ quyền*. Quyển 1. BK. 1964, tr. 204 và 111.

(6). Chuyển dẫn từ Lưu Vĩnh Tế. *Đường nhân tuyết cú tình hoa*. Nhân dân văn học xuất bản xã. BK. 1990, tr. 340.

(7). Trần Trọng Kim. *Đường thi*. Tân Việt - Bản in năm 1950, tr 133.

(8). Lê Trí Viễn. *Những bài giảng văn học ở đại học*. NXB Giáo dục. H. 1982, Tr17.

(9). *Giảng văn*. NXB Đại học và GDCN. H.1992. Tập II, tr 78-79.

(10). Theo P.G.S Phạm Tú Châu, *Qua cửa Thần Phù* của Nguyễn Trãi hay *Đề núi Dục Thủy* của Lê Thánh Tông đều có cấu trúc 6/2. Nhiều bài thơ Đường cũng có cấu trúc tương tự, ở đó, các tác giả "đều dành 6 câu đầu để tả thực, hai câu kết để bình luận, cảm khái". (*Thơ thiên nhiên trong thơ chữ Hán Lê Thánh Tông*. Tạp chí Văn học số 8 - 1997).

(11). *Anthologie de la poésie chinoise*. Gallimard. Paris. 1962, Tr.9.

BÚT PHÁP THƠ CA TRUNG QUỐC *

François Cheng (Pháp)

Nguyễn Khắc Phi *dịch*

* L'écriture poétique chinoise
Editions du Seuil - Paris - 1977

LỜI NGƯỜI DỊCH

Nếu cần làm nổi bật nội dung cuốn sách cũng như quan điểm, phương pháp nghiên cứu của tác giả, có thể dịch nhan đề cuốn sách là: **CƠ CHẾ CỦA NGÔN NGỮ THƠ CA TRUNG QUỐC** vì chính tác giả đặt nhiệm vụ đầu tiên cho mình là trình bày "mécanisme du langage poétique". Chúng tôi có lược bớt một vài chú thích quá rườm rà đồng thời lại thêm vào một số chú thích khác để bạn đọc có thể nắm tốt hơn những điều tác giả trình bày. Những chú thích thêm vào đó được ghi bằng dấu hoa thị * và chú dưới mỗi trang. Đối với những câu thơ Trung Quốc mà F. Cheng định quá thoát, chúng tôi dịch đúng theo nguyên bản chữ Hán. Cuốn sách có hai phần: Phần khảo luận và phần tuyển thơ. Chúng tôi chỉ trích dịch phần đầu.

LỜI NÓI ĐẦU

Những ký hiệu chạm trên mai rùa và xương trâu. Những ký hiệu khắc trên những đỉnh thờ và dụng cụ bằng đồng (1). Dùng để bói hoặc dùng vào những việc thiết thực, trước hết chúng biểu hiện ra như những nét phác hoạ, những tượng trưng, những thái độ xác định, những nhịp điệu được biến thành hình thể. Không lệ thuộc với thanh âm và bất biến, tự tạo nên đơn vị riêng nên mỗi ký hiệu duy trì được khả năng tồn tại độc lập và do đó, khả năng tồn tại lâu bền. Cho nên, ngay từ gốc, một thứ chữ khước từ làm chỗ dựa giản đơn cho khẩu ngữ: sự phát triển của nó là một cuộc đấu tranh dai dẳng nhằm khẳng định quyền "tự trị" cũng như sự tự do kết hợp. Ngay từ đầu đã lộ ra quan hệ mâu thuẫn, biện chứng giữa những âm được diễn tả bằng ký

hiệu và sự hiện diện bằng hình thể hướng tới những chuyển động có điệu bộ, giữa sự đòi hỏi của hình tuyến và mong muốn thoát khỏi sự cầm tù về mặt không gian. Về phía người Trung Quốc, phải chăng cần nói đến sự "thách thức diên đại" trong việc duy trì cái "mâu thuẫn" như vậy, cái mâu thuẫn kéo dài khoảng 40 thế kỷ ? Dấu thể nào mặc lòng, ở đây cũng có một sự phiêu lưu rất kỳ lạ; có thể nói rằng, bằng chữ viết của mình, người Trung Quốc đã đánh cuộc, một sự đánh cuộc mà các nhà thơ là những người được hưởng thụ lớn. Quả vậy, nhờ thứ chữ viết này mà một bài ca vô tận từ trên 3000 năm (2) đã được truyền đến chúng ta. Bài ca ấy, lúc đầu liên hệ mật thiết với những điệu múa lúc tế lễ và những hoạt động lao động đồng áng do nhịp của thời tiết quy định, về sau đã trải qua nhiều sự biến đổi. Ở tận cội nguồn của sự biến đổi ấy, một trong những yếu tố có tính chất quyết định chính là thứ chữ viết này, một thứ chữ đã sản sinh nên một ngôn ngữ thơ ca hết sức đặc sắc. Toàn bộ thơ Đường là một bài ca được viết ra cũng như một bài viết được hát lên. Qua những ký hiệu, vẫn tuân theo nhịp điệu nguyên sơ, lời nói đã bung ra và lan tràn từ phía hoạt động tạo nghĩa của nó. Khoanh lại trước tiên tính hiện thực của những ký hiệu này - những chữ viết ghi ý của Trung Quốc - những đặc điểm của chúng, những mối liên quan giữa chúng với những hoạt động tạo nghĩa khác (mà đó chính là ý định của lời nói đầu này) là đã làm nổi bật một vài nét chủ yếu của thơ Trung Quốc.

Theo lệ thường, khi nói đến chữ Trung Quốc, người ta nhắc tới phương diện hình ảnh của nó. Ai không biết loại chữ này để hình dung nó như một mớ những "bức vẽ nhỏ". Quả là trong trạng thái cổ nhất mà chúng ta biết, chúng ta có thể kể ra một số lớn những chữ tượng hình như mặt trời (☉ sau thể cách hoá thành 日), mặt trăng (☾, thể cách hoá thành 月), người (人 thể cách hoá thành 人); song bên cạnh chúng còn có những chữ trừu tượng hơn và người ta đã có thể gọi là những chữ viết ghi ý như "vua": (王 kẻ nối liền trời, đất và con người), "ở giữa" (中 : một khoảng không, có nét xuyên qua chính giữa) và "quay về" (反, thể cách hoá thành 反 : bàn tay vạch ra một động tác quay quanh nó). Xuất phát từ một số lượng có giới hạn những chữ đơn giản, tiếp đó, người ta có thể tạo nên những chữ phức tạp hơn: những chữ này tạo nên phần lớn những chữ ghi ý của Trung Quốc đang dùng hiện nay. Người ta được một chữ phức tạp bằng cách kết hợp hai chữ đơn giản: Ví dụ chữ "sáng" 明 tạo thành từ chữ "mặt trời" 日 và "mặt trăng" 月. Song trường hợp phổ biến nhất của những chữ phức hợp là theo kiểu: "từ căn + dấu hiệu ghi âm", tức là một từ căn được cấu tạo bằng một chữ đơn (cũng được gọi là "bộ" vì từ căn chỉ rõ chữ đó thuộc mục nào, chất liệu nào; Toàn bộ chữ Trung Quốc phân thành 214 hạng mục tức 214 bộ: bộ "nước" (thủy), bộ "gỗ" (mộc), bộ "người" (nhân)... và một phần khác cũng được cấu tạo bằng một chữ đơn dùng để ghi âm; phần này, bằng cách

đọc riêng của mình, cho ta cách đọc của cả chữ (nói cách khác, chữ đơn dùng để ghi âm và chữ phức mà nó là một bộ phận có cách đọc giống nhau). Ví dụ "bạn" 伴, một chữ phức, cấu tạo từ một bộ, bộ "người" 人 và một chữ đơn khác 半 đọc là pan (âm Hán Việt: "bán") và nó chỉ rằng chữ phức cũng đọc là pan. (Tất nhiên như thế sẽ tạo ra nhiều trường hợp đồng âm mà về sau chúng ta sẽ xác định hàm nghĩa của chúng). Cần chỉ ra rằng việc chọn chữ đơn này, dù chỉ thực hiện chức năng ghi âm, không phải bao giờ cũng có tính ngẫu nhiên. Trong ví dụ vừa nêu, chữ đơn

半 (pan) có nghĩa là "một nửa"; kết hợp với bộ "người", nó gợi ra ý "nửa kia" hoặc "người cùng chia sẻ" và góp phần nhấn mạnh nghĩa xác định của chữ phức 伴 có nghĩa là "bạn". Ví dụ này giúp chúng ta xác nhận một điều quan trọng: nếu những chữ đơn tìm cách "tự biểu hiện nghĩa của chính mình" thì ở đây, ngay khi nó chỉ là một yếu tố thuần chỉ âm, người ta vẫn cố tìm cách kết liên nó với một nghĩa nào đó. Gạt bỏ tính chất ngẫu nhiên và tùy tiện ở mọi mức độ của một hệ thống ký hiệu dựa trên sự liên hệ mật thiết với thực tế sao cho không có sự cách tuyệt giữa những ký hiệu và thế giới, và qua đó, giữa con người và vũ trụ: Đó dường như là điều mà người Trung Quốc hướng tới. Sự xác nhận này cho phép ta suy nghĩ sâu hơn nữa về tính chất riêng biệt của những chữ ghi ý.

Những chữ ghi ý bao gồm các nét. Tuy với những nét rất hạn chế, những nét này vẫn đưa lại những kết hợp muôn

màu muôn vẻ; và toàn bộ những chữ ghi ý hiện ra như một sự kết hợp (hoặc một sự biến đổi) xuất phát từ những nét rất giản đơn nhưng tự nó đã biểu thị ý nghĩa. Trong 6 chữ ghi ý sau (trừ chữ cuối, còn tất cả đều là chữ đơn), chữ thứ nhất chỉ gồm 1 nét, chữ cuối cùng tám nét (3)

一 人 大 天 夫 笑

một con người lớn trời đàn ông sen

Chữ ghi ý thứ nhất do 1 nét ngang tạo thành. Không nghi ngờ gì nữa, đó là nét quan trọng nhất trong những nét cơ bản. Có thể xem như "nét đầu tiên" của chữ viết Trung Quốc. Việc vạch ra nét đó theo sự giải thích truyền thống, là hành vi phân chia (đồng thời cũng là nối liền) trời và đất. Bởi vậy, chữ 一 vừa có nghĩa là "một", vừa có nghĩa là "sự thống nhất nguyên sơ". Kết hợp những nét cơ bản và trong nhiều trường hợp, dựa trên những "ý" làm động lực bên trong của chúng, người ta được những chữ ghi ý khác. Ví dụ, kết hợp 一 "một" và 人 "con người", ta được

大 "lớn" cũng như sẽ được 天 "trời" nếu thêm một nét vào trên 大 "lớn". "Vượt qua" 天 "trời" sẽ sinh ra 夫 "đàn ông"; và chữ cuối cùng 笑 "sen" chữ phức hợp, là sự kết hợp của "người đàn ông" (với tư cách dấu ghi âm) và từ căn "cỏ". Những nét này được lồng trong nét khác, nghĩa này bao hàm trong nghĩa khác. Dưới mỗi ký hiệu, nghĩa đã được quy định không bao giờ đi tới chỗ bóp nghẹt hoàn toàn những nghĩa sâu xa khác luôn sẵn sàng nảy sinh, và

toàn bộ những ký hiệu được tạo ra theo yêu cầu của sự cân bằng và nhịp điệu, phô bày ra cả một chùm những "đường nét" có ý nghĩa: những thái độ, những chuyển động, những sự đối lập tinh tế, sự điều hoà cách mâu thuẫn và cuối cùng các thức cư xử.

Cần nhắc lại rằng truyền thống đã dựng lên được một mối liên hệ giữa thứ chữ viết này với hệ thống bói toán *Bát quái*. Hệ thống này tương truyền do Phục Hy, một ông vua trong truyền thuyết sáng tạo và được Chu Văn Vương (khoảng thế kỷ thứ 8 trước CN) hoàn thiện. Suốt lịch sử văn minh Trung Quốc, nó không ngừng đóng một vai trò quan trọng, xét trên phương diện triết học (tư tưởng về sự biến đổi) cũng như trong đời sống thường ngày (số tử vi, bói thẻ, và các hoạt động bói toán khác). Có cả một hệ thống những hình vẽ mà những mối liên hệ bên trong bị chi phối bởi những luật biến đổi, theo nguyên tắc xen kẽ âm - dương. Mỗi hình vẽ cơ bản gồm 3 nét chồng lên nhau, những nét liền "đây" biểu thị dương và những nét gián đoạn (vỡ) biểu thị âm. Ví dụ, ý niệm về "trời" được biểu thị bằng ba nét liền  và ý niệm về "đất" được biểu thị bằng 3 nét gián đoạn . Hình vẽ  tượng trưng cho "nước", còn hình vẽ  tượng trưng cho "lửa" v.v... Trong tình hình mà những chữ ghi ý cũng được cấu tạo bằng những nét, những con số từ 1 đến 3 được biểu hiện bằng một số nét tương ứng () "một" () "hai" () "ba" và chữ "thủy" (nước) chẳng hạn thời cổ viết là , có người

đã nghĩ tới việc khám phá ra mối liên hệ họ hàng giữa hai hệ thống. Trong lúc nhấn mạnh mối liên hệ này, trong mọi trường hợp, người ta nhận thấy rằng những ký hiệu ghi ý ít nhằm sao chép nguyên xi về bên ngoài của các sự vật mà chú ý hơn đến việc hình dung nó bằng những đường nét cơ bản mà sự kết hợp của những đường nét đó phơi bày được bản chất của chúng cũng như những mối liên hệ bí ẩn thống nhất chúng lại. Nhờ cấu trúc cân bằng và dường như là tất yếu của mỗi chữ (tất cả đều có kích thước bằng nhau, mỗi chữ đều có kiến trúc riêng, bất biến và hài hoà), những chữ ghi ý xuất hiện không phải như những dấu hiệu bị áp đặt một cách tùy tiện mà dường như đã mang sẵn tính chất tự nguyện và thống nhất nội tại. Ở Trung Quốc, sự tiếp nhận những ký hiệu như những chỉnh thể sống động còn được tăng cường hơn nữa bởi việc mỗi chữ ghi ý đều là đơn tiết và bất biến; điều đó đem lại cho nó tính chất độc lập, đồng thời sức cơ động lớn trong khả năng kết hợp với những chữ khác. Trong truyền thống thơ ca Trung Quốc, người ta so sánh một cách thích thú 20 chữ của một bài thơ tứ tuyệt ngũ ngôn với 20 "ông hiền". Nhân cách mỗi ông hiền và mối liên hệ lẫn nhau giữa chúng biến bài thơ thành một hành vi lễ nghi (hoặc một lớp kịch) mà ở đó những điệu bộ và biểu tượng gọi lên những "nghĩa" luôn luôn được đổi mới. Một hệ thống chữ viết như vậy với quan niệm về các ký hiệu làm động lực bên trong cho nó, đã tạo điều kiện cho Trung Quốc có cả một loạt hoạt động tạo nghĩa như - không kể

thơ - thư pháp (nghệ thuật viết chữ đẹp), hội họa và những huyền thoại. Ở đây, ảnh hưởng của một thứ ngôn ngữ không được quan niệm như một hệ thống chỉ rõ nghĩa trực tiếp (dénotatif) nhằm "miêu tả" thế giới mà được quan niệm như một sự trình diễn tổ chức những mối liên hệ và gọi lên những hoạt động biểu thị ý nghĩa, là có tính chất quyết định (4). Không phải đơn giản vì chữ viết được dùng làm vật chủ của mọi hoạt động ấy. Hơn thế, nó còn là cái mẫu có hiệu lực trong suốt cả quá trình mà chúng được thiết lập thành hệ thống. Được chữ viết ghi ý gợi mở và quy định, thơ ca, thư pháp, hội họa và huyền thoại tạo nên một mạng lưới ký hiệu vừa phức tạp vừa thống nhất: Chúng cũng tuân theo một quá trình sản sinh ra những tượng trưng và một vài quy luật tương phản cơ bản. Khó mà gỡ được ngôn ngữ của một trong chúng mà không dựa vào những mối liên hệ giữa chúng với nhau, và qua đó, vào một tư tưởng thẩm mỹ chung. Ở Trung Quốc, các ngành nghệ thuật không chia ra từng ngăn tách biệt; một nghệ sĩ đam mê cả ba hoạt động thơ ca - thư pháp - hội họa như đam mê một nghệ thuật trọn vẹn mà ở đó tất cả mọi chiều hướng trí tuệ của con người đều được khai thác: Khúc ca tuyến tính và hệ thống không gian, những điệu bộ phù phép và những lời nói được biến thành hình thể. Bởi vậy, trong những trang tiếp theo, chúng tôi đặt cho mình nhiệm vụ xác định mối liên hệ giữa chữ viết với thư pháp, hội họa và huyền thoại,

đồng thời, khi có dịp, những điều mà các nhà thơ thử rút ra từ đó nhằm tôi luyện cho mình một thứ ngôn ngữ riêng để sử dụng.

THƯ PHÁP

(Nghệ thuật viết chữ đẹp)

Không phải là điều tình cờ nếu ở Trung Quốc, thư pháp, có tác dụng tôn thêm vẻ đẹp thị giác của những chữ viết ghi ý, đã trở thành một nghệ thuật lớn. Thực hiện nghệ thuật này, mọi người Trung Quốc tìm thấy lại nhịp điệu của cái chất người sâu lắng của họ và bước vào trong sự cảm thông với các yếu tố. Qua những nét biểu thị ý nghĩa, họ cởi mở tất cả nỗi lòng. Những nét đậm nét thanh, những mối quan hệ tương phản hoặc cân bằng của chúng cho phép biểu hiện rất nhiều phương diện của sự nhạy cảm của họ: Sức mạnh và sự dịu dàng, sức vươn lên và sự yên tĩnh, sức căng và sự hài hoà. Bằng cách thực hiện tính thống nhất của mỗi chữ và sự cân bằng giữa các chữ, nhà nghệ thuật viết chữ đạt tới sự thống nhất của chính mình ngay trong khi diễn tả các sự vật. Nhịp điệu của những dáng dấp không nhớ có tự thuở nào và luôn luôn lặp lại, giống như trong một cuộc múa kiếm, được thực hiện theo đà những đường nét, những nét nhảy múa, đan chéo vào nhau, những nét lượn lờ hoặc cắm phập xuống, những nét có nghĩa và thêm những ý nghĩa khác nữa vào nghĩa đã được quy định của các chữ. Quả vậy, đề cập đến thư pháp là phải nói đến ý nghĩa vì tính chất có dáng dấp và nhịp nhàng của nó không thể làm cho chúng ta quên rằng nó làm việc với những ký hiệu. Trong lúc viết, cái được biểu đạt của một tác phẩm

không bao giờ vắng mặt trong tinh thần của nhà nghệ thuật viết chữ. Bởi vậy, việc chọn một tác phẩm không phải là vô tâm ngẫu nhiên.

Những tác phẩm mà những nhà nghệ thuật viết chữ ưa thích hiển nhiên là tác phẩm thơ (câu thơ, bài thơ, thơ văn xuôi). Khi tiếp cận một bài thơ, nhà nghệ thuật viết chữ không chỉ giới hạn ở việc sao chép giản đơn. Trong lúc viết anh ta làm sống lại tất cả sự vận động có dáng dấp và sức mạnh tưởng tượng của các ký hiệu. Đối với anh ta, đó là một cách thâm nhập vào hiện thực phong phú của mỗi ký hiệu, là cách gắn bó mãnh liệt với nhịp điệu có tính chất thuần túy vật lý của bài thơ và cuối cùng là cách tái tạo lại bài thơ. Một loại tác phẩm khác, chừng mức nào đó có tính chất phù phép, cũng hấp dẫn các nhà nghệ thuật viết chữ: Những tác phẩm thuộc tôn giáo. Qua chúng, nghệ thuật viết chữ đã đưa lại cho các ký hiệu chức năng yêu thuật và tôn giáo nguyên sơ. Các đạo sĩ đã tìm thấy hiệu lực làm cho họ giao tiếp được với thế giới bên kia của những lá bùa mà họ viết dưới dạng những tác phẩm của nghệ thuật viết chữ. Những tín đồ Phật giáo tin rằng có thể đạt tới những điều công đức bằng cách sao chép kinh kệ; tác phẩm chép càng đẹp thì công đức càng lớn.

Đối với chức năng thiêng liêng của những ký hiệu đã được vạch ra, nhà thơ không thể tỏ ra vô tình. Giống hệt như nhà nghệ thuật viết chữ trong công việc sinh động của mình có ấn tượng đã nối liền được những ký hiệu với thế

giới nguyên sơ, đã đẩy lên được sự vận động của các lực lượng hài hoà hoặc đối lập, nhà thơ cũng tin rằng trong khi phối hợp những ký hiệu, có thể lấy được một vài điều bí mật của các quỹ thân trong vũ trụ, như câu thơ sau của Đỗ Phủ đã chỉ rõ: "Thơ làm xong khiến quỷ thần sửng sốt" (5). Trong lúc sáng tác một bài thơ, từ niềm xác tín trên đã dẫn đến sự tìm kiếm có tính chất gần như thần bí một chữ có tính chất chìa khoá là "tự nhãn" (6) và tự nhãn, trong lúc làm sáng tỏ ngay lập tức toàn bộ bài thơ, đã đưa ra được điều bí ẩn của một thế giới đang bị che dấu. Rất nhiều giai thoại kể lại chuyện một nhà thơ đã cúi lấy trước một người khác như thế nào và tôn người đó là "tự sư" (ông thầy dạy một chữ) bởi vì người đó đã "phát hiện" hộ nhà thơ chữ cần thiết và tuyệt đối đúng cho phép hoàn thành bài thơ và chính nhờ đó, "hoàn thành sự sáng tạo" (7).

Về phương diện hình ảnh của các chữ, phương diện không ngừng được nhấn mạnh và tán dương qua nghệ thuật viết chữ, nghệ thuật làm nổi bật trong quá trình tiến hành những tầng lớp ý nghĩa từ những "tầng lớp" đường nét, nhà thơ không khước từ việc khai thác khả năng khêu gợi của nó. Vương Duy, tín đồ của phái Thiền, trong một bài tứ tuyệt, miêu tả cây phù dung đang bắt đầu nở hoa. Nhà thơ tìm cách gợi cho thấy, nhờ sự chiêm nghiệm cái cây đó, cuối cùng nhà thơ đã nhập thân vào nó và đã thấy được "từ bên trong" (của cây) quá trình của sự nở hoa. Đáng lý sử dụng một thứ ngôn ngữ trực tiếp chỉ rõ nghĩa để giải thích

quá trình ấy, trong câu thơ đầu, nhà thơ lại thích thú sắp xếp ngay ngắn 5 chữ:

木 末 笑 蓉 花

Mộc	mạt	phù dung	hoa
Cành	cuối	dâm bụt	hoa

Câu thơ được dịch là: "cuối cành, hoa phù dung". Một độc giả dù không biết chữ Trung Quốc cũng có thể cảm nhận được phương diện thị giác của những chữ này mà tính liên tục của nó phù hợp với nghĩa của câu thơ. Quả vậy, đọc những chữ này theo trình tự, ta có ấn tượng như tham dự vào quá trình phát triển của một cái cây đang nở hoa. (Chữ thứ nhất: một cây trơ trụi; chữ thứ hai: một cái gì đó nảy sinh dưới cành cây; chữ thứ ba: một cái nụ xuất hiện vì 𠂔 là từ căn (bộ) của "cỏ" hoặc "lá"; chữ thứ tư: sự bung ra của nụ; chữ thứ năm: một cái hoa nở tròn vẹn). Song đằng sau cái được phô bày (phương diện thị giác) và cái được chỉ rõ nghĩa trực tiếp (nghĩa thông thường), qua những chữ viết ghi ý, một độc giả am hiểu ngôn ngữ còn phát hiện thấy một tư tưởng được che đậy một cách tinh tế: con người xâm nhập bằng tinh thần vào cây và tham dự vào sự biến đổi của nó. Quả vậy, chữ thứ ba 笑 chứa đựng thành phần 夫 (đàn ông) và 夫 chứa đựng thành phần 人 (con người). (Như vậy cái cây - được diễn tả bằng hai chữ đầu-từ đây trở đi đã có sự hiện diện của con

người trú ngụ). Chữ thứ tư 蓉 chứa đựng thành phần 容 "mặt" (sự nở thành một khuôn mặt), "dung" (mặt) lại chứa đựng thành phần 口 "miệng" (cái ấy đang nói). Cuối cùng, chữ thứ 5 chứa đựng thành phần 化 "sự biến hoá" (con người tham gia vào sự biến đổi phổ biến). Với một sự tiết kiệm về các phương tiện, không cần viện đến lời bình phẩm bên ngoài, nhà thơ đã làm sống lại dưới mắt ta một quá trình thử nghiệm huyền bí qua các giai đoạn phát triển liên tiếp của nó.

Ví dụ thứ hai cho thấy nhà thơ Đỗ Phủ đã dùng trong hai câu thơ một phương pháp mà các đạo sĩ đã dùng khi viết những công thức yêu thuật của họ: phương pháp dùng chồng chất những chữ (có khi là những chữ bịa đặt) có cùng một từ căn (tức "bộ") như là để tích chứa một thứ năng lượng do từ căn đó gợi nên. Thật là hài hước vì những câu thơ đó miêu tả sự đợi chờ khắc khoải một cơn mưa trong thời tiết cực kỳ oi bức nhưng cuối cùng đã thất vọng (như vậy là công thức nghệ thuật đã không có hiệu lực). Nhà thơ sử dụng một loạt chữ có cùng từ căn "mưa" 雨 "vũ": "Lôi đình" 電霆 "sấm chớp", "tích lịch" 霹靂 "tiếng găm thét của sấm sét", "vân" 雲 "mây". Cuối cùng xuất hiện chính chữ "vũ" 雨 "mưa", chữ đã chứa đựng trong tất cả những chữ khác hứa hẹn sự xuất hiện của nó. Hứa hão. Vì chữ đó vừa xuất hiện đã tiếp theo chữ "không" 無 kết thúc câu thơ; hơn thế, chữ "vô" lại có từ căn "lửa" 火. Như vậy cơn mưa hụt không thành bỗng chốc

bị không khí nóng cháy hút mất. Hai câu thơ kèm theo lời dịch từng chữ như sau:

電 霆 空 霹 靂

Lôi đình không tích lịch
Sấm chớp - suông - loé lên , găm lên

雲 雨 竟 虛 無

Vân vũ cánh hư vô
mây mưa - rớt cuộc - huyền hoặc , hư vô

Toàn bộ những chữ được sắp xếp đó với sự tiến triển của chúng (mây tụ lại, sấm báo hiệu mưa, mưa bị lửa hút mất) và sự tương phản do chúng gọi nên đã tạo ra được một hiệu quả thị giác nổi bật.

Hãy dẫn một ví dụ cuối cùng về việc nhà thơ sử dụng những yếu tố đường nét. Đó là khổ đầu trong bài thơ dài của Trương Nhược Hư, ở đó nhà thơ đã đưa vào ngay vấn đề nhị nguyên luận giữa hai hình ảnh tượng trưng: con sông (không gian, thời gian, sự vĩnh hằng) và mặt trăng (nhiệt tình cuộc sống, sự biến đổi thăng trầm)

Xuân giang triều thủy liên hải bình

Hải thượng minh nguyệt cộng triều sinh

Diễm diễm tùy ba thiên vạn lý

春江潮水連海平
海上明月共潮生
滌滌隨波千萬里
何處春江無月明

Không nói rõ chủ đề, nhà thơ đã đối lập một loạt chữ có từ căn "nước": 江 (sông), 水 (nước), 海 (biển) 滌 (lấp lánh), 波 (sóng) với một loạt chữ có từ căn "trăng", 月 : 明 (sáng) 隨 (theo). Giữa chúng xuất hiện hai lần chữ "thủy triều" 潮 mà từ căn là nước song cũng chứa đựng chữ "trăng" 月 . Nếu ta trình bày những chữ thuộc nhóm "sông" bằng ký hiệu / những chữ thuộc nhóm "trăng" bằng ký hiệu \ và chữ "thủy triều" (tham dự vào cả hai) bằng ký hiệu X thì những điều trình bày trong 4 câu thơ có thể miêu tả bằng đường nét như sau*

/	X	/	/
/	\	\	X
/	/	\	/
\	/	\	X

* Chúng tôi nhận thấy sự miêu tả bài thơ bằng đường nét ở câu cuối chưa thật khớp luận điểm của tác giả trình bày. Lẽ ra chỉ là / \ \

Mối quan hệ vừa đối lập vừa tương hỗ giữa hai hình ảnh đã được gợi lên một cách có hiệu quả bằng những đường nét.

HỘI HOA

Nếu mối liên hệ giữa thư pháp và bút pháp thơ ca dường như trực tiếp và tự nhiên thì dưới con mắt một người Trung Quốc, mối liên quan gần bút pháp thơ ca với hội hoa cũng không kém phần tự nhiên và trực tiếp. Trong truyền thống của Trung Quốc, nơi mà hội hoa mang tên là "vô thanh thi" (thơ không tiếng) hai thứ nghệ thuật ấy đều cùng thuộc về một loại. Nhiều nhà thơ say mê hội hoa còn mọi họa sĩ đều phải là nhà thơ. Ví dụ nổi tiếng nhất hẳn là Vương Duy đầu đời Đường: là người sáng tạo ra lối vẽ một màu và là người mở đầu cho lối vẽ truyền thần, ông ta cũng nổi tiếng về thơ. Kinh nghiệm hội hoa của ông đã ảnh hưởng nhiều đến cách tổ chức những ký hiệu trong thơ, đến mức mà Tô Đông Pha, nhà thơ Tống, có thể nói là ở ông "trong thơ có họa, trong họa có thơ". Trước hết, cái nối liền thơ và họa chính là thư pháp. Và biểu hiện nổi bật đáng chú ý nhất của mối quan hệ tam vị nhất thể này - cái tạo ra cơ sở của một nghệ thuật trọn vẹn - là truyền thống chép thật đẹp một bài thơ trong khoảng trống một bức họa. Trước khi xác định ý nghĩa của việc làm này, cần nhấn mạnh rằng thư pháp và hội hoa, cả hai đều thuộc nghệ thuật đường nét, chính điều đó đã khiến cho chúng có thể cùng chung sống.

Nghệ thuật viết chữ, nghệ thuật nhằm thiết lập lại cái nhịp điệu nguyên sơ và đáng đáp căn bản bao hàm trong những đường nét của các chữ, đã giải thoát nhà nghệ sĩ

Trung Hoa khỏi điều lo ngại là phải miêu tả trung thành về bên ngoài của thế giới vật thể và từ rất lâu, đã xúc tiến việc hình thành lối hoạ "truyền thần", một lối hoạ nhằm bắt chước "hành vi của tạo hoá" bằng cách xác định những đường nét, những hình thù, những động tác chủ yếu của tự nhiên hơn là theo đuổi sự giống nhau bên ngoài và tính toán những tương quan hình học. Nhằm tìm lại sự tự do tối cao trong hành vi sáng tạo của nhà nghệ thuật viết chữ, người hoạ sĩ cũng sử dụng cây bút lông như họ. Sau một thời gian rất dài trong đó anh ta học cách vẽ vô khối những bộ phận khác nhau của tự nhiên và thế giới loài người - toàn bộ những bộ phận ấy là đối tượng của một quá trình diễn ra chậm chạp nhằm tạo nên những tượng trưng - như là để học "thuộc lòng" cái vũ trụ có thể nhìn thấy được, anh ta mới bắt tay thực hiện những tác phẩm thực thụ. Sự thực hiện đó được tiến hành ngoài tất cả các khuôn mẫu (vì tác phẩm phải là một sự phản chiếu bên trong), giống như phép viết chữ đẹp, nó phải trải ra dần một cách nhịp nhàng tuông như nhà nghệ sĩ bị một ngọn triều cuốn đi mà không tài nào chống cự nổi. Điều đó có thể xảy ra chính vì mọi yếu tố hội hoạ đều được vẽ bằng nét. Bởi nhịp điệu liên tục, những đường nét cho phép nhà nghệ sĩ theo đuổi động tác mà nét bút đầu tiên đã khai mào. Thế giới thực hiện dần lên dưới cây bút lông mà cái "khí chủ đạo" vẫn không bao giờ đứt đoạn. Dưới con mắt của hoạ sĩ Trung Hoa, những đường nét vừa miêu tả hình thù của sự vật, vừa biểu hiện sự thôi thúc

của mơ tưởng. Chúng không phải là những đường viền đơn giản; bằng những nét thanh nét đậm, bằng màu trắng do chúng khoanh lại, bằng không gian mà chúng kêu gọi, chúng đã bao hàm hình khối (không bao giờ bị đóng cứng) và màu sắc (luôn luôn thay đổi). Như vậy, nhà hoạ sĩ sáng tạo tác phẩm của mình chỉ trong giới hạn những đường nét, những đường nét thu hút hoặc đối lập nhau, những đường nét hiện thành những hình vẽ đã được quan niệm và chế ngự từ trước; bằng cách sản sinh ra một lều và trực tiếp, không thêm thắt sửa chữa những hình ảnh của thực tại, theo cách của Đạo chứ không phải là sao chép hay miêu tả thế giới.

Trở lại việc ghi chép một bài thơ trong một bức tranh. Ta thấy không có sự gián đoạn giữa yếu tố viết và yếu tố vẽ, cả hai đều bao gồm những nét và đều được vẽ bằng cùng một chiếc bút lông. Những chữ viết ghi ý được chép vào là bộ phận không thể tách rời của bức tranh; không thể tiếp nhận nó như một thứ trang sức đơn giản hoặc một lời bình phẩm ném từ ngoài vào. Tham dự vào việc xếp đặt trật tự của chính thể, những dòng của bài thơ "xuyên thủng" thực sự khoảng không gian trắng nhưng lại đưa vào đó một chiều mới mà ta gọi là chiều thời gian trong chừng mực mà những câu thơ, theo lối đọc tuyến tính, đã làm lộ ra ở đằng sau hình ảnh trong không gian, cái kỷ niệm của nghệ sĩ trong sự chiếm lĩnh (sự cảm nhận liên tục) một quang cảnh sống động. Việc đọc nhịp nhàng những dòng đó, diễn ra trong thời gian, đã đưa lại một sự định chính cho cái gọi

nghệ thuật hội hoạ là "thơ không tiếng". Những dòng đó quả đã khiến cho không gian mở rộng, mở rộng tới một thời điểm đã trôi qua nhưng lại không ngừng được đổi mới. Bằng cách hoà hợp thơ với hoạ, nhà hoạ sĩ - thi sĩ Trung Quốc đã sáng tạo nên được một vũ trụ tròn vẹn và hữu cơ, vũ trụ có 4 chiều.

Hiện tượng sinh đôi này của hai ngành nghệ thuật đã dẫn đến những hệ quả quan trọng đối với ngành này cũng như ngành kia. Sự xâm nhập lẫn nhau giữa tính không gian và tính thời gian đã gây một ảnh hưởng có tính chất quyết định, một mặt đối với cách nhà thơ quan niệm về một bài thơ (chủ yếu ở quan niệm cho rằng trong thơ, không chỉ có thời gian mà cả không gian cũng đến trú ngụ; không phải không gian với tư cách một cái khung trù tượng mà là một địa điểm có tính chất môi giới ở đó những ký hiệu do con người đặt ra và những sự vật được biểu thị dựa vào một cuộc chơi liên tục, nhiều chiều: Giống hệt như trong một bức tranh Trung Quốc vẽ theo "phép phối cảnh tàu mã" (perspective cavalière) không đưa ra một điểm nhìn cố định và có tính chất đặc quyền, ở đó, khán giả luôn được mời đi xuyên qua những nơi lộ ra hoặc bị che khuất, những ký hiệu của một bài thơ cũng không muốn chỉ làm một vật môi giới đơn thuần. Bằng tổ chức không gian, chúng đã thiết lập lên một thế giới hiện hữu rất đáng dừng chân lại đó và người ta có thể mặc sức đi lại xuyên qua thế giới đó tùy theo những sự gặp gỡ và phát hiện) và mặt khác, đối với

cách nhà hoạ sĩ sắp xếp những đơn vị hội hoạ trong một bức tranh (xây dựng có hệ thống những tượng trưng của các bộ phận trong giới tự nhiên, những bộ phận được biến đổi thành những đơn vị biểu thị ý nghĩa, xây dựng cấu trúc của những đơn vị đó trên trục đối lập và tương hỗ v.v...), đến mức mà hai ngành nghệ thuật cùng có chung những quy luật cơ bản của mỹ học Trung Quốc mà trong đó thư pháp cũng là một bộ phận. Ở đây, chúng tôi chỉ muốn nhấn mạnh hai khái niệm chủ chốt, khái niệm "hơi thở nhịp nhàng" ("khí" hoặc "khí vận") và khái niệm "sự đối lập thực - hư". Cách nói "hơi thở nhịp nhàng" có trong hầu hết những tác phẩm phê bình văn học và những luận văn về hội hoạ (8).

Theo truyền thống, một tác phẩm chính cống (văn học hoặc nghệ thuật) phải đưa con người trở về trong ngọn triều chủ yếu của vũ trụ, ngọn triều ấy phải chảy xuyên qua tác phẩm và làm cho nó có sinh khí khắp nơi; từ đó, tiết tấu nhịp điệu, đôi khi thay thế cho cú pháp, được gán cho một vị trí quan trọng. Còn sự đối lập thực - hư là một khái niệm cơ bản của triết học Trung Quốc (9). Trong hội hoạ, khái niệm đó chỉ rõ sự đối lập trong một bức tranh không chỉ giữa phần vẽ và không vẽ mà ngay trong cả phần vẽ, ở đó, những thành phần được vẽ bằng nét đậm, nét liền xen kẽ với những thành phần được vẽ bằng nét thanh, nét gián đoạn. Dưới mắt một nghệ sĩ Trung Quốc, thực hiện một tác phẩm (hội hoạ hoặc thư pháp) là làm một bài tập về tính

thần. Đối với anh ta, đó là một dịp đối thoại giữa cái thấy được và không thể thấy, giữa cái chủ động và bị động, đó là sự xuất hiện của một thế giới bên ngoài, thế giới do quy luật động của sự biến hoá chi phối. Trong một bức tranh, yếu tố "hư" đã đem vào sự vô tận và "hơi thở nhịp nhàng", cái làm cho vũ trụ có sinh khí. Bằng cách phá vỡ những mối liên hệ hoặc đối lập giả tạo và qua đó, cái "lôgic" cứng rắn của sự phát triển, cái "hư" gây nên sự chuyển động vòng, chuyển động đặt lại các sự vật vào trong một quá trình trở thành vật đối lập: núi - nước, cây - mây, người - đá... Với sự có mặt của cái hư, một loại chiều thứ năm, nhà hoạ sĩ nhằm thống nhất thời gian và không gian, cái bên trong và cái bên ngoài, và xét đến cùng, cái chủ thể (của kẻ làm ra cái hư thực sự) và thế giới. Những nhà thơ đời Đường đã đưa khái niệm "hư - thực" vào trong thơ ca (xem chương I ở sau). Khái niệm ấy cũng biểu hiện ở cách họ dùng các "thực từ" (động từ và thể từ) và "hư từ" (những từ thứ yếu như đại từ nhân xưng, giới từ, từ dùng để so sánh, phụ từ) (10). Bằng cách tỉnh lược đại danh từ và những hư từ, bằng cách dùng lại một vài hư từ với tư cách là thực từ, nhà thơ đã tạo nên một sự đối lập nội tại trong ngôn ngữ và sự đảo lộn về tính chất của các ký hiệu. Từ đó đã nảy sinh một thứ ngôn ngữ tinh tế mà tự do, biến chất nhưng đầy hiệu lực mà nhà thơ cho vào khuôn phép để sử dụng.

NHỮNG YẾU TỐ HUYỀN THOẠI

Ở Trung Quốc, lĩnh vực huyền thoại rộng lớn và cực kỳ phức tạp. Ở đây, chỉ cần chỉ ra những dạng quan hệ có thể tồn tại giữa huyền thoại và thơ ca. Khâu nối liền hai lĩnh vực trước hết vẫn là *chữ viết*; bởi vậy, chính từ chữ viết mà chúng ta bắt đầu tiến hành quan sát.

Giống hệt như trong thơ, chữ viết đóng một vai trò năng động trong các huyền thoại. Nhờ đặc tính có đường nét và âm thanh, nhờ tính chất cụ thể và có hình ảnh cùng khả năng kết hợp của nó, bản thân chữ viết đã góp phần làm nảy sinh một số hình ảnh và biểu tượng làm giàu cho các huyền thoại. Khi bàn về thư pháp, chúng ta đã thấy trong một số hoạt động tôn giáo, người ta theo chữ viết để vẽ bùa hoặc những công thức huyền bí khác. Những thứ đó thường đều là những đường nét phái sinh từ những chữ đã có. Cũng vậy, một vài nhân vật huyền thoại, ví dụ "Vân quỷ hình", được trình bày như một vật tạp nham gồm nhiều chữ viết nén lại thành hình người. Tất cả những sự ứng dụng đó, gián tiếp hoặc trực tiếp, xét về phía người thực hiện, đều chứng tỏ một niềm tin sâu sắc vào sức mạnh huyền bí của chữ viết. Đối với họ, một vài bia đá ghi những công thức thiêng có khả năng thực tế trừ khử những hung thần ác quỷ. Mặt khác, trong một số đền đài, đặc biệt là miếu thờ Khổng phu tử, vật mà người ta sùng bái không phải là một hình ảnh, một bức tượng mà là một tấm bảng mang giòong chữ:

"trời - đất - vua - cha mẹ - thầy" (thiên-địa - quân - thân - sư). Dưới con mắt các tín đồ, không chỉ mỗi chữ là một hiện diện sống mà sự sắp xếp chữ như vậy còn thực sự thiết lập nên mối liên hệ thân thuộc gắn liền họ với vũ trụ nguyên sơ. Ở mức độ đó, một vài chữ, với tư cách là những chỉnh thể sống, là những nhân tố cấu thành huyền thoại và cũng có tư cách ngang hàng với những hình ảnh và nhân vật huyền thoại khác.

Hơn thế, sự khai thác chữ viết của huyền thoại không chỉ giới hạn ở bình diện đường nét. Cả một trò chơi về âm thanh cũng góp phần tạo nên những đồ vật và hình ảnh có quyền lực mâu nhiệm. Chúng ta biết vì chữ Trung Quốc là đơn tiết và số lượng âm ở chữ Trung Quốc là có hạn nên trường hợp đồng âm ở những từ đơn thường xảy ra. Trong các tôn giáo dân gian, người ta hay dùng thủ pháp làm cho một từ chỉ một việc cụ thể ứng với một từ trừu tượng. Ví dụ, con hươu "lu" (lộc) trở thành biểu tượng cho sự phát đạt và con đoi "fu" (bức) trở thành biểu tượng cho sự hạnh phúc bởi lý do đơn giản là những từ "phát đạt" và "hạnh phúc" cũng đọc là lu và fu. Đôi lúc người ta còn đi tới chỗ kết hợp nhiều vật để tạo nên những mối liên hệ với những lối nói đã có. Như trong một số ngày lễ người ta đặt một dụng cụ âm nhạc gọi là "sheng" (âm Hán Việt: Sinh ) và những quả táo "tsao - tzu" (âm Hán Việt: Táo tử) để biểu thị ước vọng "sớm có con đàn", diễn đạt bằng tiếng Trung Quốc là "tsao - sheng - tzu" (âm Hán Việt: táo sinh tử).

Rất nhiều đồ vật và động vật được phú cho quyền lực mẫu nhiệm như vậy đã xuất hiện đầy rẫy trong thế giới tưởng tượng và nuôi dưỡng các chuyện kể dân gian. Thư pháp dựa trên trò đồng âm dị nghĩa đó (một loại câu đố khó đoán) cũng được áp dụng vào những nhân vật huyền thoại.

Hãy nêu ví dụ thần sấm: "Văn thái sư" 聞

太師 (người thầy lớn biết nghe). Đôi lúc người ta viết chữ đầu tiên vốn là 聞 "nghe" thành ra 文 "vạch, viết" cũng đọc là "văn". Làm cho hai chữ "văn" khớp nhau một cách có vẻ tùy tiện, các tín đồ đã thêm cho thần sấm một thuộc tính nữa; nó không chỉ nghe mà đồng thời còn vạch và viết: một con mắt nghe hoặc một cái tai nhìn. Cách sử dụng khéo léo các phương tiện đường nét và âm thanh của chữ viết trong những hoạt động tôn giáo như vậy cũng là điều mà người ta nhận thấy trong thơ. Từ một sự gần gũi về thanh âm và đường nét, nhà thơ cũng khai thác khả năng gọi lên các hình ảnh, thường là dị thường và mạnh mẽ. Song, quan hệ giữa huyền thoại và thơ không chỉ giới hạn ở đó. Chúng ta sẽ thấy (ở chương III NHỮNG HÌNH ẢNH) rằng, theo mẫu của chữ viết, thơ Trung Quốc hướng tới việc tạo ra những hình ảnh tượng trưng cho thế giới tự nhiên một cách có hệ thống nhằm tạo ra một trò chơi phức tạp trên bình diện ẩn dụ - hoán dụ. Trong Đạo giáo và các tôn giáo dân gian, ta cũng thấy việc tạo ra những hình ảnh tượng trưng một cách phổ biến như vậy. Một số lượng đáng kể những bộ phận của vũ trụ, tự nhiên và thế giới con người là

vật mang ý nghĩa tượng trưng. Chúng dệt nên một màn lưới huyền thoại rộng rãi cho phép tinh thần con người tự do liên kết với thế giới khách quan. Tuy nhiên, sự tạo ra tượng trưng thơ và sự tạo ra tượng trưng trong thần thoại không phải là hai đường song song, không có quan hệ gì với nhau; ngược lại, cùng một nguồn gốc, chúng dựa vào nhau, xâm nhập vào nhau và rồi cuộc dính liền với nhau như hai nhánh của một dòng sông. Thơ ca ngay trong lúc vay mượn một cách rộng rãi những hình ảnh tượng trưng của huyền thoại tập thể, đã làm phong phú thêm những chuyện này bằng những hình ảnh mới mà nó đã sáng tạo ra trong thời gian hàng thế kỷ. Hơn nữa, thơ và huyền thoại đều sử dụng chung một hệ thống các tương quan (con số, yếu tố, màu sắc, âm thanh...) do truyền thống để lại. Mỗi quan hệ giữa chúng mật thiết tới mức mà chính bản thân sự phát triển lâu dài của thơ Trung Quốc đáng được xem như là sự thiết lập chậm rãi của một khoa thần thoại học có tính chất tập thể.

Như vậy, thơ ca là một bộ phận không thể chia cắt của một chỉnh thể hệ thống ký hiệu học. Lợi dụng chữ viết ghi ý (chữ viết này đã làm nảy sinh một loại văn viết gọi là VĂN NGÔN rất xa với khẩu ngữ), thơ đã sớm tạo ra một ngôn ngữ đặc biệt; ngôn ngữ đó trở thành "người dẫn đầu" đối với các ngôn ngữ khác, đồng thời cũng chịu ảnh hưởng của chúng. Sự tác động lẫn nhau như vậy giữa các loại ngôn ngữ sẽ trở thành một ngọn nguồn làm cho mỗi loại trở nên

phong phú. Nó mang đến cho mỗi loại khả năng mô phỏng loại khác và tự giải thoát khỏi những gò bó riêng biệt của chúng. Để tóm tắt, cần nhắc lại lần nữa những đặc điểm chung của các loại ngôn ngữ này: Việc tự tạo ra một cách có hệ thống những hình ảnh tượng trưng của các bộ phận trong tự nhiên và thế giới con người, việc thiết lập những hình ảnh tượng trưng thành những đơn vị biểu thị ý nghĩa, việc xây dựng những cấu trúc của các đơn vị này theo một vài quy luật cơ bản xa lạ với lô gíc tuyến tính và một chiều, việc sản sinh ra một vũ trụ ký hiệu do một chuyển động vòng chi phối, trong đó con người và thế giới không ngừng bao hàm và nối tiếp lẫn nhau.

Điều mà chúng tôi định dự nghiên cứu ở đây là thơ ca cổ điển Trung Quốc với tư cách là ngôn ngữ riêng biệt: Những quy luật, những cấu trúc và những hàm ngụ của nó để phục vụ cho khoa ký hiệu học của Trung Quốc (và khi cần, cho khoa ký hiệu học nói chung). Trong quá trình phân tích, chúng tôi không bỏ qua những gì có thể góp phần giúp cho hiểu biết thứ ngôn ngữ này; về điều đó, truyền thống to lớn của phê bình văn học ở Trung Quốc do hàng loạt cuốn thi thoại thiết lập nên từ thời Nam Bắc triều (thế kỷ thứ IV-VI) cũng như các công trình nghiên cứu bằng tiếng Nhật Bản và các thứ tiếng phương Tây đã giúp cho chúng tôi rất nhiều. Quả là phần lớn những công trình ấy nhấn mạnh đến các vấn đề thể loại và đề tài cũng như bình diện triết học. Còn về những cấu trúc của ngôn ngữ và ý nghĩa của các

hình thức thì vẫn còn thuộc lĩnh vực cần khám phá thêm.

Toàn bộ những hiện tượng ngôn ngữ được sử dụng nghiên cứu ở đây là thơ Đường; nó trở thành đỉnh của thơ ca cổ điển bởi tính phong phú và đa dạng cũng như bởi những sự tìm tòi về phương diện hình thức. Tuy nhiên, thơ Đường là kết quả của một cuộc mạo hiểm diễn ra từ rất lâu. Kinh Thi, tập thơ trữ tình mở đầu cho nền văn học Trung Quốc, bao gồm những bài thơ trước thế kỷ thứ X trước CN. Từ đó, thơ Trung Quốc đã phát triển không ngừng. Dưới triều Đường, tất cả các thể loại và hình thức thơ ca đều được xem xét lại và được luật hoá. Những thể loại và hình thức đó vẫn duy trì y nguyên cho đến đầu thế kỷ này. Chính ở thơ Đường, người ta nhận thấy những cố gắng có ý thức và có hiệu quả nhất nhằm khám phá những giới hạn của ngôn ngữ. Trong ba thế kỷ (11), nhờ sự quy tụ những hoàn cảnh thuận lợi, nhiều thế hệ nhà thơ đã say sưa tham gia vào một hoạt động sáng tạo mạnh mẽ. Cuốn Toàn Đường thi, công trình biên tập vào thế kỷ thứ 18 dưới triều Thanh, bao gồm suýt soát 5 vạn bài thơ do khoảng 2000 nhà thơ viết ra. Để phục vụ cho vấn đề liên quan, chúng tôi chỉ giới hạn ở "bộ phận ưu tú", tức những bài thơ đã được truyền thống thừa nhận là tiêu biểu nhất, cũng là những bài đưa lại một hứng thú chắc chắn về mặt hình thức. Công trình nghiên cứu của chúng tôi chia làm 2 phần:

Một phần lý thuyết và một phần tuyển thơ. Trong phần đầu, chúng tôi lần lượt quan sát : mối liên hệ giữa

ngôn ngữ thông thường và ngôn ngữ thơ ca, tức "khoảng cách" giữa ngôn ngữ thơ ca so với những quy luật từ pháp, cú pháp và những hệ quả mà những hiện tượng đó dẫn tới (*Những thủ pháp bị động*); những hình thức thơ ca đích thực, cấu trúc và ý nghĩa của chúng (*Những thủ pháp chủ động*); cuối cùng, chúng tôi thử chỉ ra rằng, dựa vào thứ ngôn ngữ đặc biệt này và lợi dụng sự tiết kiệm về cấu trúc mà chính thứ ngôn ngữ đó bao hàm, nhà thơ đã thăm dò trường liên tưởng của nó như thế nào (*Những hình ảnh*). Theo đuổi một mục đích trước hết có tính chất thực tiễn (mục đích truyền thụ cách đọc thơ Trung Quốc), tính đến trở ngại do chính tiếng Trung Quốc gây nên, chúng tôi mong muốn sự phân tích của chúng tôi càng ít trừu tượng càng tốt. Sự phân tích đó bám vào những ví dụ cụ thể. Phần lớn những ví dụ đều rút từ phần hai, phần tuyển thơ sắp xếp theo thể loại và kèm theo: một bảng phiên âm, một bảng trực dịch, một bảng thông dịch. Về bản dịch (12), cần xác định rõ điều mà chúng tôi đặc biệt nhằm đạt tới là làm cho người đọc nắm và cảm được một vài sắc thái ẩn tàng của các câu thơ. Về bản dịch từng chữ một, dù có ích đối với độc giả và cần thiết đối với nhu cầu của sự phân tích của chúng tôi, nó cũng chỉ có thể đưa lại một hình ảnh lố bịch của bài thơ gốc mà thôi; từ nó, người ta có ấn tượng về một ngôn ngữ rời rạc và vắn tắt trong lúc chẳng có gì đã được dịch thực sự, dù là tiết tấu của câu thơ hay những hàm ngụ cú pháp của các từ, đặc biệt là tính chất mập mờ hai mặt

của các chữ viết ghi ý và sức nặng tình cảm mà chúng chứa đựng. Trong một bài thơ, những chữ viết ghi ý, do được tách khỏi những yếu tố phụ, càng thể hiện mạnh mẽ hơn sự có mặt của chúng; và những mối liên hệ bề ngoài hoặc ẩn tàng tồn tại giữa chúng hướng ý nghĩa đi theo rất nhiều chiều hướng. Cái không thể dịch được, quả vậy, chính là điều mà chữ viết không thể sao chép song đồng thời cũng là cái mà chữ viết đã đưa thêm vào tiếng nói.

Trong lúc khẳng định giá trị của những tìm tòi của các nhà thơ Đường, chúng tôi không quên rằng toàn bộ những tài liệu được nghiên cứu ở đây chỉ biểu hiện một trạng thái của ngôn ngữ. Do đó, dường như nổi lên một mâu thuẫn: Chúng ta tìm cách khoanh lại một thực tế về bên ngoài có vẻ rất xác định nhưng chúng ta lại biết rằng thực tế đó là kết quả của một thực tiễn sống động và chứa đựng dưới dạng mầm mống mọi khả năng thay đổi và biến hoá. Chính các nhà thơ Đường đã mừng tượng cảm thấy mâu thuẫn ấy. Có thể thấy chúng có của điều đó trong ý nghĩa sâu sắc của LUẬT THI, hình thức quan trọng nhất của thơ ca cổ điển Trung Quốc (hình thức sẽ được nghiên cứu trong chương II). Vấn đề chủ yếu là một hệ thống tư tưởng biện chứng dựa trên sự xen kẽ hoặc đối lập giữa những câu thơ có đối và không đối. Về những điều liên quan đến đối ngẫu (mà chúng tôi cũng sẽ phân tích hàm ngụ của nó ở chương II) ngay từ giờ, chúng tôi cũng đã có thể khẳng định rằng, với tổ chức không gian nội tại của nó, nó đã đưa một trật tự khác vào trong sự tiến triển tuyến tính của lời nói: Một trật

tự độc lập, quay quanh mình nó, trong đó các ký hiệu đối lập lẫn nhau, biến chính cho nhau, dường như được giải phóng khỏi những điều trói buộc bên ngoài và đứng ngoài thời gian. Việc định ra luật trong thơ đầu đời Đường, ngoài một quan niệm có tính chất nhị nguyên luận về cuộc sống, còn phản ánh niềm tin sâu sắc của các nhà thơ đối với các ký hiệu. Họ thực sự tin rằng với vật môi giới của họ, họ có thể tái tạo được thế giới theo nguyện vọng của mình. Song, mặt khác, tham vọng đó lại bị phủ nhận bởi hiện tượng là, trong LUẬT THI, đi theo sau những câu thơ có đối buộc phải là những câu thơ không đối, những câu thơ không đối kết thúc bài thơ này dường như lại đưa bài thơ vào quá trình thời gian, một thời gian rộng mở và hứa hẹn mọi sự thay đổi. Một nghìn năm sau, khoảng năm 1920, ngôn ngữ mà các nhà thơ Đường sử dụng sẽ phải thay đổi (13) do dùng mòn trong thời gian như người ta đã chỉ rõ. *Bạch thoại* thay thế cho *văn ngôn*, đưa thơ ca Trung Quốc vào một cuộc đời sống gió khác. Song, không có một tí gì nghịch lý khi, bất chấp sự khẳng định một trật tự ký hiệu học cũng như sự tự phủ định của chính nó, những ký hiệu vẫn trường tồn, những ký hiệu bất biến và độc lập đối với mọi sự thay đổi của thanh âm, nhờ chúng mà qua bao thế kỷ, một nền thơ ca vẫn đến với chúng ta, "đang nói lên" bất tận và vẫn chứa y nguyên năng lực gợi cảm như trong tất cả ánh sáng rực rỡ của tuổi thanh xuân của nó.

I

NHỮNG THỦ PHÁP BỊ ĐỘNG

Vì mục tiêu của chúng tôi là lĩnh hội thơ ca Trung Quốc với tư cách là một ngôn ngữ đặc biệt nên trước hết, chúng tôi khảo sát mối liên hệ giữa ngôn ngữ thơ ca với ngôn ngữ thông thường. Điều đập vào mắt ngay từ đầu là độ sai biệt rất dễ nhận thấy giữa những nhận thức rất mực tinh vi do các nhà thơ đời Đường sáng tạo và ngôn ngữ thông thường, song, độ sai biệt đó không phải xây dựng trên một sự đối lập cơ bản; trước hết, các nhà thơ đã lợi dụng một vài tiềm năng của một vài thứ tiếng có chữ viết ghi ý và có cấu trúc tách biệt, nhiệm vụ của họ đã trở nên dễ thực hiện hơn do sự tồn tại của *văn ngôn*, một tiếng chủ yếu dùng để viết và có phong cách rất ngắn gọn. Vì vậy, ngôn ngữ thơ ca sẽ được xác định vị trí trong mối quan hệ với khẩu ngữ (như ta biết trong văn học dân gian) cũng như với văn ngôn.

Trên bình diện từ pháp và cú pháp, điều quan trọng nhất mà nhà thơ quan tâm, như đã được chỉ rõ trong lời nói đầu, đó là sự đối lập giữa thực từ (các thể từ và hai dạng của thuật từ: Thuật từ chỉ hành động và thuật từ chỉ tính chất) và hư từ (toàn bộ những từ công cụ: đại từ nhân xưng, trạng từ, giới từ, liên từ, từ so sánh, phụ từ ...) Sự đối lập đó được xác lập trên hai mức độ: ở mức độ nông cạn, đó là xen kẽ một cách hợp lý thực từ và hư từ để làm cho câu thơ thêm sinh

động. Song các nhà thơ đã sớm biết rõ sự quan trọng của nhịp điệu trong câu thơ (gắn liền với khái niệm triết học "khí"); nhịp điệu có thể giữ vai trò phân ranh giới và liên hệ giữa các từ (vai trò thuộc về các hư từ trong ngôn ngữ thông thường) do đó, ở một mức độ sâu hơn, họ tiến hành giám sát hàng loạt hư từ (chủ yếu là đại danh từ, giới từ, từ so sánh, phụ từ) trong lúc chỉ giữ lại trong số hư từ một vài trạng từ và từ liên hệ. Như vậy là nhằm đưa vào trong ngôn ngữ một kích thước về độ sâu, đó chính là kích thước của cái "hư" thực sự.

Trong một số trường hợp, các nhà thơ đi đến chỗ thay thế một thực từ (thường là động từ) bằng một hư từ; vẫn trong mối quan tâm xen cái hư vào trong cái thực nhưng lần này là xen vào bằng sự thay thế. Nhân tiện, cần chỉ ra rằng ngay trong lòng các thực từ, còn có những sự phân biệt khác nhau như "từ chết"/ "từ sống" ("tử tự"/ "hoạt tự") "từ tĩnh" "từ động" (tĩnh tự "/ "động tự") ghi lại sự khác nhau giữa thể từ và thuật từ, nhất là giữa hai dạng thuật từ: thuật từ chỉ tính chất (tĩnh từ) và thuật từ chỉ hành động. Như vậy, dưới mắt những nhà thơ đang tìm cách nắm được sự vận động bí mật của sự vật, một thuật từ có thể cho biết ba trạng thái : động (khi được dùng như một thuật từ chỉ hành động), tĩnh (khi được dùng như một thuật từ chỉ tính chất) và cuối cùng là hư (khi được thay thế bởi mộ, hư từ).

Vì vậy, phần tiếp theo của chương này nhằm quan sát những thủ pháp, qua đó, các nhà thơ tước đi một vài bộ

phận hiện có ở ngôn ngữ thông thường. Từ đó, chúng tôi gọi chúng là thủ pháp bị động.

Chúng ta sẽ thấy hàng loạt phép tình lược này không chỉ phụ thuộc về tu từ học (phong cách học). Cái "hư" mà chúng tạo ra giữa và "đằng sau" những ký hiệu làm thay đổi hàm nghĩa của những ký hiệu này và qua đó, quan hệ giữa con người và thế giới (trong thơ Trung Quốc, quan hệ này được biểu hiện bằng sự kết hợp của hai thuật ngữ "tình" và "cảnh").

TÌNH LƯỢC ĐẠI DANH TỪ

Nếu ngay trong văn ngôn sự vắng mặt của đại danh từ là thường thấy, thì phải nhấn mạnh rằng sự vắng mặt ấy lại rõ rệt hơn trong thơ ca và thực tế là vắng mặt toàn bộ trong luật thi. Ý muốn tránh càng nhiều càng tốt ba ngôi trong ngữ pháp chứng tỏ một sự chọn lọc có ý thức; nó làm nảy sinh một lối nói đặt chủ ngữ nhân xưng trong một quan hệ đặc biệt với các sự vật. Bằng cách xoá, nói đúng hơn, là bằng cách khiến cho người ta "ngâm hiểu" sự tồn tại của nó, chủ ngữ đã hoà vào bên trong các yếu tố bên ngoài. Điều đó hiện lên một cách nổi bật hơn trong những câu bao gồm một chủ ngữ nhân xưng và một động từ cặp vật (động từ ngoại) và ở đó, một trạng ngữ chỉ địa điểm, thời gian hoặc cả trạng ngữ chỉ cách thức, do không có những dấu hiệu hạn định chúng, nên dường như là chủ ngữ thực tế:

Đỉnh núi Cát Hương

Có một vị cao tăng ở.

Mặt trời lặn xuống núi

Trăng sáng lên đỉnh núi.

Đối với hai câu cuối của bài tuyệt cú, độc giả có thể thiết lập lại "câu thông thường": "Lúc mặt trời lặn, nó (vị cao tăng, người ẩn sĩ) xuống núi, và nó lại lên đỉnh núi khi mặt trăng mọc". Song hơn thế, người ta còn nắm không sai ý định của nhà thơ là đồng nhất người ẩn sĩ với những bộ phận của vũ trụ; mặt trời và mặt trăng không còn chỉ là

"trạng ngữ chỉ thời gian" nữa. Và cuộc dạo chơi hàng ngày của ẩn sĩ, bằng cách đó, được trình bày như chính sự vận động của vũ trụ.

Núi vắng chẳng thấy ai
Chỉ nghe tiếng người vang lên
Ánh mặt trời lặn xuyên rừng sâu
Còn đợi trở lại lên rêu xanh (14)

Bài tuyệt cú này do Vương Duy, nhà hoạ sỹ - thi sỹ, một tín đồ của phái Thiên sáng tác. Ở đó, tác giả miêu tả một cuộc dạo chơi trong núi đồng thời là một thể nghiệm về tinh thần, thể nghiệm về cái "hư" và về sự cảm thông với tạo hoá. Hai câu thơ đầu đáng lẽ phải thuyết minh như sau: "Trong núi vắng, tôi chẳng gặp ai, chỉ có vài tiếng người vang vọng đến tai tôi". Song do tính lược đại từ nhân xưng và các yếu tố dưới cách chỉ địa điểm, nhà thơ tự đồng nhất ngay với "núi vắng" và núi vắng không còn là "trạng ngữ chỉ địa điểm" nữa. Cũng vậy, trong câu thơ thứ ba, nhà thơ chính là những tia mặt trời lặn xuyên qua rừng. Từ phương diện nội dung, hai câu thơ đầu giới thiệu nhà thơ như còn chưa thấy, trong tai còn vang lên tiếng nói của con người; hai câu cuối lại tập trung vào vấn đề "nhìn": Nhìn thấy những dấu vết rục rờ của những tia mặt trời lặn trên rêu xanh. Ở đây, sự nhìn thấy hàm nghĩa sự soi sáng trí tuệ và sự cảm thông theo chiều sâu với bản chất của tạo vật. Chỗ khác, nhà thơ lại thường dùng đến thủ pháp bỏ đại danh từ

nhân xưng để tả những hoạt động thành chuỗi mà ở đó những động tác của con người gắn liền với những chuyển động của tự nhiên. Xin dẫn thêm những câu thơ sau:

Những làn mây trắng/quay lại /ngắm, hoà vào nhau
Tia sáng xanh rờn/đi vào/nhìn/không thấy (15)

(Ở đây, trong một cuộc dạo chơi cô đơn, tác giả quay mình lại ngắm những làn mây, đang chuyển động cho đến khi chúng hoà tan - và nhà thơ với chúng - vào trong một chỉnh thể không thể phân tách ra được (ý cảm thông trọn vẹn), nhà thơ tiến đến những tia sáng xanh rờn mà tạo hoá phong phú đã phát ra, những tia sáng ấy trở nên không thể nhìn thấy được nữa, khi nhà thơ bước vào vùng 'sáng' (ý soi rọi trí tuệ vào trong cõi hư vô). Mỗi câu kết thúc bằng ba động từ liên tiếp; hai động từ đầu của mỗi câu có chủ ngữ là nhà thơ, động từ cuối là tạo hoá. Câu thơ cấu tạo như vậy gọi lên một cách mạnh mẽ quá trình dung hợp của con người và vũ trụ.

Giấc xuân sáng chẳng biết,

Khắp nơi chim riu rít.

Đêm qua: tiếng gió mưa,

Hoa rụng nhiều hay ít (16).

Bài tứ tuyệt tả ấn tượng của một người ngủ dậy trong một buổi sáng mùa xuân (trong khi bình minh đã ở kia): độc giả được mời tham dự một cách "dễ dàng" vào trạng thái tri giác của người ngủ (hay nói đúng hơn vào trạng thái nửa ý thức vì vừa tỉnh dậy, tất cả vẫn còn lẫn lộn trong tâm

trí anh ta). Câu thứ nhất không đặt độc giả trước một người nào đó đang ngủ mà đặt vào vị trí giấc ngủ của chính anh ta, một giấc ngủ hoà lẫn với giấc ngủ của mùa xuân. Ba câu thơ khác, chồng lên nhau, "trình bày" ba lớp tri giác của người ngủ dậy: hiện tại (tiếng chim kêu riu rít), quá khứ (tiếng gió mưa), tương lai (dự cảm một niềm sung sướng trong giây lát và một ước vọng mơ hồ là được xuống vườn để ngắm những cánh hoa rải rác trên mặt đất). Giả dụ có một dịch giả vụng về, do quan tâm đến sự "sáng sủa", dùng ngôn ngữ chỉ rõ nghĩa trực tiếp, thí dụ, xác định rõ ràng "vào mùa xuân khi tôi đang ngủ"... "khắp nơi quanh tôi, tôi nghe" ... "tôi nhớ lại rằng ..." "và tôi tự hỏi...", thì lúc ấy chúng ta sẽ thấy một tác giả đã thức tỉnh hoàn toàn, đã ra khỏi trạng thái sung sướng ấy và đang đứng ngoài những cảm giác của mình để "bình luận".

Cho đến đây những ví dụ trích dẫn đều có một chủ ngữ số ít ("tôi" hoặc "nó"). Trong những bài thơ chứa nhiều nhân vật, sự mập mờ do vắng mặt đại từ nhân xưng vẫn không làm hại đến sự linh hoạt bài thơ mà thường còn thêm vào những sắc thái tinh tế.

Ví dụ sau chỉ cho ta thấy nhà thơ đến thăm một đạo sĩ ở ẩn. Bài thơ bao hàm một chữ "tôi" và một chữ "mày" dù hai đại từ này không hề được dùng:

Dọc đường đi, chỗ có người qua lại:

Rêu mịn thấy dấu dày ...

Mây trắng nương bên bãi sông lặng lẽ

Cỏ thơm đóng kín cửa thanh nhàn
Cơn mưa đã qua nhìn sắc cây thông
Men theo núi đến nguồn nước
Hoa khe đưa lại ý thiền
Mặt đối mặt: lại quên mất lời (17)

Để đi đến chỗ đạo sĩ ở (câu 3 và 4: bãi sông phủ mây, cửa phủ kín cỏ thơm), khách đến thăm đi qua một quang cảnh khuất khúc in đầy dấu người do sự có mặt của ẩn sĩ. Vì không được gọi là "mày", ẩn sĩ cũng không được giới thiệu như một "đối tượng" thăm viếng tách khỏi mọi vật chung quanh; và cũng vì không tự xưng là "tôi" nhà thơ hoà mình vào trong những bộ phận của khung cảnh (nhà thơ lần lượt trở thành "rêu", "mưa", "thông", "núi" và "suối"); khung cảnh đó chính là tâm cảnh hiện ra ngoài của ẩn sĩ. Cuộc hành trình về vật chất trở thành một cuộc hành trình tinh thần. Rốt cuộc, khi đến đích (song đích nào?), khách và chủ cùng đứng trước một bản chất chung. Lời nói "mặt đối mặt" ở câu thơ cuối là mập mờ và tạo ra nhiều cách thuyết minh: đó là sự giao tiếp giữa "tôi" và "mày" hay cả hai cùng đối diện với tinh thần của thiền hay "tôi" đối diện với hoa còn chủ thì đi vắng? Dù sao đi nữa, đối với khách đến thăm, tìm thấy chủ hay không, có trao đổi chuyện trò hay không đều không quan trọng vì cuộc hành trình của anh ta tiến hành ở đằng sau lời nói. Trong thứ ngôn ngữ mà những chỉ dẫn "tôi" "mày" đều vắng mặt thì lối diễn đạt khách quan trùng với lối diễn đạt riêng tư. Một lần nữa,

điều đó để lộ ý định của nhà thơ là thâm nhập vào những yếu tố bên ngoài và qua đó, xoá bỏ sự đối lập giữa chủ thể và thể giới khách quan.

Cuối cùng xin dẫn một bài thơ chứa nhiều nhân vật của Đỗ Phủ. Đó là bài "Lại gửi Ngô Lang". Đỗ Phủ gửi cho cháu tên là Ngô Lang, người mà nhà thơ đã nhượng lại gia sản. Ông yêu cầu người cháu không nên làm hàng rào phía tây căn vườn; hành động đó sẽ làm khiếp sợ bà láng giềng ở phía tây, một người đàn bà hết sức nghèo khổ thường đến hái trộm táo để sống qua ngày. Bài thơ như sau:

Để mặc cho bà láng giềng phía tây đập táo trước nhà

Một người phụ nữ không cơm ăn, không con cái.

Nếu không vì khốn cùng thì đâu đến nỗi phải làm thế

Chỉ vì lo sợ nên lại cần phải tỏ ra thân thiết.

Tuy để phòng khách lạ quả là đa sự

Cấm rào ngay dù là thừa, vẫn là rất thật

Đã thở than (vì) lao dịch thuế má (nên) nghèo đến xương,

Nghĩ đến việc can qua mà lệ ướt đầm khăn

Nhà thơ dựng lên 3 vai trò chính: nhà thơ (tôi), người cháu ("mày") và người phụ nữ ("nó"). Chữ "vai trò chính" không thật thích đáng vì bằng cách lược bỏ đại từ nhân xưng, đúng là nhà thơ tìm cách sáng tạo nên một ý thức "tương giao chủ thể" (intersubjective), ở đó không bao giờ có một người khác đứng đối diện. Từ câu thơ này sang câu thơ khác, nhà thơ lần lượt đồng nhất với nhân vật này rồi nhân vật khác (những câu 3, 5, 6 liên quan đến "nó", những

câu 4, 6 đến "mày" và câu thơ cuối đến "tôi" hoặc "chúng ta") như là có nhiều cách nhìn cùng một lúc. Bài thơ được trình bày như một cuộc thảo luận bên trong ở cùng một nhân vật, qua đó, lời đàm thoại và câu chuyện (sự việc) không ngừng hoà lẫn với nhau.

Những bài thơ chúng ta vừa phân tích thuộc bộ phận thơ thường gặp. Sẽ rất thú vị khi quan sát một ví dụ của thơ ca cổ điển mà ở đó thỉnh thoảng ta thấy sự có mặt của đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất.

Có rượu không có bạn
Một mình chuốc dưới hoa
Cất chén mời trăng sáng
Mình với bóng là ba.
Trăng đã không biết uống
Bóng chỉ quấn theo ta
Tạm cùng trăng với bóng
Chơi xuân cho kịp mà.
Ta ca trăng bồi hồi
Ta múa bóng rối loạn
Lúc tỉnh cùng nhau vui
Say rồi đều phân tán
Gắn bó bạn vô tình
Hẹn nhau tí Văn Hán.

Bài thơ mang cảm hứng Đạo giáo này của Lý Bạch nhan đề là "Uống rượu một mình dưới trăng" (*Nguyệt hạ độc chước*). Mặc dù giọng bề ngoài đơn giản, ở đây nhà thơ

đã đề cập đến nhiều chủ đề: ảo mộng và hiện thực, nói về chính mình và người khác, sự quyến luyến và hờ hững... Không bị ảo mộng đánh lừa, nhà thơ đã sáng tạo ra những người bạn rượu của mình: bóng của nhà thơ và mặt trăng soi hình bóng đó. Qua những thực thể vừa phân biệt vừa lệ thuộc lẫn nhau đó, nhà thơ ý thức về sự tồn tại của mình (câu 6: "thân ta"), như là chủ thể năng động (câu 9 và câu 10: "ta ca và ta múa"). Lời ca và điệu múa có những người bạn đáp ứng cho phép nhà thơ thường thức niềm vui được chia sẻ. Hẳn là niềm vui tạm thời. Và nhà thơ mơ tới sự hoà hợp thực sự (hoà hợp cùng nhau nhưng vẫn tự do - "vô tình") trong giải Ngân hà mà ở đó bóng tối ánh sáng lẫn lộn. Lần theo bài thơ, lúc đầu "nổi lên" cái "ta" (ngã) nhưng sau đó nó "hoà tan" trong cái toàn thể. Điều đó đã được nhấn mạnh một cách đích đáng do việc dùng từ "ta" ở giữa bài thơ trong lúc chủ từ nhân xưng vắng mặt trong những câu thơ đầu và cuối.

Toàn bộ những bài thơ đã nghiên cứu, phần lớn rất ngắn, cho thấy bằng thủ pháp tỉnh lược đại danh từ, con người đã nổi lên qua các sự vật như thế nào. Các nhà thơ thường dùng thủ pháp đó một cách mộc mạc hoặc tinh quái. Chúng ta hãy nêu tản mạn thêm vài ví dụ nữa trích trong những bài thơ dài hơn. Trong loạn An Lộc Sơn (757), Đỗ Phủ, quần áo xơ xác, vào trình diện nhà vua lúc bấy giờ đang phải bỏ chạy khỏi thủ đô. Để nhấn mạnh sự tương phản giữa mức độ tình trạng thảm hại của nhà thơ với vẻ

trang trọng của khung cảnh, đáng lý nói "mang dép cỏ, tôi vào bệ khiến thiên tử" thì nhà thơ chỉ nói một cách giản đơn và không phải không có chút hài hước:

Dép cỏ vào châu vua (18)

Chỗ khác, ông đã kết thúc như sau cho một bài thơ dài miêu tả sự đau khổ trong thời chiến của những người vì khóc mà đến nỗi chỉ còn những hốc mắt hoảnh lệ:

Mắt khô là nhìn thấy xương

Trời đất vẫn vô tình (19)

Những câu thơ không chủ từ nhân xưng này có sức mạnh nhờ một lối nói mập mờ: ai thấy ? Đó là nhà thơ, qua cặp mắt hoảnh lệ của những người nghèo thấy khuôn mặt họ hoá lại thành những bộ xương hay chính đó là cặp mắt của những người nghèo rút cuộc đã nhìn thấy "bản chất của sự vật"^{*} : trời đất vẫn tàn nhẫn đối với những con người bị cúng vào thần chết. Như vậy là người ta đã tham dự một cảnh tượng được nhìn nhận vừa từ ngoài vào, vừa từ trong ra. Trong những ví dụ khác nữa, điều mà các nhà thơ luôn luôn tìm cách biểu hiện, chính là sự giao cảm trực tiếp với tạo hoá. Đáng lẽ Lý Bạch nói với một đạo sĩ: "cuối năm hoặc có đến thăm nhau ta sẽ cười một con rồng trắng trên trời xanh" thì lại nói:

Cuối năm hoặc có đến thăm nhau,

Trời xanh cười con rồng trắng (20)

* "Cốt" vừa có nghĩa là xương, vừa có nghĩa là điều cốt yếu của sự vật.

Nhà thơ không còn ở trong trời xanh nữa mà đã cùng với nó hợp thành một chỉnh thể: giấc mơ tột đỉnh của Đạo Giáo. Cũng vậy, Vi Trang nói rằng ông không chỉ ở trong con thuyền của ông mà đang trở thành chính con thuyền ở giữa trời xanh nước biếc khi ông cất tiếng:

Nước trong xanh biếc hơn cả trời xanh,
Thuyền vẽ nghe mưa mà ngủ (21).

TÌNH LƯỢC GIỚI TỪ

Tiếp theo sự tình lược đại danh từ, ta đã có thể xác nhận hiệu quả của sự tình lược các giới từ trong các trạng ngữ định vị (chỉ địa điểm, thời gian). Do không có những từ như: ở, trên, trong v.v... những trạng ngữ đó đã trở thành những thể từ thực thụ ("núi vắng" đáng lẽ là "trong núi vắng", "rêu mọc" đáng lẽ là "trên rêu mọc", "giấc xuân" đáng lẽ là "vào mùa xuân lúc người ta ngủ"; điều đó cho phép chúng xuất hiện như chủ ngữ của câu. Ở đây, chúng ta cũng sẽ xét hiệu quả ấy ở cấp độ vị ngữ. Chủ yếu đó là trường hợp mà sự tình lược các giới từ kiểu "ư" (於, ở) kết hợp với sự tình lược chủ từ nhân xưng tước hết mọi sự chỉ dẫn về phương hướng của động từ, do đó, gọi nên một lối nói ngược, ở đó, chủ thể và khách thể, cái bên trong và cái bên ngoài ở trong một tương quan nghịch đảo.

Sự nghịch đảo trên dựa trên tính "tương giao chủ thể" như trong những câu thơ sau trong bài "Đêm trăng trên sông xuân" của Trương Nhược Hư:

Ai đêm nay (trong) con thuyền nhỏ ?

Nơi nao tương tư lâu dưới trăng sáng ? (22)

Những câu thơ trên liên quan đến bi kịch của 2 tình nhân sống xa cách nhau, câu thơ thứ hai có thể thuyết minh theo hai cách:

1. Cái *anh chàng* đang nghĩ về lâu dưới trăng sáng nay đang ở nơi nào?

2. Cái cô nàng trong lầu trăng sáng đương tương tư nay ở đâu ?

Tính mập mờ hai nghĩa ở trong câu này là cần có vì những tình nhân xa cách nghĩ về nhau, đồng thời, trong đêm.

Quan hệ nghịch đảo giữa chủ thể và khách thể như trong hai câu thơ sau:

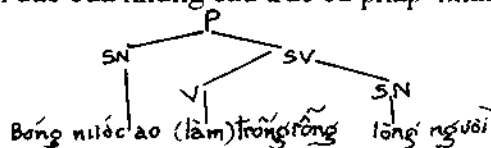
Ánh sáng núi / vui / tính chim

Bóng nước ao / hư không / lòng người (23)

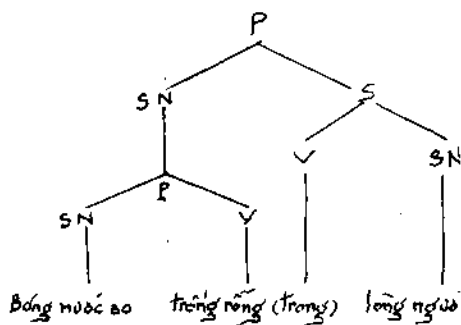
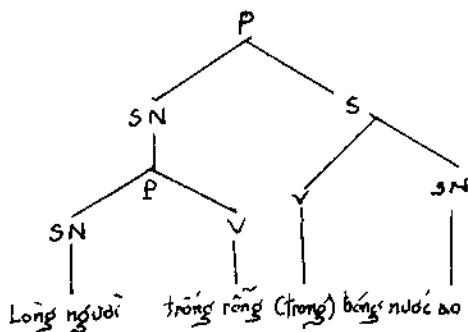
Hai câu thơ này rút ra từ bài "Thăm chùa Phú Sơn"* của Thường Kiển. Bài thơ đã nhiều lần được dịch ra các thứ tiếng phương Tây, và hai câu thơ này, cũng như những câu thơ trước, bởi tính mập mờ đã đưa lại nhiều cách giải thích rất khác nhau (24). Ở câu thơ thứ hai, vì động từ "không" (có nghĩa là đạt tới sự trống rỗng về tinh thần) không có giới từ xác định kèm theo nên câu thơ, với thành phần cấu tạo trực tiếp của nó, ít nhất có 3 cách tiếp nhận:

1. Lòng người trống rỗng trong bóng nước ao
2. Bóng nước ao trống rỗng trong lòng người
3. Bóng nước ao làm cho lòng người trống rỗng.

Những "cây" dưới đây có thể chỉ ra tốt hơn trạng huống cơ động và nghịch đảo của những cấu trúc cú pháp khác nhau đó:



* Đúng ra nhan đề bài thơ này là: Cảnh thiền viện ở sau chùa Phú Sơn.



Chúng ta nêu hai câu thơ làm ví dụ cuối cùng, qua đó Đỗ Phủ nhằm làm nổi bật những mối liên hệ và tác động qua lại giữa những yếu tố của quả đất và vũ trụ mà số phận con người hằng phải vật lộn với chúng:

Sao rũ xuống / cánh đồng bằng phẳng/ rộng

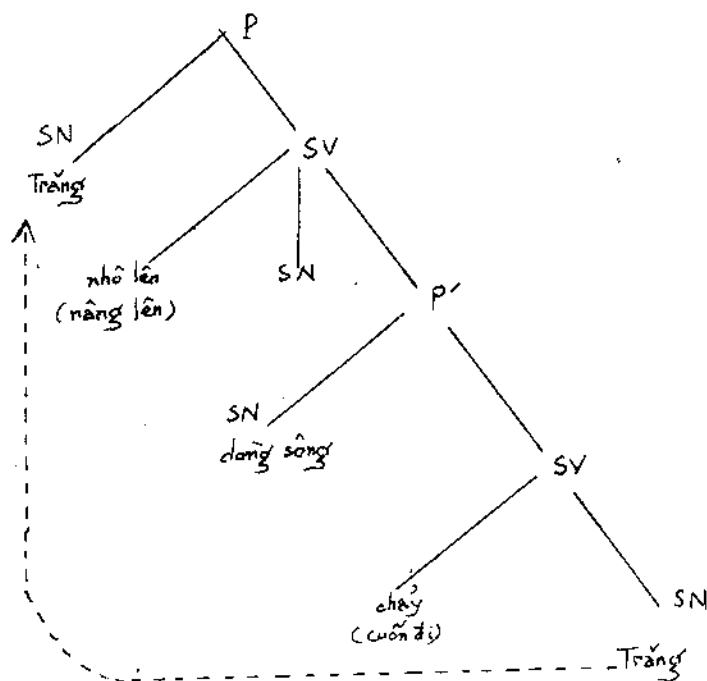
Trăng nhô lên/giòng sông lớn / chảy (25)

Hai câu thơ đối nhau, trong mỗi câu ta nhận thấy có một sự nối tiếp đều đặn những danh từ và động từ. Vì thiếu những dấu hiệu hình thái, các động từ vừa là động từ nội, vừa là động từ ngoại. Ví dụ trong câu thứ 2, động từ thứ nhất "dũ" có thể dịch là "nhô lên" hoặc "nâng (cái gì) lên" và động từ thứ hai "lưu" có thể dịch là "chảy" hoặc "cuốn (cái gì) đi".

Câu thơ, như nó được trình bày, cho phép có những cách dịch sau:

1. Trăng nhô lên và giòng sông chảy
2. Trăng mọc lên trên sông và giòng sông chảy
3. Trăng nâng giòng sông lên và khiến sóng tuôn ào ạt
4. Trăng mọc lên trên sông và ánh sáng của nó "chảy" theo làn sóng
5. Giòng sông cuốn đi cả ánh trăng đang lên.

Như vậy, sự tính lược những yếu tố sau động từ khiến cho các động từ trở nên "tự do", chúng có thể áp dụng đồng thời cho cả 2 chủ ngữ (trăng lên, trăng nâng giòng sông lên; giòng sông chảy, giòng sông cuốn ánh trăng theo). Cả câu thơ do lồng vào nhau mà thành. Người ta cũng có thể đọc câu thơ bắt đầu từ chỗ ngắt hơi (chữ thứ 3) và kết thúc bằng phần đầu câu thơ. Nó dựng lên một tương quan biện chứng giữa hai hình ảnh: ánh trăng (nhiệt tình sống, số phận con người) và giòng sông (không gian mệnh mông, thời gian bất tận) mà chúng ta có thể hình dung bằng "cây" sau đây :



TRẠNG NGỮ CHỈ THỜI GIAN

Vì tiếng Trung Quốc là một ngôn ngữ không có sự biến tố nên thời của động từ được biểu hiện bởi những yếu tố kết hợp với động từ như trạng từ, tiếp vị ngữ, những trợ từ chỉ tình thái ... thông thường, với ý định sáng tạo một trạng thái mập mờ mà ở đó hiện tại và quá khứ cũng như mộng và thực lẫn lộn; nhà thơ, hoặc là lược những yếu tố chỉ thời gian, hoặc là móc nối những thời điểm khác nhau làm phá vỡ lô gíc tuyến tính.

Ta gặp nhiều thí dụ như vậy trong thơ Đường. Trong số đó, có lẽ Lý Thương Ẩn là người có ý thức nhất trong việc tạo nên tình trạng mập mờ về thời gian: thời gian thực đã sống qua và thời gian trong sự hồi tưởng; những câu thơ kết thúc bài "Cảm sắt" (26) mà chủ đề là kinh lịch của tình yêu đã chứng tỏ điều đó:

Mối tình này có thể kéo dài mà lại trở thành những hồi ức chẳng? Chỉ vì ngay lúc bấy giờ đã buồn ngủ thất ý rồi*.

Nhà thơ tự đặt mình đồng thời vào chính lúc mối tình trải qua (câu 1) và vào lúc mà nhà thơ tin rằng có thể tìm lại được mối tình đó trong kỷ niệm (câu 2) dù vẫn tự hỏi là mối tình đó quả đã trải qua thật sự hay không.

Ví dụ thứ 2 là bài thơ "Mã Ngôi". Bài thơ gọi lại mối

* Lấy ý từ nguyên văn hai câu thơ trong bài:

Thử tình khả đãi thành truy ức?

Chỉ thị đương thời dĩ vãng nhiên.

tình đau khổ của Huyền Tông: say đắm Quý Phi, ông đã sao nhãng việc nước. Trong loạn An Lộc Sơn, trên đường đi trốn, ông đã buộc phải để cho binh lính trong lúc thịnh nộ giết ái thiếp của mình. Sau tấn bi kịch, nhà vua lòng khôn người chừng nào chưa cử được các đạo sĩ đi tìm linh hồn của người yêu ở bên kia biển cả, trong thế giới những người bất tử:

Bên kia biển cả hoài công biết rằng chín châu đã thay đổi

Kiếp khác chưa biết thế nào, kiếp này thế là thôi

Luống nghe đoàn quân hùng khoa mỡ ban đêm,

Không còn thấy quan kê nhân báo thê sớm.

Ngày hôm nay, toàn thể quân lính đều dừng ngựa.

Đêm hôm ấy, đêm mồng 7 tháng 7 cùng nhìn sao Ngưu mà cười.

Tại sao đã gần bốn mươi tám năm làm vua

Mà không bằng chàng họ Lư còn có nàng Mạc Sầu (27).

Bài thơ gồm 4 liên thơ. Dù vắng đại từ nhân xưng, cũng có thể giả định rằng chủ thể là chàng tình nhân bất hạnh (Huyền Tông) dù một vài câu thơ dường như cũng gọi lên cách nhìn của nàng tình nhân (Quý Phi). Liên thơ 1 không có chỉ dẫn nào về thời gian. Chỉ câu thứ 2 có nói "kiếp khác", "kiếp này", song người ta đang ở trong "kiếp này" hay "kiếp khác" ? Hay đang đứng ở giữa ? Không gì cho phép xác định điều đó. Có một sự chỉ dẫn về địa điểm trong câu 1 (bên kia biển cả), song ở đó người ta cũng đứng trước một sự mập mờ: ta đang ở trên quả đất này hay ở bên kia biển cả ? Theo truyền thống Trung Quốc xưa, quả đất gồm có 9 châu, nhưng 9 châu này cũng có địa điểm tương

úng của chúng ở bên kia biển cả, trong một thế giới khác và thế giới này cũng chia thành 9 châu. Khiến cho câu thứ nhất có thể thuyết minh bằng 2 cách: "người ta hoài công biết rằng bên kia cả 9 châu đã thay đổi" hay: "Bên kia biển cả, nơi người ta đang ở, người ta biết rằng trên cõi đất này, 9 châu đã thay đổi". Đối với những tình nhân phải sống cách biệt thì mọi sự đổi thay, ở đây hoặc ở kia, đều vô nghĩa, cũng vô nghĩa nốt những ngày đêm nối tiếp nhau. Liên II biểu hiện ý niệm về sự trôi chảy của thời gian nhưng là một thời gian không phân hoá. Ban đêm (câu 3) chỉ còn là một tiếng vang đơn điệu và ban ngày (câu 4) cũng không còn ý nghĩa gì nữa, dù ở "kiếp này" hay "kiếp khác".

Trong lòng lời nói với thời gian mơ hồ đó, liên III đưa vào một cách gần như không đúng chỗ những trạng ngữ chỉ thời gian "ngày hôm nay", "đêm hôm ấy", làm nổi bật một thời "hiện tại" mà xung quanh nó gắn chặt một ý nghĩ ám ảnh (câu 5 gọi nên cảnh giết người, còn câu 6 gọi nên đêm tình ái mà những tình nhân sung sướng cười sao Ngưu Lang và Chức Nữ, hai ngôi sao ở hai bên giải Ngân hà và theo truyền thuyết chỉ có thể gặp nhau một năm mỗi một lần vào ngày 7 tháng 7 âm lịch). Khi nói về đại danh từ, chúng tôi đã lưu ý rằng sự vắng mặt của Shifter* tạo nên một ngôn ngữ mập mờ. Ở đây, cũng trong một lối nói mập mờ, sự đột

* Chữ dùng này của R.Jakobson, N.Ruwet dịch là "embrayeur", có thể tạm dịch là "cán móc nối", "trục dẫn động", bộ phận nối động cơ máy và các bộ phận mà nó cần làm chuyển động.

nhập của một Shifter (ngày hôm nay) đã đưa lời nói riêng tư vào một cách thô lỗ và ghi đậm nét tính chất không thể truyền giám của bí kịch thể gian mà thời gian cũng không thể làm tiêu tan được. Liên cuối lại đặt lời nói vào trong tình thế khách quan : hình ảnh "thiên tử" ứng với câu hỏi ban đầu của bài thơ: Người ta đang ở dưới mặt đất hay ở trên trời ? Nếu hạnh phúc không bao giờ được thực hiện ở dưới mặt đất thì có thể là đã thực hiện được trong cuộc đời trước kia (chàng trai họ Lư và người yêu là Mạc Sâu sống sung sướng 800 năm về trước dưới triều Hán), hay sẽ có thể thực hiện được, nhưng phải là trong một cuộc đời mai sau.

TÌNH LƯỢC NHỮNG TỪ SO SÁNH VÀ ĐỘNG TỪ

Trong những câu thơ chứa đựng một sự so sánh, người ta nhận thấy sự vắng mặt không chỉ những từ liên kết ("như", "tựa"...) mà cả những động từ (giống như, gọi lại, nhắc nhở tới...) và những hệ từ. Chúng tôi cũng coi thủ pháp đó như sự tình lược động từ chính của câu.

Việc tình lược những từ so sánh không giản đơn vì quan tâm tiết kiệm ngôn ngữ: bằng cách để cho hai từ ngữ (hoặc vế) đối chọi một cách "mạnh mẽ", nó tạo ra giữa chúng một tương quan căng thẳng hoặc hỗ trợ. Hơn nữa, nếu trong một câu tồn tại hoặc so sánh, nhà thơ sử dụng phép nghịch đảo thì thường là khó quy cho mỗi một trong hai đóng vai trò chủ thể hoặc đối tượng. Bằng thủ pháp này - không phải chỉ là tạo nên một sự tương đương - nhà thơ đã liên kết "một cách hữu cơ" những sự việc của con người và những sự vật của thiên nhiên. Để minh họa, xin dẫn hai ví dụ, một của Lý Bạch, một của Đỗ Phủ:

1. Đám mây trôi lòng du tử

Mặt trời lặn tình bạn cũ

(Phủ vãn du tử ý

Lạc nhật cố nhân tình)

Tổng hữu nhân

Những câu thơ này rút ra từ một bài thơ tả cảnh tiễn biệt. Ở đó, trước khi du khách lên ngựa, hai người bạn còn dùng dăng giấy lát trong cảnh hoàng hôn, thiên nhiên

không phải là vật trang sức bên ngoài mà là một phần tử tham dự tấn kịch. Trong mỗi câu, sự vắng mặt của từ so sánh đã đặt hai từ ngữ trong một tương quan nghịch đảo. Bởi vậy, câu 1 có thể được đọc : "Lòng người du tử giống như đám mây trôi" hoặc "Đám mây trôi có tâm trạng của người du tử". Trong cách thuyết minh thứ 2, thiên nhiên không phải chỉ là một "kẻ cung cấp những hình ảnh ẩn dụ"; nó cũng có liên quan đến tấn bi kịch của con người. Điều này còn được nhấn mạnh bởi hiện tượng đối nhau giữa hai câu thơ. Hai yếu tố thiên nhiên: đám mây trôi và mặt trời lặn, đối diện với nhau, tạo nên một mối tương quan vừa tiếp cận, vừa đối lập (vừa có tính chất tương đồng, vừa có tính chất tương phản). Quả vậy, cả hai đều cùng lượn lờ một lúc, song trong khi một bên lao lên trời thì bên kia hạ dần xuống đất. Chúng cũng biết nỗi khủng khiếp của cảnh chia ly. Mối liên hệ "tạo nghĩa" này khiến cho chúng không bị tiếp nhận như những yếu tố ngẫu nhiên của sự so sánh. Bốn từ ngữ trong hai câu thơ "kết hợp" với nhau như vậy, tạo nên giữa chúng những mối liên hệ dựa trên một sự tất yếu bên trong. Bi kịch thế gian không tách bi kịch của tạo hoá. Không có mặt của những lời thuyết giáo, tất cả diễn ra như thể là nhà thơ muốn vượt qua cách dùng thủ pháp ẩn dụ bằng cách đưa vào một trật tự thuần hoán dụ.

Mặt trời - mặt trăng chìm trong lòng

Trời - đất bèo trên nước*

* Nguyên văn: Nhật nguyệt lặn trung điều,
Cần khôn thủy thượng bình.
Chữ "nhật nguyệt" còn có thể dịch là "ngày tháng".

Trong những câu thơ này, sự tỉnh lược từ so sánh cho phép có hai kiểu đọc theo nghĩa: Đối với câu 1, vế đầu của sự so sánh có thể là "nhật nguyệt", có thể là "tôi" hiểu ngầm; câu thơ có thể dịch: "mặt trời mặt trăng như những con chim trong lồng" hoặc: "Ngày tháng trôi qua, tôi giống như một con chim trong lồng". Cũng vậy, câu 2 có thể có 2 cách nhìn nhận: "Giữa đất trời, tôi giống như những cánh bèo trên mặt nước" hoặc: "Đất trời biến đổi thất thường giống như những cánh bèo trên mặt nước".

Cùng tham dự kiểu tìm tòi ấy là sự tỉnh lược động từ trong câu. Với thủ pháp này, nhà thơ nhằm giành địa vị ưu tiên cho một vài yếu tố bằng cách đưa lại cho chúng một sắc thái nhất định nào đó hoặc nhằm cố định một trạng thái mà ở đó các yếu tố cùng tồn tại, đồng thời bao hàm lẫn nhau.

Biển biếc trời xanh mới tình đêm đêm (28)

Lý Thương Ẩn đã nói lên số phận của tiên nữ Thường Nga bị cầm tù trong mặt trăng như vậy. Tấm lòng yêu thương ấy xót xa đêm đêm, giữa biển trời nhấp nháy. Câu thơ, như nó được trình bày bằng tiếng Trung Quốc, có một sức biểu hiện lớn hơn rất nhiều so với trường hợp nếu có kèm theo một chỉ dẫn thuộc động cách. Rất khó đạt tới những câu thơ như thế, những câu mà ở đấy các ký hiệu chỉ được nâng đỡ bằng nhịp điệu. Xin kể thêm ba ví dụ khác trong số được nhiều người biết nhất:

1. Tiếng gà gáy trắng trên điểm tranh

Vết chân người sương trên cầu gỗ (29)

2. Giải Ngân hà mùa thu chiếc nhận
Chày đập áo đêm đêm ngân nhà (30)

3. Ngũ hồ nhà ba mẫu
Vạn dặm một người trở về (31)

DÙNG HƯ TỪ THAY CHO ĐỘNG TỪ

Đến đây, chúng ta đã quan sát nhà thơ bằng cách bỏ một vài hư từ mà tạo nên được một kiểu "hư" giữa các từ như thế nào. Bây giờ cần chỉ ra một thủ pháp đặc biệt. Với nó, nhà thơ cố ý đặt một hư từ vào chỗ một thực từ (thường là động từ) nhằm một lần nữa đưa cái "hư" vào trong câu thơ, song lần này là bằng cách thay thế. Trong những ví dụ sau, chúng tôi nhấn mạnh là những hư từ đóng chức năng động từ:

1. Tuổi già MÃI đường xa

Ngày muộn LẠI núi sông (32)

2. Lá vàng VẪN gió mưa

Lầu xanh TỰ sáo đàn (33)

3. Đất U đất KẾ CHỈ rần rết lợn rừng

Trời đất CÒN hổ sói (34)

4. Sinh kế BAO xấu mặt

Mối lo VẢ LẠI cuối năm (35)

5. Mây nổi LẤN trời xa

Đêm dài CÙNG trăng trơ trọi (36)

6. Cổ thụ KHÔNG dấu người

Núi sâu chuông nơi NÀO (37)

7. Một khi bỏ chốn đài tía MÃI TẬN sa mạc phía Bắc

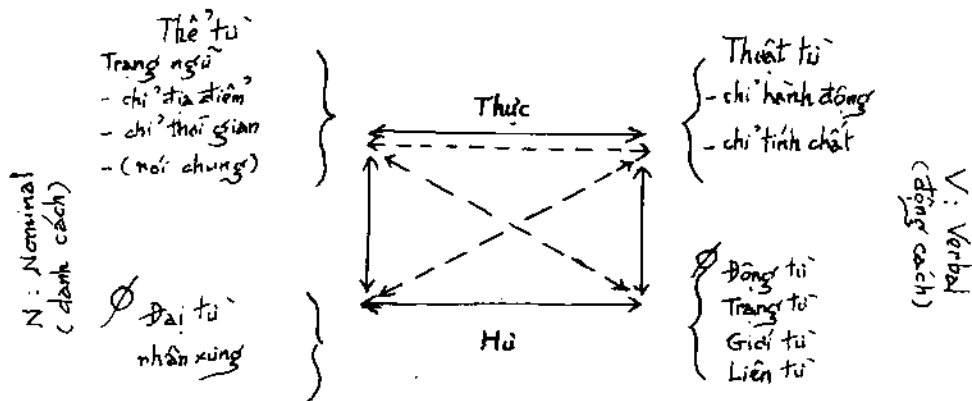
Chỉ còn mớ xanh HUỐNG hoàng hôn (38).

Kết quả trực tiếp nhất của những sự tinh lược này là nới lỏng những trói buộc về mặt cú pháp: những trói buộc này bị thu hẹp thành một vài quy luật tối thiểu. Nếu những câu thơ có kích thước dài, gần với văn ngôn hơn thì những câu thơ ngắn, ngũ ngôn, thực tế chỉ tuân theo hai quy luật cố định: trong một ngữ đoạn, cái hạn định đứng trước cái được hạn định; trong một câu mà vị ngữ là động từ ngoại, người ta tuân theo sơ đồ: S+V+O. Cần chỉ ra đây vai trò cốt yếu của nhịp điệu là nhóm hợp lại các từ. Trong các từ, những thể từ và thuật từ (động từ chỉ hành động hay thuật từ chỉ tính chất) cùng một vài trạng từ có một tính cơ động lớn về mặt kết hợp. Những câu thơ ngũ ngôn, do ngắn gọn, thỉnh thoảng được trình bày như một "sự dao động" giữa trạng thái danh cách (N: Nominal) và trạng thái động cách (V: Verbal) (một vài kết hợp có thể nói trước: Trước dấu ngắt hơi: NN, NV, VN, VV; sau dấu ngắt hơi: NVN, NNV, VNV, VNN). Hơn nữa, trong nhiều trường hợp, còn có thể nhận thấy sự dao động đó ngay trong một từ. Vì các từ không biến đổi, tính chất của một từ không được chỉ rõ bởi những dấu hiệu hình thái học mặc dù trong ngôn ngữ thông thường cách sử dụng vẫn xác định chúng vào một lớp từ nhất định. Trong một cấu trúc câu, tính chất một từ được xác định bởi những thành phần ở chung quanh (giới từ, liên từ, phụ từ ...) nên sự vắng mặt những thành phần này khiến cho việc nhận ra nó thường là khó khăn hơn. Điều đó đã phục vụ cho ý định của nhà thơ; Dưới con mắt họ, trong

một thực từ, danh cách và động từ cách là hai trạng thái tiềm tại. Chính vì lẽ đó mà các từ, do tính chất hai mặt và tiếp xúc trực tiếp với nhau, đã đưa lại cho câu thơ một sự sinh thành và một sức chứa tình cảm mạnh mẽ.

Tính đến những điều đã được gỡ ra trong chương này, chúng tôi có thể khẳng định rằng nhà thơ Trung Quốc, bằng quá trình rút bớt không phải là nhằm giản đơn hoá ngôn ngữ đến tột độ mà là nhằm nhân lên gấp bội vai trò danh cách - động cách và đưa vào trong lời nói một chiều hàm ngụ là cái "hư". Trên trục của hệ dọc và trên trục ngữ đoạn, cái hư (được tạo ra bởi sự lược bỏ đại từ nhân xưng, hư từ và cả động từ), bởi việc dùng lại một vài hư từ thay cho động từ, đã làm nảy sinh những quan hệ thay thế $\leftrightarrow$ và kết hợp phức tạp (----) mà chúng tôi thử trình bày bằng hình ảnh ở trạng thái đối diện (*tức hình ảnh ở dưới*. NKP).

Hình trạng được xếp đặt bên ngoài có vẻ tĩnh của sự trình bày ở đây không nên làm cho ta quên rằng ta đang đứng trước một ngôn ngữ động mà những yếu tố cấu thành bao hàm lẫn nhau, một thứ ngôn ngữ bung ra có thể phát huy được hiệu lực của những mối quan hệ giữa cái nói ra và cái không nói ra, giữa cái hành động và không hành động và xét đến cùng, giữa chủ thể và khách thể. Đối với các nhà thơ, chỉ có thứ ngôn ngữ được cái "hư" kích thích này là có thể sản sinh ra lời nói mà ở đó "khí" chuyển động, và do đó có thể viết mà gợi ra được cái không thể nói ra bằng lời.



Chính ở đây cần nhắc lại một lần nữa tầm quan trọng của khái niệm "hư" trong tư tưởng mỹ học Trung Quốc. Chiếm hữu được chiều "hư", con người sẽ xoá được khoảng cách với những bộ phận của ngoại giới; và mối liên hệ bí mật mà nó nắm được giữa các sự vật cũng chính là mối liên hệ tồn tại giữa chính nó và các sự vật. Đáng lẽ sử dụng một thứ ngôn ngữ miêu tả, nó lại tiến hành qua một "sự trình bày bên trong" bằng cách để cho các từ phát huy đầy đủ "hiệu lực" của chúng. Trong một lời nói, nhờ cái hư, những ký hiệu, thoát khỏi (ở một mức độ nào đó) sự trói buộc của ngữ pháp nghiêm khắc và một chiều, tìm thấy lại tính chất chủ yếu của chúng: vừa là những tồn tại riêng biệt vừa là những bản chất của thực thể. Được chứa đựng trong tiến trình thời gian song chúng dường như lại ở ngoài thời gian. Khi nhà thơ gọi tên một cái cây thì đó là cái cây riêng biệt mà nó thấy, cũng là cái cây trong bản chất của nó. Hơn nữa, những ký hiệu trở nên có tính chất nhiều chiều trong những mối quan hệ giữa chúng với những ký hiệu khác. Và

qua những mối liên hệ đó mà chủ thể xuất hiện, vừa vắng mặt, vừa "có mặt một cách sâu sắc".

Như thế, lối diễn đạt khách quan và lối diễn đạt riêng tư trùng nhau, trở nên cái bên ngoài và cái bên trong của cùng một lối diễn đạt. Kết quả là một ngôn ngữ cô đọng, hoàn toàn bị kích thích bởi cái "nhịp" (đóng vai trò giống như vai trò của "khí vận" trong hội hoạ), một thứ nhịp không chỉ giới hạn về phương diện âm thanh mà còn điều chỉnh cả giới tự nhiên và ý nghĩa của các từ. Cũng bước vào một ngày hội chung, nếu ở đó nhạc và múa làm sống lại những bí mật chẳng hiểu có tự bao giờ của chúng thì những ký hiệu lại thoát ra khỏi những mối liên hệ được quy thành pháp diễn mà dựng nên giữa chúng một sự giao cảm tự do. Lời nói được tháo khoán, trong đó người ta có thể "đạo chơi". Ở mỗi điểm, người ta có thể phát hiện ra những viễn cảnh mới. Không rơi vào trò chơi thuần túy, các nhà thơ đã tạo nên những bài thơ rất hay gọi là *hội văn thi* trong đó, các cách đọc khác nhau bắt đầu từ những điểm khác nhau đều có thể chấp nhận: Loại đơn giản nhất là dạng thơ mà người ta có thể đọc theo chiều hướng thông thường và theo chiều ngược hẳn lại bắt đầu từ cuối bài thơ:

Hương liên bích thủy động phong lương

Thủy động phong lương hạ nhật trường.

Trường nhật hạ lương phong động thủy

Lương phong động thủy bích liên hương

Loại thơ này có thể có được chính vì sự rút hẹp những

quy luật ngữ pháp và sự vắng mặt của các hư từ. Các từ chỉ bộc lộ bản chất thực sự của chúng qua vị trí chúng đứng trong câu; Chúng giữ chức năng theo một trật tự nhất định. Nếu ta đảo trật tự đó thì chúng giữ chức năng khác. Trong bài thơ nêu trên, từ này đứng sau từ kia, tùy theo cách đọc thông thường hoặc đảo ngược, ta có thể rút ra một ý nghĩa rất xác định.

Hương liên = Sen thơm

Liên hương = Sen (là) thơm

Lương phong = gió mát

Phong Lương = Gió (là) mát

Thủy động: Nước lay động

Phong động thủy: Gió làm cho nước lay động.

Và những câu trong bài thơ (theo cả hai chiều) có thể dịch như sau:

"Trên nước biếc, giữa sen thơm, dấy lên một làn gió mát

Nước xao động, gió mát, ngày hè dài.

Ngày dài, mùa hè mát, gió làm nước xao động

Một làn gió mát làm nước xao động, làn sen xanh lan toả hương thơm".

Một số bài thơ khác còn điêu luyện hơn, đã thiết lập nên những cung mê ký hiệu thực sự mà ở đó, xuất phát từ bất cứ điểm nào người ta đều có thể bước vào một cuộc hành trình khác và cuộc hành trình đó đều có thể đem lại những phát hiện kinh ngạc*.

* Ở đây, chúng tôi buộc phải lược bớt một hình vẽ quá rắc rối trình bày một bài thơ như thế do điều kiện kỹ thuật chưa cho phép thực hiện.

II

NHỮNG THỦ PHÁP CHỦ ĐỘNG

Nếu chúng tôi gọi những thủ pháp mà chúng tôi sẽ nghiên cứu trong chương này là chủ động, chính là vì chúng có quan hệ với những hình thức và quy luật âm vận học mà các nhà thơ đã tìm tòi và xác định một cách có ý thức. Chúng tôi không phải chỉ miêu tả những hình thức và quy luật đó mà còn phải nắm vững tất cả những hàm ngụ của chúng. Tất nhiên là những thủ pháp chủ động không hoạt động độc lập đối với những thủ pháp bị động; chúng dựa trên những thủ pháp này để thiết lập một ngôn ngữ thơ ca thực sự.

Thơ Trung Quốc đã có một sự phát triển không ngừng về hình thức. Thời kỳ đầu được đánh dấu bằng hai tập thơ (tiêu biểu cho hai loại): Kinh Thi và Sở từ. Kinh Thi, ra đời từ nửa đầu của thiên niên kỷ thứ nhất trước Công Nguyên, gồm những bài có tính chất lễ nghi và những bài dân ca, nảy sinh trong lòng một xã hội đã bắt tay làm nông nghiệp. Những bài ca này, với đề tài không đổi là những công việc đồng áng, những nỗi đau khổ và niềm vui trong tình yêu, những ngày hội theo thời tiết, những nghi thức thờ cúng, nổi bật lên với nhịp điệu đơn giản và đều đặn; thể thơ 4 chữ chiếm địa vị chủ đạo trong đó. Sở từ xuất hiện chậm hơn, vào thế kỷ thứ IV trước Công Nguyên (ở thời Chiến Quốc) trong lưu vực sông Dương Tử, thời bấy giờ vẫn còn nằm

bên lề của nền văn minh Trung Quốc đích thực. Loại thơ này đối chọi với thơ trong Kinh Thi về nội dung cũng như hình thức. Lấy thi hứng từ các tôn giáo thờ các thần tự nhiên và với phong cách thần chú, dùng tràn ngập những biểu tượng cây cỏ hoa lá với những hàm ngụ (implications) phù phép và ái tình, những câu thơ có độ dài ngắn không đều nhau: Thường là hai câu 6 chữ nối liền bởi âm tiết ngắt nhịp "hê" (兮) . Về sau, chính các nhà thơ đã phỏng theo loại thơ này để diễn tả những ảo ảnh do trí tưởng tượng của họ sáng tạo.

Dưới triều Hán (206 trước CN - 219 sau CN) các nhà thơ bác học say mê sáng tác *phủ* (văn xuôi có nhịp điệu), truyền thống của Kinh Thi không được đảm bảo duy trì, ấy thế nhưng dân ca lại được đưa vào sử dụng bởi *Nhạc phủ*, cơ quan âm nhạc do Hán Vũ Đế lập nên khoảng 120, cơ quan có nhiệm vụ thu thập chúng. Những bài ca đó, với tính chất trữ tình hồn nhiên hơn và thể thức tự do hơn, đến lượt nó, lại ảnh hưởng đến các nhà thơ. Bởi vậy, từ thời Hậu Hán đến Đường, ta chứng kiến một sự phát triển song song của một loại thơ dân gian và một loại thơ bác học mà cả hai chủ yếu đều viết theo thể thơ 5 chữ. Trong các thời kỳ Tam Quốc, Lương Tấn (265 - 419) và Nam Bắc triều (420 - 589) tiếp theo triều Hán, bên cạnh một nền dân ca luôn luôn nở rộ, nhiều thế hệ nhà thơ đã sáng tác được những tác phẩm có giá trị lớn (những tác phẩm đã chuẩn bị con đường dẫn tới thơ Đường). Trong thời gian dài đó, nhiều hình thức mới

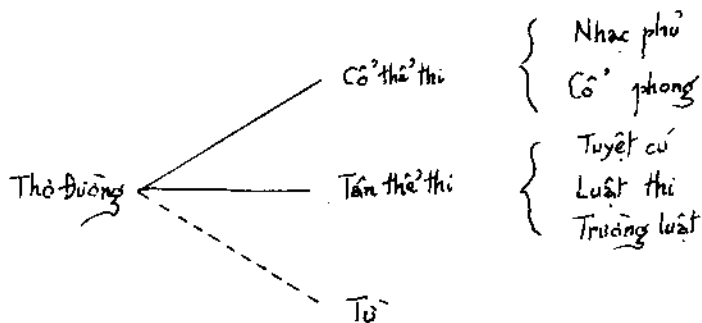
phát triển rực rỡ: Tứ tuyệt, thất ngôn, thơ tự sự dài, v.v...

Đầu đời Đường, vì những sự tìm tòi về hình thức đã đạt tới một sự tinh tế cao độ và cũng vì nhu cầu thi cử của triều đình, tất cả các loại thơ đang dùng đều được xem xét lại và được luật hoá. Sự cố định đồng thời các hình thức là một sự kiện quan trọng. Trong ý thức của một nhà thơ đời Đường, toàn bộ những hình thức này, những hình thức cho phép phát huy được lợi thế của mọi cung bậc của tính nhạy cảm, tạo nên một hệ thống chặt chẽ trong đó vị trí của mỗi hình thức được đặt trong tương quan với những hình thức khác.

Người ta tiến hành sự phân biệt đầu tiên giữa *tân thể thi* do những luật thơ nghiêm khắc chi phối với *cổ thể thi* nổi lên với sự vắng mặt những điều đó hoặc thông thường hơn, với việc làm biến dạng cố tình chính những quy luật đó. Hai dòng trong cổ thể thi, một giòng có tính chất dân gian là *Nhạc phủ* và giòng kia có tính chất bác học là *cổ phong*, nuôi dưỡng và bồi bổ cho nhau. Về tân thể thi, hình thức quan trọng nhất là luật thi (thơ luật có tám câu); Chính là trong quan hệ với nó mà các loại thơ khác đã được định nghĩa: *tuyệt cú* được coi như luật thi cắt ra³ và *trường luật*, như tên nó chỉ rõ, một luật thi kéo dài, gồm nhiều đoạn thơ. Bên cạnh hai loại này, cần nhắc thêm một hình thức thơ gần

³ Đây chỉ là một quan niệm, còn có những quan niệm khác về "tuyệt cú", về các thuật ngữ như "luật thi" "cổ thể" "cổ phong" "nhạc phủ", ngay trong các sách của Trung Quốc, có khi được sử dụng với hàm nghĩa khác nhau.

chặt với âm nhạc là từ; từ phát triển mạnh cuối Đường và đạt đến sự phát triển cực thịnh dưới triều Tống tiếp theo đó.



Trong mạng lưới hình thức này, luật thi có thể xem là sự tham chiếu mà tất cả ý nghĩa của những hình thức khác đều xuất phát từ đó. Hình thức này, kết quả của nhiều thế kỷ tìm tòi, không chỉ làm nổi bật những nét riêng biệt của một ngôn ngữ mà còn trình bày theo cách riêng của mình một quan niệm triết học chủ yếu của người Trung Quốc. Chúng ta đứng trước một hệ thống mà những cấp độ khác nhau của nó đều được tạo nên bởi những yếu tố đối lập nội tại và sự tiến triển của nó tuân theo một quy luật biện chứng cơ bản. Về phương diện này, việc phân tích luật thi đưa lại - bên cạnh những điều thú vị khác - thú vị làm nổi bật tiến trình mà qua đó một hình thức sản sinh ra ý nghĩa.

A. LUẬT THI

Ở luật thi, điều làm cho người ta chú ý ngay lập tức là dáng vẻ "tiết kiệm" của nó. Dưới mắt nhà thơ Trung Quốc, nó tạo thành một kiểu "đầy đủ tối thiểu". Một bài luật thi gồm hai khổ thơ bốn câu* và mỗi khổ thơ 4 câu gồm hai liên thơ. Vì vậy, liên thơ là đơn vị cơ bản. Trong 4 liên thơ của một bài luật thi, liên 3 và 4 buộc phải tạo thành bằng những câu thơ có đối và liên đầu, liên cuối bằng những câu không đối. Sự đối chọi giữa những câu đối và không đối này là đặc trưng của luật thi, hệ thống được tạo thành bằng những yếu tố đối lập ở mọi cấp độ (thanh âm, từ pháp, cú pháp, tượng trưng v.v...). Giữa các cấp độ ấy có cả một mạng lưới các tương quan, trong đó chúng nâng đỡ nhau, bao hàm lẫn nhau.

Chúng tôi bắt đầu nghiên cứu cấp độ âm thanh bằng cách quan sát lần lượt nhịp điệu, vần, đối vị điệu thức và những hiệu quả âm nhạc.

NHỊP ĐIỆU

Trong một bài luật thi, một câu thơ có thể có 5 hoặc 7 âm tiết: thế có nghĩa là một câu thơ gồm 5 hoặc 7 chữ vì ở tiếng Trung Quốc, mỗi chữ gồm cố định một âm tiết (và ngay các từ, trong tiếng Trung Quốc cổ, cũng thường chỉ gồm một chữ). Ở thơ, nơi mà âm tiết là đơn vị cơ bản, có

* Còn gọi là "tiết" hoặc "giải": thượng bán tiết, hạ bán tiết; tiền giải, hậu giải.

thể nói không có sự so le giữa cấp độ cái biểu đạt (signifiant) và cái được biểu đạt (signifié) vì mỗi âm tiết đều luôn luôn có một nghĩa. Chỗ ngắt nhịp ở sau âm tiết thứ hai trong thơ ngũ ngôn và sau âm tiết thứ tư trong thơ thất ngôn. Ở bên này và bên kia dấu ngắt nhịp có một sự đối lập giữa những số chẵn (2 hoặc 4 âm tiết) và số lẻ (3 âm tiết), sự đối lập được nhấn mạnh bởi nhịp điệu mà điều đáng chú ý là theo đoản trường thể (iambique) trước chỗ ngắt nhịp và theo trường đoản thể (trochaïque) sau chỗ ngắt nhịp. (● = âm tiết được nhấn mạnh).

Ngũ ngôn: ○ ● / ● ○ ●

Thất ngôn: ○ ● ○ ● / ● ○ ●

Thứ nhịp điệu trong đó các âm tiết chẵn và lẻ được lần lượt nhấn mạnh ấy, trên một chừng mực nào đó, là do những sự va chạm lẫn nhau tạo thành. Nói một cách hình ảnh, chỗ ngắt nhịp như một vách tường mà những làn sóng nhịp điệu ○ ● kéo đến vỗ vào rồi từ đó sự đụng chạm dội lại làm nảy sinh nhịp điệu trái ngược ● ○ ●. Thứ vận luật học tương phản này gây nên tất cả sự chuyển vận năng động của câu thơ. Về sự đối lập giữa những số chẵn - lẻ, còn cần phải xác định rằng sự đối lập ấy bao hàm quan niệm về âm (số chẵn) và dương (số lẻ) mà sự xen kẽ của chúng, như ta biết, đối với người Trung Quốc, biểu hiện cái nhịp cơ bản của vũ trụ. Ngoài chức năng về nhịp điệu, chỗ ngắt nhịp còn đảm nhận chức năng về cú pháp (39) bằng

cách nhóm họp lại các từ trong một câu thơ thành những phần riêng biệt đối lập nhau hoặc duy trì giữa chúng những mối liên hệ nhân quả. Trong bài *Xuân vọng*, Đỗ Phủ dùng chỗ ngắt nhịp để ghi lại sự tương phản giữa một vài hình ảnh: "Quốc phá / sơn hà tại" (đất nước tan nát nhưng sông núi còn); Cảm thời/hoa tiền lệ (Cảm thương thời thế ngay đến hoa cũng nhỏ lệ).

Ngược lại, Vương Duy dùng chỗ ngắt nhịp (gọi lên cái "hư") để nhấn mạnh những mối liên hệ tinh tế tồn tại giữa những hình ảnh bề ngoài dường như độc lập với nhau:

Người thành thoi / hoa quế rụng

Đêm im lặng / non xuân vắng không (40)

VẤN

Về vần, chỉ có một sự đứt khoát đơn giản: trừ câu thơ đầu có thể tính đến chuyện hiệp vận, vần luôn rơi vào câu thơ số chẵn. Điều đó có nghĩa là những câu thơ số lẻ không hiệp vận - Đó chính là một nét quan trọng của thơ Trung Quốc - và như vậy là đã tạo nên một sự đối lập nữa về mặt cấu trúc giữa câu thơ số lẻ và câu thơ số chẵn. Không có việc đối vần trong một bài luật thi, chỉ một vần "chạy khắp" từ câu thơ số chẵn này sang câu thơ số chẵn khác của cả bài thơ. Đối với vần, cần nói thêm là nhà thơ phải chọn một chữ thuộc thanh "bằng", thanh "bằng phẳng" (và dài) nhất trong 4 thanh của Cổ Hán ngữ. Điều đó dẫn chúng ta đề cập đến một điểm quan trọng khác của thơ Trung Quốc: sự ĐỐI VỊ có điệu thức.

ĐỐI VỊ CÓ ĐIỀU THỨC (*Contrepoint tonal*)

Tiếng Trung Quốc là một thứ tiếng có thanh điệu: tính âm nhạc do sự kết hợp âm thanh đưa lại đã được các nhà thơ Trung Quốc cảm nhận từ rất lâu (41). Ở cấp độ âm thanh, một bài luật thi bị chi phối bởi những quy luật âm thanh được xác định một cách nghiêm ngặt. Để làm được điều đó các nhà thơ đã đưa ra sự phân biệt giữa thanh bằng (thanh đầu tiên trong 4 thanh) và những thanh trắc (ba thanh khác: "thượng", "khứ", "nhập"). Sự phân biệt ấy, về nguyên tắc, dựa trên sự phân biệt giữa thanh thứ nhất bằng phẳng và có âm tiết dài với những thanh khác có biến điệu và âm tiết ngắn*. Đối với thơ ngũ luật và thất luật, đối vị điệu thức có thể cho thấy trước những sơ đồ về sự xen kẽ hai loại thanh âm này: Nhà thơ phải chọn những chữ mà thanh phù hợp với những sơ đồ bắt buộc dưới đây (_ biểu diễn thanh bằng và / những thanh trắc):

1. Sơ đồ bắt đầu bằng một thanh trắc :

. / / _ _ /
_ _ / / _
_ _ _ / /
/ / / _ _

2. Đối với dòng thứ nhất của sơ đồ này, có một biến

*Vương Lực cũng giải thích tương tự trong cuốn *Hán ngữ thi luật học*.

thể trong trường hợp câu thơ thứ nhất chứa vần; vì vần buộc phải là thanh bằng nên câu thơ thứ nhất phải kết thúc bằng thanh này.

/ / / _ _
 _ _ / / _
 _ _ _ / /
 / / / _ _

3. Sơ đồ bắt đầu bằng một thanh bằng:

_ _ _ / /
 / / / _ _
 / / _ _ /
 _ _ / / _

4. Cũng có một biến thể đối với dòng thứ nhất của sơ đồ trước trong trường hợp câu thứ nhất của bài thơ chứa vần:

_ _ / / _
 / / / _ _
 / / _ _ /
 _ _ / / _

Mỗi sơ đồ trên có thể được xem như một trò chơi ký hiệu trừu tượng và trở thành đối tượng phân tích về phương diện số lượng hoặc kết hợp. Về phía chúng tôi, cũng không quên là nó phục vụ cho ngôn ngữ thơ ca. Vì vậy chúng tôi sẽ chỉ nêu lên ở đây những điều tỏ ra thích hợp. Lấy ví dụ ở sơ đồ 1, trong đó chúng ta ghi nhận hai sự phân chia bên trong mà luật thơ có thể cho thấy trước:

/ /	- -	/ /	- -
- -	/ /	- -	/ /

Đường dọc chỉ chỗ ngắt nhịp còn đường ngang chỉ sự phân biệt giữa 2 liên thơ. Từ 2 phía của đường dọc ta nhận thấy sự đối chọi về số lượng chân/lẻ: trước chỗ ngắt, hai âm tiết cùng thanh; sau chỗ ngắt, ba âm tiết trong đó hai cùng thanh nhưng khác với thanh của hai âm tiết trước dấu ngắt. Sự bố trí các thanh như vậy là phù hợp với nhịp điệu của câu thơ Trung Quốc; nhịp điệu đó, như chúng ta đã chỉ rõ, được tạo thành bằng những nhóm 2 âm tiết cộng với một âm tiết đứng riêng rẽ. Như vậy, trong đối vị điệu thức kết hợp _ / hay / _ trước dấu ngắt và kết hợp /// hay _ _ _ sau dấu ngắt đều bị cấm. Sự đối lập âm thanh được thực hiện không chỉ trong nội bộ một câu thơ mà giữa cả hai câu thơ của một liên sao cho luôn luôn đối xứng như chúng ta có thể nhận thấy một cách dễ dàng theo hình trên. Nhưng sự đối xứng đó đã bị "xáo trộn" một chút trong trường hợp biến thể (2)

/ /	- -	/ /	- -
- -	/ /	- -	/ /

(Ở đây, trong liên đầu, sau dấu ngắt, sự đối lập giữa 2

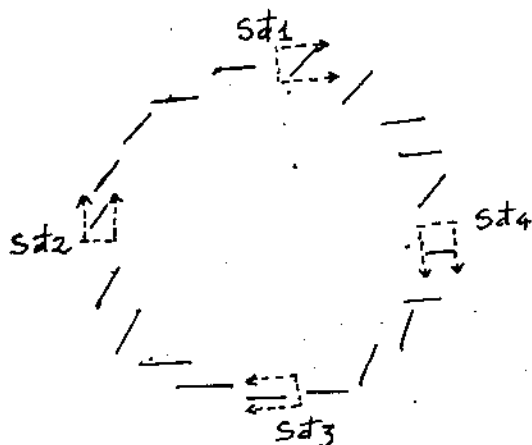
dòng không phải là đối xứng mà bị khúc xạ. Dùng lại định nghĩa của R. Jakobson, hình ảnh của dòng thứ nhất đã tìm thấy sự phản ánh của nó trong hình ảnh của câu thơ thứ hai như trong một tấm gương.

Để có sơ đồ (3) bắt đầu bằng thanh bằng, chỉ cần đảo trình tự 2 liên thơ tạo thành sơ đồ (1), nói cách khác, chỉ cần bắt đầu bằng liên thứ 2 của sơ đồ (1) và kết thúc bằng liên 1 của sơ đồ này.

Dựa vào những điều phân tích trên và tính đến những điều do luật thơ ràng buộc tức là: nhịp điệu một câu thơ dựa trên những nhóm 2 âm tiết cộng với một âm tiết đứng riêng lẻ, vẫn buộc phải là thanh bằng và ở câu thơ số chẵn, chúng ta có thể đưa ra một sơ đồ duy nhất (42) như sau để diễn tả 4 sơ đồ của các biến thể:

A	A	A/B	B	B/A
B	B	/	A	_
B	B	_	A	/
A	A	/	B	_

Trong lúc sơ đồ này có thể đưa lại ấn tượng về một sự cấu tạo tĩnh thì sự đối vị điệu thức trước hết là một hệ thống động trong đó một yếu tố phát triển và thay đổi là kéo theo yếu tố đồng dạng và gọi lên yếu tố đối lập theo những quy luật tương quan và đối lập. Một hình ảnh vòng tròn có lẽ sẽ gợi ra điều đó tốt hơn:



Quay theo chiều kim đồng hồ, để tìm lại 1 trong 4 sơ đồ của các biến thể, chỉ cần xuất phát từ một điểm đã cho trên vòng tròn như các mũi tên chỉ rõ. Đối với sơ đồ (2) và (4), hãy bỏ qua những yếu tố trong các ngoặc đơn*.

Vậy là dưới mạng lưới các âm tiết - chúng tôi nhắc lại, âm tiết là đơn vị cơ bản của tiếng Trung Quốc, xét về mặt âm thanh cũng như mặt biểu thị ý nghĩa - tất cả đã diễn ra như thử có một sự chuyển động bốn chôn, giao động giữa một cực tĩnh và ổn định (thanh bằng) với một cực động (những thanh trắc) nhằm phủ nhận chính chúng. Vì vậy, sự đối vị điệu thức đứng hàng đầu trong nhiều cấp độ của luật thi, một hệ thống bao hàm những đối lập nội tại.

Trước khi đề cập phương diện cú pháp của luật thi, điều còn lại là phải chỉ ra một cách vắn tắt những giá trị âm thanh chủ yếu mà các nhà thơ khai thác là gì.

* Cần hiểu câu này là : muốn tìm sơ đồ (2) bỏ những yếu tố trong ngoặc đơn nằm giữa mũi tên chỉ sơ đồ (1) và sơ đồ (4); muốn tìm sơ đồ 4, bỏ những yếu tố trong ngoặc đơn còn lại.

Trong chữ Hán, vì mỗi chữ có một cách đọc đơn âm tiết nên mọi âm tiết đều có nghĩa và toàn bộ những âm tiết là có thể thống kê được. Một vài âm tiết và một vài phụ âm đầu và cuối gắn với chúng, do những từ mà chúng thể hiện, có một sức mạnh gọi cảm đặc biệt. Đối với những phụ âm đầu, trước hết chỉ ra một hình thái âm thanh mà tu từ học truyền thống gọi là *song thanh*: một "nhị thức" mà cả 2 yếu tố đều lấy phụ âm như *phân phượng* (thơm ngát). Nhiều ví dụ khác chứng minh cách dùng đặc biệt một vài phụ âm "phát ra" một loạt từ có ý nghĩa rất gần nhau. Ví dụ, bài *Ngọc giai oán* của Lý Bạch; ở đây, miêu tả sự chờ đợi vô ích của một thiếu phụ đứng dưới thềm trong đêm khuya, nhà thơ dùng một loạt từ có phụ âm đầu là "l" và lần lượt có nghĩa là: sương, nước mắt, khí lạnh, pha lê, sự cô đơn*

Ngọc giai sinh bạch LỘ

Dạ cửu xâm LA miệt

Khước hạ thủy tinh LIÊM

LINH LUNG vọng thu nguyệt

(Móc trắng đọng thềm ngọc

Đêm khuya ướt tất tở

Rèm thủy tinh buông xuống

Lóng lánh ngấm trắng thu).

Đối với khuôn âm ở cuối, chúng tôi cũng chỉ ra một hình thái âm thanh gọi là *điệp vận*: một "nhị thức" mà trong

* Lẽ ra câu này cần viết: ... có nghĩa là: sương, lụa, rèm, lóng lánh

đó các yếu tố hiệp vận với nhau như "bồi hồi" (lưỡng lự). Trong một ví dụ nói lên nhiều hơn, nhà thơ Lý Dục đã dùng một dãy khuôn *an* để nhấn mạnh một ý nghĩa ám ảnh dày vò và một nỗi thờ than buồn chán:

Liêm ngoại sần sần
Xuân ý lan san
La khâm bất nại ngũ canh hàn
Mộng lý bất tri thân thị khách
Nhất hướng tham hoan*

Những giá trị âm thanh không đứng riêng lẻ. Thường chúng biểu hiện ra trong lúc đối lập lẫn nhau. Đưa một dẫn chứng cuối cùng làm ví dụ: Khuôn *an*, như đã nói, gợi nên sự buồn bã tương phản với khuôn *ang* chứa đựng sắc thái trang trọng và gợi lên những tình cảm phấn chấn. Hình như *ang* vì có một độ mở rộng hơn nên đã "chiến thắng" được nỗi buồn thể hiện bằng *an*. Trong những câu thơ sau, nhà thơ Hàn Dũ đã đối lập sự dịu dàng của nữ tính (câu 1, 2) với hành vi anh hùng của nam tính. (câu 3,4):

Ní ni như nữ ngữ
Ân oán tương nhĩ nhữ
Hoạch nhiên biến hiên ngang
Dũng sĩ phốc chiến trường

(Dịch nghĩa: "*Khi thì nhỏ nhẹ tiếng nữ nhi tâm tình ân oán cùng anh, khi thì đột nhiên hiên ngang như dũng sĩ*")

* Hồ Lăng dịch: Rả rích mưa tuôn. Lòng những bàn hoàn. Vạt là không ẩm suốt canh tàn. Trong mộng, nào hay mình ở trọ. Chợt thấy vui tràn.

xung phong ở chiến trường". Chữ "trường" phiên âm cũng có khuôn "ang". Đây là hai câu thơ Hàn Dũ dùng để hình dung sự biến hoá của tiếng đàn - chú thích bổ sung của NKP).

Cũng vậy, đối với những phụ âm đầu, tu từ học truyền thống cũng đưa ra những sự đối lập khác nhau.

1. Không đọc giọng hơi/đọc bằng giọng hơi. Ví dụ: Pao ("bao" bao: bọc) / páo ("bào": chạy trốn).

2. "Khai khẩu" / "hạp khẩu"; "hài" (trẻ con) / "hoài". (có mang); phiên âm: hai/huai.

3. "Kiên âm"/ "nhuyễn âm": ví dụ: "ts'ĩ" "thê": buồn bã cô tịch/"tì" ("trích": nhỏ giọt). Trong một bài thơ nổi tiếng, nữ thi sĩ Lý Thanh Chiêu, lấy thi hứng từ những tìm tòi của các nhà thơ Đường, đã đối lập hai loại thanh âm này để gọi lại nỗi buồn của nàng trong lúc nghe mưa rơi.

Hiệu quả do sự đối lập về âm thanh gây ra cũng không thoát khỏi sự chú ý về mặt nhạc tính của các nhà thơ, nhất là sự đối lập giữa thanh "bằng", (thanh bằng phẳng nhất trong 4 thanh) và thanh "nhập" (thanh dốc nhất). Thanh nhập được nhắc lại nhiều lần thường gọi lên tiếng nức nở hoặc một ấn tượng ngọt ngào. Đỗ Phủ, trong một bài thơ sáng tác khi được tin hoà bình trở lại, đã viện đến nhiều nguồn thanh âm (tiếng và thanh) để biểu hiện niềm vui trước khả năng có thể trở về quê cũ. Liên cuối của bài thơ như sau:

Tức tông Ba giáp xuyên Vu giáp

Tiền há Tương Dương hướng Lạc Dương.

(Lập tức từ Ba Giáp xuyên qua Vu Giáp

Rồi lại xuống Tương Dương để thẳng hướng về Lạc Dương.)

Câu thơ đầu chứa một dãy từ ở thanh nhập và khuôn âm hẹp ("Giáp" có nghĩa là "mép miệng" "đường hẻm") trong lúc câu thứ 2 gần như hoàn toàn cấu tạo bằng những từ thanh bằng và khuôn *ang*. Ngoài ra hai câu còn đối nhau từng chữ một. Sự đối chọi giữa các tiếng tạo ra một ấn tượng ngọt ngào sâu sắc rồi tiếp theo là một sự hò reo phóng túng không gì dè bẹp nổi.

CẤP ĐỘ CÚ PHÁP

(Câu đối / câu không đối)

Trên bình diện cú pháp, điều quan trọng nhất là sự đối lập giữa câu câu đối và không đối. Như ta đã nói, trong số 4 liên tạo nên một bài luật thi, liên thứ 2 và thứ 3 buộc phải cấu tạo bằng những câu đối nhau; ngược lại, liên cuối buộc không được đối trong khi liên 1 về nguyên tắc không đối nhưng bất thần cũng có thể cấu tạo bằng những câu đối nhau. Như vậy, một bài luật thi xuất hiện theo tiến trình sau: không đối - đối - đối - không đối. Để nắm được ý nghĩa của sự biến đổi này ở bên trong một bài luật thi, trước hết cần phải quan sát những câu đối nhau trên thực tế là gì.

Ở Trung Quốc, đối ngẫu (kết cấu song hành) về ngôn ngữ chiếm một vị trí quan trọng trong văn học cũng như trong đời sống hàng ngày. Những câu đối song song viết trên cột các đền đài hoặc ở hai bên cổng vào nhà hoặc cửa hàng, cũng như công dụng của nó trong ngôn ngữ, trong những ngày lễ và các hoạt động tôn giáo đã chứng tỏ điều đó. Nếu đó là sự phản ánh một quan niệm có tính chất nhị nguyên luận về cuộc sống thì sự tồn tại của nó cũng còn gắn liền với đặc điểm của chữ viết ghi ý. Trong 2 câu thơ trong một liên, người ta có thể sắp xếp từng chữ một sao cho hoàn toàn đối xứng với nhau; các từ là bộ phận của một ngữ đoạn cú pháp như nhau nhưng có một ý nghĩa đối lập nhau (hoặc bổ trợ cho nhau) vì mỗi từ, trong cổ Hán ngữ, chỉ do một

chữ tạo thành. Hai câu thơ được trình bày như vậy bên cạnh nhau, đưa lại một vẻ đẹp mắt nhất định theo một quan điểm thẩm mỹ nào đó. Trong chương trước, trong những câu trích dẫn, chúng ta đã có thể thấy nhiều ví dụ về những câu thơ đối nhau. Ví dụ liên thơ sau:

Sơn quang duyệt điệu tính

Đầm ảnh không nhân tâm (43)

Ở đó, giữa hai câu thơ, từ đầu này đến đầu kia, những hình ảnh đối diện với nhau một cách đều đặn, (ánh sáng núi/bóng nước ao , tính chim /lòng người). Như ta thấy, nếu liên thơ này đưa lại nhiều cách thuyết minh khác nhau chính là vì những ký hiệu, trong sự đối diện với nhau, đã duy trì những mối liên hệ tĩnh tế và sinh động mà nhà thơ không phải "nói thẳng thừng ra" qua ý nghĩa này hoặc ý nghĩa khác.

Chúng ta nêu thêm vài ví dụ nữa, tất cả đều trích từ thơ luật của Vương Duy, để minh họa cho hình thức đối ngẫu:

Trăng sáng chiếu vào giữa rừng thông,

Suối trong chảy trên đá (44)

Với hai câu thơ mà giữa chúng tạo nên một sự tương quan này (trăng sáng/suối trong,thông/đá,chiếu/chảy), nhà thơ sáng tạo một quang cảnh hoàn chỉnh ở đó ánh sáng và bóng tối (được tả trong câu 1) ứng với thanh âm và sự cọ xát (được gọi lên trong câu 2).

Sa mạc mệnh môn làn khói tro trọi thẳng đứng

Sông dài mặt trời lặn tròn (45)

Là nhà thơ -hoạ sĩ, Vương Duy đưa ra một bức tranh bằng cách đối chọi những bộ phận khác nhau của một khung cảnh. Sự đối chọi được thực hiện ở bên trong mỗi câu thơ (sa mạc trải ra vô tận và làn khói bốc lên một cách cô độc; con sông chảy ở phía xa và mặt trời đứng yên trong giây lát) cũng như giữa hai câu (sa mạc tĩnh và giòng sông động, khói bốc lên và mặt trời lặn xuống, đường thẳng đứng và hình tròn, màu đen và màu đỏ ...)

Sự chuyển động của giòng sông/bên kia đất trời

Sắc núi/giữa cái có cái không (46)

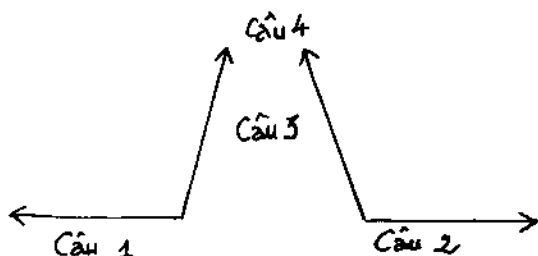
Nhà thơ đưa vào đây một sự thể nghiệm về tinh thần (của phái Thiền). Giữa hai câu thơ, ngoài sự tương phản, còn có một kiểu "vượt qua". Nếu trong câu một, khi theo "sự chuyển động của giòng sông", người ta còn tiếp nối sự chuyển động của vũ trụ, người ta vẫn nằm trong sự chế ngự của không gian thì trong câu 2, ở đó tất cả đều hoà tan trong màu sắc của núi, người ta đã bước một cách tinh tế từ cái có vào cái không. Dĩ nhiên, tất cả những điều này không phải được nói ra một cách lộ liễu mà được biểu thị qua vị trí của các từ trong mối tương quan lẫn nhau giữa chúng.

Ba ví dụ này đều trích từ luật thi. Để kết thúc, xin dẫn một bài thơ tứ tuyệt được cấu tạo hoàn toàn bằng những câu thơ đối nhau, tức bằng hai liên thơ có đối (một bài tứ tuyệt ở đời Đường được định nghĩa như là nửa bài luật thi, có thể

tạo thành bằng hoặc hai liên thơ có đối, hoặc 2 liên thơ không đối, hoặc một liên thơ có đối và một liên không):

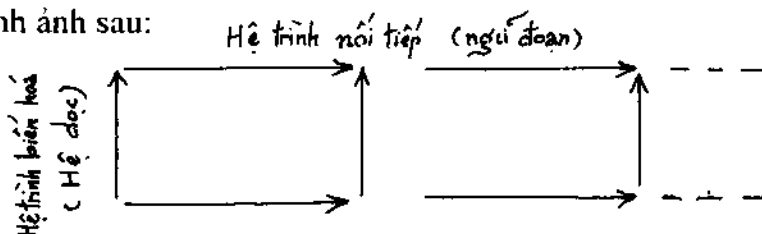
Ánh sáng mặt trời tắt bên sườn núi
Sông Hoàng Hà chảy ra biển khơi
(Nếu) muốn thả tầm mắt nhìn thấu ngàn dặm
(Thì hãy) lên cao thêm một tầng lầu nữa (47)

Trong liên 1 (câu 1 và câu 2) nhà thơ chốt lại một quang cảnh hùng tráng (mà nhà thơ ngắm từ trên đỉnh một chiếc lầu cao) từ hai cực của nó; do sự đối lập (núi - biển, ánh sáng mặt trời - nước sông, vũ trụ - quả đất và sự vận động ngược chiều (mặt trời xế tây còn sông thì chảy về đông), hai cực đó gây nên ở con người một thứ tình cảm vừa phấn chấn vừa đau lòng. Liên 2 tuy cũng đối nhưng khác liên đầu (vả lại tu từ học phân biệt nhiều dạng đối) ở chỗ nó biểu hiện những ý vừa đối lập (cái nhìn ngàn dặm - một tầng lầu) vừa tiếp tục (nếu muốn ... thì hãy) vì đối với nhà thơ, vấn đề là ở chỗ một mặt, nhấn mạnh sự tương phản giữa không gian bao la và sự hiện diện cô đơn của con người và mặt khác, ước vọng của con người muốn vượt qua thế giới bị phân chia (chữ "nghìn" trong câu 3 tượng trưng cho rất nhiều sự vật) và đạt tới sự thống nhất của nó (chữ "một" trong câu 4 tượng trưng cho sự thống nhất). Bốn câu thơ chồng lên nhau dường như trình diễn lại bằng thị giác quang cảnh đã trải qua:

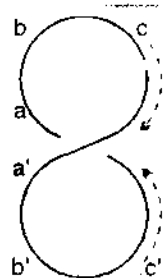


Ở đời Đường, nghệ thuật đối ngẫu đã được khai thác một cách cực kỳ tinh tế. Nó trở thành một trò chơi phức tạp đòi hỏi đến mọi thủ đoạn của ngôn ngữ: âm thanh, đường nét, tưởng tượng, đặc ngữ ... Song, như đã thấy qua những ví dụ trích dẫn, đối ngẫu không phải là việc lặp lại giản đơn. Đó là một hình thức tạo nghĩa trong đó, mỗi một ký hiệu gọi lên sự đối lập hoặc bổ sung; toàn bộ các ký hiệu hoà hợp đối lập nhau, sản sinh ra ý nghĩa. Theo quan điểm ngôn ngữ học, có thể nói đối ngẫu là một sự thử nghiệm về việc tổ chức không gian những ký hiệu trong lúc chúng được rải ra trong thời gian. Trong một liên (có đối), không có sự tiến triển liên tục (hoặc lô-gíc) từ câu thơ này sang câu thơ khác, hai câu thơ biểu hiện những ý đối lập hoặc bổ sung nhau mà không cần có một sự nối tiếp nào giữa chúng. Câu thơ đầu ngừng, treo lơ lửng trong thời gian, câu thứ hai đến, như từ một phía khác, không phải để tiếp tục nó mà để xác nhận điều khẳng định chứa trong câu thứ nhất và rồi cuộc, để biện chính cho sự tồn tại của chính nó. Hai câu thơ hô ứng nhau như vậy tạo nên một chỉnh thể độc lập, một vũ trụ tự nó, ổn định, bị chi phối bởi quy luật của

không gian và hầu như thoát khỏi quyền lực của thời gian. Bằng cách sắp xếp một cách đối xứng những từ thuộc cùng một hệ dọc^{*}, nhà thơ đã sáng tạo ra một ngôn ngữ "tròn vẹn" ở đó tồn tại hai trình tự: chiều của hệ dọc (chiều không gian) không bị xoá đi theo sự tiến triển của lời nói tuyến tính và chiều thời gian như là ở trong ngôn ngữ thông thường. Thứ ngôn ngữ dọc sóng đôi đó (người ta đọc đồng thời cả chiều ngang lẫn chiều dọc) có thể trình bày bằng hình ảnh sau:



Tuy nhiên, hình ảnh trên chưa tính đầy đủ đến thực tế của một hệ thống mà ở đó 2 thành phần cấu tạo chính nối tiếp nhau đồng thời bổ sung cho nhau. Sự phát triển vừa theo hình tuyến vừa đối xứng này sẽ được gọi ra một cách tốt hơn bằng một hình ảnh khác phỏng theo sự trình bày truyền thống của Trung Quốc về sự biến hoá của âm - dương.



^{*} Paradigme còn có thể dịch là "hệ biến hoá".

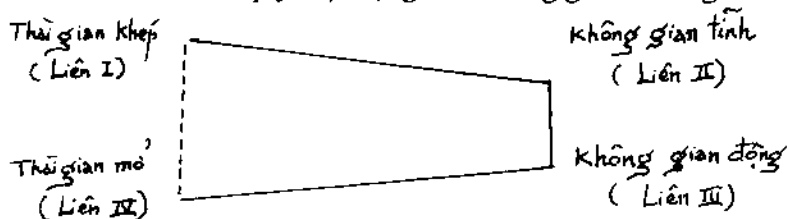
Ta chứng kiến ở đây một sự vận động quay quanh mình nó đồng thời mở rộng đến vô tận. Mỗi yếu tố mỗi khi xuất hiện lập tức "chỉ dẫn" yếu tố đối lập của nó ở đâu phía kia. Trò chơi đuổi bắt (hay sự đuổi bắt một cái TÔI nhưng luôn luôn lại là người khác?) vừa ở bên trong vừa ở bên ngoài, vừa ở trong thời gian vừa ở ngoài thời gian. Cấu trúc không gian dựa trên sự biện chứng qua lại này giữa hai câu thơ cho phép nhà thơ phá vỡ đến một mức độ nào đó những sự trói buộc của tuyến tính. Có nhiều trường hợp, sự tối nghĩa của một câu thơ, nhờ cách sử dụng riêng biệt của một số từ (danh từ thay cho động từ, hư từ thay cho thực từ ...) hoặc nhờ một sự dị thường về cú pháp, đã được câu đối với nó xua tan. Chính là trong đối ngẫu mà người ta nhận ra được những sự vi phạm táo bạo nhất mà những hậu quả của chúng vượt ra ngoài cả lĩnh vực của thơ ca. Ở đời Đường, những sự tìm tòi của các nhà thơ đã làm giàu cho ngôn ngữ thông thường bằng cách làm xáo lộn những cấu trúc cú pháp của nó. Nhờ đối ngẫu, nhà thơ sáng tạo nên được một vũ trụ đặc biệt, trong đó anh ta đã đạt đến chỗ áp đặt một trật tự khác của lời nói (48).

Tuy nhiên vũ trụ ấy vẫn là vũ trụ đang hình thành. Chúng ta không quên rằng luật thi bao gồm không phải một mà là hai liên thơ đối nhau (liên 2 và 3). Và những liên này đến lượt nó, lại bị thay thế trong một văn cảnh tuyến tính vì chúng bị lồng vào trong những liên không đối (liên 1 và 4). Vì vậy ý nghĩa của những liên thơ đối nhau mà ta vừa

nguyên cứu cấu trúc của nó không phải chỉ rút ra từ sự tồn tại riêng biệt của chúng. Chúng được tiếp nhận trong một hệ thống biện chứng xây dựng trên tính thời gian và tính không gian bao hàm một sự biến đổi nội tại. Nếu tính chất không gian là đặc trưng của câu thơ đối nhau thì những câu thơ không đối nhau tuân theo cú pháp thông thường lại chịu sự chi phối của quy luật thời gian. Cấu tạo của một bài luật thi được trình bày theo truyền thống như sau: Liên một và liên bốn không đối bảo đảm sự phát triển tuyến tính và xử lý những vấn đề thời gian. Chúng tạo nên ở hai đầu bài thơ những yếu tố biểu đạt ý nghĩa gián đoạn. () ngay trong lòng tuyến tính này, liên 2 và 3 đưa vào một trật tự không gian. Nếu "tuyến tính" được tiếp nhận ở hai thời điểm thì "tính không gian" được trình bày trong hai liên thơ bản thân nó cũng bao gồm hai giai đoạn. Nhằm làm nổ vỡ "tiến trình thông thường" của sự việc, nhà thơ đưa chiều mới này vào bằng sự khẳng định (liên 2) một trật tự trong đó những sự việc đối lập hoặc bổ sung nhau đứng đối diện nhau và tạo nên một chỉnh thể độc lập. Song trật tự đó không tĩnh: trong liên thứ ba cũng được cấu tạo bằng những câu thơ đối nhau, trật tự đó được khẳng định lại song đã chịu một sự biến đổi dường như là, do có trật tự mới này, một mối tương quan khác giữa các sự vật lại được nảy sinh, tương quan mà nhà thơ muốn khai thác đến cùng để nắm được những quy luật động của nó. Sự biến đổi bên trong giữa hai liên thơ đối nhau được ghi nhận không chỉ ở cấp độ nội dung mà cả ở

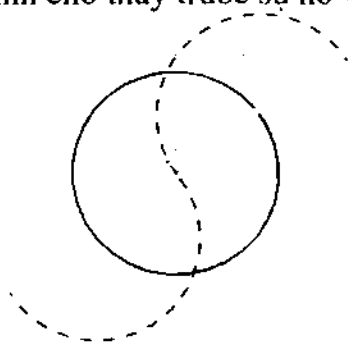
cấp độ cú pháp. Quả vậy, theo nguyên tắc, 2 liên thơ phải được cấu tạo bằng những câu thuộc 2 dạng cú pháp khác nhau và hơn thế, sự khác nhau đó phải dựa trên một sự chuyển hoá, nghĩa là về cú pháp, liên 3 phải sinh từ liên 2. Song, chính tư tưởng về sự biến đổi ấy làm cho ta cảm thấy trước sự chiến thắng ngay sau đó của thời gian biến hoá, rộng mở. Vì, sau hai liên đối nhau là liên cuối cùng buộc không được đối. Nó đưa sự tường thuật tuyến tính vào lại trong lối diễn đạt. Trật tự thời gian mở đầu bài thơ lấy lại những quyền của nó ở cuối bài thơ. Tất cả diễn ra như là nhà thơ, ngay trong lúc có ý thức về quyền lực của mình đối với ngôn ngữ, cũng đã nghi ngờ về tính trường tồn của một vũ trụ tưởng là xác thực do anh ta xây dựng. Như vậy, sự khẳng định một trật tự ký hiệu học ở đây (bởi những câu thơ đối nhau) đã chứa đựng sự phủ định chính bản thân nó.

Dưới góc độ nhìn nhận ấy, luật thi xuất hiện như sự trình bày một tư tưởng biện chứng. Một vở kịch có bốn thời điểm dường như diễn ra trước mắt ta, vở kịch mà sự phát triển của nó tuân theo quy luật động của không gian - thời gian:



Hay là, để dùng lại hình ảnh thứ 2 trình bày những

câu thơ đối nhau như một hệ thống quay quanh mình nó, ta có thể nói rằng hệ thống này đã bị tiến trình thời gian đi xuyên qua, tiến trình cho thấy trước sự nổ vỡ của nó:



Mặt khác, hình ảnh này gợi cho ta rằng đây không phải là một sự phát triển tuyến tính mà là theo hình xoắn ốc. Xuất phát từ một thời điểm đã trải qua, nhà thơ cố gắng vượt qua nó bằng cách thiết lập một trật tự không gian mà ở đó nó tìm thấy lại sự đối diện thân thiết với các sự vật (mong muốn "được sống tự nó"). Và nếu rốt cuộc, nhà thơ lại quay về trong thời gian thì đó là một thời gian đã rạn vỡ, báo hiệu nhiều sự biến đổi khác. Hiếm thấy ví dụ mà ở đó, trái với quy luật, nhà thơ kết thúc bài luật thi bằng một liên thơ có đối như là để duy trì trật tự không gian cho đến cùng. Bài thơ "Nghe quan quân thu phục Hà Nam Hà Bắc" của Đỗ Phủ gồm ba liên thơ đối nhau liên tiếp, liên cuối cùng đã muốn kéo dài ra mãi trạng thái khoan khoái của nhà thơ trong lúc dự tính con đường trở về quê với bè bạn ...

NHỮNG VÍ DỤ

Sau khi đã quan sát những hàm ngụ của hình thức thơ luật như vậy, chúng tôi thử phân tích hai bài hoàn chỉnh:

ĐỖ PHÙ

Vịnh hoài cổ tích

Bao núi non muôn khe suối đều dồn về Kinh Môn
Chỗ sinh trưởng ra Minh Phi còn có thôn cũ
Một khi rời cung vua đi mãi tận sa mạc phương Bắc
Chỉ còn mồ xanh phơi bóng dưới hoàng hôn
Bức tranh vẽ (làm cho) biết không rõ mặt hãy hãy gió xuân
Vàng ngọc đeo (theo) hồn đêm trăng trở về suông (đất Hán)
Nghìn năm tiếng đàn tỳ bà phổ vào âm điệu Hung Nô
Nổi oán hận rõ ràng còn ngân lên trong khúc đàn.
(49)

Bài thơ gợi lại một câu chuyện nổi tiếng của một cung nữ đời Hán dưới triều Nguyên Đế. Người cung nữ đó được người ta biết dưới tên lúc trẻ là Vương Chiêu Quân cũng như tên tôn quý là Minh Phi. Theo tục lệ, nhà vua chỉ gia ân huệ cho người cung nữ sau khi đã xem tranh chân dung do họa sĩ cung đình vẽ. Vương Chiêu Quân không hề có âm mưu và tin ở sắc đẹp của mình nên không bao giờ hối lộ cho Mao Diên Thọ như các cung nữ khác để có được một bức tranh có tính chất phỉnh nịnh. Vì vậy, nàng chưa hề được nhà vua tiếp. Ngược lại, nhà vua lại dựa vào tranh chân dung để chọn nàng khi cần phải gửi một "bà hoàng"

cho chúa Thiên Vu theo lời hứa để tỏ tình giao hảo. Chỉ khi đưa trình diện "bà hoàng" để gửi cho chúa Thiên Vu, nhà vua mới thấy mặt Minh Phi. Ông ta sững sốt trước sắc đẹp rạng rỡ của nàng. Song dù muốn cũng đã không thể giữ nàng lại được nữa.

Điều mà nhà thơ muốn chốt lại đây, ngoài ý nói về một số phận ngang trái, chính là sự mỏng manh của kiếp người trước một thế lực thiên nhiên thù địch và qua sự đương đầu đó, sự giao cảm với một vũ trụ khác, ở đó sự nuối tiếc và cái huyền bí quyện lẫn với nhau. Phần đầu và cuối bài thơ (liên 1 và 4) có liên quan với cuộc đời nhân vật trong diễn tiến thời gian. Liên 1 vẽ lại quãng đời thiếu nữ của nàng tại làng quê. Liên cuối, cuộc đời "sau khi chết", cuộc đời biến dạng, vĩnh hằng trong thời gian. Mỗi liên hệ tuyến tính được nhấn mạnh bởi từ "vạn hác" (hàng vạn khe suối) trong câu 1 hô ứng với "thiên niên" (nghìn năm) trong câu 7.

Hai liên giữa (II và III) cấu tạo bằng những câu thơ có đối chốt lại những sự kiện bi thảm bằng vài hình ảnh nổi bật. Những hình ảnh đó đối diện nhau, đối lập nhau, hoán vị lẫn nhau. Tuy nhiên, giữa 2 liên thơ vẫn tồn tại một mối liên hệ biến hoá (tĩnh động). Cả 2 câu tạo thành liên 2 đều mở đầu bằng một hình thức động cách ("một khi rời" và "chỉ lưu lại") kèm theo đó một giới từ ("tới tận" và "hướng"). Cấu trúc cú pháp đó làm cho câu thơ có một giọng bị động và xác định sự định hướng theo một chiều

duy nhất $A \rightarrow B$. Sự định hướng đó nói rõ được số phận của Vương Chiêu Quân, số phận bị quyết định bởi những thế lực xa lạ với ý muốn con người.

Trong liên III, động từ của mỗi mệnh đề đặt ở giữa và như vậy là nối các vế lại. Sự tỉnh lược đại từ nhân xưng và giới từ đã thủ tiêu ý niệm về chiều hướng "bức tranh vẽ" và "mặt hây hây gió xuân" (câu đầu của liên thơ) cũng như "đô nữ trang". (Vòng ngọc đeo) và "hồn đêm trăng" (câu thứ 2) được đặt trên một bình diện tương đương $A \rightarrow B$, trong một mối liên hệ có tính chất qua lại liên tục. Từ đó, nảy sinh ra khả năng có cách đọc hai chiều:

Trong tiếng ngọc leng keng người ta thấy lại linh hồn Minh Phi. Minh Phi còn làm cho chuỗi ngọc kêu leng keng. Do đó, sự biến đổi về cú pháp xảy ra giữa hai liên thơ có đối (II và III), cả sự tổ chức các hình ảnh cũng biến đổi. Trong liên II, 4 yếu tố có màu sắc: *tử* đài, *sóc* mạc*, *thanh* trũng (người ta kể rằng mộ Vương Chiêu Quân dù chìm trong sa mạc vẫn luôn luôn xanh), *hoàng* hôn, đối lập nhau đồng thời hoà hợp lẫn nhau và tạo nên một bức tranh mở ra liên III, liên thơ bắt đầu với chính từ "hoạ đồ" (bức tranh). Ta biết một bức tranh vẽ đã đóng vai trò ác liệt trong cuộc đời của Vương Chiêu Quân nhưng không phải là bức tranh giả dối mà chính cuộc đời của nàng đã trở thành hình ảnh của một truyền thống chói lọi. Nhờ những hình ảnh ước lệ

* Sa mạc màu *trắng*

hoàn toàn cấu tạo bằng những yếu tố của tự nhiên (gió xuân - mặt phụ nữ, chuỗi ngọc - sự hiện diện của nữ tính, hôn trắng - hoàng hậu Thường Nga bị giam trong mặt trăng), nhà thơ đưa vào một cách tế nhị sự có mặt của Minh Phi trong một vũ trụ đầy những khoảng cô đơn rộng lớn mà ở đó cái tự nhiên và siêu nhiên hoà lẫn. Như vậy, quá khứ và hiện tại, chỗ này và chỗ kia dường như hoà tan vào trong một không gian động không chịu nhường bước trước thời gian khắc nghiệt.

Nhưng liên cuối lại đưa vào ý niệm về thời gian. Song rốt cuộc, cuộc đời hoặc thời gian, cái nào thắng ? Thời gian càng trôi qua, cuộc đời càng biến hoá. Ngay cả sự nuối tiếc và căm thù cũng biến thành một bài ca (trong lúc sống ở đất Hung Nô, Vương Chiêu Quân đã trở thành một người chơi đàn tỳ bà nổi tiếng; Tỳ bà là nhạc cụ gốc ở vùng Trung Á) còn đến với chúng ta.

THÔI HIỆU

Hoàng Hạc lâu

Người xưa đã cưới hạc vàng bay đi rồi
Lâu Hạc Vàng còn trơ lại đây
Hạc vàng một khi đã bay đi, không trở lại nữa
Mây trắng nghìn thu lớn vồn hoài ...
Mặt sông lúc tịnh phản chiếu cây cối Hán Dương rõ mồn một
Cỏ thơm trên bãi Anh Vũ mơn mớn xanh tươi
Trời tối rồi đâu là quê hương ?

Trên sông khói toả sóng gợn, khiến người sinh buồn (50)

Lâu Hoàng Hạc, một thắng cảnh nổi tiếng, được xây dựng trên một địa điểm cao nhìn xuống sông Dương Tử trong tỉnh Hồ Bắc hiện nay. Từ cao, có thể thưởng thức một cái nhìn toàn cảnh xuống con sông chảy theo hướng đông về biển cả. Địa điểm này luôn luôn ám ảnh các nhà thơ và nhiều người trong đó đã sáng tác những bài thơ chủ yếu lấy đề tài tiễn biệt bạn đi xa. Có một trong số nhiều giai thoại liên quan đến bài thơ trên. Tương truyền có lần Lý Bạch lên lầu và muốn ngợi ca phong cảnh lộng lẫy. Ông ta sắp làm xong bài thì cặp mắt bị cuốn hút vào một bài thơ đề trên vách. Đó chính là bài thơ của Thôi Hiệu. Đọc xong, liền than: "Tôi không thể làm hơn!" và buồn bực hạ bút. Chịu thua nhưng sau đó Lý Bạch vẫn chưa nguôi chừng nào chưa sáng tác được một bài thơ có chất lượng tương tự tại một cao điểm khác. Cơ hội đó đã đến với Lý Bạch ở Nam Kinh, nơi mà ông đã viết được một bài luật thi rất hay nhan đề là "Phượng Hoàng đài".

Trở lại bài thơ, ta thấy đối xuất hiện ngay trong liên đầu như luật thơ cho phép. Tuy nhiên, đối không chỉnh - ở liên này cũng như liên sau - theo nghĩa là 2 liên này chỉ đối ở phần trước dấu ngắt nhịp. Nhà thơ dường như muốn nhấn mạnh ngay sự tương phản giữa trật tự con người và "thế giới bên kia". Đối không trọn vẹn có nghĩa là hai trật tự đó đang ở trong một mối quan hệ không cân bằng. Một mặt, một trật tự "bầu trời" với vẻ rực rỡ huyền bí của nó (mây trắng),

mặt khác, trật tự con người bị chính cái vẻ rực rỡ đó ruộng bỏ dù xưa kia, là nơi trú ngụ của nó.

Trong 4 câu trên được tạo nên bởi 2 liên thơ này, hình ảnh hoàng hạc xuất hiện 3 lần, điều đó càng nổi bật vì về nguyên tắc, thơ luật cấm lặp chữ. Ở 3 trường hợp này, người ta nhận thấy có một sự trôi trượt về mặt ý nghĩa và điều ấy phản ánh một chủ đề đang biến đổi:

1. Một phương tiện chuyên chở cho phép đạt tới thế giới bên kia (theo truyền thuyết của Đạo giáo).

2. Một cái tên trống rỗng mà thế giới con người dính líu với nó.

3. Một hình ảnh tượng trưng cho sự bất tử đã biến mất.

Hình ảnh hạc vàng đã gợi lên hình ảnh mây trắng (sự tương phản giữa chuyển động của chim và tính chất vô tư của mây; màu sắc cũng tương phản). Mây trắng gợi lên rất nhiều ý nghĩa: mơ mộng, chia ly, tính chất hư ảo của mọi vật trên trần thế. Hoàng hạc vắng bóng, chỉ còn lưu lại một vũ trụ cô đơn, một thế giới bị chia cắt, ở đó, từ thuở ấy, mọi ước mong đều tỏ ra hão huyền (từ "không" xuất hiện 3 lần ở câu 2 và 4). Tuy nhiên vẫn còn niềm an ủi: thế giới hiện hữu đang tồn tại trong không gian (mà những tia sáng mặt trời con sưởi ấm). Tư tưởng đó, tư tưởng cho rằng một hình thức của cuộc sống vẫn tồn tại lâu bền bất chấp những sức mạnh ngang trái của thời gian, đã được phản ánh trên bình diện cú pháp.

Quả vậy, người ta nhận thấy liên III đã lấy lại và biến đổi một cách nhẹ nhàng dạng câu của câu thứ 4.

Dạng câu của câu thơ thứ 4 được phân tích như sau :

<u>Chủ đề</u>	<u>Trạng từ chỉ thời gian</u>	<u>Tính từ kép chỉ tính chất</u>
MÂY TRẮNG	NGHÌN NĂM	"du du" (lờn vờn)

Trong câu 5 và câu 6, phần trước dấu ngắt nhịp cũng được tạo thành bởi dạng câu như vậy, chỉ thiếu trạng từ chỉ thời gian :

<u>Chủ đề*</u>	<u>Tính từ kép chỉ tính chất</u>
SÔNG TẠNH	LỊCH LỊCH (rõ mồn mồn)
CỎ THƠM	THÊ THÊ (mơn mơn)

Dạng câu được tạo thành bởi một nhóm từ ở danh cách và một tính từ kép chỉ tính chất ấy đã nhấn mạnh ý niệm về sự tồn tại dai dẳng của các sự vật. Phần sau dấu ngắt nhịp của câu 5 và 6 được tạo thành bởi một hình thức danh cách duy nhất : " Cây Hán Dương ", " Bãi Anh Vũ ". Cảnh tĩnh. Có một sự tĩnh lược hình thức thuật từ như "chạy dọc theo" ở câu 5 và " mọc trên" ở câu 6. Tính chất sống động mà phần trước dấu ngắt nhịp miêu tả dường như dẫn đột ngột đến một hình ảnh cố định. Hán Dương (thành phố nằm bên bờ kia của con sông) và Anh Vũ (đảo giữa dòng sông) đều là địa danh. Sự xuất hiện của chúng ở đây dù lệ

* Nguyên văn: "thème". Chúng tôi chưa tìm được từ thoả đáng để diễn đạt sát hợp với ý kiến của tác giả. Không nên hiểu giống thuật ngữ "chủ đề" thường dùng trong lý luận văn học.

thuộc vào hoàn cảnh đến đâu chăng nữa, vẫn mang một sắc thái tượng trưng. Chữ "Dương" trong "Hán Dương" cũng đúng là chữ chỉ một trong những nguyên lý của cặp âm - dương, nguyên lý về sức sống năng động. Danh từ "Hán Dương" có nghĩa là "bờ nam của con sông Hán" gợi lên một thế giới hoạt động, còn đang ở trong ánh sáng của ban ngày. Còn hình ảnh "Anh Vũ" ("anh vũ" danh từ chung, có nghĩa là con vẹt) không thể không làm cho người ta nghĩ tới "hạc vàng" ở đầu bài. Sau khi chim bắt tử biến mất, ở thế giới này chỉ còn lại những con chim dùng để tô điểm và bắt chước. Chúng chỉ có thể lặp lại đến vô tận những điều đã học thuộc lòng.

Mãi đến vô tận ? Nhưng đây là liên cuối. Nó nhắc lại sự chế ngự của thời gian, điều đã được báo trước ngay từ đầu bài thơ: "Người xưa ...". Thời gian mà quyền lực của nó quả là không bao giờ ngừng thể hiện, đã bị phủ nhận trong chốc lát. Bóng mặt trời lặn cho cảm thấy trước đã "đến thời" của nguyên lý "âm". Về mặt cú pháp, các câu lại quay về phong cách khẩu ngữ. Các từ "hà xứ thị" (nơi nào là ... ?) và "sử" (khiến cho) ở câu 7 và 8 đã xác minh điều ấy. Những câu thơ đó đã nối lại đường giây tuyến tính của lối diễn đạt. Nhưng là lối diễn đạt rộng mở. Câu hỏi ở cuối bài chỉ rõ một nỗi nhớ nhà khôn nguôi. Những làn sóng mù sương bao phủ và hoà lẫn đã gợi lên một tình cảm buồn bã ở con người nhưng đồng thời cũng đem lại cho con người tính chất của ảo tưởng và khả năng trở về nơi sinh trưởng.

B. CỔ THỂ THÍ

Có thể kết thúc tại đây sự phân tích các thủ pháp chủ động, nhờ chúng mà các nhà thơ Trung Quốc đã tinh luyện nên ngôn ngữ thơ ca. Tuy nhiên, để chấp nối lại với phần đầu của chương này, ở đó chúng tôi đã trình bày toàn bộ các thể thơ, ta sẽ chú ý thêm chốc lát một thể thơ khác đối lập với sự sắp xếp đẹp đẽ của thơ luật: Thơ cổ thể. Như đã nói, chúng tôi không định nghiên cứu thơ cổ thể như một thể riêng biệt. Đối với chúng ta, chỉ cần nhắc lại là nó đối lập với tân thể thí* (mà dạng chính là luật thí) do không có những điều trói buộc, do nước đi của nó tự do hơn và do kích thước của nó thường mang tính chất "sử thí" hơn.

Sau khi nghiên cứu thơ luật, thật là thú vị nếu đem liên kết với một ví dụ của thơ cổ thể để chứng minh sự đối lập đồng thời mối liên hệ lẫn nhau giữa chúng như đã diễn ra trong thực tiễn đời Đường. Đây là một bài thơ tự sự của Đỗ Phủ, nhà thơ mà chúng ta vừa nghiên cứu một bài thơ luật của ông. Nhà thơ xưa nay vẫn được xem là bậc thầy lớn nhất của thể thơ này cũng sáng tác không ít thơ cổ phong. (Những bậc thầy lớn khác là Lý Bạch, Lý Hạ, Bạch Cư Dị). Ở Đỗ Phủ, một vài sự lựa chọn về thể thơ có một ý nghĩa sâu sắc. Lúc trẻ, ông đã sống thời Thịnh Đường, giai đoạn từng chứng kiến sự phát triển mạnh mẽ của cả một thể hệ

* Nhiều tài liệu dùng thuật ngữ "cận thể thí" chứ không phải là "tân thể thí" như tác giả đã dùng.

nhà thơ có tài. Nhưng tình trạng thịnh vượng ấy đã phải chấm dứt một cách phũ phàng với loạn An Lộc Sơn. Cuộc nổi loạn ném nhà Đường vào tấn bi kịch ấy đã để một dấu ấn sâu sắc trong cuộc đời của nhiều nhà thơ, những chứng nhân hoặc những nạn nhân của nó. Đỗ Phủ đã từng lần lượt ném tất cả sự đau đớn của cảnh chạy loạn, của kiếp tù đầy. Chính sau thời kỳ biến loạn và sau đó một ít, Đỗ Phủ đã sáng tác - như A.Waley đã làm cho người ta chú ý một cách rất đúng đắn - một loạt bài thơ cổ thể, những bài thơ hiện thực với âm điệu mãnh liệt, ở đó, ông đã miêu tả những cảnh bi thảm và tố cáo những bất công trong chiến tranh. So với những bài thơ luật mà ông đã sáng tác với sự mầu mực nghiêm khắc về hình thức, những bài thơ này nổi lên như một sự bùng ra thực sự. Ở đây, sự nứt vỡ của xã hội đã thể hiện bằng một sự nứt vỡ về hình thức.

THẠCH HÀO LẠI

1. Chiều tối lao vào thôn Thạch Hào
2. Có tên lại bắt người ban đêm.
3. Ông lão vọt tường tẩu thoát
4. Bà lão ra cửa dòm
5. Tên lại hô hoán giận dữ biết bao nhiêu!
6. Bà lão kêu van khổ não biết bao nhiêu!
7. Lắng nghe bà lão tiến lên trần tình:
8. "Ba con trai đi thú ở Nghiệp Thành
9. Một đứa gửi thư nhắn về:

10. Hai đứa vừa chết trận
11. Đứa còn sống tạm bợ qua ngày
12. Đứa chết thôi thế là hết!
13. Trong nhà quả không còn người
14. Chỉ có đứa cháu còn bú
15. Có cháu nên mẹ cháu chưa đi
16. Ra vào không có chiếc quần lành lặn.
17. Lão già này tuy sức đã suy yếu
18. Nhưng cũng xin theo ông lại về ngay đêm nay
19. Gấp rút cung ứng chiến dịch Hà Dương
20. Còn nấu kịp bữa cơm sáng mai"
21. Đêm khuya tiếng nói im bật
22. Vẫn như nghe tiếng ghen ngào thút thít
23. Sáng mai lên đường
24. Từ biệt với độc một mình ông lão (51)

Đứng từ góc độ hình thức, bài thơ dù viết theo thể thơ cổ phong, vẫn chứa đựng những dấu vết của tân thể thi và rõ ràng hơn là những dấu vết của đối ngẫu (theo nghĩa rộng của từ này) mà người ta có thể nhận thấy ngay từ liên thơ thứ hai và liên thơ tiếp liền theo đó cho đến giữa bài thơ. Cả một đoạn dài cấu tạo bằng những câu thơ đối nhau đã được lồng vào trong những câu không đối, điều đó cho ta nghĩ tới một bài thơ luật được mở rộng, biến dạng và dường như bung ra.

Trong tiến trình bài thơ gồm 12 liên thơ, người ta có thể cắt ngay ở sau liên 6 (như thế là chia bài thơ thành 2

phân bằng nhau) một lối cất được chứng minh bằng nội dung cũng như bằng một lý do hình thức. Trong phần đầu (liên I - VI), bà già tìm cách chống tên lại đến bất lỉnh bằng cách nhắc lại việc 3 con bà đã đi trấn giữ Hà Dương và 2 con bà vừa chết. Để nhấn mạnh ý định chống lại một lệnh có tính chất dọa dẫm, nhà thơ đã dùng một loạt câu thơ đối nhau. Nhưng, đối ngẫu đã "yếu đi" rồi trở nên "què" ở liên 7 (để cho đối trọn vẹn, đáng lẽ phải nói: *trong nhà* quả không còn ai, *dưới vú* chỉ còn đứa bé). Quả vậy, chính từ liên thơ này, bà lão, đứng trước sự ngoan cố của tên lại, đã bước vào một quá trình thay thế quyết liệt. Ai phải đi thay cho ai ? Nếu ông già đã trốn thoát (vì về nguyên tắc tên lại chỉ bắt đàn ông), trong nhà ngoài bà ra, chỉ còn có con dâu và đứa cháu nhỏ. Ở đây, cần chú ý mưu kế tội nghiệp trong lời biện bạch của bà lão nhằm tránh nạn cho cô con dâu: trong liên 7, trước hết bà ta nói trong nhà không còn người, trừ một đứa bé còn phải bú trước khi hé lộ sự tồn tại của mẹ nó, hơn thế cũng không quên nói thêm ngay rằng cô ta không thể trình diện được vì ngay chiếc váy lành cũng không có. Trong những liên thơ tiếp theo (IX và X), giọng nói của bà biến chuyển và nhịp điệu trở nên nhanh hơn. Ta chứng kiến sự đột nhập của lối nói nhân xưng (Tôi). Vì rút cuộc, bà lão quyết định thay thế cho tất cả và đề nghị được đi theo ngay tên lại. Từ chỗ này, tất cả diễn ra dồn dập một cách ác liệt. Liên X còn đưa lại một tiếng vang yếu ớt của một câu đối "què"; Chính ở đó, bà lão còn cố khoe rằng bà

còn có thể nấu ăn cho lính tráng. Tên lại có thu nhận một người đàn bà, hơn thế một người đàn bà già chẳng ? Người ta chỉ biết điều đó ở câu cuối khi nhà thơ nói: sáng mai chỉ từ biệt với độc ông lão.

Trên bình diện tự thuật, nhà thơ có mặt ở đó như một nhân chứng bằng thính giác, điều đó cho phép nhà thơ bỏ qua việc miêu tả những hành động khác. Ông ta không còn là một "khán giả" đứng trước một màn kịch; và lời nói của bà lão, qua đó tất cả tấn bi kịch được truyền đạt, cuối cùng đã hoà với chính lời nhà thơ. Hơn thế, tính chất lơ lửng của bài thơ là dựa trên sự mập mờ đó. Trong câu thơ trước câu kết thúc, trước hết ta tự hỏi ai lên đường, bà lão hay nhà thơ ? Nếu bà lão được đem đi thay thế cho người khác thì chính nhà thơ đã thay cho bà lão (đã ra đi mà không được gặp lại chồng mình) để từ biệt ông lão.

III . NHỮNG HÌNH ẢNH

Trong hai chương trước chúng ta đã gỡ ra những cấu trúc cơ bản của ngôn ngữ thơ ca Trung Quốc. Những cấu trúc đó, dù tự chúng đã biểu thị ý nghĩa, cũng không phải là mục đích tự thân. Bằng cách phá vỡ ngôn ngữ thông thường và đưa vào đó những hình thức đối lập khác, những cấu trúc đó dường như hướng tới một cấp độ cao hơn. (hoặc sâu hơn), cấp độ những hình ảnh và sự tổ chức những hình ảnh đó. Tuy nhiên, chúng ta xác định rằng, các hình ảnh tuyệt không phải là những yếu tố đến "sau khi việc đã xong" để trang hoàng cho một ngôn ngữ đã định trước. Nó nằm dưới nền móng của ngôn ngữ ấy và tham gia tích cực vào sự thiết lập nó. Trong quá trình phân tích, chúng ta đã nhiều lần dựa vào những hình ảnh để làm nổi bật một vài điều của cấu trúc. Trên thực tế, chính những hình ảnh tượng trưng chứa đựng những nội dung có tính chất chủ quan đã cho phép bỏ một vài yếu tố của sự kết hợp hoặc tự thuật trong một câu thơ và do đó có được cả một sự tiết kiệm về cấu trúc như ta đã có thể nhận thấy. Vì vậy, dùng chương cuối vào những hình ảnh là tự đặt mình vào trong một "phép phối cảnh" có tính chất tổng hợp và quan sát một cách tổng quát sự vận hành của ngôn ngữ thơ ca Trung Quốc.

Thơ ca Trung Quốc giàu ẩn dụ và những hình ảnh tượng trưng, đó là điều đầu tiên đập vào mắt mọi độc giả.

Trong ngôn ngữ thông thường, người ta đã nhận thấy sự phong phú của những cách diễn đạt mang tính chất ẩn dụ mà người Trung Quốc dùng để chúc tụng, để diễn đạt cả những ý trừu tượng. Một trong những nguyên nhân của tình trạng ấy chính là tính chất của chữ viết. Trong lời nói đầu, chúng ta đã chứng minh một cách đầy đủ rằng, toàn bộ những chữ viết ghi ý, do những mối liên hệ giữa chúng và các sự vật cũng như giữa chúng với nhau, đã tạo nên một hệ thống ẩn dụ - hoán dụ. Một chữ viết ghi ý là một ẩn dụ có hiệu lực theo một cách nào đó. Tình hình đó đã tạo điều kiện thuận lợi cho việc hình thành cách diễn đạt có tính ẩn dụ trong ngôn ngữ, và cấu trúc hình thái học của những chữ viết ghi ý còn tạo điều kiện thuận lợi cho điều đó hơn nữa: mỗi chữ viết ghi ý, vì bất biến và tạo thành một chỉnh thể, nên đã có khả năng kết hợp tự do rất lớn với những chữ viết ghi ý khác. Việc đặt gần nhau hai hay nhiều chữ ghi ý (hoặc những hình ảnh mà chúng truyền đạt) thường đưa lại một sự tương phản nổi bật và tạo ra những hàm nghĩa phong phú mà không có một thứ ngôn ngữ chỉ rõ nghĩa trực tiếp nào có thể làm được.

Ở đây chúng tôi đưa ra vài ví dụ về những phương thức ẩn dụ thông dụng trong ngôn ngữ:

a. Chữ viết ghi ý (hoặc chữ) gồm 2 yếu tố:

Quá tim + Mùa thu = sầu, sự buồn bã

心 秋 愁

Lòng + ở giữa = lòng trung, trung thành với

心中忠

Người + cây = hưu (nghỉ ngơi)

人木休

b. Từ gồm hai chữ tạo nên những ẩn dụ:

Trời - đất = vũ trụ

Trống - múa = cổ vũ, kích thích

Giáo - mộc (khiên) = mâu thuẫn

Tay - chân = tình anh em

c. Ngữ đoạn tạo nên những lối nói tượng trưng:

Bụi hồng (hồng trần): những sự vật của thế gian, tính chất hư ảo của vinh dự.

Gió xuân (đông phong): sự thành công, sự thoả mãn...

Thông xanh hoặc tre thẳng (thanh tùng, kính trúc): Sự chính trực, sự trong sạch.

Nước chảy về đông: Sự trôi chảy của thời gian (thủy đông lưu)

Ngỗng trời bay về phương tây: sự chia cách, sự nuối tiếc.

Trăng đầy (mãn nguyệt): Sự sum họp của những người xa cách

Các nhà thơ đã sử dụng một cách rộng rãi những hình ảnh có sức gợi cảm này. Song, trong thực tế, thường chính là phải tìm nguồn gốc của chúng trong thơ ca. Ngôn ngữ thơ ca và ngôn ngữ thông thường nuôi dưỡng lẫn nhau. Nếu quả là hiện tượng đó được xác minh đối với mọi thứ tiếng

thì ở Trung Quốc, nó lại có một sự phát triển đặc biệt. Ngay từ lúc nẩy sinh, trong việc điều khiển các nghi lễ, thơ ca đã giữ một chức trách thiêng liêng, thơ ca có mặt ở mọi ngày lễ, ở mọi cuộc yến tiệc, xuất hiện ở mọi sự giao dịch trong xã hội. Không có một bữa đại yến, một cuộc dạo chơi hoặc một cuộc gặp gỡ bè bạn nào mà lại không thiết thúc bằng việc những người tham dự cùng làm thơ theo một vần mà mọi người đồng ý chọn.

Ngoài ra, từ đời Đường, việc làm thơ đã trở thành một bộ phận của chương trình thi của triều đình. Vì thế, thơ trở thành một hoạt động quan trọng của xã hội Trung Quốc. Chính thơ đã cung cấp cho ngôn ngữ những hình ảnh ẩn dụ trong lúc tổ chức chúng thành một chỉnh thể rộng lớn của những biểu tượng được xây dựng thành cấu trúc. Nhờ đó, toàn bộ giới tự nhiên hầu như đã được thống kê, khoanh lại, thuần hoá. Do sự đưa vào liên tục này, có thể cho phép coi thơ Trung Quốc như một cái vốn dân gian chung được sự đóng góp của các nhà thơ làm giàu lên trong trường kỳ lịch sử (suốt trong 30 thế kỷ, không đứt đoạn). Chính một khoa thần thoại học có tính chất tập thể đã được thiết lập nên như vậy. Xuyên qua màng lưới những biểu trưng, người ta có thể nói là nhà thơ đã tìm cách phá vỡ vòng kín S^d/S^{e*} và dựng lên một quan hệ khác giữa những ký hiệu và sự vật bởi hệ thống tương đồng và hệ thống liên hệ nội tại.

* S^d : cái biểu đạt; S^{e*} : cái được biểu đạt

Nhưng người ta có thể hỏi liệu một hệ thống những biểu trưng được quy định có tính chất ước lệ như vậy có dẫn thơ ca đến chủ nghĩa hàn lâm dựa trên những sáo ngữ mà làm tổn hại đến việc sáng tạo những hình ảnh có cá tính không ? Mỗi nguy cơ ấy là có thật (mặc dù về điểm cuối cùng này, ta có thể thấy, nhờ sử dụng những đường nét, âm thanh, khả năng sáng tạo những hình ảnh có tính chất riêng vắn lớn). Nhiệm vụ của chúng tôi không phải là trình bày quan điểm về vấn đề ấy. Chúng tôi đành giới hạn trong phạm vi quan sát một nhà thơ, trong những sự thực hiện tốt nhất của mình, đã lợi dụng như thế nào cái đã đưa lại cho anh ta một hệ thống biểu thị ý nghĩa ngay từ đầu đã được đặt ngang cấp ẩn dụ.

NHỮNG DỮ KIẾN

Trong một bài thơ nhan đề "Đêm trăng", Đỗ Phủ, khi bị bắt ở Trường An trong loạn An Lộc Sơn, đã gọi lại những kỷ niệm của người vợ đang sống ở phương xa và tưởng tượng rằng bà ta đang mơ màng triển miên một mình dưới bóng trăng. Chúng ta có thể thấy ở đó những câu thơ sau:

Sương thơm làm tóc ướt đầm

Ánh trăng trong cánh tay ngọc lạnh (52)

Những hình ảnh "mái tóc mây", "cánh tay ngọc" đều có tính ước lệ. Quả vậy, trong truyền thống thơ ca Trung Quốc, do vẻ êm dịu và có hình như khói cuộn, người ta đã

so sánh tóc phụ nữ với làn mây; mặt khác, hình ảnh ngọc được dùng để miêu tả những cánh tay của một phụ nữ có da sáng và nhẵn. Những hình ảnh đó đã trở nên gần như vô vị vì dường như đã bị dùng mòn. Thế nhưng ở đây, nhờ những hình ảnh khác đi theo, chúng lại trở nên hoàn toàn mới và như là tất yếu. Trong câu thơ đầu, "mái tóc mây" được kết hợp với "suong thơm": hai hình ảnh chứa đựng những yếu tố của khí quyển.

Tính chất chung đó đưa lại ấn tượng là cái này do cái kia gợi lên. Động từ "ướt" ở cuối câu đến rất đúng lúc, nhấn mạnh mối quan hệ giữa chúng và hoà chúng vào trong một chỉnh thể không thể tách biệt. Cũng vậy, trong câu thơ thứ 2 hình ảnh "cánh tay ngọc" kéo theo một cách tự nhiên hình ảnh "ánh sáng trong". Thứ ánh sáng do mặt trăng dội xuống đó cũng có thể được cảm nhận như là toả ra từ những cánh tay trần của người phụ nữ. Động từ "làm lạnh" (nguyên văn: "hàn"), gợi lên một đêm trăng, dường như cũng miêu tả cảm giác mà người ta có khi đụng vào một viên ngọc. Vì vậy, những ẩn dụ có tính chất ước lệ không những không biến các câu thơ thành "sáo ngữ" mà cho phép tạo ra những mối liên hệ bên trong và tất yếu giữa những hình ảnh và như vậy, từ đầu đến cuối, duy trì những hình ảnh ấy ở cấp độ ẩn dụ.

Đỗ Phủ rất sở trường về kết hợp những hình ảnh "hoàn toàn có sẵn" để từ đó tạo hiệu quả vừa hợp logic, vừa bất ngờ. Trong 2 câu thơ khác rất nổi tiếng, ông đã tổ cáo sự

bất công xã hội bằng cách miêu tả sự bất bình đẳng ngăn cách cuộc sống những người giàu có và những kẻ nghèo khổ. Ở đó, ông đã đem đối lập những hình ảnh thường mang tính chất ước lệ: Cửa đỏ (= nhà những người giàu), "rượu thịt" (= cao lương mỹ vị, yến tiệc), "đường sá" (=không nhà, sống lang thang), "xương trắng" (= chết không mai táng):

Cửa đỏ rượu thịt rửa

Đường có xương người chết vì giá rét (53)

Câu đầu miêu tả cách sống xa hoa của những gia đình giàu có (cửa đỏ) , sau những bữa tiệc, người ta để cho thịt thối rửa ra. Câu thứ 2 dựng lên cảnh những người nghèo chết vì đói rét trên đường cái. Đáng lẽ dùng những từ "miêu tả" như "nhà những người giàu có", "yến tiệc", "không chốn nương thân" "những người chết bị quăng xác", nhà thơ lại sử dụng một loạt những ẩn dụ thông dụng. Thoạt tiên đập vào mắt ta những hình ảnh tương phản trong hai câu thơ: "cửa đỏ" và "đường đóng băng" theo tương quan bên trong - bên ngoài; "thịt" và "xương" theo tương quan "sống - chết"; cuối cùng, trong toàn bộ 2 câu thơ đối lập nhau bởi sự tương phản về màu sắc: đỏ - trắng. Sau đó, sự chú ý bị thu hút bởi mối liên hệ giữa các hình ảnh: hình ảnh cửa đỏ kéo theo hình ảnh thịt đỏ máu, thịt (ăn) thối đường như cũng chính là thịt những người nghèo rửa ra (ở tiếng Trung Quốc, "nhục" vừa chỉ thịt ăn - "viande" - vừa chỉ thịt người "chair").

Cửa đỏ → máu đỏ của thịt → thịt (ăn) thối → thịt (người) rữa → những bộ hài cốt.

Ở đây có một thứ ngôn ngữ ẩn dụ dựa trên cả hai bình diện liên tưởng và đối lập và hoạt động theo quy luật sản sinh nội tại.

Một loại hình ảnh khác mà Đỗ Phủ thích dùng đó là những tên riêng (tên người và địa điểm) mà ở tiếng Trung Quốc thường thường - nếu không phải là luôn luôn - cũng chỉ dẫn tới những cái được biểu đạt. Trong một bài thơ sáng tác ít lâu sau khi đến Thành Đô mà câu cuối tả quang cảnh thành phố (nở đầy hoa) sau một trận mưa hợp thời tiết, Đỗ Phủ đã dùng rất đúng chỗ và pha chút hài hước một tên gọi khác của thành phố trong truyền thống:

"Hoa trĩu xuống (vì đọng nước) trên thành Cẩm Quan"*

Với tên riêng đó, nhà thơ gợi lên hình ảnh một mặt, nối dài hình ảnh của những bông hoa và mặt khác gợi lên niềm vui (của ông quan bị đầy ải) được tham dự vào ngày hội hoa xuân ấy.

Trong một bài thơ khác, bài "Đêm trăng" mà chúng tôi đã dẫn trên, Đỗ Phủ, bấy giờ đang bị giam hãm ở thành phố Trường An đổ nát vì chiến tranh, nghĩ đến những đứa con

* Nguyên văn: *Hoa trĩu Cẩm Quan thành*. "Cẩm quan" là ông quan mặc áo gấm.

của mình đang ăn nấu ở nơi khác và tự hỏi không biết chúng (vì còn bé) còn có thể nhớ tới thành phố Trường An nữa hay không . Mà, Trường An, tiếng Trung Quốc cũng có nghĩa là "hoà bình yên ổn lâu dài". Nhưng câu thơ, không phải là không có chút hài hước chua xót, dường như nhấn mạnh rằng những đứa trẻ này, do lớn lên trong chiến tranh, chẳng biết ngay cả hoà bình là gì. Nhưng, khi chiến tranh kết thúc, Đỗ Phủ bấy giờ đang ở Tứ Xuyên, cạnh thành phố Kiếm Các^{*} , mà tên gọi của nó có nghĩa là "Cửa Kiếm", đã không ngần ngại sử dụng cái tên đó để mở đầu bài thơ nói lên niềm vui của mình.

Ngoài Kiếm bỗng nghe tin truyền thu phục Kế Bắc (54)

Cho đến đây sự quan sát của chúng tôi mới giới hạn ở tác phẩm của Đỗ Phủ. Để khẳng định những nhận xét của chúng tôi , chúng tôi sẽ tìm vài ví dụ ở những nhà thơ khác về việc sử dụng danh từ chỉ địa điểm như một hình ảnh tượng trưng. Chúng ta trích một ví dụ ở bài "Trường hận ca" của Bạch Cư Dị. Trong một câu thơ thuật lại việc Quý Phi, sủng cơ của Huyền Tông, tự thắt cổ chết trên đường đi tản trong loạn An Lộc Sơn, nhà thơ đã cố ý dùng một ẩn dụ có tính chất ước lệ là "nga mi" (mây ngải = tượng trưng cho sắc đẹp của phụ nữ) để chỉ sủng cơ trong cảnh chết lúc đó:

Uyển chuyển nga mi mã tiền tử

^{*} Thật ra là tên dãy núi

Và sau đó, lần thứ hai, nhà thơ lại dùng đúng từ ấy trong lúc chỉ tên một đỉnh núi ở Tứ Xuyên, chính nơi nhà vua, lòng khôn nguôi đang đến tị nạn:

Nga Mi sơn hạ thiếu nhân hành

(Dưới núi Nga Mi người đi thưa thớt)

Hình ảnh thứ hai này, cộng hưởng với hình ảnh thứ nhất, nhấn mạnh tình cảm bi đát của nhà vua, người mà trí tưởng tượng đang luôn bị cái chết ám ảnh.

Về những nhà thơ khác sử dụng ẩn dụ có tính chất ước lệ, chúng tôi dẫn hai câu thơ của Mạnh Hạo Nhiên:

Anh lại chốn mây xanh

Tối về nơi núi biếc

Hai câu thơ này ở trong một bài thơ tác giả làm lúc tiễn một người bạn vào kinh làm quan to, còn nhà thơ thì lui về nơi ẩn cư. "Mây xanh" (thanh vân), ý muốn nói "lên cao trên trật quan tước", đã được đặt rất đúng chỗ, đối xứng với "núi biếc" tượng trưng cho sự ngao du, cho sự trốn tránh cuộc đời. Hai hình ảnh này đều lấy từ những yếu tố của tự nhiên, vừa làm nổi bật 2 con đường khác nhau (nghề nghiệp và cuộc sống khổ hạnh), vừa làm nổi bật sợi giây tình cảm gắn bó giữa 2 người bạn (như một đỉnh núi luôn có mây bao phủ).

Cũng xin dẫn thêm thơ Lý Bạch:

Sở Tửông Vương mây mưa nay đâu rồi ?

Nước sông chảy về đông tiếng vượn kêu đêm (55)

Câu đầu gợi lên truyền thuyết kể lại những thú vui

tình ái (tiếng Trung Quốc: "Vân vũ" (mây mưa)) của Sở Tương Vương và thần nữ ở Vu Sơn. Câu thứ hai xác định địa điểm gặp gỡ của họ: Vùng các hẻm núi trên sông Dương Tử nổi danh vì tính chất âm ĩ náo động của giòng sông ở đây và tiếng kêu của vượn trên những tảng đá dựng đứng. Sự liên kết các hình ảnh: Vu sơn → mây → mưa → nước gào thét → tiếng kêu của vượn ... gọi lên một hoạt động giao phối vũ trụ và đưa lại cho câu thơ cả một sức mạnh gợi cảm.

Cuối cùng xin đưa hai câu thơ của Đỗ Mục:

Linh hồn chìm đắm (ở chốn) giang hồ mang rượu đi du ngoạn

Lung Sở ruột đứt (thân hình) nhẹ tênh trong lòng bàn tay (56)

Hai câu thơ được cấu tạo bằng một loạt hình ảnh ẩn dụ này là một phần của bài thơ trong đó, với một giọng chán chường, nhà thơ gọi lại cuộc sống phóng đãng nhưng sung sướng đã trải qua ở Giang Nam. Đây là ý nghĩa mà các ẩn dụ chỉ ra: "Hồn phách tiêu tan" - sống một cuộc sống nhàn rỗi; "giang hồ" - cuộc đời phiêu bạt; lung Sở - đàn bà nước Sở nổi tiếng vì có vòng lưng nhỏ; "ruột đứt" - lòng tan nát, sự phiền não; "nhẹ tênh trong lòng bàn tay" - Triệu Phi Yến, sủng cơ của một ông vua triều Hán có thân hình nhẹ tới mức có thể múa trên một đĩa ngọc do một người đàn ông giữ. Vì vậy, những câu thơ trên có thể được thuyết minh như sau: "Mãi phiêu bạt và say mê rượu chè,

tôi đã sống cuộc đời nhàn tản ở Giang Nam. Tôi đã xiết chặt vòng lưng eo của bao thiếu nữ và họ đã đau khổ vì tôi". Tất nhiên, thứ ngôn ngữ chỉ rõ nghĩa trực tiếp này không truyền được hết sức mạnh của những hình ảnh liên kết với nhau: linh hồn đắm - giang hồ - rượu - thân hình nhẹ tênh - lưng eo - ruột đứt.

Ai làm kinh hãi đàn chim nhận

(Bay) chấn ngang đám mây đang lướt qua sông (57)

Những câu này trích trong một bài thơ ngẫu hứng; một ngày kia, nhà thơ, ngà ngà say bước lên một ngôi lầu có trần cao chế ngự được cả sông Hoàng Hà; một đàn nhận bay qua làm ông sững sốt, tỉnh giấc say. Nhà thơ đã đem lại một hàm nghĩa phong phú cho cái cảnh "chộp được bất thần" này, "mây trên sông" - kiếp sống tha hương, phiêu bạt; "đàn nhận bay" - sự chia ly, thời gian muộn màng, lòng nhớ quê muốn về. Nhìn thấy những hình ảnh đó, nhà thơ chợt hiểu rằng cuộc sống lang thang đó đây của mình thật sự đã quá kéo dài. (Ở đây, người ta tự hỏi không biết nhà thơ "sử dụng" những ẩn dụ có tính chất ước lệ để biểu hiện cuộc sống nhàn tản và lòng nhớ quê hương hay là chính những hình ảnh đó vốn đã được phú cho ý nghĩa kêu gọi nhà thơ và đưa nhà thơ trở về với cuộc sống thực tại.

Người ta nhận thấy một sự hoạt động cùng loại của các hình ảnh trong bài tứ tuyệt "Khuê oán" của Vương Xương Linh, ở đó, người thiếu phụ, trong một ngày xuân khi nhìn thấy màu dương liễu thì hối hận đã để cho chồng

đi xa để kiếm chút phong hầu, vậy là, chính những cây dương liễu, tượng trưng cho tình yêu và cũng tượng trưng cho sự ly biệt đã "phơi bày" cái ước mong giấu kín tận đáy lòng của người thiếu phụ.

Trong phần trên, chúng tôi đã thử chứng minh rằng những ẩn dụ có tính chất ước lệ đầy rẫy trong tiếng Trung Quốc khi nó không rơi vào sáo ngữ, đã tạo nên một thứ ngôn ngữ được tổ chức thành cấu trúc, tuân theo một tính tất yếu bên trong và một lô gíc có tính chất hoán dụ thuần túy. Cấu trúc đó cho phép nhà thơ không cần dùng ngôn từ bình luận mà kết hợp được ý thức chủ quan và những yếu tố của thế giới khách quan với một sự tiết kiệm tối đa. Những ví dụ mà chúng ta vừa nghiên cứu là lấy trong số vốn là đối tượng của một sự khai thác có ý thức, xét về phía các tác giả của chúng đó cũng là những ví dụ thích hợp nhất đối với sự phân tích. Song người ta nhận ra một cách dễ dàng những liên tưởng bất ngờ và đầy hiệu lực nào có thể gây nên những loại trò chơi khác dựa trên những mối liên hệ về đường nét và âm thanh, dựa trên những hệ thống các tương quan (số lượng, yếu tố v.v...). Những trò chơi ấy bộc lộ cả một mảng vô thức có tính chất tập thể hoặc cá nhân.

Về những trò chơi đường nét, ta đã thấy các chữ ghi ý chứa đầy ý và hình ảnh như thế nào, đã "tạo nghĩa" như thế nào trong một số câu thơ. Ta dẫn thêm ở đây ví dụ một chữ ghi ý, do những yếu tố đường nét tạo thành, đã gợi nên một hình ảnh cho thơ ca. Ở Trung Quốc, người ta dùng từ "phá

qua" (破瓜) "quả dưa vỡ ra" để chỉ độ tuổi 16 của thiếu nữ (tức là tuổi trở nên đáng yêu và có thể lấy chồng) vì chữ "dưa" (qua: 瓜 là gồm hai chữ "tám") (bát 八) nên chia chữ "dưa" ra ta sẽ được 2 chữ "tám" tức con số 16 (16 tuổi). Từ từ "phá qua" vốn xuất phát từ trò chơi đường nét thuần túy đó, nhiều nhà thơ đã sáng tác những câu thơ gợi lên nhục cảm êm dịu và tươi mát, gợi lên ý cần vào da thịt.

Về trò chơi âm thanh, chúng tôi cũng đã chỉ ra sự phong phú của hiện tượng đồng âm trong tiếng Trung Quốc, một thứ tiếng đơn tiết. Chỉ cần xác định rằng trong thời Lục Triều (thế kỷ IV -VI), có một truyền thống dân ca đã khai thác một cách có hệ thống thường là táo bạo và hài hước, những khả năng của hiện tượng đồng âm, một nét mà sau đó không lâu các nhà thơ Đường đã được thừa hưởng. Điều đáng chú ý trong truyền thống này là những trò chơi âm thanh rất ít khi là vô cớ và tình cờ: xuất phát từ một sự gần gũi về âm thanh, nhà thơ tìm cách đẩy những hàm ngụ hoán dụ đi tới mức xa nhất, làm vậy, anh ta thường đã vượt quá khuôn khổ của âm thanh để đi đến một sự tạo nghĩa sâu sắc cho phép anh ta bắt gặp lại hình ảnh ban đầu. Ví dụ, trong một bài thơ tình ngắn, từ từ "Tsanmien", "liên hệ ái tình, thú vui tình ái", (Triền miên?), tác giả bài ca (một phụ nữ) liên hệ tới hình ảnh con tằm cũng đọc là ts'an (tằm). Hình ảnh đó bất lịch sự nhưng lại cho phép nhà thơ liên hệ với hình ảnh "sợi giây" (tằm nhả ra sợi). Và từ "sợi" (ti) đọc là "ssu" lại đồng âm với từ "suy nghĩ" hoặc "tơ tưởng"

(ssu= tư). Nhờ từ này - "sợi tơ", "tơ tưởng" - người phụ nữ đã làm biến hoá ẩn dụ "tâm" nhưng vẫn không rời chủ đề tình yêu. Vì từ hình ảnh những sợi tơ rối beng (cũng có nghĩa là "tư tưởng ám ảnh", tư tưởng bị phiền nhiễu) tạo nên một cái kén, nảy ra ý về việc con tâm hy sinh cho công trình của nó, qua đó người phụ nữ gợi ra ý muốn được hoàn toàn say đắm trong tình yêu, dù cho phải đem cuộc đời để thế mạng. Như vậy là, chủ đề cuối cùng này, trong lúc vẫn khắc sâu ý ban đầu, đã biến chính về sau cho việc đưa hình ảnh con tâm vào mà lúc đầu chỉ được dùng bởi trò chơi âm thanh.

Một bài thơ khác có chủ đề là sự tái hợp của cặp tình yêu sau một thời gian người đàn ông vắng mặt: Trong không khí thân mật nồng thắm, người đàn ông kể lại những gian khổ của cuộc hành trình và người phụ nữ, trong lúc lắng nghe, cũng thử hình dung lại nỗi vất vả của mình. Nhà thơ đã sử dụng ngay một cách rất khéo léo hiện tượng đồng âm giữa hai từ "kể lại" và "con đường", cả hai đều đọc là "đạo" (道). Bài thơ tiến lên trên sự mập mờ tối nghĩa đó: Một mặt người đàn ông kể và mặt khác, người phụ nữ đã tái hiện trong ý nghĩ quãng đường mình đã đi qua. Lập tức, hình ảnh con đường gợi lên hình ảnh những cây ven đường và cắm mốc từng chặng đường, những cây đó gọi là nien (楠) có những quả đắng. Sự kết hợp hai hình ảnh: đường - quả đắng làm nổi lên từ "đạo khổ" (道苦) vừa có nghĩa là "con đường gian khổ", vừa có nghĩa "than phiền"

(nghĩa từng chữ: kể lại nỗi niềm cay đắng). Nhờ từ có 2 nghĩa đó, sự tưởng tượng của người phụ nữ liên kết được với câu chuyện của người đàn ông và điều ấy như kể mãi cũng không cùng về nỗi vất vả của nàng và khiến cho nàng đáng được vỗ về âu yếm.

PHÂN TÍCH THƠ

Qua một số ví dụ, chúng tôi vừa chỉ ra cách thức mà những nhà thơ Trung Quốc đã lợi dụng thứ ngôn ngữ ẩn dụ được tạo nên bởi toàn bộ những hình ảnh tượng trưng. Những hình ảnh đó đã kết tinh trí tưởng tượng và mơ ước của một dân tộc trong suốt nhiều thế kỷ.

Khi phú cho các sự vật một nội dung ý nghĩa nhân loại thì những hình ảnh đó đã tạo nên một mặt, một mối tương quan khác giữa các ký hiệu và sự vật và mặt khác, những mối liên hệ mật thiết giữa bản thân các ký hiệu, sở dĩ được như vậy, chính là nhờ các mối liên hệ thống nhất các sự vật lại với nhau.

Không nên coi vài ví dụ về một số câu thơ riêng lẻ là đủ mà còn phải phân tích vài bài thơ hoàn chỉnh để quan sát thứ ngôn ngữ đặc biệt này trong hoạt động của nó. Trong quá trình phân tích, chúng tôi sử dụng những khái niệm tu từ ẩn dụ và hoán dụ theo nghĩa mà R.Jakobson đề xướng. Nếu thủ pháp ẩn dụ là xây dựng trên cơ sở của sự tương đồng và thủ pháp hoán dụ là trên cơ sở của sự tiếp cận thì chính là trong trục chọn lựa của ngôn từ ta xem xét cái ẩn

dụ và trong trục kết hợp, ta xem xét cái hoán dụ. Do đó ở đây, phép hoán dụ, vì chủ yếu nói về mối liên hệ (tiếp cận) giữa các hình ảnh, nên có một ý nghĩa rất tổng quát (58). Cũng phải nhắc lại rằng trước hết chúng tôi tìm cách trình bày cơ chế của một thứ ngôn ngữ hoạt động bằng sự "sản sinh nội tại": một hình ảnh gợi nên một hình ảnh khác không phải theo lôgic của ngôn từ mà theo những sự tương đồng, gần gũi hoặc mâu thuẫn tồn tại giữa chúng (tóc mây - sương thơm; tay ngọc - ánh sáng trắng, cửa đỏ - thịt đỏ máu v.v...). Những hình ảnh ẩn dụ tiêu biểu cho các sự vật của tự nhiên đều giấu "tiềm năng hoán dụ" hơn những ký hiệu thông thường. (Tóc mây > tóc; cửa đỏ > nhà những người giàu). Đó là chưa nói đến sự tiết kiệm mà chúng bao hàm ("cửa đỏ" đáng lẽ là "ở trong nhà những người giàu", "thêm ngọc" đáng lẽ là "ở trước nhà một phụ nữ"). Hơn là một yếu tố rút ra từ một sợi dây chuyển cứng rắn, mỗi hình ảnh là một đơn vị tự do và bằng rất nhiều lực hợp thành của nó (âm thanh, đường nét, nghĩa thường, hình ảnh tượng trưng, nội dung tiềm ẩn trong hệ thống các tương quan ...) đã tỏa hào quang ra mọi phía. Và toàn bộ những hình ảnh, với những mối liên hệ hữu cơ và tất yếu giữa chúng, đặt nên một mạng lưới thực sự gồm nhiều kênh thông báo. Nhờ một cấu trúc có thể bung ra, ở đó những "trói buộc" về cú pháp bị rút tới mức tối thiểu, trong một bài thơ, các hình ảnh nằm ở bên trên hình tuyến, tạo nên những chòm sao và những chòm sao đó, bằng những tia sáng đan chéo lên nhau, xây

dụng nên một trường tạo nghĩa rộng lớn.

Bây giờ chúng tôi sẽ phân tích 3 bài thơ mà tác giả của chúng được xem là nằm trong số những nhà thơ lớn nhất ở đời Đường: Lý Hạ, Lý Bạch, Lý Thương Ẩn. Nếu 3 nhà thơ cùng họ Lý thì đó chỉ là một sự ngẫu nhiên thuần túy, trừ khi người ta muốn tìm ở đó một sợi dây liên hệ hoán dụ huyền bí mà một vài người được tôn sùng của nền thơ ca Trung Quốc thích theo dõi!

Bài thơ đầu tiên mà chúng tôi định nghiên cứu là của Lý Hạ. Chết năm 27 tuổi, ông đã để lại một sự nghiệp nổi bật lên với tính chất kỳ dị và giọng điệu nổi loạn của nó. Qua một lối viết có phong cách thần chú và chất đầy những hình ảnh phong phú, ông đã biểu hiện những ảo tượng mà chưa nhà thơ Trung Quốc nào trước đó có. Trong thơ mang cảm hứng vụ thuật và Đạo giáo của ông, huyền thoại tập thể đứng bên cạnh huyền thoại do cá nhân sáng tạo. Để trình bày những cảnh trong vũ trụ như ông đã nhìn thấy, thường là rừng rợn và bí hiểm, ông đã sáng tạo cho riêng mình cả một pho ngụ ngôn động vật: rồng đủ các loại, cú sống trăm tuổi, thần lùn khổng lồ đuôi có tua, quý cái bằng gỗ hiện ra từ lửa, linh miêu đen thốt ra tiếng kêu ứa máu, lạc đà bằng đồng nức nở khóc, chó chết vì ớn lạnh, chim tham lam ăn cả thịt chim mẹ, rắn 9 đầu vô xé linh hồn người ... Để làm nổi bật những mối tương quan bí mật giữa các sự vật, ông đã tìm cách kết hợp những hình ảnh có tính chất khác nhau: thuộc thị giác và thính giác, có hồn và không hồn, cụ thể và

trừu tượng. Ví dụ, ông nói kiếm biết kêu, hoa nhỏ lệ bằng máu, gió có mắt cười, màu sắc có tiếng nức nở dịu dàng, màu đỏ lâu ngày say rượu, màu tím muộn màng, màu xanh nhàn rồi, sự suy thoái màu xanh, sự cô đơn tươi tốt, những cái cánh của khói, những cánh tay của mây, những cái chân của sương, mặt trời có tiếng kêu của thủy tinh vỡ, mặt trăng có tiếng nhạc đá, khoảng không có tiếng nói cười ... Trong cái vũ trụ mà sự màu nhiệm trộn lẫn với những yếu tố rừng rợn và quái đản ấy, nhà thơ sắp đặt nghi lễ bằng máu để tạo nên sự giao cảm với thần linh: "Trước khi linh hồn và máu của tôi đông lại, tôi dâng cho ai?" "Tôi đâm thùng da con báo để máu nó chảy vào cốc rượu bằng bạc của tôi". "Máu chim tu hú khắc ra chính là nước mắt của người già". "Máu giận dữ của tôi nằm dưới đất sau nghìn năm sẽ biến thành ngọc bích". Song hơn cả sự giao cảm, điều nổi bật chính là sự thách đố mà nhà thơ đã ném vào một trật tự siêu tự nhiên, và qua sự thách đố đó, những sự xung động có tính chất bùng nổ của nhà thơ. Một hình ảnh trở đi trở lại không ngừng như một leitmotiv là hình ảnh thanh kiếm. Nhà thơ sử dụng nó không phải vì tinh thần hiệp sĩ đơn thuần mà là để thăm dò tất cả sự bí mật của những huyền thoại gắn với những hình ảnh ấy. Ông chế nhạo những kẻ "có thể gieo kiếm bên người khác nhưng không hề biết tự soi mình trong nó". Dưới ngòi bút của ông, kiếm mang nhiều ý nghĩa: tượng trưng cho sự sùngbái dương vật (theo truyền thống của Đạo giáo), tượng trưng cho sự chết (cũng theo truyền

thống của Đạo giáo, kiếm thay thế cơ thể bất động của người chết), tượng trưng cho sự thách đố đối với một trật tự siêu nhiên (giết rồng) và tượng trưng cho sự biến dạng (kiếm biến thành rồng). Nhà thơ tham dự vào như là kẻ giải thích và sắp đặt thứ tự hàng loạt huyền thoại và ẩn dụ được tích lũy qua bao thời đại. Thông qua việc giải thích ý nghĩa đó, nhà thơ phát hiện ra ở chính mình những xung động bí ẩn. Chính dưới góc độ ấy mà chúng ta đề cập đến một trong số những bài thơ của ông.

THƠ BỐN KHỔ VỀ ĐÀN KHÔNG HẦU

Tơ đất Ngô, ngô đồng đất Thục, vòm trời thu cao vòi vọi
Trời hư không, mây ngưng đọng, rủ xuống và đứng lặng.
Nữ thần sông gào khóc bên gốc tre, Tố nữ sầu.
Lý Bằng ở Trung Quốc chơi đàn không hầu
Ngọc Côn Sơn vỡ, Phượng hoàng kêu
Phù dung khóc sương, lan thơm cười
Trước 12 cửa ánh sáng lạnh chảy tan
23 dây đàn làm cảm động Tử Hoàng
Nơi Nữ Oa luyện đá vá trời xanh
Đá nát trời nứt gây nên mưa thu
Mộng vào núi thần thổ lộ cùng bà cốt
Cá già vượt sóng, giao long gây nhảy múa
Ngô Chết không ngủ dựa cây quế
Sương bay chênh vênh làm ướt chú thỏ lạnh (59)

Đề tài của bài thơ là sự diễn tấu của một nhạc sĩ trên một nhạc cụ là *không hầu*. Đề tài diễn tấu âm nhạc đã được Lý Hạ sử dụng nhiều lần, nhất là trong hai bài thơ nhan đề "Những giây đàn kỳ diệu". Đó là những bài thơ có tính chất thần chú, tái tạo lại quang cảnh cầu nguyện của các thầy đồng bà cốt, ở đây nếu có tính chất thần chú thì trước hết chính là thể hiện qua những hình ảnh do âm nhạc gợi nên mà nhà thơ thử dùng để trình bày khả năng của sự sáng tạo nghệ thuật.

Đọc lần đầu, điều nổi bật lên là sự đầy rẫy những hình ảnh nối tiếp nhau mà tựa hồ chúng không có chút liên hệ. Song một đọc giả hiểu biết ý nghĩa của một vài ẩn dụ và của những hệ thống các tương quan (số lượng, yếu tố ...), sẽ nắm ngay được cái logic hoán dụ nối liền chúng lại với nhau. (Ở trên chúng tôi đã nói, nhà thơ không dùng những yếu tố tường thuật để ngay từ đầu đã đứng ở cấp độ ẩn dụ). Bài thơ bắt đầu bằng thành ngữ "tơ và ngô đồng" (ti đồng), phái sinh từ "tơ và tre" (ti trúc), ẩn dụ thường dùng để chỉ các nhạc cụ nói chung. Từ những hình ảnh tiêu biểu cho những yếu tố của tự nhiên này, câu thơ "tràn ra" một cách như là tự nhiên tới hình ảnh mùa thu và bầu trời hư không. Bầu trời hư không ấy - ở đó mây cũng ngưng đọng lại và chỉ có tiếng khóc làm cho xao xuyến của nữ thần sông Tương và các tổ nữ: họ đều là vợ của vua Thuấn trong truyền thuyết (khi Thuấn chết, họ khóc bên cạnh năm mố và từ đó mọc lên những cây tre) - đã gợi lên ngay một địa

điểm huyền thoại, nơi trú ngụ của cái chết. Việc đi qua cõi hư vô đó là một thử thách tất yếu. Cần chú ý là cuối câu 4 nhà thơ đã đặt (rất khéo léo) tên của nhạc cụ: *không hân* ^空 _候; theo nét vẽ của chữ, có nghĩa là "cái hư không đang chờ đợi"^{*}. Ý niệm về một xứ sở huyền thoại được khẳng định bởi câu thơ thứ 5. Câu thơ này, không cần chuyển mạch, đã đưa vào hình ảnh đỉnh Côn Sơn, dãy núi thiêng ở phía Tây Trung Quốc. Ngoài những lý do khác ra, dãy núi này nổi tiếng vì ngọc quý, từ đó xuất hiện hình ảnh "ngọc vỡ" (câu 5). Mà, trong ngôn ngữ thông thường, hình ảnh này lại được dùng để biểu thị "sự hy sinh cho cái đẹp" (hoặc chết cho một sự nghiệp cao cả). Như vậy là ý đi vào cõi chết vẫn được tiếp tục triển khai nhưng liền ngay sau đó, ngay trong câu thơ, ý "hồi sinh" lại xuất hiện do sức gợi của hình ảnh đôi chim phượng hoàng (loại chim siêu phàm tượng trưng cho sự phối ngẫu và tính chất diệu kỳ của cuộc sống).

Từ điểm này, từng chặng một, bài thơ tiến triển dựa trên những ẩn dụ và những hình ảnh mượn từ những huyền thoại khác nhau: Các nữ thần sông Tương, Tử Hoàng (vừa chỉ chính nhà vua vì Lý Bằng là một nhạc sĩ cung đình, vừa chỉ một trong những ông Hoàng trị vì trên sao Tử Hoàng); Nữ Oa (nhân vật thần thoại nữ luyện đá ngũ sắc để vá góc

^{*} Nói đúng hơn là phải bỏ bộ 'TRÚC' ở trên đã mới có nghĩa như vậy.

trời bị quỷ sứ Cung Công phá hỏng), các bà cốt, Ngô Chất (người bị đầy lên cung trăng và buộc phải chặt cành quế mọc lên ở đó do đã phạm lỗi trong khi học phép để trở nên trường sinh bất tử; vì quế cũng không ngừng mọc lại nên người tiểu phu không bao giờ được nghỉ ngơi và công việc cũng không bao giờ kết thúc). Qua những nhân vật ấy, bài thơ đã chỉ ra mối quan hệ do âm nhạc thiết lập nên giữa những yếu tố của trần gian và những yếu tố của thế giới siêu nhiên. Ngoài ra, mối liên hệ ấy còn được gọi lên bởi mạng lưới tương quan dựa trên các con số. Trong câu 7, 12 cái cửa chỉ những hành lang trong cung vua, song hình ảnh "ánh sáng bị nấu chảy" (tác động của âm nhạc lên các yếu tố) tiếp theo đó lại làm ta nghĩ tới 12 nốt của cung bậc âm nhạc Trung Quốc và cũng làm ta nghĩ tới 12 địa chi^{*}, những dấu này lại nối liền với hình ảnh "cây" ở đầu bài thơ (12 địa chi ứng với 10 thiên can*), 23 *dây* ở câu 8 nối liền với sự hiện diện của các thiên thể (Tử Hoàng) vừa chỉ chính nhà vua, vừa chỉ ngôi sao cùng tên, mặt khác 1/4 mặt trăng tiếng Trung Quốc gọi "*dây* mặt trăng" (nguyệt huyền) và gọi lên hình ảnh số 28 ngôi sao (trong thiên văn xưa của Trung Quốc). Giữa số 23 và số 28, có sự thiếu hụt. Sự thiếu hụt đó đã được gọi ra trong câu thơ sau, ở đó, nhà thơ nói

* Mười hai dấu *địa chi* (Tí, Sửu, Dần, Mão...) phối hợp với mười dấu *thiên can* (Giáp, Ất, Bính, Đinh...) để ghi năm tháng ngày giờ.

về việc mặt nền trời bị thiếu và nữ Oa vá lại phần bị sụp đổ bằng đá 5 màu.

Dưới sự chống chọi các hình ảnh, người ta có thể gỡ ra bằng sơ đồ hoá - những chủ đề sau đây: sự sáng tạo nghệ thuật là một sự tiết lộ bao gồm những khảo nghiệm, những khảo nghiệm của cái chết mà người ta chỉ có thể đi ra với tư cách người chiến thắng bằng cách hoà hợp với thế giới siêu nhiên. Trong bài thơ, người ta thấy, một mặt, những nhân vật siêu nhiên (hoặc gần với cái siêu nhiên) đều thuộc giống cái: các nữ thần sông Tương, Nữ Oa, các bà cốt, và mặt khác những nhân vật trần thế đều giống đực: nhạc sĩ Lý Bằng, nhà vua và Ngô Chất. Tính chất tính dục đó được nhấn mạnh bởi nhạc cụ - tượng trưng cho dương vật - được trình bày dưới dạng những cái dây: ngô đồng dựng đứng, tre nhô lên, 12 địa chi và cây quế mà cành của nó nảy sinh lại hàng ngày. Cũng cần chú ý họ nhạc sĩ là Lý (câu 4) mà "lý" có nghĩa là cây mận: Tác dụng tương hỗ giữa hai loại nhân vật đó - đực và cái, trần thế và siêu nhiên - đã điều khiển nhịp điệu của vũ trụ. Với một sự thách thức, nghệ sĩ đã vi phạm trật tự các quy luật và đưa các yếu tố vào trong một quá trình ẩn dụ: Mây ngưng, ngọc vỡ, phượng hoàng kêu, lan cười, ánh sáng bị nấu chảy, đá bị đốt cháy, mưa thu (chú ý hình ảnh "mưa" gần với hình ảnh "mây" của câu 2; ở tiếng Trung Quốc hai hình ảnh kết hợp có nghĩa là "giao phối"), rồng nhảy múa, thỏ run rẩy. Hình ảnh con thỏ cuối cùng bề ngoài có tính chất thô lỗ và dường như lạc

lồng trong cái "rừng biểu trưng" này, cũng vẫn là một biểu tượng: biểu tượng cho sự mất mát và sự bất tử. Quả vậy, những huyền thoại liên quan đến mặt trăng đều giới thiệu mặt trăng như là nơi có một con thỏ và một con cóc (thiềm thừ) ở nơi có một cây quế mọc. Và dùng những vật ở trên đó để gọi lên mặt trăng, nhà thơ muốn tránh gọi tên nó ra và trình bày nó như địa điểm xa xôi hoặc đồ trang sức bên ngoài. Nhờ đó, tính chất mập mờ giữa trần gian và thế giới siêu nhiên được duy trì. Ngô Chất và con thỏ là những vật thực tại đồng thời cũng là những vật đã biến hình đổi dạng. Dù cho Ngô Chất - người cắt cành quế - và con thỏ - vật dùng để làm rượu thuốc bất tử - rốt cuộc, có hưởng được sự sung sướng mê mẩn và niềm hạnh phúc lớn lao thì chúng cũng không thể đạt tới chỗ làm cho người ta quên số phận bi thảm của chúng được. Cây quế sắp mọc lại và trăng cũng sắp lặn. Ngay cả sự bất tử cũng phải chết. Hình ảnh cuối cùng, hình ảnh cây quế (cây thiêng) nối với hình ảnh ban đầu, hình ảnh cây ngô đồng (giữa trần gian) chỉ ra quá trình cao siêu hoá, đồng thời cũng là quá trình làm lại từ đầu diễn ra một cách vĩnh viễn. Một sự hỗn loạn bên ngoài, một sự thống nhất bên trong, bài thơ có màu sắc thần chú này đã xuất hiện như vậy. Vũ trụ này đảo lộn, các yếu tố này trộn lẫn, chính ngôn ngữ đã gọi lên điều đó: Bằng những hình ảnh ẩn dụ (tơ và ngô đồng, ngọc vỡ, phượng hoàng kêu, mây mưa, 12 cột và 23 giây đàn) và những nhân vật huyền thoại, nhà thơ luôn luôn duy trì ngôn ngữ nằm trên

trực hoán dụ mà không có một lời bình luận bên ngoài, như thử là những hình ảnh đã sản sinh ra nhau. Vậy là bài thơ đã được trình bày như một dây liên tục những "đột khởi" ẩn dụ, những đột khởi đó chỉ là sự thực tại hoá cả một hệ thống hoán dụ đã được thiết lập. Có thể nói một cách hình ảnh rằng ở đây, ẩn dụ và hoán dụ đã tạo nên bề mặt và bề trái của một tấm vải. Còn hơn là người nói ra, nhà thơ để cho (sự vật) nói lên hộ mình. Anh ta xuất hiện như người giải thích và đồng thời là người xếp đặt những huyền thoại đã tích lũy trong hàng triệu niên kỷ. Tất cả đã diễn ra như là nhà thơ chỉ có thể hoàn thành huyền thoại riêng của mình bằng cách thể nghiệm tất cả những huyền thoại khác. Trong lúc xếp đặt, nhà thơ đã làm chúng biến dạng: đối với nhà thơ, việc lướt một cách kín đáo đó qua các huyền thoại là sự thối lộ bí mật riêng tây (với thân linh).

Lý Thương Ẩn (912 - 858) sống sau Lý Hạ ít lâu. Cũng như Lý Hạ, ông đã nổi danh vì cách sử dụng hình ảnh song biện pháp của ông thường khác. Là ca sĩ của dục vọng bí ẩn, ông thường dùng thủ pháp ám dụ. Để làm điều đó, ông sử dụng nhiều hình ảnh tượng trưng như Lý Hạ song viện nhiều hơn đến các mảnh lời hình thức (ngắt nhịp, kết cấu song hành, sự tăng tiến khổ thơ ...) bằng cách tổ chức chúng lại trên hai trục: tuyến tính và không gian. Không cần đến những yếu tố tường thuật và có tính chất giai thoại, những hình ảnh đó dựa trên những sự đối lập và những sự kết hợp nội tại, từ đó toả ra một cách đầy đủ nội dung hàm

nghĩa (connotatif) của chúng. Bằng cách khai thác đến cùng tất cả những tiềm năng hoán dụ (âm thanh, ngữ nghĩa, biểu tượng) mà một hình ảnh gợi nên, ông đã gắn bó với truyền thống dân gian này của Lục triều mà chúng tôi đã nói ở trên.

Để phân tích, chúng tôi chọn một bài thơ luật của Lý Thương Ẩn nhan đề là "Cắm sắt"

I. Đàn cầm sắt duyên cớ gì có năm mươi dây

Mỗi dây một trục nhớ tuổi hoa niên

II. Giấc mộng buổi sớm Trang sinh mơ hoá ra bướm

Tấm lòng xuân Thục để ký thác vào tiếng chim đồ quyền.

III. Trăng sáng ở bể xanh soi vào hạt châu như giọt nước mắt

Ồ Lam Điền khi mặt trời ấm (thấy) hạt ngọc bốc khói

IV. Mối tình này có thể kéo dài (nhưng rồi đã) biến thành hồi ức

Chỉ vì lúc bấy giờ đã buồn ngủi thất ý rồi (60)

Đề tài của bài thơ viết theo phong cách "ngắn gọn"

"Hàm nghĩa" (tính từ: connotatif, danh từ: connotation) là khái niệm do các nhà ký hiệu học đặt ra và quy cho nó những nội dung khác nhau. Theo R.Báctơ, "là sự phát triển thêm nghĩa trên bất cứ hệ thống ký hiệu nào". Theo Tôđô rôp, là "một ngôn từ mang nhiều tính chất diễn tả, tính chất liên hệ với một ngôn từ khác".

Xem: HOÀNG TRINH: *Ký hiệu, nghĩa và phê bình văn học*, NXB Văn học, H. 1979, Tr.53.

này là sự hồi tưởng một mối tình. Liên thơ đầu đã đặt ngay bài thơ lên một bình diện tối nghĩa. Nhà thơ đưa vấn đề đầu tiên ra từ một vật vừa có thực, vừa thuộc truyền thuyết. Đó là Cẩm sắt, một nhạc khí nằm ngang có 50 dây. Thế mà một chiếc cẩm sắt thường chỉ có 25 giây. Có truyền thuyết kể lại rằng: lúc đầu, trong thời tối cổ ở Trung Quốc, nhạc cụ này quả có 50 giây song một ông vua triều Chu, một lần nghe một trong những sủng cơ của ông ta gảy không thể chịu nổi tiếng quá chói tai bèn hạ lệnh rút số giây xuống một nửa. Đọc liên thơ đầu, ta không nghi ngờ việc nhà thơ đứng trước một đồ dùng có thực (ký niệm do tình nhân để lại) song cũng tự hỏi là nhà thơ đồng thời có nghĩ tới một đồ dùng tưởng tượng hay không, đồ dùng mà qua đó, nhà thơ có thể đồng nhất với một người tình không giải khuây được nào đó ở thời cổ đại. Bất kể thế nào, hình ảnh cây cẩm sắt cho phép nhà thơ không phải gọi mình là "tôi": hình ảnh đó phô bày ra như một nơi chốn đã diễn ra sự biến hoá. Năm mươi dây có thể gọi lên những năm nhà thơ đã sống (một vài nhà chú thích cho ông làm bài này lúc 50 tuổi). Song những năm tháng ấy đều hướng về một hình ảnh có tính chất ám ảnh, một bông hoa (mà chính hình ảnh chiếc đàn cẩm sắt cũng ám chỉ nó); bông hoa ấy không phải là một vật trang trí đơn giản mà gọi lên một ước mơ đã chôn vùi nhưng vẫn không thể nào nguôi được. Sờ dĩ thế chính vì hình ảnh giây và trục đàn đã gắn với những hàm nghĩa có sắc thái tính dục: trong truyền thống Đạo giáo, người ta chỉ

bộ phận sinh dục của phụ nữ bằng "những dây đàn" và của đàn ông bằng "cột ngọc" (trong tiếng Trung Quốc "cột (ngọc)" và "trục (đàn)" đều được chỉ bằng một từ "trụ" 柱). Vì vậy, chiếc đàn cầm sắt mở đầu bài thơ một cách khiêm nhã này, do hàng loạt ám dụ và âm hưởng của nó, đã đặt ra một dãy câu hỏi có tính chất mập mờ: điều đã thể nghiệm trong cuộc sống hay mơ mộng? Đồng nhất với mình hay phân thân? Đeo đuổi một giấc mơ không bao giờ được thực hiện hay tìm kiếm mãi một cái gì đó khác mình?

Nhà thơ không hề đặt những vấn đề đó ra một cách rõ ràng. Cắt đứt lối nói khẩu ngữ và giọng tường thuật của liên I và không cần chuyển tiếp, nhà thơ đã đưa vào trong hai liên thơ sau (II và III) một tổ chức không gian của các ký hiệu dựa trên tính tương đương thuận nghịch (Correspondance réversible)(II) và trên sự liên kết vòng(l'enchaînement circulaire)(III) không cần bất cứ một lời bình luận nào, nhờ những cấu trúc này, các hình ảnh đều tự biểu đạt ý nghĩa, thu hút nhau và kết hợp với nhau để tạo ra một mạng lưới phức tạp có logic nội tại của nó. Qua những hình ảnh này, người ta nắm được các chủ đề: sự đeo đuổi kỷ niệm và một ước mơ, một mối tình đã trải qua hay trong mộng tưởng, một sự kiếm tìm qua cuộc đời biến đổi theo thời gian chuyển động tuần hoàn, thời gian có thể cho phép những tình nhân gặp gỡ lại.

Hai liên thơ khớp với nhau như sau: liên II nâng bài thơ lên bình diện ám dụ và xuất phát từ bình diện ấy, mở ra

một "trường hoán dụ" mà nhà thơ khai thác trong liên III, liên thơ được cấu tạo bằng một dãy hình ảnh trong đó hình ảnh này sản sinh ra hình ảnh khác. Trước tiên, đây là ý nghĩa tượng trưng gắn với những hình ảnh xuất hiện trong liên II:

Nhà văn Trang Tử / bướm: nhà triết học Đạo gia Trang Tử một lần nằm mơ hoá bướm, khi tỉnh dậy tự hỏi không biết rốt cuộc mình nằm mơ hoá bướm hay ngược lại, chính là bướm nằm mơ trở thành Trang Tử. (Ông ta tính giấc mơ nói với tư cách trang Tử hay chỉ là một tồn tại trong giấc mơ của giấc mơ của bướm?). Ở đây, nhà triết học minh hoạ cho quan niệm về tính hư ảo của cuộc đời và quan niệm "tề vật luận" của Đạo gia.

Vong Đế (vua nước Thục) / Đỗ quỳên: theo truyền thuyết, Vong đế lòng không nguôi sau cái chết của người yêu, đã bỏ ngai vàng và mất tích. Linh hồn ông về sau biến thành con chim đỗ quỳên mà tiếng kêu giống như tiếng nước nổ. Đỗ quỳên lúc kêu thường khạc ra máu và máu lại biến thành một thứ hoa đỏ sặc sỡ mà người ta có thể thấy khắp đất Thục và cũng được gọi là hoa đỗ quỳên. Như vậy, *Đỗ quỳên* tượng trưng cho một mối tình ngán ngùi và mối tình đó được kéo dài dưới những biến dạng của nó: Điều cần

* "Tề vật luận" (Lý luận cho mọi vật đều như nhau). Lý luận này đã phân nào thấy được tính tương đối của sự vật nhưng sai lầm là đã nâng tính chất ấy lên thành chủ nghĩa tương đối.

chú ý nữa là, về "nhà văn Trang Tử / bướm" cũng như "Vọng đế/ Đồ quyền", có sự thay đổi về giống: trong thơ Lý Thương Ẩn, bướm và hoa đồ quyền luôn mang hàm nghĩa nữ tính.

Nếu nhà thơ đồng nhất với Trang tử và Vọng đế thì hai nhân vật này lại được đặt tương đương với bướm và chim đồ quyền. "Việc đặt vào trạng thái tương đương" hàng loạt này được nhấn mạnh bởi cấu trúc ngữ pháp của cả hai câu. Hai câu thơ đối nhau có cấu trúc đồng dạng: hai chủ ngữ có hôn (A và B) được nối liền bởi một động từ. Hai động từ "mê" và "thác" trong ngôn ngữ thông thường là động từ ngoại, do tính lược những yếu tố sau động từ (ví dụ giới từ như "vào" hay "thành" chẳng hạn) khiến cho sự phát triển của câu đáng lẽ chỉ theo một chiều duy nhất $A \rightarrow B$ đã trở nên có tính chất thuận nghịch: $A \rightleftharpoons B$. Ví dụ câu 2 có thể đọc "Lòng của Vọng đế biến thành Đồ quyền" hoặc ngược lại "một con chim Đồ quyền biến thành lòng Vọng đế". Thông qua mảnh lời cú pháp đó, nhà thơ đặt những yếu tố của con người và tự nhiên lên một bình diện thuận nghịch để biểu thị rằng, nếu mối tình đã trải qua và nỗi niềm mơ ước không người đã biến thành những vật khác thì nhà thơ vẫn còn nuôi hy vọng tìm thấy lại chúng. Lại nữa - vì hai câu đối nhau, "mộng sớm" đối với "lòng xuân", "bướm" đối với "Đồ quyền" nên một mặt: "sự hư ảo, sự quên lãng và vô tư" và mặt khác: khát vọng xác thịt, kỷ niệm và mối tình bi thảm. Sự đau xót của nhà thơ do 2 cực

không thể đi đôi với nhau này biểu hiện đã được làm nổi bật nhờ tổ chức về hình thức.

Liên thơ được xây dựng trên phương thức *tương đương* này mang tính chất ẩn dụ (mà một cấu trúc hoán dụ làm động lực bên trong cho nó: mộng - bướm, nỗi lòng - đồ quyền). Nó đã dựng lên những mối liên hệ tương đồng giữa những loại người khác nhau (và giữa các giới khác nhau): trước hết là nhà thơ và 2 nhân vật (Trang Tử và Vọng đế) và sau đó giữa những nhân vật này với bướm, đồ quyền mà cả hai đều thuộc giới động vật. Cuối cùng, hình ảnh thuộc giới động vật kéo theo hình ảnh thuộc giới thực vật, được biểu thị bởi bông hoa. Tất cả những sợi giây liên hệ được thiết lập lên đó làm nảy sinh ý niệm về sự biến hoá, về khả năng có thể thay thế lẫn nhau và mở ra một trường hoán dụ rộng lớn mà nhà thơ sẽ khai thác trong liên thơ tiếp theo.

Quả vậy, liên III được cấu tạo bằng một dãy ẩn dụ mà giữa chúng tồn tại những mối liên hệ tiếp cận (*liens de contiguïté*). Hai câu thơ theo thứ tự bắt đầu bằng hình ảnh biển và cánh đồng mà sự kết hợp trong tiếng Trung Quốc có nghĩa là sự biến đổi^{*}. Sự tìm kiếm của nhà thơ còn đi xa hơn, ở bên kia những giới động vật và thực vật, sự tìm kiếm đó đã đề cập đến giới khoáng vật (được biểu thị bởi "châu" (ngọc trai) và "ngọc" (ngọc bích)). Cần xác định những huyền thoại nào chứa đựng trong hai câu thơ:

^{*} Thương hải tang điền.

Câu 5: Ở Nam Hải có người xuất hiện vào những đêm trăng sáng, nước mắt họ nhỏ ra biến thành những hạt ngọc trai.

Câu 6: Ở Lam Điền (nay thuộc tỉnh Thiểm Tây, nơi nổi tiếng về ngọc bích) hơi nước bốc lên do mặt trời gây ra, khi nhìn từ xa (nhưng chỉ từ xa thôi), đã tạo nên những ảo ảnh kỳ diệu. Một huyền thoại khác kể rằng một cụ già đã gieo những hạt do một khách bộ hành không quen biết tặng để thưởng cho lòng hào hiệp của cụ, những hạt đó khi nảy mầm, đều biến thành những viên ngọc đẹp và nhờ chúng, cụ đã cưới được cô thiếu nữ mà cụ hằng mơ ước.

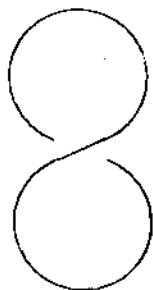
Ngay một độc giả không biết những truyền thuyết đó cũng có thể nắm được một cách thích đáng những mối liên hệ hoán dụ gắn liền các hình ảnh: ví dụ trong câu 5, giữa biển và mặt trăng (tác động tương hỗ), mặt trăng và viên ngọc (ánh sáng và hình tròn), những viên ngọc với những giọt nước mắt và cuối cùng, hình ảnh những giọt nước mắt - hình ảnh những yếu tố lỏng (vì ngay trong tiếng nói cũng tồn tại từ ngữ "biến nước mắt") đã nối lại với hình ảnh biển. Như vậy, mỗi câu trong liên thơ tạo nên một cái vòng.

Biển → trăng → ngọc → nước mắt

Cánh đồng → mặt trời → ngọc → khói

Cần nhớ là cạnh từ "biến lệ" trong tiếng nói cũng tồn

tại từ "biển khói" nên phần cuối của câu thơ thứ hai cũng được nối lại với phần đầu của câu thứ nhất. Hai vòng kết hợp lại có thể được trình bày bằng hình ảnh sau (hình ảnh mà chúng tôi đã dùng để minh họa cho hình thức của đối ngẫu):



Tuy vậy, dù những vòng kết hợp này chặt chẽ vẫn khoanh lại một khoảng trống, một sự vắng mặt giữa giới động vật của liên II và giới khoáng vật ở liên III, luôn luôn có hình ảnh của bông hoa đã được gọi lên trong liên I và được gọi lên bởi "bướm - khói" và "đỏ quỳên - nước mắt". Bông hoa vắng mặt ấy (người phụ nữ hàng ước mơ) chính là đối tượng của sự tìm kiếm của nhà thơ. Vì nếu chú ý đến 2 truyền thuyết trong liên III, (cả hai đều gắn với sự xuất hiện của một phụ nữ), và những ý nghĩa riêng biệt gắn với những hình ảnh trăng, những làn sóng, ngọc trai, ngọc bích (trong tiếng Trung Quốc, rất nhiều thành ngữ xây dựng trên những hình ảnh này để miêu tả vẻ đẹp nữ tính: thân thể của phụ nữ, cái nhìn của phụ nữ, mái tóc của phụ nữ, khuôn mặt của phụ nữ) thì người ta cảm thấy thực sự đằng sau sự vắng

mặt, lại có một sự hiện diện xác thịt của người phụ nữ yêu dấu mà sức cảm dỗ của bài ca đã gợi nên. Ngoài ra, sự liên kết vòng được biểu thị bằng sơ đồ 2 còn gợi lên niềm tin của tác giả vào khả năng tái hợp ở kiếp sau.

Tuy nhiên, nếu sự tìm kiếm của nhà thơ qua thời gian và các giới được làm nổi bật sự liên kết vòng thì chúng ta cũng không quên rằng, hết như trong liên trên, hai câu 5 và 6 đối nhau. Các từ đối nhau giữa hai câu thơ gợi lên những ý nghĩa khác bằng sự kết hợp của chúng: Biển - cánh đồng: sự đổi thay phổ biến, sự thăng trầm của cuộc sống con người.

Mặt trời - mặt trăng (nhật nguyệt): sự vận động của vũ trụ, sự trôi qua của thời gian (ngày và đêm, ngày và tháng), sự vĩnh hằng.

Châu - ngọc: được kết hợp theo truyền thống trong rất nhiều từ ngữ: của báu của loài người, sự hoà hợp lứa đôi, tiếng nhạc du dương êm ái và thành ngữ "châu ngọc bị chôn vùi" chỉ một phụ nữ đẹp đã chết.

Nước mắt - khói: mối tình bi thảm, mối tình suông

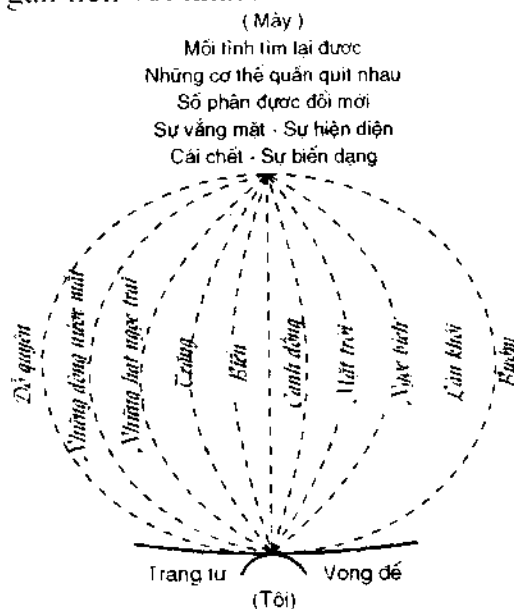
Còn có thể có những kết hợp tạo nghĩa (*combinaisons signifiantes*) khác nữa: "biển - mặt trời": sự tái sinh, "hải khô thạch lạn": mối tình không gì phá vỡ nổi. Ngoài những "nhị thức" nối liền hai câu thơ, cần phải làm nổi bật cả hai câu thơ trong chỉnh thể của chúng, một in dấu vết của cái *âm* (mặt trăng, biển) và một của cái *đương* (mặt trời, lửa). Đặt song hành với nhau 2 câu thơ gợi lên hình ảnh của sự

giao phối (dương - âm: đàn ông - đàn bà). Qua những mối liên hệ xác thịt, người đàn ông và đàn bà không ngừng mất hút đi rồi lại không ngừng gặp nhau lại. Như vậy, ở liên III, chủ đề về giấc mơ mờ mẩn trong liên trước (nhà văn Trang Tử ...) được tiếp tục triển khai trên trục ngữ đoạn (syntagmatique)* thì chủ đề về sự mong ước (Vọng đế) được phát triển trên trục của hệ dọc (paradigmatique) ở giữa hai câu thơ. Một độc giả biết ý nghĩa tượng trưng của tất cả những hình ảnh này, khi ngắt hai câu thơ theo nhịp, sẽ thực sự cảm thấy rằng ở bên kia ngôn ngữ trực tiếp ("qua tất thảy, ngày và đêm, anh tìm em và ao ước em, hãy đến với anh, anh trong em, em trong anh, chúng ta sẽ cùng tái sinh..."), từ tận đáy sâu của sự biểu đạt, đã toát ra những hình ảnh và dáng dấp của một tư tưởng.

Ba liên thơ chúng tôi vừa phân tích được lĩnh hội trong một quá trình sản sinh liên tục, không có những yếu tố quá cứng nhắc của một thứ ngôn ngữ chỉ nghĩa trực tiếp (langage dénotatif) đóng chặt chúng vào một nghĩa duy nhất. Đằng sau tất cả những hình ảnh vừa được xây dựng thành cấu trúc vừa bung ra đó, người ta nhận ra được một cái "tôi" và một cái "mày" "Anh và em" và cả hai đảm bảo được một tính thống nhất chắc chắn. Không phải cái này ("tôi") hoặc cái kia ("mày") được nhắc đến. Vì cái này chỉ tồn tại nhờ cái kia, và cái này cũng như cái kia chỉ có gặp nhau lại trong sự

* Có thể dịch là "trục nối tiếp" hoặc "trục ngang"

tìm kiếm say mê này. sự tìm kiếm được biểu đạt bằng một loạt hình ảnh gắn liền với nhau.



Liên cuối rồi bỏ ngôn ngữ theo kiểu kết cấu song hành, lại đưa vào lời ca tuyến tính mà liên thơ thứ nhất đã mở đầu. Câu thứ 7 có thể được giải thích như một lời cầu khẩn cũng như một câu hỏi (cùng một dạng trong tiếng Trung Quốc): mối tình này có thể kéo dài chăng? (như cây cắm sắt còn lại?). Nhờ đổi mới thủ đoạn diễn đạt, có thể đạt tới chỗ tìm thấy lại khúc ca ban đầu? (chú ý rằng cây cắm sắt không xuất hiện lại trong bài thơ: nhạc cụ đó biến thành bài ca và bài ca đó chính là bản thân bài thơ). Liên thơ chứa ba chữ có bộ "tâm" (忄, 心). Chữ thứ nhất mở đầu và chữ thứ ba kết thúc liên thơ, ứng với một chữ tâm duy nhất

trong phần còn lại của bài thơ : "xuân tâm" (lòng xuân) trong câu 4.

Sự có mặt của chúng dường như biểu thị rằng biến cố chỉ diễn ra trong nội tâm: đó là 情 (tình), 憶 (ức: trí nhớ, hồi tưởng và chữ cuối cùng 惘 (võng: wang) đọc giống như tên 王ong đế (Wangti). Chữ này làm cho hình ảnh Vương đế lại hiện ra đột ngột và góp phần tạo nên tính chất chặt chẽ của bài thơ. Chữ đó rất có hình ảnh, vừa có nghĩa là "có được, chiếm hữu được" (tấm lòng 惘 = 心 đặt vào trong một cái lưới 罟), vừa có nghĩa là "bị chiếm đoạt" (khoảng trống không thể nắm bắt được, sự vắng mặt). Bằng từ đây tính chất mập mờ và có vẻ mâu thuẫn bên ngoài ấy, phần cuối của bài thơ được đặt ở một vị trí mà ở đó mọi sự hiện diện chỉ được duy trì bằng sự khiếm diện và thời điểm của mỗi tình đã trải qua lẫn lộn với thời điểm truy tìm nó.

Để kết thúc, chúng tôi sẽ nghiên cứu một bài tứ tuyệt của Lý Bạch: một trường hợp đặc biệt dù là khá phổ biến trong thơ Trung Quốc. Trong một bài thơ mà ở đó những yếu tố miêu tả bị rút tới mức tối thiểu, cần phải xét xem cách thức những hình ảnh tượng trưng tạo nên một hệ dọc (paradigme) thuần nhất và một trật tự không gian, trong đó, những hình ảnh ấy, trong khi đối lập nhau, lại biến thành

* Dùng thông với chữ 罟 (võng có nghĩa là lưới).

những đơn vị có thể thay thế cho nhau. Thông qua loại cấu trúc vừa bung ra vừa thống nhất (như một chòm sao) và nổi bật lên với tính chất tiết kiệm đó, đã lộ ra hoàn toàn một ngôn ngữ ẩn dụ ở đó chủ thể và khách thể, trong và ngoài, xa và gần là những mặt của cùng một khối lăng trụ không ngừng toả sáng.

NGỌC GIAI OÁN

Dịch nghĩa:

Thềm ngọc sinh sương trắng

Đêm khuya thấm tất tợ

Buông rèm thuỷ tinh xuống

Lung linh ngấm trăng thu (61)

Bài thơ nói về sự chờ đợi của một phụ nữ trong đêm, trước thềm nhà, đợi chờ mãi mà rồi cuộc tuyệt vọng: người yêu của nàng không về. Vì hờn giận và cũng vì khí lạnh của ban đêm, nàng quay vào phòng. Kìa, qua tấm rèm thuỷ tinh đã buông xuống, nàng hãy còn nấn ná dừng lại để gửi gắm niềm nuối tiếc và nỗi ước mong cho mặt trăng vừa biết bao gần gũi (bởi ánh sáng của nó), vừa biết bao xa xôi. Chúng tôi vừa đưa ra một sự thuyết minh cho bài thơ, thế nhưng trong bài thơ này, những yếu tố tường thuật chỉ gồm có vài động từ chỉ hành động có tính chất trung hoà còn các từ miêu tả những tình cảm như sự cô đơn, thất vọng, giận hờn, nuối tiếc, ước mơ, đoàn tụ... đều hoàn toàn vắng mặt. Chủ ngữ nhân xưng bị tỉnh lược, như truyền thống thơ (Trung

Quốc) đòi hỏi. Ai nói? một "nàng ấy" hay một "tôi"? Độc giả được mời đến sống với tình cảm nhân vật "từ bên trong"; song những tình cảm ấy cũng chỉ được gọi lên bằng những dáng điệu và một vài đồ vật. Bài thơ được trình bày dưới hình thức một dãy những hình ảnh thềm ngọc, sương trắng, tất tợ, rèm thủy tinh, lung linh (qua vật trong suốt: trăng thu). Một độc giả am hiểu phương pháp tượng trưng của thơ Trung quốc sẽ dễ dàng nắm ngay nghĩa hàm của những hình ảnh đó.

THỀM NGỌC: Nhà ở của phụ nữ. Ngoài ra, ngọc còn gọi lên làn da trơn mịn của người phụ nữ

SƯƠNG TRẮNG: Đêm lạnh, giờ phút cô đơn, nước mắt, cũng có sắc thái tình ái

TẤT TỢ: Thân thể người phụ nữ

RÈM THỦY TINH: ở phía trong khuê phòng.

(Cái) LUNG LINH: rất giàu ý nghĩa. Lúc đầu nó gọi lên tiếng kêu của ngọc, sau đó được dùng để chỉ tính chất của vật quý và lấp lánh, cũng dùng để chỉ tính chất của những khuôn mặt của phụ nữ và trẻ em. Ở đây, nó cho phép giải thích bằng hai cách: người phụ nữ nhìn trăng và ánh trăng chiếu sáng mặt người phụ nữ. Đứng về phương diện âm thanh, từ song thanh này cộng hưởng với một loạt từ chứa trong những câu thơ trên, những từ có phụ âm đầu "l" và chỉ những đồ vật lấp lánh, trong suốt: "lu" (lộ: sương) "luo" (la: lựa) "lien" (liêm: rèm)

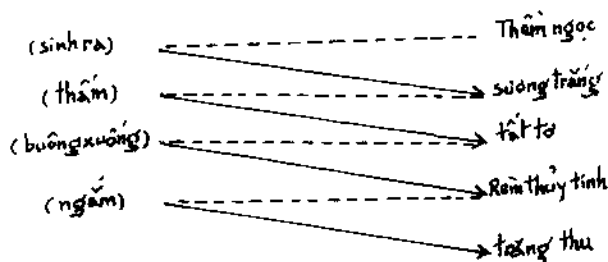
TRĂNG THƠ: Sự có mặt ở nơi xa và ước mơ đoàn tụ (những tình nhân xa nhau có thể nhìn cùng một ánh trăng; ngoài ra, ánh trăng tròn tượng trưng cho sự đoàn tụ của người thân).

Với hàng loạt hình ảnh đó, nhà thơ tạo nên một thế giới chặt chẽ. Sự tiến triển tuyến tính luôn duy trì ở cấp độ ẩn dụ. Những hình ảnh ở đây có một điểm chung là chúng đều biểu hiện những đồ vật lấp lánh hoặc trong suốt. Chúng đem lại ấn tượng là vật này phát sinh từ vật kia theo một trình tự đều đặn. Trên bình diện cú pháp, ấn tượng và tính chất đều đặn ấy được khẳng định bởi tính chất đều đặn của câu viết theo một dạng đồng nhất. Cả 4 câu tạo thành bài thơ đều được phân tích như sau:

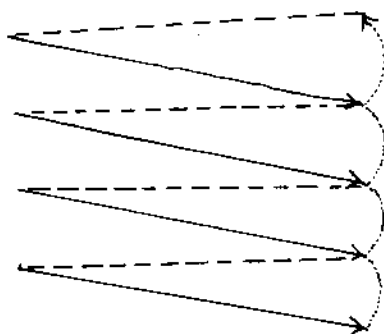
Bố ngữ + động từ + tân ngữ (đối tượng), một sự đều đặn như thế đã in vào bài thơ những màu sắc của một trật tự khó lay chuyển: trong mỗi câu, động từ đặt ở giữa được xác định bởi bố ngữ và dẫn đến một đối tượng. Nếu chú ý đến sự tình lược chủ từ nhân xưng, bài thơ xuất hiện như rút ra từ một quá trình trong đó chỉ có sự vật này sản sinh ra một hình ảnh khác, từ hình ảnh đầu tiên cho đến hình ảnh cuối cùng.

TRUC KẾT HỢP
(Combinaison)

TRUC CHON LỰA
(Selection)



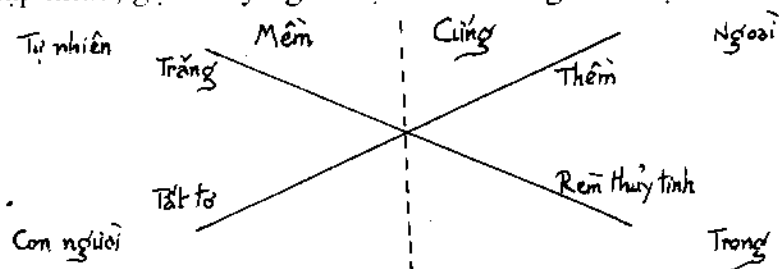
Sơ đồ này gợi lên một sự phát triển tuyến tính theo một chiều độc nhất. Song nếu đứng ở góc độ tưởng tượng, người ta lại có thể nối hình ảnh cuối cùng (ánh sáng mặt trăng) với hình ảnh đầu tiên (thêm ngọc) mà bỏ qua tất cả những hình ảnh khác:



Vì những vật trong suốt hoặc kết tinh lấp lánh là nhờ trăng. Nó xuất hiện cuối cùng "làm lại bước đi" của bài thơ như là để đem đến cho mỗi hình ảnh ánh sáng trọn vẹn của nó hoặc nói đúng hơn, ý nghĩa đầy đủ của nó. Ánh trăng rơi lại trên thêm ngọc trống trải này tô đậm sự nuối tiếc, sự chuyển động vòng nhấn mạnh một tư tưởng ám ảnh quay đi quay lại không ngừng.

Sự tổ chức hệ dọc trong lòng sự phát triển tuyến tính này cho phép chứng minh, trên bình diện các hình ảnh, nét chủ đạo của ngôn ngữ thơ ca mà R. Jakobson đã định nghĩa: chiều trục chọn lựa lên trục kết hợp. Nhà thơ đã khéo làm cho ngôn ngữ bung ra bằng cách đưa chiều không

gian vào trong trật tự thời gian. Các hình ảnh, trong lúc đối lập nhau, gợi lên ý nghĩ một cách dường như "tự nhiên".



Cách để cho các hình ảnh "đóng vai trò" một cách đầy đủ này cũng chính là điều kiện để có một sự tiết kiệm về cấu trúc, một cấu trúc muốn thống nhất trong mình nó cái bên ngoài và cái bên trong, cái xa xôi và cái gần gũi, và hơn nữa cái chủ thể và khách thể: Thế giới bên trong được toả chiếu ra bên ngoài còn thế giới bên ngoài thì trở thành ký hiệu của một thế giới bên trong. Thứ sương ấy vừa là khí lạnh của ban đêm vừa là ước mơ của người phụ nữ; cái LUNG LINH, vừa là khuôn mặt của phụ nữ đứng nhìn trăng, vừa là mặt trăng nhìn qua bức rèm thủy tinh. Và mặt trăng ấy, vừa là sự hiện diện xa xôi vừa là tình cảm thân thiết, cứ mỗi lần tiếp xúc với sự vật, lại gợi lên một ý nghĩa mới.

Cũng dùng một ngôn ngữ ẩn dụ, chúng tôi có thể nói rằng, ở bên trên lời nói "tâm thường" dựng sừng sững một vòm trời trong đó những hình ảnh rực rỡ bay lượn tạo thành một chòm sao. Được thống nhất lại bởi những mối liên hệ hoán dụ, biến cái ngẫu nhiên thành tất yếu, những hình ảnh

đó đứng tương quan bên nhau, thu hút nhau và soi toả cho nhau bằng những tia sáng đan chéo lên nhau của chúng. Ở trung tâm những hình ảnh đó, ánh lên một thiên thể có ánh sáng đặc biệt: MẶT TRĂNG. Những ngôi sao khác cùng hướng về nó, chính nó chứa chất bao ước vọng của con người, rót cuộc chiếu sáng tất cả. Mặt trăng là một trong những biểu tượng cơ bản của các nhà thơ cổ điển Trung Quốc mà tính nhạy cảm của họ chủ yếu "thuộc về ban đêm"; mặt trăng ấy, bằng môi giới của những ký hiệu với nhịp điệu nguyên sơ, đã tiết lộ bí mật của một đêm huyền ảo và đầy giao cảm.

CHÚ THÍCH

(1) Những mẫu dấu tiên của chữ Trung Quốc là những tác phẩm dùng để bói chàm trên xương thú và mai rùa. Tiếp đó là những chữ khắc trên những đỉnh bằng đồng thau. Hai hình thức chữ đó được dùng dưới triều Thương (thế kỷ XVIII - XI trước C.N).

(2) Kinh Thi, tập bài hát đầu tiên mở màn cho nền văn học Trung Quốc, gồm những tác phẩm có từ thế kỷ thứ 10 trước C.N.

(3) Đây không phải là sự trình bày chỉ dựa trên từ nguyên học. Quan điểm của chúng tôi là quan điểm ký hiệu học. Điều mà trước hết chúng tôi chỉ ra đó là những mối liên hệ đường nét biểu thị giữa các ký hiệu.

(4) Về cách quan niệm - rõ ràng hoặc kín đáo - những ký hiệu ngôn ngữ học và chức năng của chúng trong truyền thống tu từ học của Trung Quốc (vấn đề đáng là đối tượng cho một công trình có hệ thống song nó vượt quá khuôn khổ của sách), có thể tham khảo hai công trình chủ yếu: *Văn phú* của Lục Cơ (261 - 303) và *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp (465-522). Điều cần nhấn mạnh trước hết là sự khẳng định vị trí con người trong vũ trụ. Con người với trời và đất tạo thành Tam Tài: giữa chúng tồn tại một mối liên hệ tương quan và bổ trợ. Vai trò con người không phải chỉ là xếp đặt vũ trụ mà còn là thâm nhập vào mọi vật, tái tạo lại chúng nhằm tìm thấy ở đây vị trí thích đáng của mình. Trong quá trình "đồng sáng tạo" đó, yếu tố trung tâm mà con người nhằm đạt tới là khái niệm Văn. Thuật ngữ về sau đã đi vào trong nhiều kết hợp để chỉ ngôn ngữ, phong cách, văn học, văn minh ... ấy, lúc đầu chỉ những "dấu vết" do thú vật để lại hoặc những vân gỗ, vân đá, tóm lại toàn bộ những "vết" hài hoà hoặc nhịp nhàng mà qua đó tạo hoá tự biểu thị. Chính là dựa theo những ký hiệu đó mà những ký hiệu ngôn ngữ học - cũng được gọi là Văn - đã được sáng tạo. Tính chất hai mặt đó của VĂN trên một chừng mức nào đó bảo

đảm cho con người biết được những bí mật của tạo hoá và qua đó, bản chất của chính nó. Kiệt tác là tác phẩm thiết lập lại được những mối quan hệ giữa các sự vật cũng như cái nhịp đập đưa lại sức sống cho chúng.

(5) "Thi thành khắp quý thân"

(6) Hình ảnh *con mắt* là quan trọng trong quan niệm nghệ thuật của Trung Quốc. Về hội họa, xin nhắc lại giai thoại họa sĩ bỏ sót không vẽ mắt của rồng. Có người hỏi lý do, anh ta trả lời: "khi tôi vẽ thêm con mắt, rồng sẽ bay đi".

(7) Tiễn thế xin dẫn câu thơ của Lý Hạ: "Bút bỏ tạo hoá thiên vô công"

(8) Đối với văn học, chúng ta dẫn câu của Tào Phi (187 - 225): "Văn dĩ khí vi chủ" trong cuốn "Diễn luận luận văn" của ông. (Tác phẩm này thường được xem là công trình phê bình văn học đầu tiên của Trung Quốc). Cũng cần kể đến chương *Dưỡng khí* trong cuốn *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp (465 - 522)

(9) Đặc biệt là của triết học Đạo giáo.

(10) Sự phân chia các từ thành 2 loại lớn này đôi khi thay đổi tùy theo từng công trình và thời kỳ lịch sử. Nếu các cuốn thi thoại chủ yếu đều đề cập đến vấn đề này thì vẫn còn hiếm tác giả chịu khó định nghĩa những phạm trù ấy. Chỉ những ví dụ chống chất mà họ trích dẫn mới cho phép xác định được ý đồ giải quyết của họ.

(11) Những điều kiện lịch sử sản sinh ra thơ Đường là: Sau những thế kỷ nội chiến và bị giặc ngoại tộc xâm chiếm tiếp theo triều Hán, nhà Đường lại thống nhất được Trung Quốc. Nhà nước đế chế, dựa vào một sự cai trị cải tiến, đã áp đặt được quyền lực trên toàn đất nước, tuy nhiên, sự hình thành những thành thị lớn, sự phát triển của mạng lưới giao thông và sự phát triển mạnh mẽ của thương nghiệp đi tới chỗ làm đảo lộn tới một mức nào đó cấu trúc cổ truyền của xã hội phong kiến. Mặt khác, hệ thống tuyển chọn viên chức qua thi cử chính thức đã tạo ra một sự thay đổi còn lớn hơn nữa về mặt xã hội. Về

phương diện văn hoá, một mặt việc lập lại nền thống nhất làm cho con người ta có ý thức về tính đồng nhất của Trung quốc, mặt khác, đất nước mở rộng cửa đón những ảnh hưởng bên ngoài đến từ Ấn Độ và Trung Á (bấy giờ thủ đô Trường An là một thành phố có tính chất quốc tế, ở đó nhiều giống tư tưởng đã gặp nhau). Một xã hội vừa lo lắng đến trật tự của nó vừa dấy lên một cao trào sáng tạo sôi nổi lạ thường. Tuy nhiên, cũng cần nêu lên một sự kiện quan trọng làm đảo lộn số phận của đất nước đã xảy ra giữa triều Đường: Cuộc nổi loạn do An Lộc Sơn, một tướng ngoại tộc, thủ xướng. Sau cuộc nổi loạn ấy, cuộc nổi loạn đã gây ra bao cảnh chết chóc và để ra bao nhiêu sự những loạn bất công đủ kiểu, để chế đi dần đến chỗ suy thoái. Ở những nhà thơ từng trải qua thảm kịch đó và ở cả những nhà thơ sống trong giai đoạn tiếp theo, niềm tin đã nhường chỗ cho một tâm trạng bi thảm: từ đây, họ chú ý nhiều hơn đến hiện thực xã hội và những bi kịch của cuộc sống. Và ngay cả các tác phẩm của họ cũng chịu ảnh hưởng của những đổi thay của xã hội.

(12) Về những khó khăn trong việc dịch thơ T.Q, xin dẫn những điều suy nghĩ sau của Hervey Saint - Denis: "Trực dịch tiếng T.Q thường là không thể được. Một vài chữ đôi khi miêu tả cả một bức tranh mà chỉ có thể diễn tả được bằng cả một câu nói dài dòng". "Một vài chữ nhất thiết đòi hỏi một câu trọn vẹn để thuyết minh một cách có hiệu lực. Phải đọc câu thơ T.Q lên, thẩm nhuần ý nghĩa của hình ảnh hoặc tư tưởng mà nó chứa đựng, cố gắng nắm bắt được nét chính và giữ lại được sức mạnh và màu sắc của nó. Nhiệm vụ thật hiểm nghèo, còn vất vả nữa, khi người ta nhận thấy những vẻ đẹp thật sự mà không một ngôn ngữ phương Tây nào có thể giữ lại được".

(13) Tiếp theo phong trào Ngũ Tứ (1919), cuộc cách mạng văn học, gắn với lịch sử cách mạng chính trị và xã hội, không chỉ buộc tội ý thức hệ truyền thống mà cả công cụ biểu hiện văn học của nó.

(14) Nguyên văn:

*Không sơn bất kiến nhân.
Đàn văn nhân ngữ hương
Phán cánh nhập thâm lâm
Phục chiếu thanh đài thượng*

(Lộc Sài - Vương Duy)

(15) Bạch vân hồi vọng hợp

Thanh ai nhập khán vô

(Chung Nam Sơn - Vương Duy)

(16) Nguyên vân:

Xuân miên bất giác hiểu

Xử xử văn đề diểu

Dạ lui phong vũ thanh

Hoa lạc tri đa thiểu

(Xuân hiểu - Mạnh Hạo Nhiên)

(17) Nguyên vân:

Nhất lộ kinh hành xử

Mai đài kiến kỹ ngân

Bạch vân y tĩnh chủ

Phương thảo bố nhân môn

Quá vũ khan tàng sắc,

Tùy sơn đảo thủy nguyên

Khê hoa dữ thiên ý

Tương đối diệc vong ngôn

(Tâm Nam Khê Thường đạo sĩ - Lưu Trường Khanh)

(18) Nguyên vân: Ma hài kiến thiên tử

(19) Nguyên vân:

Nhân khô tức kiến cốt

Thiên địa chung vô tình.

(Tân An lại - Đỗ Phủ)

(20) Nguyên văn:

Tuế văn hoặc tương phóng

Thanh thiên kỳ bạch long

Tổng Dương Sơn nhân quy Tung sơn

(21) Nguyên văn:

Thanh thủy bích ư thiên

Hoa thuyền thính vũ miên

Bổ tát man

(22) "Thuyền gia kim dạ biên chu tứ, Hà xứ tương tư minh nguyệt lâu". Thật là thú vị nếu đưa ra đây những bản dịch hiện có về 2 câu thơ này: Hervey Saint - Denis: "Không người nào biết cả ta là ai, trên chiếc thuyền du lịch này. Không người nào biết cũng đêm trăng sáng này, nơi xa, một góc lầu mà ở đó người ta nghĩ tới ta". Ch.Budel: "Trên chiếc thuyền xa kia, du khách nào đó đêm nay đang đi, dưới ánh trăng nổi lên niềm suy tư của chàng với quê hương". W.B.Fletcher: "Đêm nay ai lênh đèn trên chiếc thuyền nhẹ nhỏ ? Từ tháp cao nào trong ánh trăng mờ người yêu dấu nhòai người ra ngoài ánh trăng?" *Tuyển tập thơ ca cổ điển Trung Quốc* (bằng tiếng Pháp ND): "Chiếc thuyền nhỏ lênh đèn đêm nay là của ai ? Tìm ở nơi nao mái nhà dưới trăng ở đó người ta nghĩ tới người xa vắng"1.

(23) Nguyên văn: *Sơn quang duyệt diệu tính, Đàm ảnh không nhân tâm.*

(24) H.A.Giles: "Quanh những quả đồi này, những con chim xinh xắn vui thú. Lòng người không chút gợn cũng như mặt nước ao". Bynner: "Ở đây chim chóc thích thú với ánh sáng núi. Và tâm hồn người đạt tới sự yên tĩnh như trong một cái ao".

R.Payne: "Sắc núi khiến cho chim ca hát, những cái bóng trong ao làm trống rỗng lòng người".

Harvey Saint -Denis: "Ngay từ lúc núi sáng bừng lên thì những con chim, theo thói quen, thức dậy vui mừng. Mắt nhắm phía giồng

nước sâu trong vát như những tư tưởng của con người mà quả tim đã thanh lọc."

(25) *"Tình thủy bình đã khoát, nguyệt dừng đại giang lưu"* (Lữ dạ thu hoài).

Chúng tôi đưa ra những bản dịch hiện có: "Những ngôi sao rủ xuống, cánh đồng hoang đã rộng ra, mặt trăng đang vọt lên, sông lớn tuôn trào" (J.liu). "Những ngôi sao xòe ra treo lơ lửng khắp không gian rộng lớn, những tia sáng trăng cũng giống sông Dương Tử lao nhanh" (W.J. B.Fletcher). Rexroth: "Những ngôi sao bùng nổ trên sa mạc nước mông mênh, ánh trăng chảy trên dòng sông cuộn cuộn".

(26) Xem sự phân tích bài này ở cuối chương III

(27) Nguyên văn:

Hải ngoại đồ văn cánh cửu châu

Tha sinh vị bốc, thử sinh hưu

Không văn hồ lý minh tiêu tích

Vô phục kê nhân báo hiệu trừ

Thử nhật lục quân đồng trú mã

Đương thời thất tịch tiểu khiên ngư

Như hà tứ kỷ vi thiên tử

Bất cập Lư gia hữu Mạc Sầu

Dịch thơ:

Ngoài bể nghe đồn có chín châu

Kiếp này chưa chắc, chắc chi sau ?

Chỉ nghe hồ lý đêm khuya mõ,

Nào thấy kê nhân sáng gọi châu?

Đương độ lục quân cùng đóng ngựa,

Nhớ đêm thất tịch ngừng cười ngầu

Than ôi bốn kỷ trên ngôi báu

Mà kém nhà Lư có Mạc Sầu

Câu thứ nhất nếu dịch như tác giả thì chữ thứ năm phải phiên

âm là "canh". Nhiều người hiểu câu thơ này một cách khác: "bên kia biển cả hoài công biết rằng còn có chín châu".

Câu thứ năm chỉ việc quân đội dùng áp lực buộc Huyền Tôn ra lệnh cho Quý Phi thất cố tự vẫn ở Mã Ngôi.

Câu thứ sáu theo *Minh hoàng tạp lục*: Năm Thiên Bảo thứ 10 (752) đêm mồng 7 tháng 7 Huyền Tôn cùng Quý Phi ngồi hóng mát ở lan can điện Trường Sinh. Quá canh hai, bốn bề im lặng, vua trông trời mỉm cười ghé vào tai Quý Phi nói: Đêm nay sao Ngưu Lang sao Chức Nữ gặp nhau không biết vui thú đến thế nào! Đáng tiếc họp ít ly nhiều, sao bằng hai ta đêm ngày đoàn tụ.

Quý Phi ngậm ngùi nói: cõi đời hoan lạc rồi có lúc tan, sao bằng Ngưu Lang Chức Nữ tuy lâu ngày mới gặp nhau nhưng mỗi năm còn được đoàn tụ một lần. Nói xong nước mắt, lệ nhỏ như mưa (NKP chú thích bổ sung).

(28) *Bích thủy thanh thiên dạ dạ tâm*

Thường Nga

(29) Nguyên văn: *Kê thanh mao điểm nguyệt, Nhân tích bản kiêu sương*

Thương Sơn tảo hành - Ôn Đình Quân

(30) N.V: *Tinh hà thu nhất nhạn, châm chữ dạ thiên gia*

(31) N.V: *Ngũ hồ tam mẫu trạch, vạn lý nhất quy nhân*

Vương Duy

(32) N.V: *Lão niên PHỤC đạo lộ, trì nhật PHỤC sơn xuyên*

Đỗ Phủ

(33) NV: *Hoàng diệp NHƯNG phong vũ, thanh lâu TỰ quán huyệt*

Lý Thương Ẩn

(34) N.V: *U kế DƯ xà thí, càn khôn THUỶNG hồ lung*

Đỗ Phủ

(35) N.V: Sinh lý HẢ nhan diện, lâu đoan THÁ tuế thời

Đỗ Phủ

(36) N.V: Phiên văn thiên CỘNGi viên, vĩnh dạ nguyệt ĐỒNGi có

Đỗ Phủ

(37)N.V: Cổ mộc V Ô nhân tích, thâm sơn HẢ xứ chung

Quá Hương tích tự - Vương Duy

(38) N.V: Nhất khứ từ dài LIÊN sóc mạc

Độc lưu thanh trủng HƯỚNG hoàng hôn

Vịnh hoài cổ tích - Đỗ Phủ

(Có chỗ ghi là Vịnh Minh Phi thôn)

(39) Điều này còn được chứng minh trong khẩu ngữ hiện đại.

(40) Nguyên văn:

Nhân nhân/ quế hoa lạc

Dạ tĩnh/ xuân sơn không

Điều² minh giản - Vương Duy

(41) Ngay trước Thảm Ước (441 - 513), người đã định nghĩa "tứ thanh", các nhà thơ đã sử dụng được sự phân biệt âm thanh một cách cảm tính.

(42) Sơ đồ này lần đầu tiên được G.B.Downer và A.C. Gralam đưa ra trong bài báo "Mô hình thanh điệu trong thơ Trung Quốc".

(43) Xem lại chương I. Mục Tỉnh lược giới từ

(44) Nguyên văn: Minh nguyệt từng gian chiếu, thanh tuyến thạch thượng lưu.

Sơn cư thu minh

(45) N.V: Đại mạc cô yên trúc, trường hà lạc nhật viên

(46) N.V: Giang lưu thiên địa ngoại, sơn sắc hữu vô trung

(47) Nguyên văn:

Bạch nhật y sơn tận

Hoàng Hà nhập hải lưu

*Độc cùng thiên lý mục
Cánh thương nhất tằng lâu*

Đặng Quán Tước lâu - Vương Chi Hoán

(48) Chúng tôi không thể dừng lâu ở vấn đề những sự vi phạm cú pháp do đối ngẫu đem lại mà không làm gián đoạn mạch lạc của sự trình bày về hình thức luật thi. Độc giả biết tiếng Trung Quốc có thể tham khảo một cách bố cục sự nghiên cứu của Vương Lực trong cuốn *Hán ngữ thi luật học*.

(49) Nguyên Văn:

*Quán sơn vạn hác phó Kinh Môn
Sinh trưởng Minh Phi thượng hữu thôn
Nhất khứ tử dài liên sóc mạc
Độc lưu thanh trủng hướng hoàng hôn
Hoạ đồ tỉnh thức xuân phong diện
Hoàn bội không quy nguyệt dạ hồn
Thiên niên tỷ bà tác Hồ ngữ
Phản minh oán hận khúc trung luân*

50. Nguyên văn:

*Tích nhân dĩ thừa hoàng hạc khứ,
Thử địa không dư Hoàng Hạc lâu
Hoàng hạc nhất khứ bất phục phản,
Bạch vân thiên tải không du du
Tình xuyên lịch lịch Hán Dương thụ
Phương thảo thê thê Anh Vũ châu
Nhật mộ hương quan hà xứ thị
Yên ba giang thượng sử nhân sầu*

(51) Nguyên văn:

1. Mộ đầu thạch hào thôn
2. Hữu lại dạ tróc nhân
3. Lão ông du tường tẩu

4. Lão phụ xuất môn khan
 5. Lại hô nhất hà nộ!
 6. Phụ đề nhất hà khổ!
 7. Thính phụ tiền trí từ:
 8. Tam nam Nghiệp Thành thú,
 9. Nhất nam phụ thư chí
 10. Nhị nam tân chiến tử.
 11. Tồn giả thả thâu sinh
 12. Tử giả trường dĩ hĩ!
 13. Thất trung cánh vô nhân
 14. Duy hữu nhữ hạ tôn
 15. Hữu tôn mẫu vị khứ
 16. Xuất nhập vô hoàn quán.
 17. Lão ẩu lực tuy suy
 18. Thính tông lại dạ quy
 19. Cấp ứng Hà Dương dịch
 20. Do đắc bị thân xuy.
 21. Dạ cữu ngữ thanh tuyệt
 22. Như văn khắp u yết
 23. Thiên minh đang tiền đồ
 24. Độc dữ lão ông biệt.
- (52) Nguyên văn:
Hương vụ vân hoàn thấp
Thanh huy ngọc tí hàn
- (53). Nguyên văn:
Chu môn tửu nhục xú
Lộ hữu đồng tử cốt
(Tự kinh phó Phụng Tiên huyện vịnh hoài ngũ bách tự)
- (54). Nguyên văn:
Kiểm ngoại hốt truyền thu Kế bắc

(**Văn** quan quân thu phục Hà Nam Hà Bắc)

(55). Nguyên văn:

Tương vương vân vũ kim hà tại?

Giang thủy đông lưu viên dạ để

(56). Nguyên văn:

Lạc phách giang nam đại tiểu hành

Số yếu trường đoản chương trung khinh

Khởi hồi

Chữ "linh hồn chìm đắm" và "giang hồ" F.Cheng dịch hơi thoát ly nguyên bản (NKP)

(57). Nguyên văn:

Thuỷ kinh nhất hàng nhạn

Xung đoạn quá giang vân

(58). Nó bao trùm những trường hợp rất khác nhau. Ví dụ, như định nghĩa M.Riffaterre gồm cả những "ẩn dụ cố định"

(59). Nguyên văn:

Lý Bằng không hầu dẫn

Ngô ti Thục đông tương cao thu

Không bạch ngông vân dôi bất lưu

Giang Nga để trúc, tổ nữ sáu

Lý Bằng Trung Quốc đàn không hầu

Côn sơn ngọc toái, phượng hoàng khiêu

Phù dung khắp lộ lương lan tiểu

Thập nhị môn tiền dung lãnh quang

Nhị thập tam ti động Tử Hoàng

Nữ Oa luyện thạch bổ thiên xứ

Thạch phá thiên kinh đầu thu vũ

Mộng nhập thần sơn giáo thần đầu

Lão ngư khiêu ba, sáu giao vũ

Ngô Chất bất miên ý quế thụ

*Lộ khước tà phi thấp hàn thố
(60). Nguyên văn:
Cầm sắt vô doan ngũ thập huyên
Nhất huyên nhất trụ tứ hoa miên
Trang sinh hựu mộng mê hồ điệp
Vọng đế xuân tâm thác đồ quyền
Thương hải nguyệt minh châu hữu lệ
Lam Điền nhật nỏn ngọc sinh yên
Thử tình khả dãi thành truy ức
Chỉ thị đương thời dĩ vãng nhiên*

Dịch thơ:

Năm chục đường tơ: cầm sắt đàn
Mỗi đây một trụ nhớ thời gian
Lòng xuân Thục đế hồn quyền gửi
Mộng sớm Trang sinh giấc bướm tàn
Nắng chiều Lam Điền hơi ngọc bốc
Trăng soi Thương hải giọt châu chan
Tình kia đã để thành thương nhớ.
Chuyện trước mơ hồ luống thở than
Đỗ Bằng Đoàn và Bùi Khánh Đản dịch.

(61) Nguyên văn:
*Ngọc giai sinh bạch lộ
Dạ cữu xâm la miệt
Khước hà thủy tình liêm
Lung linh vọng thu nguyệt*

SỨC QUYẾN RŨ CỦA THƠ ĐƯỜNG*

Cao Hữu Công, Mai Tổ Lâm (Mỹ)

Lí thế Được dịch ra Trung văn

Vũ Phi hiệu đính

Trần Đình Sử, Lê Tầm dịch ra tiếng Việt

* Nxb. Cổ tịch, Thượng Hải, 1989. Chúng tôi trích dịch phần 2 và 3 của cuốn sách -ND.

CÚ PHÁP, CÁCH DÙNG CHỮ VÀ Ý TƯỢNG CỦA THƠ ĐƯỜNG

Đối tượng nghiên cứu của chúng tôi là thơ cận thể đời Đường. Trong công trình này gồm lời dẫn và ba bộ phận chủ yếu, chúng tôi quan tâm nhất là những nhân tố cấu thành hình thức nghệ thuật thơ cận thể, tức là từ và câu. Trong mỗi bài thơ cụ thể, các nhân tố này đã tạo thành một chỉnh thể thống nhất ra sao, chính là vấn đề chúng tôi sẽ tìm tòi trong việc nghiên cứu dưới đây.

Trong các sách loại "Thi học chỉ nam" (Hướng dẫn thi pháp) vấn đề mà chúng tôi cần thảo luận đều quy về phạm vi từ pháp, dùng chữ và ý tượng. Để làm nổi rõ tác dụng của cú pháp và cách dùng chữ trong việc cấu tạo nên ý tượng, chúng tôi thay đổi thói quen thông thường, suy nghĩ thêm về những vấn đề này. Vậy thì, bài viết đứng trước vấn đề là: Những dòng thơ có hình thức đặc biệt nào đó thường xuất hiện ở chỗ nào trong thơ ? Tác dụng của những dòng thơ này tạo nên ý tượng độc lập hay thống nhất các ý tượng lại với nhau ? Ý tượng mà nó tạo nên là trạng thái tĩnh hay trạng thái động ? Cú pháp và việc dùng chữ có ảnh hưởng đến ý tượng trong thơ ra sao ? Chúng đã tạo nên những ý tượng khác nhau như thế nào ?

Trong lời dẫn, ngoài việc giải thích vì sao bài viết chia làm ba bộ phận chủ yếu, còn gồm những vấn đề khác nữa. Thực tế, nó là một dạng luận văn rút gọn, trong đó chúng

tôi sẽ tóm tắt bài viết và những tư tưởng chủ đề; đối với các quan điểm được đề cập tới, chúng tôi chọn một trường phái lý luận tiêu biểu, họ là: T.E. Hulme, Ernest Fenollosa, Susane Langer, Ernest Cassirer. Không phải chúng tôi hoàn toàn tán đồng lý luận của họ; họ sở dĩ được chọn làm phái lý luận tiêu biểu là bởi vì thái độ quá khích mà họ thường biểu hiện ấy có thể đại biểu cho một quan điểm cơ bản nào đó.

Với ý nghĩa nào đó, thì thơ Đường mà chúng tôi nghiên cứu chỉ là một số những tác phẩm cụ thể chứ không phải là toàn bộ thơ Đường. Nói khác đi là, trong khi phân tích các nhân tố của thơ cận thể, chúng tôi rút các từ và câu trong thơ ra để nghiên cứu. Để bù đắp cho những dấu vết có sự gia công của con người, chúng tôi sẽ phân tích kỹ bài thơ "*Giang hán*" của Đỗ Phủ trong khi viết lời dẫn, mục đích là: một mặt thuyết minh cho việc ứng dụng các quan điểm của Hulme, Fenollosa, Langer, Cassirer; mặt khác nhằm tỏ rõ từ và câu đã phát huy tác dụng như thế nào trong cấu trúc hữu cơ một bài thơ cụ thể.

I. LỜI DẪN

1.1. Cú pháp độc lập

Trong một cuốn sách nhan đề là "*Sức mạnh nối tiếp*" (Articulate Energy) Donald Davie đã thảo luận về ba loại lý luận cú pháp. Loại thứ nhất coi cú pháp là nhân tố phi thơ

(không phải thơ) mà Hulme là đại biểu:

"Giống như đại số học, trong văn xuôi, các sự vật cụ thể được bao hàm trong các ký hiệu và mã số hoạt động theo quy luật nhất định, không có khả năng hình tượng hoá nào cả... Người ta chỉ có thể hoàn nguyên các biến số x và hàm số y trở lại nguyên dạng vật chất ở tại điểm kết thúc của quá trình đó. Còn trong thơ, thì dù ở phương diện nào cũng đều có thể coi là cố gắng tránh những đặc trưng này của văn xuôi. Nó không phải là ngôn ngữ khác biệt hoàn toàn mà là ngôn ngữ có sức truyền cảm cụ thể. Nó là một loại ngôn ngữ trực quan truyền đạt cảm giác một cách hoàn chỉnh, nó thường bám riết anh, khiến anh luôn luôn nhìn thấy sự vật vật chất, ngăn chặn anh trong quá trình trượt đến các ý niệm trừu tượng, nó lựa chọn các tên gọi và tỉ dụ mới mẻ, song không phải vì những tên gọi và tỉ dụ mới mẻ này mà người ta lại không thích cái cũ, mà là vì những từ ngữ cũ không có khả năng biểu hiện sự vật vật chất mà còn sẽ trở thành những mã số trừu tượng. Ý tượng trong thơ không phải là sự trau chuốt mà là tinh hoa của ngôn ngữ trực quan. Thơ là kẻ rong chơi, dẫn anh đi dạo, còn văn xuôi là chiếc tàu hoả đưa anh đến đích. (Davie, trích trong *"Kẻ trầm tư"* (*Speculations* của Hulme)).

Nếu không dùng tỉ dụ, ý của Hulme tựa hồ như là: trong văn xuôi, từ do cú pháp mà tạo thành một thể tập hợp không ngừng phức tạp hoá, do đó từ và mối liên hệ của các từ là điều quan trọng hàng đầu, mối liên hệ giữa từ và sự vật

cụ thể là thứ yếu. Động lực thúc đẩy tới trước do cú pháp sản sinh ra thúc ép người ta mở đầu câu cho đến cuối câu, từ câu này đến câu khác, từ đó khiến cho việc đọc biến thành quá trình trừu tượng. Thơ có liên hệ với trực quan, mục đích của nó là luôn trưng bày những sự vật vật chất ra trước mắt mọi người, nó thực hiện mục đích này với một nhịp điệu thông thả thông qua những hình tượng cụ thể trực quan. Bởi vì tác dụng của cú pháp là hoàn toàn ngược lại, nên nó là phi thơ. Biện pháp bổ cứu là hoàn toàn thủ tiêu cú pháp. Bài thơ "*Ga xe điện ngầm*" của Ezra Pound là một ví dụ nổi bật. Đây là một bài thơ thuộc trường phái ý tượng.

Trong đám người những bộ mặt như hồn ma

Biết bao cánh hoa trên cành đen uớt dầm.

Ở đây, chức năng cú pháp bị giáng xuống mức thấp nhất, ý tượng là trạng thái tĩnh mà tỉ dụ trong hai câu thơ đều là cụm danh từ.

Trong bài thơ "*Phong kiều dạ bạc*" của Trương Kế cũng có thể thấy có trường hợp tương tự như vậy:

Nguyệt lạc, ô đề, sương mãn thiên,

Giang phong ngư hoả đối sầu miên.

Hai câu thơ này do 6 cụm từ liên tục tạo thành, trong đó không có sự liên kết nào, nó càng chứng minh đầy đủ quan điểm của Hulme.

Điều đặc biệt đáng nêu ra là: hai danh từ "giang phong" và "ngư hoả" hoàn toàn ở trong trạng thái độc lập, chúng tự truyền đạt một ấn tượng thị giác cụ thể riêng, về

mặt này nó khá tương tự như câu "Biết bao cánh hoa trên cành đen ướm dẫm". Vấn đề nảy sinh tiếp theo đó là: trong điều kiện nào thì một danh từ hoặc một cụm danh từ có thể tồn tại độc lập và từ đó trở thành môi giới của một ý tượng giản đơn ? Đây là một vấn đề mà bài viết sẽ đề cập tới.

1.2. Cú pháp động tác

Loại lý luận thứ hai xem cú pháp là sự vận động, tiêu biểu cho quan điểm này là Fenollosa.

Tất cả mọi cái chân thực đều phải được biểu đạt trong câu, bởi vì chúng đều là sự chuyển dời của lực (transference of power), ánh sáng của tia chớp là một câu trong giới tự nhiên, nó truyền từ mây đen đến mặt đất. Trong tự nhiên không có quá trình nào có thể ít hơn hai nhân tố, tất cả mọi quá trình của tự nhiên đều là như thế, ánh sáng, nhiệt tác dụng hoá hợp, ý nguyện của con người đều có chung đặc trưng này, tức là đều phải phân phối lại về lực, quá trình ấy có thể biểu diễn như sau:

Từ một sự vật - Truyền tải - Đến một sự vật

Nếu coi sự chuyển di này như động tác có ý thức hoặc vô ý thức của chủ thể thì công thức trên vẫn có thể đổi thành:

Kẻ phát ra động tác - Động tác - Đối tượng của động tác

Ở đây, động tác là then chốt của quá trình, còn kẻ phát ra động tác và đối tượng của động tác chỉ là nhân tố giới

hạn. Theo tôi, trong tiếng Hán, những câu chính quy và điển hình cũng giống như tiếng Anh, cái biểu hiện ra cũng là quá trình tự nhiên này, nó do 3 từ tạo thành: một là kẻ phát ra động tác hoặc là chủ ngữ phát ra động tác, hai là hoạt động của một động tác nào đó, ba là đối tượng của động tác.

Ví dụ: Nông phu _ giã _ gạo (nông phu thung mẻ)

Trong tiếng Hán, câu động từ cấp vật giống như câu động từ cấp vật tĩnh lược, tiểu phẩm từ trong tiếng Anh, hoàn toàn thích hợp với hình thức phổ biến của sự vận động tự nhiên này. Nó khiến cho ngôn ngữ càng gần với sự vật hơn, và lại nó dựa vào động từ mà tổ chức lời nói thành những thơ ca có tính kịch". (Davie, dẫn từ bài "*Chữ Hán với tư cách là môi giới của thi ca*" của Fenollosa. *The Chinese written character as a Medium for Poetry*)

Chú ý một chút sự đối lập rõ rệt của hai loại lý luận này là điều rất lý thú. Hulme chủ trương thủ tiêu cú pháp trong thơ, còn Fenollosa thì lại rất coi trọng cú pháp. Lý luận của Hulme khi lần đầu tiên được Pound vận dụng vào thực tiễn đã nhấn mạnh tính chất tĩnh của sự vật, còn Fenollosa lại bị hấp dẫn bởi quá trình động trong giới tự nhiên.

Fenollosa tiến thêm một bước nữa cho rằng: những động từ bất cấp vật vốn không có tính chất thơ trong tiếng Anh chỉ cần có điều kiện là biến thành động từ cấp vật. Trong thực tế, điều này lại thường thấy trong thơ ca Trung Quốc. Chẳng hạn, câu thơ nổi tiếng trong bài "*Đô thuyền ở*

Qua Châu" (Bạc thuyền Qua Châu) của Vương An Thạch:

Xuân phong hựu lục giang nam ngạn

(Gió xuân lại nhuộm xanh bờ nam sông)

Thì "lục" (vốn là màu xanh) đã chuyển thành động từ sai khiến, nghĩa là: "nhuộm xanh", "làm cho xanh", tức là động từ trạng thái tĩnh được dùng làm động từ cập vật. Trong tiếng Anh, có thể dùng các từ "trắng", "đen" làm động từ cập vật, nhưng "lục" (xanh) thì lại không được, đó là một sự ngẫu nhiên không may. Hình thức câu có tính chất "phi thơ" đó là: "gió xuân lại khiến vùng bờ nam sông xanh lên". Thứ tự của các từ trong câu thơ nguyên văn hoàn toàn phù hợp với quy định của Fenollasa:

Chủ thể - động tác - đối tượng động tác.

Chúng ta cũng nên chú ý rằng: chữ "lục" vừa bao hàm động tác lại cũng vừa chứa đựng trạng thái sinh động nảy sinh từ động tác đó. Đây chính là sự kết hợp cả Hulme và Fenollosa. Do đó cần phải điều chỉnh một phần lí luận của Fenollosa, đem việc phân tích động tác nhân quả mà mở rộng ra thành bốn nhân tố: chủ thể "xuân", động tác "lục", đối tượng động tác là "giang nam ngạn", tiếp theo còn có trạng thái "lục". Một chỗ khác cần sửa đổi là: quan niệm "sai khiến" được ông nhấn mạnh nhưng lại coi nhẹ mối liên hệ giữa thời gian và sự thay đổi. trong ví dụ trên, thời gian không chỉ ngầm chứa trong động tác "sai khiến" mà thông qua phó từ "hựu", nó còn được tăng cường thêm: "Xuân phong hựu lục giang nam ngạn". Ngoài ra, trong bài thơ

Trương Kế dẫn ở trên, nếu như "giang phong" và "ngư hoà" dằng lặc đã ám chỉ việc chúng cùng tồn tại trong không gian, thì "nguyệt lạc, ô đề, sương mãn thiên" lại truyền đạt một khái niệm về thời gian. Nếu đổi câu thơ thành "Lạc nguyệt, đề ô, mãn sương thiên" thì độ đo thời gian hoàn toàn bị thủ tiêu. Do đó, có thể thấy được rằng động từ bất cập vật tuy bị Fenollosa coi là "có tính chất phi thơ" nhưng trong câu thơ nó vẫn có một địa vị quan trọng.

Chúng tôi thảo luận với Fenollosa không có ý hoài nghi ông mà trái lại rất coi trọng vấn đề do ông nêu ra. Vấn đề là ý tượng về trạng thái động trong thơ được tạo thành như thế nào ? Đây là một vấn đề khác mà bài viết sẽ thảo luận. Rõ ràng là mâu thuẫn giữa Hulme và Fenollosa trên thực tế không đến nỗi gay gắt, tĩnh và động có khi có thể được truyền đạt trong các bộ phận khác nhau của cùng một bài thơ, như hai câu thơ của Trương Kế, mà trong cùng một câu thơ cũng có thể vừa biểu hiện hình tượng thị giác cụ thể lại vừa có thể dùng cùng một hình thức ấy tái hiện sự chuyển di lực trong tự nhiên như câu thơ của Vương An Thạch.

1.3. Cú pháp thống nhất

Quan điểm thứ ba của Susane Langer thì cho rằng tác dụng của cú pháp giống như âm nhạc.

"Dù chất liệu của bài thơ là ngôn ngữ, song điều quan trọng không phải là nội dung được từ biểu đạt, mà là

*phương thức tạo thành nội dung đó; nó bao gồm âm thanh, tiết tấu nhanh chậm, không khí do mối liên hệ của các từ tạo nên, chuỗi thứ tự các ý niệm hoặc dài hoặc ngắn, những ý tượng chốc lát bao hàm những ý niệm này nhiều hay ít sự hấp dẫn không ngờ, được tạo thành bởi những ảo giác do sự thực thuần túy dẫn tới hay do những sự thực quen thuộc qua một loại từ mấu chốt chờ đợi ảo giác chốc lát liên tưởng mà sinh ra, một ý nghĩa mặt chữ mơ hồ lửng lơ tạo thành bởi sự đa nghĩa dai dẳng của một từ mấu chốt đang chờ đợi giải quyết, mà chưa giải quyết được, và một kỹ xảo nhịp điệu thống nhất, bao trùm tất cả". (Davie, dẫn từ Langer: *Philosophy in a New Key*)*

Điều mấu chốt trong đoạn văn này là: "kỹ xảo nhịp điệu thống nhất, bao trùm tất cả", việc nhấn mạnh tính thống nhất này ngược hẳn với quan điểm của Hulme, trọng điểm lý luận của Hulme là ý tượng phiến đoạn và căn cứ tiềm ẩn - cú pháp độc lập. Ngoài ra, Langer còn cho rằng: "Tất cả mọi âm nhạc đều sáng tạo nên một chuỗi trình tự thời gian hư ảo, trong chuỗi trình tự này hình thức âm thanh vận động trong mối liên hệ tương hỗ - thường là mà cũng chỉ có thể là mối liên hệ tương hỗ vì không tồn tại bất cứ một nhân tố nào khác" ("*Tình cảm và hình thức*" - *Feeling and Form*). Tuy Langer không nói rõ ràng, nhưng có lẽ bà cũng đồng ý rằng thơ và âm nhạc có hai mặt trọng yếu khác tương tự nhau: Thứ nhất, thơ là hình thức hoặc là chứa đựng nhân tố hình thức rất mạnh, giống như hình thức âm thanh

của âm nhạc vận động trong mối liên hệ tương hỗ; trong tác phẩm văn học các tổ hợp ngôn ngữ được tạo thành do cú pháp và vận luật cũng vận động trong mối liên hệ tương hỗ. Thứ hai, thơ cũng có thể sáng tạo ra một chuỗi trình tự thời gian hư ảo, đó là cái được biểu hiện ra qua quy mô của tổ hợp văn tự và sự biến hoá với mức độ phức tạp, qua tổ chức chỉnh thể áp đặt cho nó. Bài "Giang Hán" của Đỗ Phủ có thể thuyết minh cho quan điểm "Kỹ xảo nhịp điệu thống nhất" trong quá trình sản sinh ra nhịp điệu này.

GIANG HÁN

*Giang Hán tư quy khách / Càn khôn nhất hủ nho
Phiến vân thiên cộng viễn / Vĩnh dạ nguyệt đồng cô
Lạc nhật tâm do tráng / Thu phong bệnh dục tồ
Cổ lai tồn lão mã / Bất tất thủ trường đồ.*

Cú pháp của bài thơ này có xu thế quá độ từ sự liên tục ít nhất sang sự liên tục nhiều nhất. Hai câu 1, 2 mỗi câu có một cụm danh từ đẳng lập, giữa chúng không có sự liên kết nào; trong hai câu 3, 4 thì xuất hiện một số liên kết cú pháp. "Thiên cộng" và "nguyệt đồng" là hai cụm liên động từ (coverbal phrases) mà mỗi câu lại có một vị ngữ có tu sức riêng: "viễn" và "cô", chúng lệ thuộc vào chủ ngữ một cách tự nhiên. Song, cú pháp hai câu này là hỗn tạp, đồng động từ (coverb) nói chung nên đặt trước tân ngữ - tức là phải viết "cộng thiên" và "đồng nguyệt" nhưng trong thơ thứ tự này đã bị đảo ngược. Hai câu thơ này có tính đa nghĩa. Ý của

câu 3 "một đám mây trôi xa xăm như bầu trời" và "dưới bầu trời này lòng ta cũng trôi nổi vụn dậm như đám mây". Còn ý câu 4 thì có hai loại giải thích: "đêm dài và trăng sáng chia sẻ nỗi cô đơn" và "trong đêm dài ta cũng cô đơn như trăng sáng".

Cú pháp hỗn tạp và nhiều loại ngữ nghĩa đã làm trở ngại cho sự thông suốt tự nhiên. Trong câu 5, 6 không có sự đảo ngược thứ tự của từ nên đã biểu hiện một cách điển hình cảm giác liên tục thường thấy trong thơ ngũ ngôn. Câu 7, 8 rất trôi chảy vì hai nguyên nhân: một là ba cặp đối trên là những cấu trúc song hành, hoặc giả song hành - sự song hành khiến cho cú pháp vận động trong giới hạn của sự tuần hoàn trở đi trở lại, mà hai câu của liên cuối lại không phải là song hành. Hai là, liên cuối là đối lưu thủy, "Lão mã" là tân ngữ của câu 7, đồng thời lại là chủ ngữ của câu 8. Như vậy, trong cả 4 cặp đối của toàn bài thơ biểu hiện sự thay đổi cấp độ từ không liên tục nhất đến liên tục nhất, đồng thời sự thay đổi cấp độ nhịp điệu cũng là do cú pháp thực hiện.

1.4. Dự báo vài quan điểm cơ bản

Đối lập với sự thay đổi cấp độ như đã bàn ở trên, bài thơ *Giang hán* còn thể hiện một sự thay đổi tiệm tiến khác, tức là trong quá trình tiến triển của thơ, cùng với sự tăng cường của sức suy luận thì hiệu quả ý tượng cũng giảm xuống. Hai câu 1, 2 dù tách ra hay hợp lại đều biểu hiện ý tượng như sau: một con người đi chơi xa nhớ quê, một bóng

hình nhỏ bé mất hút trong khoảng trời đất mênh mông. Bức tranh này còn kéo dài đến câu 3 và câu 4, lúc đó đám mây trong bầu trời xa xăm và ánh trăng sáng trong đêm dài hoà quyện với bóng người du tử cô độc kia. Do đó, có thể thấy từ câu 1 đến câu 4 của bài thơ truyền sức cảm có được là do sự so sánh trạng thái của những ý tượng giản đơn, tức là sự đối chiếu giữa cái lớn lao của "đêm dài" (Vĩnh dạ" và "bầu trời" (thiên) với cái bé nhỏ của "trăng" (nguyệt) và "đám mây" (phiến vân). Ở câu 5, 6 chứa đựng hai ý tượng yếu hơn "mặt trời lặn" (lạc nhật) và "gió thu" (thu phong), song nó không phải là sự miêu tả đơn thuần mà là bắt đầu trần thuật. Hai câu 7 và 8 thì biểu đạt một cách rõ ràng một loại suy luận: "Cổ lai tồn lão mã / bất tất thủ trường đồ" (xưa nay còn nuôi ngựa già, bất tất ruổi đường xa). Hai chữ "bất tất" khiến cho sức suy luận tỏ ra mạnh mẽ. Trăng, mây, bầu trời và đêm dài đều thuộc về hiện tượng tự nhiên còn phủ định là nhu cầu thì lại thuộc vào phạm trù lô gic, khi một câu đã dùng "bất tất" thì nó không còn là miêu tả mà là lời phán đoán; cái mà nó đòi hỏi không còn là sự tưởng tượng đối ứng với ý tượng mà là sự tán đồng hoặc phủ định đối với lời phán đoán. Theo lý luận được phát triển trong sách *"Ngôn ngữ và thần thoại"* của Ernest Cassirer, chúng tôi chia ngôn ngữ ra làm hai cực: ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận, như ví dụ mà chúng tôi đưa ra thì 4 câu đầu của bài *"Giang Hán"* thuộc về ngôn ngữ ý tượng. Câu 7, 8 thuộc loại ngôn ngữ suy luận.

Ý tượng và suy luận, liên tục và không liên tục, đó là sự phân vạch theo những tiêu chuẩn khác nhau. Vấn đề được giải đáp của loại thứ nhất là: ý nghĩa mà từ ngữ biểu đạt là gì và hiểu loại ý nghĩa này như thế nào, tức là nói ý nghĩa này là cảm tính hay khái niệm? Vấn đề được trả lời của yếu tố sau là: tiết tấu cú pháp do từ ngữ sản sinh ra như thế nào? Sự thực là hai loại phân chia này có mối liên hệ tương hỗ. Nếu chức năng cú pháp trong một câu thơ cực nhỏ thì tiết tấu của nó có khả năng không liên tục, mà chức năng ý tượng của nó được gia tăng một cách tương ứng; nếu một sự suy luận muốn chỉ ra quan hệ giữa các bộ phận tạo thành thì nó phải có các tổ chức cú pháp phức tạp, như vậy, nó sẽ làm giảm đi năng lực cấu tạo ý tượng của các từ ngữ cụ thể, đồng thời khiến cho câu giữ được đầy đủ một tiết tấu liên tục hơn.

Trong bài "*Giang Hán*" còn có thể nhìn thấy hai quá trình thay đổi tiệm tiến khác nữa:

1. Bốn câu đầu hoàn toàn là mối liên hệ không gian, thời gian xuất hiện lần đầu tiên trong câu 4, tức là thời gian của "đêm" (dạ), nhưng từ "đêm dài" (vĩnh dạ) đã khiến cho thời gian bị che lấp bởi tính vĩnh hằng. Ở câu 5, 6 thì nhấn mạnh rõ ràng về thời gian:

Lạc nhật tâm do tráng / Thu phong bệnh dục tồ

"Lạc nhật" (mặt trời lặn) và "thu phong" (gió thu) làm nổi bật sự trôi chảy của thời gian. "Do" (còn) và "dục" (muốn, sắp sửa) là phó từ làm nổi bật niềm hi vọng và sự sợ

hải trước tiên đồ của nhà thơ, hàm nghĩa của nó là: trái tim tôi vẫn đang mạnh khoẻ nhưng có thể chẳng còn dài lâu nữa; tuy tôi đang ốm nhưng tôi sẽ mau lành khỏi (hồi tưởng lại về tình huống dùng phó từ thời gian "tái" (sẽ) trong ví dụ trước). Cặp đối cuối cùng chủ yếu là truyền đạt ý nghĩa thời gian liên tục của nó, đồng thời sự diễn tả về "cổ lai tồn lão mã" (xưa nay còn nuôi ngựa già) đã đem thời gian từ trước mất và tương lai mở rộng ra đến quá khứ.

2. Thái độ miêu tả của cặp đối 1 là khách quan, là một loại giọng điệu vô nhân xưng, giọng điệu của cặp đối 2 là môi giới giữa chủ quan và khách quan. Câu 4 có hai cách giải thích: "Đêm dài và trăng sáng chia sẻ nỗi cô đơn" hoặc "Trong đêm dài ta và trăng sáng đều cảm thấy cô đơn". Câu 3 cũng có ý nghĩa mơ hồ. Cặp đối 3 thì biểu hiện giọng điệu chủ quan một cách rõ ràng: "Tâm" (trái tim, cõi lòng) và "bệnh" (đau ốm) rõ ràng là chỉ nhà thơ, "dục" (muốn, sắp) tương tự như "will" trong tiếng Anh, vừa để biểu thị "ý chí" mà cũng để chỉ "tương lai". Đến cặp cuối cùng, tiếng nói chủ quan của nhà thơ thông qua sự nhấn mạnh "bất tất" là biểu đạt chính xác một sự suy luận.

Do đó, bài thơ này chứa đựng 4 quá trình tiệm tiến tương quan:

Quá trình ý tượng - không liên tục - có tính không gian - có tính khách quan.

Quá trình suy luận - liên tục - có tính thời gian - có tính chủ quan.

Do 4 quá trình này đều truyền đạt xu hướng ý nghĩa tương đồng mà có thể được coi là một chỉnh thể, tác dụng thống nhất của cặp suy luận không liên tục, nguyên nhân có nhiều mặt: ba cặp đều có sự đối xứng là những đơn vị độc lập không có mối liên hệ với nhau; câu 1, 2 do 4 cụm danh từ tạo thành, giữa các cụm không có sự nối kết, sau từ "vĩnh dạ" (đêm dài) của câu 4 liên theo đó là "lạc nhật" (mặt trời lặn) của câu 5, từ đó mà loại bỏ mọi phép tác phù hợp với trình tự của giới tự nhiên. Vì thế mà từ trong ba cặp đầu, có thể có một dãy các ý tượng cắt rời, nhìn từng bộ phận cụ thể thì thấy rất sinh động, nhưng thiếu sự tổng hợp chỉnh thể. Đối với một bài thơ thành công thì tính chỉnh thể hữu cơ là nguyên tắc quan trọng nhất. Trong bài thơ này, tính thống nhất được thực hiện thông qua chức năng suy luận của hai câu cuối: "Cổ lai tồn lão mã / Bất tất thủ trường đồ", hai chữ "cổ lai" (xưa nay) chứa đựng khái niệm thời gian từ câu 4 đến câu 6 dẫn tới, "Lão mã" (ngựa già) đây chỉ nhà thơ, là sự khiêm xưng của người hủ nho nhớ quê, thân tuy ốm đau bệnh tật mà lòng vẫn hăng hái mạnh mẽ, "trường đồ" (đường dài, đường xa) là sự hồi ứng về sự phân ly của không gian được biểu hiện từ câu 1 đến câu 3, "ngựa già bất tất bước trên đường xa" thì tái hiện niềm hy vọng và sự sợ hãi được ám chỉ qua câu 5, 6. Cho nên, khi suy luận với tiết tấu liên tục quán xuyên ở cặp cuối thì nó đã đem ý tượng phân ly cùng chủ đề được phản ánh qua các ý tượng này gắn bó làm một chỉnh thể, nói khác đi, sự suy luận ở cặp cuối đã

truyền đạt một cảm giác chỉnh thể bao trùm cả bài thơ.

Khi bàn về mối quan hệ nội bộ của tác phẩm nghệ thuật, chúng ta thường thảo luận theo hai ý nghĩa sau: "..... Có mối liên hệ quy mô lớn giữa các bộ phận chủ yếu, cũng có mối liên hệ quy mô nhỏ giữa các bộ phận thứ yếu - hoặc nói khác đi là vừa có cái rộng lớn, có lẽ là mối liên hệ giữa các đối tượng thẩm mỹ tương đối xa, lại có mối liên hệ giữa các đối tượng thẩm mỹ gần gũi nhau. Do đó, chúng ta cần phải chia ra hai loại hình thái thẩm mỹ: cấu trúc (structure) và cơ chất (texture) (3). Trong thơ cận thể, các đơn vị "cấu trúc" thường thường là "liên" hoặc "cú" trong liên. Nhìn từ một ý nghĩa nào đó, những điều nêu ra dưới đây đều là nguyên tắc cấu trúc của thơ cận thể: hai liên giữa của thơ luật, xét về mặt ngôn ngữ là ý tượng, về mặt tiết tấu là không liên tục, còn liên cuối thì dùng ngôn ngữ suy luận và tiết tấu liên tục. Câu cuối hoặc liên cuối của thơ cận thể thường thường không phải là giọng điệu trần thuật giản đơn mà là giọng điệu nghi vấn, giả thiết, cảm thán hay câu khiến. Chức năng của những giọng điệu này là biểu đạt tiếng lòng của nhà thơ và khiến cho lời thơ tuy hết mà ý không cùng. Thời gian và địa điểm thường được đề cập ở đầu bài thơ và cùng với sự phát triển bài thơ thì giọng điệu chủ quan dần dần thay thế giọng điệu khách quan. Trong thơ, cơ chất là ảnh hưởng qua lại cục bộ giữa các từ ngữ - Điều này từng là đối tượng chủ yếu của lý luận Empson. Ví dụ trong bài "*Giang Hán*" thì chữ "nhất" của câu 2 và chữ

"cô" trong câu 4 là quan hệ cơ chất, cũng như vậy thì chữ "viễn" trong câu 3 gần với chữ "vĩnh" của câu 4.

Cơ chất có thể sản sinh ra cấu trúc, ví dụ hai câu "Nguyệt lạc, ô đề, sương mãn thiên / Giang phong, ngư hoả, đối sầu miên" thì những từ đơn sản sinh ra mối liên hệ, những mối liên hệ này ngược lại đã khiến cho những từ đơn lẻ này được tổ chức lại, "nguyệt lạc", "ô đề", "sương mãn thiên" do những sự kiện trước lúc rạng đông và các câu động từ cặp vật độc lập (hoặc câu động từ cặp vật giả) mà xác định được thời gian, mà thời gian thì lại khiến cho các sự kiện này xác định được vị trí. "Giang phong", "ngư hoả" là những sự vật bên sông, trên sông và những danh từ đẳng lập này đã triển khai một không gian hư ảo. Nhưng không gian này lại khiến cho "giang phong", "ngư hoả" gắn bó với nhau. Khi ta nói tới mối liên hệ của hai câu 1 và 2, tức là thời gian và không gian thì ta đã nói về cấu trúc, khi ta trình bày quan hệ thời gian và không gian ra sao nghĩa là ta đã bàn dưới góc độ cơ chất.

Quan hệ cơ chất như nói ở trên, ta có thể tìm được ở bất cứ bài thơ nào. Ngoài cái đó ra, thơ cận thể đời Đường còn nổi tiếng ở sự phân loại từ vựng của nó. Nó khiến cho sự sắp đặt từ ở các vị trí tương ứng của hai câu trên dưới của một liên bị quy định nghiêm ngặt. Những loại từ này có thiên văn, địa lý, thảo mộc, cầm thú, nhân luân, khí dụng (đồ dùng), màu sắc, chữ số, vân vân... Do sự phân loại này mà bất cứ một từ đơn nào trong một bài thơ không chỉ ảnh

hường qua lại đối với từ khác mà còn thể hiện loại từ của nó. Cái lý thú chủ yếu của thơ cận thể chính là ở chỗ này. "Hủ nho" và "tư qui khách" thuộc loại từ nhân vật, "nguyệt", "vân", "thiên", "nhật" là loại từ thiên văn, "nhật", "đạ", "thu" là loại từ thời gian, "Giang", "Hán" là loại từ địa lý v.v... Loại từ là một loại cơ chất đặc biệt trong đó mối quan hệ giữa các từ đơn đã vượt ra ngoài phạm vi của bất cứ bài thơ cụ thể nào, nhưng ngay như xét về tác dụng tương hỗ của từ trong một liên thơ, chúng tôi vẫn coi nó là cơ chất.

"Cấu trúc" và "cơ chất" không phải là vấn đề chủ yếu cần thảo luận ở bài này, trong bài chúng tôi sẽ tập trung chú ý vào các đơn vị không lớn hơn một liên mà thường nhỏ hơn một câu. Nó là bộ phận nhỏ nhất tạo thành bài thơ mà "cấu trúc" và "cơ chất" khiến nó kết hợp thành hình thức chính thể hữu cơ (ví như xương và thịt).

Thứ tự nghiên cứu dưới đây cũng giống như sự phân tích tóm tắt ở trên, trước tiên là xem xét các đơn vị ngôn ngữ nhỏ nhất có chức năng thơ (danh từ hoặc cụm danh từ), sau đó phân tích từng bước các kiểu câu tu sức (động từ dạng tĩnh nối tiếp sau danh từ) kiểu câu bất cập vật và kiểu câu cập vật v.v... Quá trình phân tích từ đơn giản đến phức tạp này, trên thực tế là tiến hành theo 4 quá trình tiệm tiến đã phác qua ở trên. Đồng thời, trong khi thảo luận cũng thêm vào một số nhân tố tương ứng cần suy nghĩ khác.

Trong khi phân tích bài "*Thu hứng*" của Đỗ Phủ, chúng tôi biến lý luận văn học thành sự phê bình cụ thể và

thử phân biệt mọi đặc trưng ngôn ngữ có liên quan đến chùm thơ, chỉ ra hiệu quả có tính chất thơ mà nó sinh ra. Đương nhiên, phương pháp nghiên cứu này cũng có hạn chế, trong tình hình thiếu lý luận thì mọi hiện tượng đều không cách gì làm rõ ra được. Song, việc nghiên cứu tương tự như "*Thu hứng*" này, mục đích trung tâm của nó là để giải thích bản thân thơ ca, còn việc đưa vào sự thâm dò lý luận dài dòng phức tạp thì hình như không thích hợp cho lắm. Vì thế, trước một đề tài đòi hỏi chúng tôi phải tỏ rõ thái độ đối với các loại lý luận thì chúng tôi rất khó mà nói cho tường tận những căn cứ nội tại của thái độ này. Riêng việc giải thích văn bản (text), đối với bài "*Thu hứng*" có một chùm thơ do 8 bài thất luật tạo thành - thì lại càng bị hạn chế hơn. Như gần đây, Northrop Frye đã chỉ rõ: "Nó (tức là việc giải thích) chỉ có thể là giải thích hết tác phẩm này đến tác phẩm khác chứ rất ít khi chú ý đến các nguyên tắc cấu trúc tương đối lớn gắn bó các tác phẩm khác nhau lại."

4. Bởi vì hàm nghĩa "nguyên tắc cấu trúc tương đối lớn" mà Frye nêu ra không rõ ràng, nên chúng tôi rút ra trong luận cứ của ông một quan điểm khả dĩ dùng được, đó là: thơ của một thời kỳ nào đó, một trường phái hoặc phong cách nào đó đều có những đặc điểm đặc sắc xuất hiện lặp đi lặp lại, bất kể là những câu thơ riêng lẻ hay tổ chức chính thể của thi phẩm cụ thể đều như vậy. Chính những đặc điểm này đã gắn bó các trường hợp khác nhau trong cùng một loại. Trong sự nghiên cứu dưới đây, chúng tôi sẽ thử chứng

tỏ rằng: xét về cấp độ của từ và câu thì đặc điểm này là rất phổ biến trong thơ cận thể, chúng tôi sẽ phác họa tóm tắt lý luận về chức năng thơ của nó.

II. DANH TỪ VÀ Ý TƯỢNG GIẢN ĐƠN

2.1. Chủng loại cú pháp độc lập

Vấn đề trung tâm của mục này là: Trong điều kiện cú pháp thế nào thì danh từ và cụm danh từ có hiệu quả độc lập và trở thành môi giới của ý tượng giản đơn.

Song, trước hết chúng ta phải chú ý tới hai điều kiện phi cú pháp có lợi cho độc lập, một là trừ 2 câu cuối cùng thì mỗi dòng thơ cận thể đều cấu thành một đơn vị độc lập, khi hai dòng tạo thành một liên thì tính độc lập càng mạnh hơn. hình thức câu đối thường là trở ngại cho sự vận động tiến lên phía trước nội tại trong thơ và dẫn tới sự hấp dẫn tương hỗ giữa các từ đối ứng của hai câu. Thứ hai là, chỗ ngừng chủ yếu của thơ thất ngôn rơi vào sau âm tiết thứ 4, chỗ ngừng thứ yếu rơi vào sau âm tiết thứ 2. Chỗ ngừng chủ yếu của thơ ngũ ngôn thì rơi vào sau âm tiết thứ 2. Vì thế, mà danh từ song âm tiết xuất hiện trong câu đầu thơ ngũ ngôn, thất ngôn, dựa vào đặc trưng tiết tấu này mà có sự độc lập ở một mức độ nào đó. Tất cả mọi từ song âm tiết của 6 câu đầu thơ luật đều thuyết minh cho hiện tượng này.

Giang Hán tư quy khách / Càn khôn nhất hủ nho

Phiến vân thiên cộng viễn / Vĩnh dạ nguyệt đồng cô

Lạc nhật tâm do tráng / Thu phong bệnh dục tồ

Điều kiện của cú pháp độc lập có thể quy về 3 loại: Khi một danh từ hoặc một cụm danh từ tiếp nối ngay sau một danh từ hoặc một cụm danh từ thì đây là trường hợp *không liên tục*; khi trong một câu thơ đồng thời tồn tại hai hoặc nhiều loại cấu trúc ngữ pháp, đây là trường hợp đa nghĩa. Không liên tục là do nhân tố ngữ pháp quá ít, mà đa nghĩa thì là vì nhân tố ngữ pháp quá nhiều, cả hai đều trở ngại cho sự vận động tiến về phía trước ở trong thơ. Loại thứ ba gọi là *đặt sai* - là khi thứ tự của từ trong câu thơ bị đảo lộn, hoặc đặt xen một cụm từ vào trong một câu thơ vốn nên là trôi chảy tự nhiên, những cái này đều là đặt sai. Chúng ta sẽ thấy được: điều kiện cú pháp này có thể thông qua các phương thức tổ hợp khác nhau mà cùng tồn tại trong một câu thơ, nhưng chúng thường đan xen vào nhau, giới hạn không được rõ ràng lắm.

Sự không liên tục giản đơn nhất là trong một câu thơ ngoài danh từ ra không còn thành phần nào khác, chẳng hạn như liên đầu của bài "*Giang Hán*". Khi đọc câu đầu, ta có thể đọc theo hai cách tự nhiên: một là coi "*Giang Hán*" như điều kiện địa điểm, "ở Giang Hán, có một người khách nhớ quê" (tư quy khách); một cách nữa, coi "*Giang Hán*" như là định ngữ đặt trước "khách nhớ quê" (tư qui khách) nghĩa là "một người khách nhớ quê của Giang Hán". Tuy rằng hai cách đọc này đều rất tự nhiên, song chúng ta vẫn nên chống lại khuynh hướng này, mà biện pháp tốt nhất là lý giải câu

thơ theo bộ mặt vốn có của nó; hai danh từ đẳng lập cho ta hai ý tượng giản đơn, đồng thời lại có sự tương phản gay gắt của hai ý tượng này, tức là sự tương phản giữa một bên là dòng sông mệnh mang với một bên là bóng người nhỏ bé.

Trong hai câu:

Lưỡng thủy giáp minh kính

Song kiều lạc thái hồng (459)

Có một quan hệ ẩn dụ hình thành thông qua cơ chất, khi phân tích ý tượng của liên thơ này ta được 4 ý tượng. Điều cần chỉ ra là: tính không liên tục của cú pháp có tác dụng giúp cho việc tạo thành những ý tượng đơn giản. Khi hai hình tượng thị giác mạnh đặt đẳng lập, chúng thường tạo ra những quan hệ sâu hơn, những quan hệ này chủ yếu là tương tự và tương phản. Còn khi chúng ta tăng thêm một nhân tố ngữ pháp (như "bị") khiến cho cả câu thơ thêm tính liên tục thì hiệu quả ý tượng của danh từ đơn lẻ này liền hạ thấp xuống, đồng thời quan hệ giữa hai danh từ lại trở thành giản đơn.

Những câu thơ chỉ do danh từ tạo thành còn có:

*"Kê minh mao điểm nguyệt / Nhân tích bản kiều
sương"*

(Gà gáy trăng điểm cỏ / Dấu người sương sần cầu)
(TĐT 6741)

"Mao tang thủy liễu thập dư gia" (Dâu mềm liễu rủ hơn mười nhà) (618) *"Liễu hồ tùng đảo liên hoa tự"* (hồ liễu, đảo thông, chùa hoa sen) (613); *"Bồ đào mỹ tửu dạ*

quang hơi" (rượu nho ngon chén dạ quang) (786); "*Nhất phiến cô thành vạn nhận sơn*" (một mảnh thành lẻ loi núi cao vạn nhận) (796).

Có khi một danh từ cộng với thành phần tu sức của nó tự tạo thành một câu thơ:

- "*Liêu lạc cổ hành cung*" (779) (hành cung xưa cô quạnh)

Lục nghị tân phơi tửu / Hồng nê tiểu hoá lô (778)

(Kiến xanh rượu mới ướp / Bùn đỏ bếp con con)

Bán hủ lâm phong thụ / Đa tình lập mã nhân (778)

(Cây mục đứng trước gió / Khách đa tình bên ngựa)

Trong hình thức loại sau chúng vừa là cụm danh từ, lại độc lập thành câu, vị trí quan trọng này khiến câu thơ có được hai lần độc lập (độc lập kép). Xét về một ý nghĩa nào đó thì loại câu thơ này có chung một tổ tông với loại bài "*Ga xe điện ngầm*" của Pound.

Trên kia bàn về những kiểu câu khác thường, tức là những kiểu câu nói chung không thể xuất hiện trong văn xuôi. Song, dù là kiểu câu tương đối quy phạm chúng vẫn có thể có tính độc lập ở một mức độ nào đó.

Lạc nhật tâm do tráng / Thu phong bệnh dục tồ.

Câu đầu chứa đựng hai tình huống tương tự và tương phản: "Tuy lòng ta đã như mặt trời lặn, nhưng nó vẫn còn mạnh mẽ" và "Lòng ta không như mặt trời lặn, bởi nó vẫn còn mạnh mẽ". Câu thứ hai cũng có thể giải thích kiểu như vậy: "Tuy bệnh ta như gió mùa thu, nhưng nó có thể mau

lành" và "Bệnh của ta chẳng giống gió thu, thì nó sẽ mau lành". Kiểu câu này là kiểu cú pháp danh từ nối tiếp danh từ (Lạc nhật, tám, thu phong, bệnh- ở trên chúng ta gọi là tính không liên tục), hơn nữa "Lạc nhật" và "thu phong" là những ý tượng độc lập. Hai điểm này là nhân tố quan trọng đối với sự tương phản song trùng nói trên.

Nhìn từ góc độ ngữ pháp thì "Lạc nhật" và "Thu phong" là điều kiện thời gian. Trong thơ Đường, thời gian và địa điểm thường thường có tiêu chí rõ rệt: "*Thiếp trú tại Hoành đường*" (758) (nhà thiếp ở Hoành đường). Địa điểm do danh từ sau động từ biểu thị; "*Dạ lai phong vũ thanh*" (758) (tiếng gió mưa đêm qua), "*Thu lai sơn vũ đa*" (757) (thu đến mưa núi nhiều), thời gian do danh từ trước "lai" biểu thị. Trong một số ví dụ khác, thời gian hoặc địa điểm biểu hiện ở câu đầu, hơn nữa lại có tính độc lập nhất định.

"*Tế vũ ngư nhi xuất / Vi phong yển tử tà*" (TĐT 2455)
(Mưa phùn cá nhỏ được / gió nhẹ én lướt nghiêng)

"*Đại mạc cô yên trực / Trường hà lạc nhật viên*" (435)
(Bãi sa mạc lớn cột khói ngút lên thẳng / Sông dài mặt trời lặn xuống tròn)

Do loại kết cấu này thường thấy nhiều, nên nó trở thành ngọn nguồn phong phú của ý tượng giản đơn.

Khi cụm danh từ vừa là điều kiện địa điểm vừa là chủ ngữ cả câu thì hiện tượng đa nghĩa đã nhập vào trong tính phi liên tục. Trong câu "*Bạch vân minh nguyệt diêu Tương Nga*" (810) (Mây trắng trăng sáng viếng hồn Anh Nga ở đất

Tương). Người ta không rõ là mây trắng và trăng sáng đang viếng hồn Tương Nga hay một người nào đó viếng hồn Tương Nga dưới đám mây trắng và ánh trăng sáng, một phần nguyên nhân của hiện tượng đa nghĩa này sinh ra là do "trăng sáng" và "mây trắng" bị những bộ phận khác của câu chia tách ra. Trong các liên của bài "*Giang Hán*", cả ba loại tính không liên tục, đa nghĩa và đan xen đồng thời xuất hiện:

Phiến vân thiên cộng viễn / Vĩnh dạ nguyệt đồng cô.

Bởi vì ba trường hợp này chỉ là cách nêu khác nhau của nội dung mà chúng tôi đã trình bày ở trên, cho nên sự thảo luận ở đây sẽ giản đơn hơn. Trong liên này thứ tự các từ bình thường bị phá vỡ bởi sự đảo ngược của động từ (cộng, đồng) với tân ngữ (thiên, nguyệt). Ngoài việc trở ngại cho sự trôi chảy của hành văn thì loại đặt sai này đã tăng thêm hiệu quả phân ly: từ trái nghĩa "đồng" đối diện với "cô", thế là câu bị phân ly thành hai bộ phận đối nhau, "Vĩnh dạ" / "Nguyệt", "đồng" / "cô". Về sau biểu hiện một sự thực thống thiết như thế này: giữa khoảng trời đất mênh mông đó làm bạn với nhà thơ chỉ có vành trăng cô đơn. Điều đáng lưu ý là: Chính bởi vì "vĩnh dạ" và "nguyệt" là ý tượng giản đơn - tức là những danh từ thông qua sức mạnh ý tượng mà sản sinh tính độc lập, thì sự tương phản của "đồng" và "cô" mới đạt được tính độc lập ở mức cao nhất.

Những trường hợp khác của đặt sai thì không có nhiều tính kịch, nhưng không phải là không quan trọng, đảo trang

là một trong những cách đặt sai đó. Trong hai câu thơ:

Liều sắc xuân sơn ánh / Lê hoa tịch diệu tàng (TĐT 1278)

(Núi xuân ánh sắc liễu / Chim chiều ẩn hoa lê)

Sự đảo trang tân ngữ (liều sắc, lê hoa) khiến cho tính độc lập lớn hơn. Trong câu: "*Bồ đào mỹ tửu dạ quang bôi*", đảo trang cũng có tác dụng, bởi "*Bồ đào mỹ tửu*" thực tế là một tân ngữ của "ẩm" trong câu dưới: "*Dục ẩm tỳ bà mã thượng thôi*". Khi một danh từ hoặc một cụm danh từ chêm vào trong câu từ đó mà cắt đứt dòng chảy vốn có của câu, thì sẽ sinh ra một sự đặt sai khác.

Trong câu:

"Hoàng sa bách chiến xuyên kim giáp" (792)

(Cát vàng trăm trận xuyên giáp sắt)

Thì "hoàng sa xuyên kim giáp" là liên tục, nhưng loại liên tục này đã bị "bách chiến" cắt đứt, cho nên "hoàng sa" là độc lập.

Trong hai câu:

"Minh nguyệt từng gian chiếu / Thanh tuyến thạch thượng lưu" (422)

(Trăng sáng chiếu rừng tùng / Suối trong chảy trên đá)
thành phần chen vào là "Tùng gian" (trong rừng tùng) và "thạch thượng" (trên đá) là hai danh từ địa điểm. Một ví dụ khác là hai câu thơ trong bài "*Tống hữu nhân nhập Thục*" (Tiễn bạn vào đất Thục) của Lý Bạch:

Sơn tông nhân diện khởi / Vân hàng mã đầu sinh (458)

(Trước mặt người núi hiện ra / Ngang đầu ngựa mây bay)

Ở đây, cụm động động từ "tòng nhân diện" (theo trước mặt người) đã cắt ngang mối liên hệ giữa "sơn" (núi) với vị ngữ động từ "khởi" (hiện ra). Vậy là, trước hết chúng ta chú ý tới danh từ đơn âm tiết "sơn", rồi đi sâu phân tích chúng mới thấy rằng: du khách này đứng ở một vị trí rất cao đến nỗi mặt anh ta và núi cùng trên một bình độ.

Lại còn có một loại đặt sai phức tạp hơn, thành phần đảo trang mà nó liên can tới không chỉ là những danh từ riêng lẻ hoặc cụm danh từ. "*Tuyền thanh yết nguy thạch / Nhật sắc lãnh thanh tùng*" (425) (Tiếng suối chảy nghẽn đá hiểm / Sắc mặt trời lạnh tùng xanh)

Câu đầu có thể hiểu là "nước suối chảy trên đá cheo leo có tiếng ào ào" nhưng cách hiểu này không chính xác, vì điều kiện địa điểm thông thường xuất hiện trong câu đầu chứ không phải câu cuối; nó có thể xem như là một câu sai khiến: "Đá cheo leo khiến cho nước suối chảy phát ra tiếng ào ào".

Nếu hiểu như vậy thì thứ tự từ ngữ của nguyên câu đó nên là:

"Nguy thạch yếtuyền thanh", cho nên cách đọc này cũng không đúng. Câu thơ này trong chốc lát truyền đạt ba loại cảm giác độc lập: tiếng suối, hình tượng đá cheo leo và cảm giác động về tiếng vang ào ào. Ba loại cảm giác này đã liên hệ với nhau bằng phương thức không xác định nào đó.

Tương tự như vậy, câu 2 do ánh mặt trời, lạnh và từng xanh tạo thành. Còn như rút cuộc là ánh mặt trời làm lạnh cả từng xanh hay là ánh mặt trời trong từng xanh hoá ra lạnh hoặc là từng xanh làm lạnh cả ánh mặt trời, vấn đề này chả có cách gì trả lời được mà cũng chả cần phải trả lời, bởi vì sự chú ý của chúng ta hoàn toàn tập trung vào ý tượng. Trong một bài thơ khác có một liên có cấu trúc tương đồng là: "*Loạn vân đề bạc mộ / Cáp tuyết vũ hồi phong*" (2403), quan hệ giữa các nhân tố tạo thành là liên hợp mà không phải là nhân quả hay không gian, cái mà chúng ta có được là một cảm giác về làn mây buông xuống thấp bóng chiều sắp tối và một ý tượng sinh động về hoa tuyết bay múa. Ví dụ nổi tiếng nhất về cú pháp đa nghĩa có lẽ là hai câu thơ của Đỗ Phủ:

Hương đạo trác dư anh vũ lập

Bích ngô thê lão phượng hoàng chi (589)

(Lúa thơm mỡ thừa chim vệt hạt, ngô đồng xanh biếc đậu phượng hoàng cành)

Cú pháp của liên này có hai cách hiểu: một cách chủ trương đây là kiểu câu ngang hàng hàm ẩn hệ động từ (động từ quan hệ) "Lúa thơm là bao gồm cả phần chim vệt ăn và phần còn lại / ngô đồng xanh là gồm cả những cành chim phượng hoàng đậu và những cành già gãy mất đi", giữa "lúa" (đạo) và "hạt" (lập), "cây ngô đồng" và "cành" có quan hệ ngang hàng, những thành phần tu sức đó là nhân tố chen vào không liên tục. Một quan điểm tương đối phổ biến

khác là cho rằng: đây là câu ví dụ đảo trang, thứ tự của từ ngữ vốn nên là "Anh vũ trác dư hương đạo lập / phượng hoàng thê lão bích ngô chi" (chim vẹt ăn thừa hạt lúa thơm / chim phượng hoàng đậu trên cành ngô đồng già). Còn bây giờ là thứ tự từ ngữ đảo trang thông qua "hương đạo" (lúa thơm) với "anh vũ" (chim vẹt), "Phượng hoàng" với "bích ngô". Dù chúng ta dùng quan điểm nào thì cách đặt sai ngữ pháp cũng là một sự thực không thể thay đổi, dù là chen vào hay đảo trang thì hai câu thơ này vẫn bị phân thành 4 phần không liên quan với nhau: 2: 2 / 2: 1. Kết quả là 4 danh từ đều độc lập, trở thành mỗi giới của ý tượng giản đơn: "hương đạo" và "bích ngô" do tác dụng của hình dung từ "hương" và "bích" mà nổi rõ đặc trưng cảm giác, còn "anh vũ" và "phượng hoàng" thì sản sinh một cảnh tượng rực rỡ sắc sỡ.

Những điều nói ở trên không hẳn là toàn bộ điều kiện độc lập. Song, chúng tôi hy vọng rằng sự khảo sát thái quá này đủ để thừa nhận hai điểm dưới đây:

1. Trong thơ cận thể có nhiều điều kiện cú pháp, giúp cho danh từ hoặc cụm danh từ đứng độc lập, trong đó có một số điều kiện chỉ tiếng Hán mới có, chẳng hạn như danh từ đẳng lập hoặc nhiều lớp đảo trang, nhưng một số điều kiện khác thì hợp với qui phạm ngữ pháp không khác gì với ngôn ngữ văn xuôi và ngôn ngữ thông thường. Về điểm này có thể dùng phương thức khái quát hơn để diễn đạt, đó là cấu trúc kiểu:

Chủ ngữ (topic) - Chủ ngữ (topic) - Thuật ngữ (comment)

Là loại cấu trúc thường thấy trong cả khẩu ngữ và văn viết của tiếng Hán khi hai chủ ngữ đều là danh từ thì câu sẽ xuất hiện trong trạng thái không liên tục, như "vĩnh dạ", "nguyệt", ...; "vi phong", "yến tử"... Rất thường thấy là cấu trúc chủ ngữ - thuật ngữ. Đây là một loại cấu trúc lỏng lẻo mà loại cấu trúc lỏng lẻo này cũng có lợi cho sự phân ly của chủ ngữ (topic).

2. Là có liên quan trực tiếp với điểm thứ nhất ở trên, khi điều kiện cú pháp có lợi cho danh từ hoặc cụm danh từ độc lập mà thành phần độc lập lại là danh từ hay cụm danh từ có năng lực ý tượng, thì chúng ta sẽ có được một ý tượng giản đơn.

Nói khác đi là trong thơ cận thể đời Đường đầy rẫy những ý tượng danh từ, mà so với ý tượng danh từ trong tiếng Anh thì vai trò của nó càng quan trọng.

2.2. Tính cụ thể trong thơ

Cho tới nay, chúng tôi tập trung chú ý vào cú pháp bên ngoài của danh từ và cụm danh từ, tức là phương diện hình thức của nhân tố này với các thành phần khác trong câu. Bây giờ, chúng tôi bắt đầu thảo luận một vấn đề bổ sung thêm là: ý tượng của những danh từ và cụm danh từ này thuộc loại hình nào ?

"Loại hình" từ ngữ này nói chung có ý hướng triết học

hoặc ngữ pháp ngữ nghĩa, trong tình huống đặc thù nó có hai ý hướng đó. Quan điểm dưới đây thoạt nhìn thì hết sức tự nhiên: ý tượng lấy danh từ làm cơ sở là cụ thể, là lấy sự vật làm trung tâm. Bởi vì những ý tượng không cụ thể thì không có cách gì tưởng tượng được, mà như chúng ta đã biết trong quy tắc ngữ pháp, danh từ là tên gọi nhân vật, địa điểm hoặc sự vật. Đây cũng là quan điểm của Hulme và một số người khác. Hulme nói rằng: "(Thơ) không phải là thứ ngôn ngữ máy tính mà là một thứ ngôn ngữ cụ thể có thể cảm nhận được... ý tượng của thơ không chỉ là sự trau chuốt mà là tinh hoa của ngôn ngữ trực quan". Lưu Nhược Ngụ khi bàn về thơ Trung Quốc cũng nói: "Rất tự nhiên là trong thơ Trung Quốc chúng ta phát hiện hàng loạt những ý tượng giản đơn giống như thi ca của bất cứ một ngôn ngữ nào khác, bởi vì thiên tính của thơ là cụ thể chứ không phải là trừu tượng".

Nhưng khi chúng ta nói ngôn ngữ của thơ nên là ngôn ngữ cụ thể, mà chính ý tượng đem cho nó tính cụ thể, thì rút cuộc là chúng ta muốn nói cái gì? Xét về một ý nghĩa đặc biệt nào đó cái mà nó biểu đạt là như mọi người đều biết: cảm giác cụ thể hơn khái niệm, chủng loại cụ thể hơn là loại. Chẳng hạn như "cái xẻng" thì cụ thể hơn là "chân lý" và "công cụ". Song, vấn đề này nếu phân tích ở cấp độ sâu hơn thì không đơn giản như vậy. Thử so sánh một chút: "cái xẻng rỉ" theo hướng tay chỉ "cái xẻng kia", "cái xẻng sau cửa", "cái xẻng tay nắm có đường rãnh" thì cái nào cụ thể

nhất ? Cái nào trừu tượng nhất ? Xét về ý nghĩa nào đó "cái xẻng đã cũ rì" là cụ thể nhất, bởi vì chúng ta có thể tưởng tượng ra đặc trưng chung của nó: màu đen, chất thô, còn ở một ý nghĩa khác "cái xẻng kia" và "cái xẻng sau cửa" đều kèm theo chỉ thị nhằm nói rõ rút cuộc là cái xẻng nào, do đó tỏ ra là cụ thể hơn, dù rằng trước khi tìm được cái xẻng ấy, chúng ta không có ấn tượng nào về hình dáng trạng thái cái xẻng; mà "cái xẻng tay nắm có đường rãnh" tuy rằng có tên gọi riêng và chi tiết riêng, nhưng nó lại không nêu ra phương hướng cụ thể để tìm cái xẻng này, cũng không miêu tả diện mạo của cái xẻng, cho nên khi chúng ta phán đoán về sự biểu đạt của văn tự có cụ thể hay không thì điều nên làm trước hết là hãy xác minh điểm chú ý và phạm vi biểu đạt của nó.

Trong luận điểm của Hulme (dẫn ở phần 1.1 trên) ông cũng đã nhắc tới "sự vật cụ thể" và "sự vật vật chất". Ông nói: "(Thơ) thường bám riết anh, khiến anh luôn luôn nhìn thấy sự vật vật chất, ngăn chặn anh trong quá trình trượt đến các ý niệm trừu tượng". Fenollosa cũng có quan niệm tương tự. Ông cho rằng câu động từ cập vật "khiến ngôn ngữ càng gần với sự vật hơn". Từ một ý nghĩa nào đó mà nói, bất kể coi thế giới là sự tụ tập của rất nhiều sự vật hay coi là sự tập hợp của các tính chất đều như nhau: một sự vật là tập hợp của các tính chất của nó; mà một tính chất là đặc trưng chung của cả một loại sự vật. Nhưng ở một ý nghĩa khác thì những cách nhìn khác nhau ấy lại hình thành nên những thế

giới khác nhau. Ví dụ như việc tạo nên một bức tranh không chỉ bao gồm người và sự vật mà cũng bao gồm cả màu sắc và mặt bằng. Đối với Lêona dơ Vanh xi và những bậc thầy nghệ thuật thời văn nghệ phục hưng thì hội hoạ rõ ràng là lấy người hoặc sự vật làm trung tâm, màu sắc, sắc điệu, mặt phẳng, đường nét đều căn cứ vào nguyên tắc hội hoạ hiện thực chủ nghĩa mà tổ hợp, còn đối với H. Matisse và Cezanne thì hội hoạ tạo cho người ta ấn tượng trực tiếp bằng một cái gì đó mà người ta có thể nhận biết được, nhưng trong đó, mối quan hệ giữa các bộ phận có lẽ không thể nhận thấy trong thế giới hiện thực. Chúng tôi cho rằng, thơ cận thể đời Đường, cũng giống như quan điểm của Matisse và Cezanne, phần nhiều là nhấn mạnh tới tính chất nội tại của chất liệu nghệ thuật mà không phải là nội dung mà chất liệu nghệ thuật ấy biểu hiện. Trong thơ Đường, chất liệu nghệ thuật vừa bao hàm các ý tượng danh từ giản đơn, lại vừa bao hàm đặc trưng tính chất mà chúng biểu hiện. Để làm rõ quan điểm này cần phân biệt hai khuynh hướng hoặc thiên về sự vật hoặc thiên về tính chất. Đây là vấn đề thứ hai mà chúng tôi cần thảo luận.

Những vấn đề này đều có mối liên hệ nội tại. Trong ngôn ngữ thơ tiếng Anh có nhiều hình thức cú pháp có thể dùng để liệt kê chi tiết của đối tượng hoặc chỉ ra quan hệ tự nhiên giữa các đối tượng. Trong ngôn ngữ ấy, ta có được tính cụ thể, một sự cụ thể hướng tới sự vật. Khi chúng ta tập trung chú ý vào các chi tiết sẽ đến nối tiếp nhau, ta sẽ có

một ảo giác: đối tượng vật chất có thể sờ mó được, hoặc là cả cảnh tượng như hiển hiện ra trước mắt. Song, giống như mối liên hệ cú pháp khiến từ và từ liên kết với nhau, sức kéo hướng về tính chất do đối tượng sản sinh ra cũng làm trở ngại cho việc thực hiện một loại độc lập có tính chất khác. Đây là một loại độc lập thiếu tính hiện thực giống như màu sắc và mặt phẳng của Matisse và Cezanne.

Tình hình của thơ cận thể thì khác hẳn. Chúng ta thấy là trong thơ cận thể đầy những ý tượng giản đơn, chúng ta sẽ còn thấy là: môi giới của loại ý tượng này tuyệt đại đa số là xuất hiện với hình thức tính từ - danh từ, hoặc danh từ - danh từ. Tính từ đương nhiên là đại biểu tính chất, mà đa số những danh từ tu sức cũng có khuynh hướng chỉ tính chất mạnh, mẽ. Ví dụ "ngọc địch" là mát mẻ và bóng láng; "kim giáp" thì vàng choé loá mắt. Do đó, chỉ nói riêng về cấu trúc nội tại của ý tượng giản đơn thôi thì giữa tính chất và sự vật có một loại cân bằng. Ngoài ra, do quan hệ cú pháp hết sức lỏng lẻo, ngôn ngữ của thơ Đường có cá tính độc đáo, những biện pháp ngữ pháp nhằm liệt kê chi tiết, chỉ rõ quan hệ hoặc là trong tiếng Hán căn bản không có, hoặc là trong quá trình chuyển hoá từ ngôn ngữ phổ thông đến ngôn ngữ thơ ca đã bị bỏ qua. Khi quan hệ cú pháp yếu đi thì cơ chất trở thành nhân tố chủ yếu. Trong các loại quan hệ cơ chất, tương tự hoặc tương phản, có tầm quan trọng đặc biệt đối với các ý tượng giản đơn. Ngoài ra, cơ sở tạo thành câu đối cũng là tương tự hoặc tương phản. Khi so sánh hai sự vật,

chúng ta thường so sánh trên đặc trưng hoặc tính chất nào đó. Vì thế, kết luận của chúng tôi là: ý tượng giản đơn trong thơ Đường có khuynh hướng mạnh về biểu hiện tính chất mà không phải là biểu hiện sự vật. Nó có một tính cụ thể hoàn toàn khác, về mặt truyền đạt ý nghĩa của tính chất sinh động, ý tượng giản đơn là cụ thể. Song, chúng hoàn toàn không phải bắt rẽ vào bản thân sự vật - các bộ phận của những sự vật này và quan hệ giữa nó với các sự vật khác là tương đối xác định - xét về ý nghĩa này ý tượng giản đơn lại là trừu tượng.

2.3. Khuynh hướng tính chất của ý tượng giản đơn

Những điều bàn trên kia có thể thông qua một ví dụ đặc thù để kiểm nghiệm minh xác, đó là liên thứ hai trong bài "*Giăng Hán*".

Phiến vân thiên cộng viễn / Vĩnh dạ nguyệt đồng cô.

"Thiên" (trời) là một ý tượng giản đơn, là một danh từ đơn âm tiết không có bất cứ tu sức nào, nó hiển nhiên không phải là đối tượng phô bày chi tiết.

Theo ý dịch của A.C. Graham (6) câu thứ ba là:

"Under as far a sky as that streak of cloud"

(Dịch sát từng chữ là: "Dưới bầu trời xa xăm như đám mây")

Đây là cách biểu đạt theo tập quán của thơ tiếng Anh, theo cách này thì quan hệ không gian giữa trời và mây (cũng chính là quan hệ hiện thực) được biểu thị ra một cách

chính xác, nhưng trong câu thơ nguyên bản trung văn thì quan hệ này là hàm ẩn. Là một đối tượng trời được coi là tập hợp có một loạt tính chất: thoáng đãng, xanh lơ, mênh mông, xa xăm - Đây đều là những tính chất có quan hệ đến trời. Trong ngữ cảnh của câu thứ ba Trời đã thể hiện một đặc trưng "rộng dài" (quảng mậu). Vì sao vậy ? Trước hết là trong liên đầu đã có sự tương phản gay gắt giữa cái mênh mông của vũ trụ với cái bé nhỏ của du tử; thứ hai, hai danh từ "vân" và "dạ" làm thành ngữ cảnh trực tiếp của trời đều thông qua phương pháp tu sức mà biểu hiện một cách minh xác thuộc tính to hoặc nhỏ, "đám mây" (phiến vân) là nhỏ bé, "đêm dài (vĩnh dạ) là to lớn. Đặc trưng ngữ nghĩa "rộng dài" và sự đối sánh "to nhỏ" đều thuộc về cùng một loại. Do đó, nói trời có khuynh hướng tính chất là bởi hai lý do: Về mặt tiêu cực thì do nó vừa không phải là danh từ chỉ tên đặc thù, lại không phải là tiêu điểm trung bày nhiều các chi tiết, nên nó không có công dụng của "hiện thực". Xét từ mặt tích cực, nó thuộc vào lĩnh vực đặc thù, ở đây thông qua sự đối chiếu giữa cái to lớn và sự bé nhỏ mà biểu hiện ra các tính chất.

Mấy câu thơ dưới đây dẫn từ bài "*Cung trung hành lạc tử*" của Lý Bạch:

Liểu sắc hoàng kim nộn / Lê hoa bạch tuyết hương
Ngọc lâu sào phỉ thúy / Kim điện toả uyên ương (455)
(Sắc liêu non vàng suộm / Hoa lê trắng tuyết thơm
Lâu ngọc tổ chim thúy / Điện vàng khoả uyên ương

Bốn câu tiếp dưới là kêu gọi các ca nhi kỹ nữ bước ra khuê môn để theo hầu xe ngọc của vua, cuối cùng là kết bài theo kiểu vắn đáp (như thuật ngữ của chúng tôi gọi là ngôn ngữ suy luận):

Cung trung thủy đệ nhất / Phi yến tại chiêu dương

(Trong cung ai là thứ nhất / Chỉ có nàng Phi Yến như én bay dưới ban mai)

Chúng tôi quan tâm ý tượng giản đơn trong 4 câu đầu. Câu 1, 2 nói đến sắc liễu vàng rực và mềm mại, hoa lê trắng như tuyết và ngát thơm. Song, sự không liên tục của cú pháp khiến cho "hoàng kim" (màu vàng chói) và "bach tuyết" (tuyết trắng) trở nên độc lập, từ đó mà chúng là ý tượng giản đơn. "Hoàng kim" và "bach tuyết" là loại từ phức hợp gồm tính từ ghép với danh từ. Những loại từ ghép tức tự như thế có rất nhiều như: "Minh nguyệt", "Bạch lộ", "trường hà", "lục thủy", "loan cung". Trong loại từ ghép này, tác dụng của tính từ không hạn chế mà là nhấn mạnh: trước "kim" thêm "hoàng" không phải là để hạn chế phạm vi chỉ tên kim (vàng) mà là để nhấn mạnh tính chất của nó. Trong trường hợp này, màu sắc "hoàng" thường gắn với "kim".

Còn như "hoàng kim" hoặc "minh nguyệt", thì cách biểu đạt này có khi bị coi là những ý tượng cũ kỹ hoặc sáo ngữ. Dù cho quan điểm này đúng đắn ra sao thì đều cần phải làm rõ thêm nữa là: thơ trữ tình đời Đường hoạt động trong lĩnh vực được tạo thành bởi đặc trưng trạng thái, chỉ cần sự biểu đạt của thơ Đường chú trọng ở tính chất thì

chúng có thể có tác dụng quyết định để duy trì lĩnh vực này. Khi những từ ngữ trau chuốt qua nhiều lần thí nghiệm và khảo nghiệm lâu dài được thu thập trong các sách "Loại thư, vận phủ", thì hoàn toàn có khả năng vận dụng để tạo nên những kiểu câu và "cơ chất" mới mẻ. Chúng ta thấy ngay rằng điều này được chứng minh trong thơ Lý Bạch.

Trong liên thứ 2, đối tượng của hai câu đã làm nổi rõ sắc thái tươi tắn của hai loài chim "phỉ thúy" và "uyên ương" là hai danh từ song âm tiết, nó cùng thuộc một loại với "phượng hoàng", "anh vũ", "bồ đào", "phù dung"... Cho dù không có tính từ thì những danh từ này cũng hướng vào tính chất thị giác. Chúng đều là những tên gọi của các sự vật có màu sắc. Ngoài ra, "phỉ thúy" là từ điệp vận, "uyên ương" là từ song thanh đều có hiệu quả thính giác. Cũng như vậy thì "ngọc lâu" và "kim điện" cũng có thể qua đối tượng mà sinh ra hiệu quả thính giác: một là mâu trắng đối với một bên là mâu vàng.

Trong 4 câu đầu của bài thơ, màu sắc có tác dụng quan trọng. Trước tiên là trong mỗi câu đều chứa đầy màu sắc, sau nữa là tồn tại một kiểu biến đổi màu sắc chông chéo nhau. Về điểm này, ta có thể liệt kê ra bảng dưới đây:

(Lục)	hoàng / (bạch)	Bạch
Bạch	Lục / Hoàng	tạp sắc

Nghiên cứu hệ thống tổ chức (trong đó tính chất có tác dụng không dễ gì cho qua) do "cơ chất" cấu thành là chủ đề của một luận văn khác, ở đây, chúng tôi chỉ muốn nhấn

mạnh khuynh hướng tính chất của ý tượng đơn giản để làm bước đệm cho việc nghiên cứu đó.

"Ngọc lâu" và "Kim điện" là từ ghép danh từ + danh từ, trong đó danh từ trước có tác dụng tu sức, đồng thời cũng làm tiêu chí tính chất, như "bach" và "hoàng" (trong "bach tuyết" và "hoàng kim"). Loại phân tích này cũng thích ứng với các từ ghép danh từ + danh từ, như "tuyết phong", "ngân hồ", "cảm phàm", "ngọc tường", "chu liên". Tính chất mà nó chỉ ra của những ví dụ này chủ yếu là thị giác. Trong hai câu thơ Đỗ Phủ dưới đây, tính chất mà nó truyền đạt lại là cả hai phương diện thị giác và cảm giác.

Hương vụ vân hoàn thấp / Thanh huy ngọc tí hàn
(469)

(Sương thơm tóc mây ẩm ướt / ánh sáng xanh cái tay ngọc lạnh)

Hai câu thơ này của Đỗ Phủ miêu tả tình cảnh vợ ông dưới ánh trăng nhớ chồng do ông tưởng tượng ra. "Vân" (mây) để hình dung búi tóc, "ngọc" là đặc trưng cánh tay trắng của vợ ông, hiệu quả của chúng là thuộc về thị giác. Nhưng vân ẩm ướt như sương mù, ngọc lạnh lẽo như ánh trăng, trong mối liên hệ giữa "vụ" (sương mù) và "thấp" (ẩm ướt), "thanh huy" (ánh sáng trong) và "hàn" (lạnh), vân và ngọc cũng sản sinh ra hiệu quả xúc giác - thấp và hàn. Vậy là thông qua cơ chất mà tạo thành hai câu thơ này.

Đặc trưng thính giác thông thường là biểu hiện bằng nhạc khí hoặc các vật thể phát ra tiếng. Từ song thanh "tì

bà" đối ứng với thanh âm, cũng giống như "uyên ương" đối xứng với hình tượng. Có những tên gọi nhạc khí mang tính từ. Điều này khiến cho nó có sắc thái địa phương hoặc những cảm giác mới mẻ khác, như "hồ già", "hàn địch", "hoạ giác", "kim cổ". Có khi nhạc khí không mang từ tu sức nào. Trong loại từ về vật phát ra tiếng, chúng ta thường thường phát hiện ra cách biểu đạt như thế này: "Điểu minh" (chim hót), "mã tiêu" (ngựa hí), "nhân ngữ" (người nói).

Khi một ngữ tu sức bổ nghĩa cho danh từ, nó không chỉ nhấn mạnh một loại tính chất mà còn ngầm chỉ ý nghĩa vật lý mà tính chất ấy có. "Phong" vốn có sắc thái trừu tượng, "sốc" trong "sốc phong" là chỉ "phương bắc" hoặc "mùa đông" là ý chỉ sự khô hanh, lạnh buốt; trái lại "hồ phong" (gió hồ) chỉ sự ẩm ướt, ẩm áp, cả hai đều là đặc trưng xúc giác. "Tụ phong" (gió tay áo), "liêm phong" (gió rèm), "trâm phong" (gió cái trâm cài đầu) đều biến gió thành hình tượng sinh động thấy được. Câu thơ nổi tiếng của Đỗ Phủ: *"Lạc nhật lâu đài nhất địch phong"* (chiều tà mặt trời lặn trên lâu đài vút lên một tiếng sáo gió) đã gợi lên ý nghĩa thính giác của "phong" (gió).

Ngoài ra, có một số danh từ chủ yếu chỉ hướng vào tính chất của đối tượng, "sắc" trong một số trường hợp nào đó có nghĩa "màu sắc", nhưng có lúc một từ gần nghĩa sát hơn với nó là "cảnh" hoặc "mạo" (vẻ) tức là vẻ phương diện thị giác của đối tượng. "Sắc" có thể đặt sau hầu hết các danh từ như:

Sơn sắc / xuân sắc / liễu sắc / thụ sắc / nguyệt sắc / mộ sắc.

(Sắc núi / vẻ xuân / sắc liễu / màu cỏ / vẻ cây / vẻ trăng / bóng chiều). Tương đương như *sắc* là *thanh* biểu thị chỉ hướng vào thính giác. Thanh cũng có thể tạo thành hàng loạt danh từ ghép như:

Thủy thanh / hà thanh / chung thanh / lãng thanh / trạo thanh / tuyên thanh / thuyền thanh.

(Tiếng nước / tiếng sông / tiếng chuông / tiếng sóng / tiếng mái chèo / tiếng suối / tiếng ve).

Hai danh từ này trong một liên thường là đối nhau:

Huyền thanh / Nhật sắc (425) *Chung thanh / Nguyệt sắc* (498)

Thụ sắc / Hà thanh (512) *Sơn sắc lý / Thủy thanh trung* (617)

Các danh từ tương tự xuất hiện với tần số thấp còn có: "Hương" (tiếng vang), "ảnh" (hình bóng), "âm" (âm thanh), chúng hiển hiện trong các từ ghép: "Chuyên hương" (tiếng vang của dùi), "nguyệt ảnh" (bóng trăng), "già âm" (âm thanh kèn già). Về loại từ này có mấy điểm đáng chú ý là: Tuy bản thân nó là trừu tượng, song trái lại, nó lại có thể khiến cho danh từ trước nó trở nên cụ thể hơn. Vì rằng chúng chỉ rõ ý nghĩa vật lý mà những danh từ này có được. Có điều là những danh từ như "chung" (chuông), bản thân nó đã có ý nghĩa thính giác rất mạnh, tăng thêm "thanh" (tiếng) đằng sau để tạo thành "chung thanh" (tiếng chuông)

chỉ là nhấn mạnh thêm đặc trưng thính giác cũng giống như "hoàng kim" để nhấn mạnh đặc trưng thị giác. Chúng ta cũng chú ý các ví dụ trên, dù là danh từ hay tính từ làm tiêu chí tính chất đều ở vào vị trí trước danh từ sự vật như tuyến thuỷ, ngọc lâu, còn ở đây khuynh hướng tính chất lại do danh từ đặt sau biểu hiện như "thuỷ thanh". Căn cứ vào quan điểm ngữ pháp thì "thuỷ" tu sức cho "thanh". Xét từ góc độ ý tượng thì thanh tỏ rõ đặc trưng thính giác của "thuỷ".

Khi từ ghép được cấu tạo bởi hai danh từ đồng đẳng thì chúng ta lại có được một loại tính phổ quát (cộng tướng) cụ thể (concrete universal). Loại phổ quát này ngụ trong các biểu hiện cụ thể, có khi vũ trụ cũng có thể dùng phương pháp này để biểu hiện. Ví dụ liên đầu trong bài "*Giang Hán*" thì "*Giang Hán*" và "*Càn khôn*" đã phối bày ra một khí thế bao la vô bờ bến. Đỗ Phủ đặc biệt thích dùng phương pháp này. Trong hai câu :

Quốc phú sơn hà tại / Thành xuân thảo mộc thâm
(470)

(Nước mất còn sông núi / Thành xuân cỏ biếc um)

Từ ghép "sơn hà" là đại biểu cho tất cả mọi đặc trưng về địa lý. Dẫu rằng đất nước con người này bị diệt cũng không thể khiến chúng có gì thay đổi; "thảo mộc" (cây cỏ) đại biểu cho mọi sinh vật, chúng chẳng thêm để ý đến chiến tranh hay loạn lạc khi mùa xuân đến vẫn nảy nở sinh sôi. Đỗ Phủ không phải là nhà thơ duy nhất vận dụng từ ghép

loại này để tạo ra hiệu quả ý thơ. Vương Duy có hai câu:

Nhật lạc giang hồ bạch / Triều lai thiên địa thanh
(430)

(Chiều xuống sông hồ trắng / Sóng lên trời đất xanh)

Trong đó giang, hồ, thiên, địa cùng tạo nên một chủ đề chung là: Vũ trụ. Trong vũ trụ thanh (xanh) và bạch (trắng) giao hoà với nhau. Những từ ghép tương tự như thế thường khiến ta có cảm giác hùng vĩ, cao lớn. Bởi vì chúng biểu hiện toàn bộ sức mạnh và khí thế của giới tự nhiên là mặt trời, mặt trăng, gió, mây, núi non, xưa nay. Có một số từ ghép khác thì biểu hiện các sự vật có thể tích trung bình, chúng thường được gọi bằng những tên đẹp như: "ngư điều" (chim cá), "yến thước" (chim sẻ), "bồ liễu", "đạo lương" (lúa mát). Trong hai câu thơ của Đỗ Phủ:

Xuân nhật phồn ngư điều / Giang thiên túc chi hà

(Xuân đến chim cá lắm / Sông trời đầy ấu sen) (TĐT 2558)

Sức sống không ngừng của thiên nhiên được phơi bày ra một cách sinh động thông qua sự sinh sôi của chim cá ngày xuân và sự tươi tốt sum suê của ấu sen trong sông hồ.

2.4. Chức năng ý thơ của tính chất

Những ví dụ dưới đây tỏ rõ phạm vi đạt được của việc vận dụng có ý thức đặc trưng thị giác trong thơ cận thể.

Trên kia chúng ta đã bàn về tính từ hạn định "bạch vân" (mây trắng), "thanh phong" (gió mát). Tính từ hạn

định là tính từ thuộc phạm vi chỉ tên của danh từ hạn định, như "hoàng vân" (mây vàng), "viêm phong" (gió nóng), "hương đạo" (lúa thơm). Chúng ta nên chú ý rằng, hàng loạt những tính từ loại như thế đều có khuynh hướng về tính chất. So sánh danh từ sau tính từ hạn định với danh từ sau tính từ không hạn định ta thấy mức độ có hơi khác nhau, còn khi chúng đứng trước một tên gọi riêng thì sự khác biệt về mức độ này biến thành sự khác biệt về loại. Đối tượng chỉ tên của danh từ riêng chỉ có một mà thôi. Như: Jon, Peter chỉ là chỉ tên mà không miêu tả, chúng không có một năng lực tạo thành ý tượng nào cả. Nhưng các từ là tên địa lý trong thơ Đường thường chứa đựng sắc thái và các từ khác có khuynh hướng thị giác như: "Thanh Phong giang", "Bạch Đế thành", "Thanh Hải", "Ngọc Môn quan", "Cẩm thành", "Cẩm giang", "Ngọc lũy", "Lam điền", "Hoàng hà", "Tử các", nếu các nhà thơ đời Đường làm thơ bằng tiếng Anh thì có lẽ các từ "Bạch cung" (toà nhà trắng), "hồng trường" (quảng trường đỏ) cũng sẽ nhanh chóng nhập vào vận phủ (kho vẩn).

Trẻ trung và già nua là hai khái niệm trừu tượng, thế mà trong hai câu thơ của Lý Bạch ở bài (456):

Hồng nhan khí hiện miện / Bạch thủ ngoạ tùng vân
(má hồng bỏ mũ miện / Đầu bạc ngủ tùng mây)

Hai khái niệm này đã được biểu đạt hai ý tượng có sắc thái sinh động tựa hồ như trẻ trung chỉ lấy màu hồng làm đặc trưng, do đó hình thành sự đối chiếu là màu trắng để chỉ

tuổi già. Trong một bài thơ khác của Lý Bạch, một lần nữa "tuổi trẻ" được dùng màu sắc để biểu hiện:

Hồng nhan quy cố quốc / Thanh tuế yết phương châu
(TĐT 1763)

(Má hồng về nước cũ / Tuổi xanh nghỉ phương châu)

Loại kỹ xảo này Đỗ Phủ cũng thường dùng, trong hai câu:

Bạch nhật phóng ca tu túng tửu / Thanh xuân tác bạn hảo hoàn hương (569)

(Ban ngày hát to nên có rượu / Thanh xuân làm bạn dễ về quê)

"Thanh xuân" đại biểu cho tuổi trẻ đối với "Bạch nhật". Liên cuối cùng trong bài "Thu hứng" "Thái bút" đối với "Bạch đầu" đã trở thành tượng trưng cho sự tài hoa phóng khoáng của Đỗ Phủ thời trẻ:

Thái bút tích tăng can khí tượng / Bạch đầu ngâm vọng khổ đề thù (589)

(Ngòi bút tài tình xưa hăng hái / Bạc đầu ngâm ngợi đáng buồn thiu) Mối liên hệ giữa danh từ đối tượng với tính chất tính từ có thể biểu hiện thông qua những phương thức khác nhau. Trong thơ biên tái của Lý Ích viết ở Tây Bắc chúng ta đọc thấy:

Kỷ xứ xuy già mình nguyệt dạ / Hà nhân ỷ kiếm bạch vân thiên (640)

(Mấy nơi thổi kèn đêm trăng sáng / Ai người chống kiếm (dưới) trời mây trắng)

Già là nhạc khí tiêu biểu của bộ lạc Tây Bắc, ý nghĩa của sáo ngữ "minh nguyệt", "bach vân" ở đây muốn truyền đạt là: Bầu trời và đêm là sở hữu chung của mọi người. Khi già (kèn), minh nguyệt (trăng sáng), bạch vân (mây trắng) cùng xuất hiện thì truyền đạt một loại cảm giác sống sờ của người lâm vào cảnh lạ mà lại tựa hồ như đã từng quen biết. Trong hai câu thơ của Đỗ Phủ:

Lộ tông kim nhật bạch / Nguyệt thị cố hương minh

(Sương từ hôm nay trắng / trăng sáng ấy quê hương)

Niềm hy vọng mãnh liệt và tình cảm nhớ quê hương đều thể hiện ở trong tính từ Minh và Bạch xuất hiện nhiều lần.

Trong hai câu ví dụ này thì Minh và Bạch nổi bật lên là bởi vì mối liên hệ giữa chúng với chủ ngữ (nguyệt và lộ) bị chủ ngữ xen vào cắt ngang. Trong những bài thơ khác của Đỗ Phủ cũng có dạng này:

Chúng trúc giao gia thủy / Tài đào lạn mạn hồng
(TĐT 2486)

(Tre trông đan nhau muốt / Đào ươm rực rỡ hồng)

Đỗ Phủ còn thử nghiệm đặt các từ màu sắc đầu câu:

Hồng nhập đào hoa nộn / Lục quy liễu điệp tân (TĐT 2438)

(Đỏ tươi đào non nỏ / Xanh về lá liễu tươi)

Hoặc: *Bích tri hồ ngoại thảo / Hồng kiến hải đông vân*
(TĐT 2527)

(Biếc hay ven hồ cỏ / Hồng thấy mây biển đông)

Có khi còn xen pha với cả hiện tượng đặt sai cú pháp như:

Lục thủy phong chiết duẩn / Hồng điện vũ phù mai
(TDT 2347)

(Xanh bông gió bẻ măng / Hồng rục mưa tưới mai)

Ý tiềm ẩn trong trật tự của câu thơ có lẽ nên là:

Phong chiết lục duẩn thủy / Vũ phù hồng mai điện

(Gió bẻ măng gục mầu xanh xuống / Mưa tưới làm mập cây mai hồng)

Trong khi miêu tả cảnh mưa xuân tưới nhuận cây cỏ, Đỗ Phủ không dùng bút pháp đảo trang mà cũng có hiệu quả như vậy.

Hiếu khan hồng thấp xứ / Hoa trọng cảm quan thành
(480)

(Sớm xem hồng ẩm ướt / Hoa nặng cảm thành quan)

Nhìn từ mặt chữ từ Hoa tu sức cho Hồng và Thấp, nhưng thực tế thì ngược lại; kỹ xảo loại này cũng được Đỗ Mục dùng trong câu thơ:

Thiên lý diểu để lục ánh hồng (828)

(Ngàn dặm chim kêu xanh ánh hồng)

Có lẽ có người cho rằng Lục và Hồng ở đây là tính chất của hoa cỏ, nhưng là ý tượng thì nó chỉ là mầu sắc mà thôi. Hiệu quả chung của những ví dụ trên đều giống như tranh của Matisse và Tề Bạch Thạch: Người ta thấy trước tiên là mầu sắc sinh động rồi sau đó mới là sự biểu hiện cái hình dáng mơ hồ của sự vật, đối tượng.

Trong mục này chúng tôi dùng đặc trưng thị giác để nói rõ rằng trong cấu tạo ý tượng của thơ Đường đã vận dụng một cách có ý thức các sự vật có đặc trưng tính chất, tính thị giác này biểu hiện ở mấy phương diện sau: đầu tiên là số lượng và loại biệt của từ, tất cả đều có khuynh hướng trong đặc trưng thị giác, thứ hai là những từ này đều xuất hiện trong các thành phần đối tượng của câu đối; cuối cùng là trong việc nghiên cứu sự phát triển kỹ xảo thơ Đường, chúng ta có thể thấy được rằng Đỗ Phủ và Đỗ Mục đều có khuynh hướng tạo ra màu sắc nổi bật độc lập. Vì thế, khi chúng ta nói thơ cận thể tỏ rõ khuynh hướng vào tính chất mạnh mẽ mà không phải là khuynh hướng vào sự vật thì không phải là gượng thêm vào một sự khu biệt giả tạo mà chỉ là miêu tả đặc trưng nội tại của nó.

2.5. Tìm hiểu thêm về tính cụ thể

Trong bài viết có nhan đề là: "*Tiêu chuẩn thực thể*" (The substantive Level) Wimsatt (7) đã phân biệt ba hình thái chủ yếu:

1. Hình thái trừu tượng hoặc yếu hơn so với thực thể đặc thù, ví dụ như: công cụ
2. Hình thái cụ thể hoặc thực thể đặc thù mức thấp nhất như: cái xẻng
3. Hình thái cụ thể đặc biệt hoặc mạnh hơn thực thể đặc thù: ví dụ cái xẻng tròn gỉ.

Trước đó, ông còn nêu ra sự khu biệt giữa người với

người da trắng (chúng tôi cho rằng hai từ này có thể đối xứng với xẻng và xẻng gỉ) và ông cũng định nghĩa về "tiêu chuẩn thực thể" như sau: "... người và thượng đế cùng trong mức độ phân loại, ở đây tính đặc thù và tính cụ thể đan xen vào nhau. Trong phạm vi thông thường, chúng ta có thể coi tiêu chuẩn này là một đường giới tuyến gồm: Cao hơn tiêu chuẩn này, trừu tượng tương đối (không đặc thù lắm) rất dễ thích ứng với trừu tượng tuyệt đối (không cụ thể) đến nỗi tính cụ thể lùi vào vị trí thứ yếu, tính hoàn chỉnh của thực thể bị trừu tượng hoá trở thành một tính chất thuần túy; ngược lại, thấp hơn tiêu chuẩn này sẽ sinh ra sự tích tụ vô số những chi tiết". Sau đó ít lâu, ông lại bổ sung thêm: "Bất luận là mạnh hơn hay yếu hơn hình thái thực thể đều là phương thức miêu tả rất đặc thù nội tại và nội tỉnh, một mặt nó biểu hiện những cảm xúc phức tạp chống chéo như ý thức kinh nghiệm đối với chi tiết của Proustean; mặt khác, nó biểu hiện tính trừu tượng mơ hồ như cái mộng lung tràn trề trong thơ".

Đối với những quan điểm này của Wimsatt, chúng tôi có phần nửa tin nửa ngờ cái "tính hoàn chỉnh thực thể bị trừu tượng hoá trở thành tính chất thuần túy". Điều này tựa hồ như miêu tả rất sát đối với một đặc trưng ý tượng giản đơn trong thơ cận thể; "Tính trừu tượng mơ hồ", "Sự mộng lung tràn trề". Đây là sự miêu tả của ông về hiệu quả của những cái yếu hơn hình thái thực thể, cũng có thể ứng dụng cho thơ cận thể như một chỉnh thể. Song, thơ cận thể ít khi

xa rời những hình thái cụ thể mức độ thấp nhất, thiên (trời) và hoàng kim (màu vàng) là những ý tượng danh từ điển hình. Thế là vấn đề đã nảy sinh một cách tự nhiên rằng: Vì sao tính thực thể của thơ cận thể lại yếu hơn mức độ mà Wimsatt dự báo ? Chúng tôi cho rằng: nguyên nhân là vì Wimsatt chỉ tập trung chú ý vào mặt ngữ nghĩa mà coi nhẹ tác dụng của cú pháp.

Chúng tôi đặc biệt nêu ra lý luận phân thành 3 giai đoạn để sửa đổi quan điểm của Wimsatt. Trong phần 2.1 trên, từ góc độ cú pháp bên ngoài, chúng tôi đã thảo luận về tính không liên tục, về sự đặt sai, và hiện tượng đa nghĩa tồn tại một cách phổ biến trong thơ cận thể đã khiến cho danh từ có ý tượng độc lập. Trong mục 2.3 và 2.4, chúng tôi đã khảo sát sự tạo thành nội tại của danh từ, tức là từ ghép tính từ + danh từ và danh từ + danh từ, hơn nữa, cũng đã phát hiện ra rằng phần lớn chúng có khuynh hướng về tính chất nội tại. Thực thể là một cách nêu tên sự vật, chỉ cần ý tượng giản đơn hướng về tính chất thì thơ cận thể với phương thức yếu hơn hình thái thực thể ấy đã cho một ấn tượng tồn tại. Trong mục 2.6, vấn đề chúng tôi sẽ thảo luận là: trong tiếng Anh có rất nhiều thủ đoạn cú pháp phô bày chi tiết của đối tượng danh từ, trong đó chủ yếu là đại từ quan hệ, đại từ chỉ thị và quán từ xác định, cho nên ý tượng danh từ trong thơ ca tiếng Anh có khuynh hướng về sự vật. Do trong ngôn ngữ Hán và Anh có sự khác biệt cơ bản về cú pháp mà thơ ca tiếng Anh thông thường là tỏ rõ tính thực thể tương đối

mạnh.

Ngoài ra, cách phân loại của Wimsatt, sau khi sửa đổi chút ít đã giúp chúng tôi dùng một phương thức hệ thống hơn để nêu lại vấn đề đã bàn ở trên.

Wimsatt đã sử dụng một mô thức phân loại hỗn hợp: từ "công cụ" đến "cái xẻng" là trật tự từ loại đơn chung; từ "cái xẻng" đến "cái xẻng làm vườn đã gỉ" là theo một trình tự từ danh từ đơn giản đến danh từ phức tạp (danh từ có tính từ tu sức hoặc các danh từ khác tu sức). Phân tích theo tuyến chủng loại, chúng tôi muốn đi sâu hơn men theo thân "Cây, ban nham" này (Tree of porphyry). Ở phần gốc của nó, chúng tôi phát hiện ra cá thể và hình thức ngôn ngữ đối ứng với nó: Danh từ riêng, đại từ hoặc đại từ chỉ thị. Nói chung, ba loại này đều không có lợi cho việc cấu tạo nên ý tượng. Trong thơ cận thể, danh từ riêng thường thường xuất hiện với hai phương thức: một là tên người trong điển cố, một nữa là địa danh. Ở trên kia chúng tôi đã thấy được địa danh không hề thiếu tiềm lực tạo thành ý tượng, ví dụ "Ngọc môn quan", "Lam điển". Từ đó mà suy thì khi nhân vật lịch sử được đề cập một cách gián tiếp mục đích không hẳn là nói đến cá nhân cụ thể nào, mà là hồi ức về những sự kiện liên quan với nhân vật, sự kiện này bằng hình thức tương tự mà ta thấy lại trong hoàn cảnh trước mắt. Như mọi người đều biết, trong thơ cận thể rất ít sử dụng những đại từ nhân xưng, thậm chí chủ ngữ cũng thường bị tĩnh lược; đại từ chỉ thị "này", "ngày này" không xuất hiện trong bộ phận

ý tượng thơ mà xuất hiện trong bộ phận suy luận (tức là câu cuối hoặc câu gần cuối), tác dụng của nó khi ấy là dẫn ra sự đối chiếu thời gian và không gian hoặc tương đối với tuyệt đối (xin xem mục 4.3).

Sự khảo sát khái quát này đã đề ra một vấn đề quan trọng là, trong thực tế bộ phận ý tượng của thơ cận thể vừa không có sự vật cá thể lại cũng chẳng có tên gọi riêng. Vậy thì, cuối cùng nó đã thể hiện ra sao về ý nghĩa nơi này, lúc này ? Vấn đề này chúng tôi sẽ trả lời ở chương ba khi bàn về vị ngữ động từ.

Phần trên của "Cái cây ban nham" là loại, loại thứ và chủng. Do đó, trong văn loại của thơ cổ Trung Quốc thì "nhân vật" là một loại lớn gồm có "quân vương", "tể tướng", "bằng hữu", "thân thích" v.v... Loại chim (cầm) thì có "anh vũ", "yến", "tước", "phượng hoàng"; loại hoa thì có "quế hoa", "cúc hoa", "lê hoa" và "đào hoa". Như trên cho thấy, cấu trúc đẳng lập của danh từ ("thiên địa", "giang hồ") là con đường để đạt được mức độ khái quát tương đối cao, một lối khác để đạt mức độ này là các danh từ thuộc loại hoặc các từ ngữ gốc, như "nhân", "mã", "hoa". Thời sơ Đường, thủ pháp dùng danh từ loại có hiệu quả sáng tạo ý thơ này tương đối thịnh hành. Bài thơ "*Điểu minh giản*" (khe chim kêu) của Vương Duy là một ví dụ:

Nhân nhàn quế hoa lạc / Dạ tĩnh xuân sơn không

Nguyệt xuất kinh sơn diểu / Thời minh xuân giản trung

(753)

(Người nhàn hoa quế rụng / Đêm xuân núi vắng teo
Trăng lên chim nháo nhác / Dưới khe chốc chốc kêu)

Ba danh từ không có từ tu sức đồng thời xuất hiện đó là người, đêm và trăng; ngoài ra có hai danh từ có thành phần tu sức là sơn và điệu, mà tác dụng của thành phần tu sức chủ yếu chỉ rõ thời gian, không gian chứ không phải là hạn chế phạm vi; cho nên ý tượng mà bài thơ này biểu hiện là một thế giới tạo nên bởi người, chim, hoa và núi.

Phong cách thơ đơn giản tự nhiên mà đặc sắc này của thơ Vương Duy có quan hệ lớn đến việc vận dụng danh loại không cần từ trau chuốt của ông.

Bài thơ này đã được Robet Payne dịch ra tiếng Anh như sau:

Walking at leisure we watch laurel flowers falling,
In the silence of this night the spring mountain is empty.

The moon rises, the birds are startled,
As they sing occasionally near the spring fountain (valley).

Lời dịch rõ ràng là đã để mất đi cái ý nghĩa danh loại "Nhân" (người) trong câu thơ là một bộ phận của thế giới, còn we (chúng ta) trong thơ dịch thì lại là chỉ những người du chơi thưởng ngoạn về xuân; This nigh (đêm nay) là để chỉ một đêm đặc biệt nào đó đã xác định; Bird (chim) thêm đuôi s chỉ số nhiều đã biến một danh từ chỉ loại (danh loại) thành một bầy chim. Chúng ta thường nói trong thơ cổ

Trung Quốc không có thời thái, số và đại từ, chính đặc điểm này khiến cho thơ Trung Quốc có thể dùng danh loại tạo ra hiệu quả đặc thù. Đây là một sự thực chưa được coi trọng đầy đủ.

Chúng ta hãy trở lại với cái mô thức phân tích hỗn hợp của Wimsatt và mô phỏng ông để xây dựng nên một cấu trúc phân loại:

1. Danh từ không có tu sức

A. Loại đẳng lập như: thiên địa, giang hồ, giang hán

B. Loại trừu tượng như: thanh, sắc

C. Loại đơn âm tiết như: nguyệt, thiên, vân, sơn

D. Loại song âm tiết như: anh vũ, phượng hoàng, phũ dung, bồ đào

2. Danh từ có thêm tu sức

A. Loại tu sức bằng tính từ không hạn định như: minh nguyệt, hoàng kim, bạch vân.

B. Loại tu sức bằng tính từ hạn định như: nhiệt phong, hoàng vân, hương đạo (gió nóng, mây vàng, lúa thơm).

C. Loại tu sức bằng danh từ như: kim điện, ngọc tử, vân kiết, ngọc lâu (điện vàng, tay ngọc, tóc mây, lầu ngọc)

D. Loại danh từ riêng như: Lam điền, Hoàng hà, Ngọc Môn quan, Lam hải.

Sự phân loại này đại biểu cho loại hình chủ yếu có quan hệ đến việc tạo thành ý tượng. Chúng ta sẽ phát hiện ra rằng: trừ những danh từ riêng ra thì tất cả các danh từ đều là những từ có tính khái quát, tuy mức độ khái quát của

chúng có lẽ khác nhau. Chúng tôi nói như vậy chẳng qua là lặp lại cái công thức mà Wimsatt đã trình bày rất đầy đủ như một lời cửa miệng: "Sự miêu tả bằng bất cứ từ nào chỉ cần nó là một loại miêu tả trực tiếp thì nó chính là khái quát. Đây là thuộc tính tự nhiên của từ, cái mà từ biểu đạt không phải là sự vật cá biệt mà chỉ có thể có tính khái quát nhất định hoặc nhiều hoặc ít... (Wimsatt trang 75).

Vì sao những ý kiến sáo mòn ấy của ông lại đáng được nêu lại ? Bởi vì nó giúp cho tính cụ thể - một nhân tố được coi là cấu thành ý tượng và cũng giúp cho việc trình bày một cách có hệ thống đặc trưng cơ bản của thơ cận thể. Những ví dụ mẫu mực của phái ý tượng này phơi bày một loại tính cụ thể, trong đó đã có những chi tiết được miêu tả: "Hoa hồng, hoa hồng lắm gai, tàn tạ và điêu linh", "chim sơn ca màu tía - những chiếc lông lấp lánh dưới lá cây, chim sơn ca tiếng ca bất tuyệt" (Wimsatt). Chủ ngữ trong câu (hoa hồng, chim sơn ca) la liệt những chi tiết cho ta một ấn tượng tựa hồ như chụp lấy một sự vật cá biệt cố định, hạ thấp tiêu chí ấn tượng cá biệt này chính là làm mạnh lên mức độ khái quát. Còn một loại tính cụ thể nữa là: tính cụ thể ấn tượng tính chất như chúng tôi nhiều lần nhấn mạnh rằng tính cụ thể này làm nổi bật đặc sắc ý tượng danh từ trong thơ cận thể. ý tượng danh từ thông thường lấy danh từ không có thành phần tu sức và những từ ghép làm môi giới, như các từ trong bảng 1.A-D và 2.A-C trên kia. Cho dù một câu thơ được tạo thành bởi một cụm danh từ riêng lẻ, do

mỗi câu thơ cận thể chỉ có thể chứa 5 đến 7 âm tiết nên đã hạn chế nghiêm khắc số lượng các từ tu sức đặt trước các danh từ trung tâm.

Căn cứ vào sự phân tích của chúng tôi đối với ý tượng danh từ, sở dĩ thơ cận thể có khuynh hướng biểu hiện tính chung (cộng tướng) là bởi hai nguyên nhân: Có một loại phong cách mà tiêu biểu là bài thơ "*Điếu minh gián*" của Vương Duy trong đó nảy sinh tính phổ biến là sử dụng danh loại", thứ nữa là đại đa số ý tượng danh từ có khuynh hướng tính chất mạnh mẽ, mà tính chất tất nhiên là tính chung (cộng tướng). Cho nên, là một chỉnh thể, thơ cận thể có đầy đủ "tính trừu tượng mơ hồ" và "sự mờ lung tràn trề" như Wimsatt đã nói.

2.6. Sự liệt kê chi tiết do cú pháp biểu hiện trong thơ ca tiếng Anh

Tác dụng của cú pháp không chỉ có thể khiến cho danh từ độc lập mà nó còn liệt kê các thành phần tu sức của danh từ và câu phụ gián tiếp. Trong thơ cận thể hầu như không có câu phụ giới hạn, nhưng trong thơ tiếng Anh thì chỗ nào cũng có loại câu đó. Trong mục này, chúng tôi sẽ chỉ ra sự liệt kê có tác dụng gì và tác dụng như thế nào. Ta hãy đọc bài thơ *Thủy tiên* dưới đây:

Daffodils

Wandered lonely as a cloud

That floats on high o'er vales and hills,

When all at once I saw a crowd,
 A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

Continuous as the stars that shine,
 And twinkle on the Milky way,
They stretched in never - ending line
 Along the margin of a bay;
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.

The waves beside them danced, but they
 Out-did the sparkling waves in glee:
A poet could not but be gay.

 In such a jocund company:
I gazed - and gazed - but little thought
What wealth the show to me had brought.

For oft when on my couch I lie
On vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude,
And then my heart with pleasure fills
And dances with the daffodils.

Thúy tiên

Tôi tựa như một đoá mây trời cô đơn
Bay lướt cao trên hang núi,
Bỗng tôi thấy một đám hoa tươi lớn
Là đám thủy tiên vàng rực nở khắp nơi
Chúng nở bên bờ hồ và dưới gốc cây
Chúng vui múa rập rờn trước gió

Chúng dày đặc như sao trên dòng ngân hà
Như đám sao trời nhấp nháy long lanh
Chúng vươn dài dài ra theo vịnh biển
Cho tới nơi xa xa mãi vô cùng.
Đưa mắt nhìn có muôn ngàn vạn đoá
Vạn đoá hoa lắc đầu múa vui mừng.

Sóng hồ lăn tăn cũng vui mừng nhảy nhót
Chẳng giống thủy tiên múa rất nhẹ nhàng;
Nhà thơ gặp được bạn chơi vui vẻ ấy
Sao chẳng thấy lòng mừng vui hân hoan
Tôi ngắm mãi - mà lại chưa hiểu được
Cái tinh thần quý báu mà cảnh tượng cho tôi

Rồi về sau bao lần tôi nằm một mình u uất
Thấy trăm nỗi buồn chán tâm hồn trống không
Cảnh tượng này vụt hiện ra trong óc
Bao nhiêu lần an ủi tôi vì nỗi quạnh hiu;
Lòng tôi lại cùng thủy tiên nhảy múa

Lòng tôi lại tràn trề niềm vui.

Ý tượng trung tâm của bài thơ này là hoa thủy tiên, ý tượng đó đã được thể hiện ra ở rất nhiều chi tiết: chúng mọc ở chỗ nào, chúng nở rải rác ở ven hồ ra sao, rồi nhảy múa ra sao, bức tranh trong thơ hướng về một đối tượng cụ thể - Hoa thủy tiên. Từng chi tiết chủ yếu nhờ vào đại từ mà tiếp cận đối tượng. "golden daffodils" (hoa thủy tiên vàng rực) chỉ xuất hiện một lần, còn sau đó đều là dùng đại từ để chỉ ra hoa thủy tiên như: "they" (chúng), "them" (tân ngữ của "chúng"), "their" (đại từ sở hữu cách của "chúng"). Quán từ xác định cũng có tác dụng như vậy, "The daffodils" (những đoá thủy tiên này) chính là sự miêu tả khái quát vắn tắt những cái ở trên. Ngoài ra, còn có đại từ quan hệ "that" (ấy), "when" (trong khi), "which" (ở trong) cụm phân từ (fluttering and dancing: rập rờn nhảy múa), cụm giới từ (beside the lake: ở bên bờ hồ; beneath the trees: dưới gốc cây). Tác dụng của chúng đều là biểu hiện mối quan hệ giữa các danh từ sự vật với các chi tiết liệt kê.

Hoa thủy tiên của W. Wordsworth màu vàng rực nhưng trong thơ Lý Bạch thì hoa lê là bạch tuyết hương (hương thơm bạch tuyết), sự khu biệt quan trọng hơn là do sự không liên tục của cú pháp khiến cho "hoa lê" và "tuyết trắng" đứng riêng rẽ, từ đó mà làm nổi rõ đặc trưng "trắng". Trong bốn câu thơ Lý Bạch có đầy đủ màu sắc phong phú, hơn nữa, "ngọc lâu" cũng thể hiện chất màu "trắng" cơ bản. Trong thơ Wordsworth, màu sắc của thủy tiên lại ngập chìm

trong hàng loạt các chi tiết, mặt khác, đối với hoa thủy tiên chúng ta hiểu được rất nhiều sự việc có liên quan, còn đối với hoa lê, chúng ta chỉ biết được tính chất của nó là "trắng" và "thơm". Sự so sánh này có ý nghĩa phổ biến là: khi cú pháp khiến cho giữa từ và từ sản sinh mối liên hệ mà ngữ nghĩa khiến cho một bài thơ hướng về bản thân đối tượng thì ý tượng được tạo thành liên tục do các chi tiết hiện thực chứ không phải là do tính chất của vật thể.

Trong thơ của Wordsworth sự liệt kê các đại từ hoặc quán từ xác định là để chỉ hướng nội hoặc hướng tâm, chúng gắn bó các từ với nhau. Nhưng trong trò chuyện bình thường, đại từ cũng có thể gọi người nào đó hoặc sự việc nào đó của thế giới bên ngoài. Trong câu "tôi thấy một người, tôi nói chuyện với anh ta một lát" thì "anh ta" là chỉ hướng tâm; nếu chúng ta đi trên đường phố, đột nhiên tôi kêu: "Nhìn anh ta kìa!". Tôi hướng sự chú ý của bạn về một người khác. Lúc ấy, chỉ hướng của "anh ta" là hướng ngoại hoặc ly tâm. Tính song trùng (2 tầng) này cũng thể hiện trong đại từ chỉ thị this, that và quán từ xác định the.

Người ta thường nói: điều mà văn học quan tâm không phải là sự chính xác về mặt chữ mà là về ý tượng, tức là cái thế giới tự ta khép kín do mối liên hệ mặt chữ giữa từ và từ tạo ra. Quan điểm này có thể dùng câu danh ngôn của Macleish để khái quát là: "Một bài thơ không hề giải thích một cái gì mà bản thân nó chính là cái gì". Song, cần phải chỉ ra là không một tác phẩm văn học nào có thể hoàn toàn

không có chỉ hướng ngoại tại; mà một thủ pháp sáng tác thường sử dụng nhất là tái hiện chân thực. Cho nên, cần thiết phải chú ý một sự thực là: hai thuật ngữ "chủ nghĩa hiện thực" và "chủ nghĩa tự nhiên" thường dùng trong phê bình tiểu thuyết rất ít dùng trong nghiên cứu thơ ca. Chúng tôi cho rằng sự thực này có nghĩa là trước khi nổi lên trường phái thơ ý tượng và trường phái thơ tượng trưng thì tất cả thơ ca phương Tây đều là thơ hiện thực và tự nhiên. Hiện nay tồn tại hai phương pháp biểu đạt chân thực của đối tượng trong thơ, đó là: 1/ miêu tả tỉ mỉ đối tượng. Bởi vì như Wimsatt đã chỉ rõ: "cái mà từ biểu đạt không phải là sự vật cá biệt mà chỉ có thể có tính khái quát nhất định hoặc nhiều hoặc ít...". Miêu tả chi tiết đúng là có thể sáng tạo ra ảo tưởng sự vật cá biệt; 2/ Một phương pháp khác là mượn các đại từ chỉ thị trong ngôn ngữ phổ thông "this", "that", "the". Hai bài thơ dưới đây sẽ thuyết minh cho quan điểm của chúng tôi.

Thomas Hood: "I remember, I remember"

I remember, I remember
The house wherel was born
The little window where the sun
Come peeping in at morn;

I remember, I remember
The roses, red and white
The violets, and the lily-cups

Those flowers made of light!
The lilacs where the rabin built,
And where my brother set.
The laburnum on his birthday -
The tree is living yet:

Thomas Hood: "Tôi nhớ mãi, tôi nhớ mãi"

Tôi nhớ mãi, nhớ mãi
Nơi tôi sinh, cái căn nhà nhỏ,
Nơi ấy mỗi sớm mai
Mặt trời nhòm qua song cửa sổ

Tôi nhớ mãi, nhớ mãi
Những đoá hoa hồng trắng chen nhau đua nở
Cùng hoa lan tía và những bông sen ấp nụ
Những hoa tươi thành một vệt đẹp tươi
Hoa đình hương nở cạnh tổ chào mào
Trước căn nhà người anh em tôi
Hoa kim tước nở mừng ngày sinh anh ấy
Trên cành cây vẫn nảy nở sinh sôi

Mỗi lần dùng quán từ "the" đều thể hiện một chỉ hướng đặc thù, như the house để chỉ một căn nhà nhỏ xác định, The little window để chỉ cái cửa sổ trong căn nhà ấy, thậm chí The sun cũng để chỉ mặt trời thời thơ ấu mà nhà thơ sống trong căn nhà ấy.

Lại như:

Henry Vaughan, trong bài "**The retreat**"

O how I long to travel back,
And tread again that ancient track!
That I might once more reach that plain
Where first I left my glorious train;
From whence th'enlightened spirit sees
That shady city of Palm-trees,
But ah! my soul with too much stay
Is drunk, and staggers in the way!
Some men a forward motion love,
And when this dust falls to the urn,
In that state I came, return.

Trở về

Ôi! Ta khát khao trở về biết bao
Ta lại lái chiếc xe xưa cũ ấy!
Ta lại bước một lần trên mảnh đất ấy
Nơi lần đầu ta chia tay xe kéo thân thương;
Từ đó tâm hồn ta lắng trong
Ta nhìn về thành phố có những cây cọ rũ bóng điều tàn ấy
Nhưng hồi ôi, hồn ta phiêu bạt đã quá lâu.
Như anh chàng say rượu khật khà khật khưỡng!
Có những kẻ đẩy hàng say hướng về phía trước
Còn riêng ta dần bước hồi hương

Chính giờ phút bụi đường trường rữ sạch

Là khi ta trở về đất cũ quê hương

"That acient track" (chiếc xe kiểu cũ xưa). "That plain" (mảnh đất ấy) và "that shady city" (thành phố điều tàn ấy) đều là những sự vật trong quá khứ, chữ "that" trong bài thơ này và chữ "the" trong bài thơ trên đều là thủ pháp thường dùng trong thơ hoài cổ. Thông qua việc vận dụng từ loại này nhà thơ giả định độc giả đã quen thuộc với những sự vật ấy và vì thế nhà thơ có được cảm tình thân thiết.

Trong thơ của Wordsworth, chúng ta thấy rõ rằng thủ pháp liệt kê tồn tại phổ biến trong thơ tiếng Anh. Quán từ xác định và quán từ bất định có khi không có ý nghĩa đặc thù mà do tính chính xác của ngữ pháp thì không thể không dùng. Xét về ý nghĩa này thì thơ của Thomas Hood và Henry Waughan tựa hồ như là ngoại lệ. Song, cũng cần chỉ ra rằng: dù rằng sử dụng "the" hoặc "a" hiệu quả không nổi bật nhưng vẫn có những hiệu quả khác nhau. Ví dụ trong thơ của Wordsworth "beside the lake" (ở ven hồ) "beneath the trees" (dưới gốc cây), quán từ xác định "the" không chỉ khiến cho "lake" (hồ) và "trees" (cây) tỏ rõ đặc thù, mà còn thông qua vị trí chính xác của nó tạo cho hoa thủy tiên một ý xác định. Nếu tu sửa hai câu thơ đó là:

A host of golden daffodils

Beside a lake, beneath some trees

Do ý nghĩa nội tại của quán từ bất định "a" thì sự chú ý của chúng ta sẽ không tập trung vào bãi đất cỏ thủy tiên

đặc thù mà nhà thơ tỏ ý thân thiết nữa. Quán từ xác định và đại từ quan hệ thường thường xuất hiện đồng thời: "hoa tử đinh hương nở bên tổ chim chào mào" và "còn khi ban mai ấy / mặt trời nhòm qua cửa sổ nhỏ". Ở đây, tên gọi riêng (định hướng, cửa sổ nhỏ) bị các chi tiết miêu tả liệt kê hạn định. Kết luận cơ bản của chúng tôi là: do tên gọi riêng biệt và hình thức chi tiết liệt kê tồn tại một cách phổ biến, nên thơ tiếng Anh cơ bản là thơ chủ nghĩa hiện thực, đặc biệt nó tỏ rõ khuynh hướng về bản thân đối tượng, mà ý tượng của nó thì tràn đầy các chi tiết.

Ngược lại, trong thơ Trung Quốc không có quán từ xác định và quán từ bất định, trong tiếng Hán thiếu hẳn thủ pháp liệt kê chi tiết - cái mà trong tiếng Anh thường thấy, thành phần tu sức đặt sau rất ít thấy. Về mặt lý thuyết, trước một danh từ có thể thêm số lượng bất kỳ một cụm tu sức hoặc tính từ nào, nhưng trong thực tế thì thành phần tu sức này lại bị hạn chế nghiêm khắc về số lượng. Do đó, xét về mặt ý nghĩa tích cực thì sự không liên tục và đặt sai cú pháp lại có thể thông qua các hình thức mà khiến cho danh từ trong tiếng Hán có tính độc lập; từ ý nghĩa tiêu cực mà xét, do thiếu thủ pháp liệt kê chi tiết mà không có cách gì thể hiện chi tiết của đối tượng danh từ. "Hoa lê" nhìn từ mặt chữ chỉ là "pear blossom" (chỉ chung hoa lê) mà không có nội dung số nhiều, nó không phải là "a pear blossom" (một đoá hoa lê), cũng không phải là "pear blossoms" (những đoá hoa lê), lại không phải là "the pear blossoms" (những đoá

hoa lê này); hơn nữa, sau nó cũng không mang câu tu sức nào. Ví dụ: "The pear blossoms, beside the gold hall, beneath the jade tower, swaying and bending in the wind" (nhiều đoá hoa lê dưới lầu ngọc, cạnh điện vàng đón gió vượt ve, lắc lư vốn có). Gọi tên xác định hay không xác định, hình thức số ít hay số nhiều, sự tu sức bằng câu phụ quan hệ - Tất cả những điều này đều có quan hệ đến tính cá thể hoặc đối tượng cá thể. Thơ tiếng Anh phần lớn quan tâm đến đối tượng cá thể với quan hệ thời gian và không gian chân thực. "Hoa lê" là tập hợp tính chất chung chung, không thuộc về một vật thể nào. Do phần lớn các ý tượng giản đơn tạo thành ý tượng của thơ cận thể như "hoa lê" (lê hoa), "mây vàng" (hoàng vân). Cho nên cấu trúc của nó là hình thức thực thể (hypostatized forms) thuộc quan hệ thời gian và không gian tuyệt đối.

Chúng ta đã thấy được những ví dụ trong thơ tiếng Anh do dùng "the" và "that" mà sinh ra chỉ hướng ly tâm, từ tương tự nhất với chúng trong thơ cận thể là "thử" (này), trong thơ cách luật nó xuất hiện rõ nhất ở hình thức dưới đây: Nó chỉ xuất hiện ở trong liên cuối, tác dụng của nó là dẫn ra sự đối chiếu giữa quan hệ thời gian không gian tuyệt đối, ở ba liên trước với thời gian không gian tương đối ở liên cuối. Bài thơ của Đỗ Phủ dưới đây là một ví dụ điển hình:

*Ức tạc tiêu dao cung phụng ban / Khứ niên kim nhật
thị long nhan*

*Kỳ lân bất động lô yên thượng / Khổng tước từ khai
phiến ảnh hoàn*

*Ngọc kỷ do lai thiên bắc cực / Chu y chỉ tại điện trung
gian*

*Cô thành **thử** nhật tràng kham đoạn / Sáu đôi hàn vân
tuyết mãn san (560)*

(Nhớ xưa rồng ruỗi trong ban hầu tiếp. Ngày này năm
trước còn hầu mặt rồng

Kỳ lân không động tới hương khói. Khổng tước rời bỏ
bóng quạt về

Ghế ngọc đến từ trời bắc cực, Áo đỏ chỉ ở nơi cung
điện

Bây giờ nghĩ tới thành lẻ loi mà đứt ruột, Buồn trước
cảnh núi tuyết mây trời lạnh lẽo).

Câu 1, 2 viết về cảnh tượng ngày xưa, tiếp theo hai
liên giữa viết về không gian và thời gian tuyết đối, đây là vì
sự đối tượng của ý tượng sinh động này kèm theo đa nghĩa
(câu 3, 4) mà tiếng Hán lại thiếu thời thái. Sự xuất hiện
"**Thử** nhật" trong câu 7 bỗng xưa tan hồi ức như mộng,
thông qua đối chiếu tương phản nay và xưa mà tạo nên cấu
trúc mới về quan hệ không gian và thời gian tương đối.

Trong bài "*Cầm sắt*" của Lý Thương Ẩn, chữ *thử* dùng
có hơi khác, nhưng hiệu quả cũng như vậy.

*Cầm sắt vô đoạn ngũ thập huyền / Nhất huyền nhất
trụ tư hoa niên.*

*Trang sinh hiếu mộng mê hồ điệp / Vọng đế xuân tâm
thác đồ quyền.*

*Thương hải nguyệt minh chu hữu lệ / Lam điền nhật
noãn ngọc sinh yên.*

*Thử tình khả đãi thành truy ức / Chỉ thị đương thời dĩ
uống nhiên* (622)

(Đàn gấm vì đâu năm mươi dây, Mỗi dây một trục gọi
thơ ngây

Trang sinh tình mộng mê hồ điệp, Nhớ nước chim
quyên tiếc xuân thay

Trăng rọi biển khơi rơi nước mắt, Lam điền ngày ấm
khói ngọc bay

Lòng này khá đợi chi nhớ lại, chỉ tiếc xưa kia uống
những ngày)

Trừ câu 2 có nói đến "hoa niên" ra còn 6 câu chẳng
nói gì đến thời gian, không gian, cho nên bài thơ này ngay
từ đầu đã truyền đạt một cách rõ ràng một cảm giác phi
hiện thực không xác định. Chữ "thử" trong "thử tình" dùng
để chỉ tình cảm biểu hiện trong mấy câu thơ trước, nó sử
dụng tính hướng tâm, do đó nó khác với cách dùng ly tâm
của thử trong "thử nhật". Mối liên hệ giữa thử tình với "truy
ức" và "đương thời" đã xác định tình cảm phi hiện thực của
hồi ức về những việc đã qua. Thông qua phương pháp này
liên cuối của bài thơ đã có hiệu quả giống như liên cuối của
bài thơ trên, tức là hướng ý thơ từ ảo giác mộng lung tụt do
tới ý thức về các kiến thức xác định mà không thể né tránh

được. Cách dùng của chữ thứ này đã trở thành một loại kỹ xảo được thừa nhận. Ngoài Đỗ Phủ và Lý Thương Ẩn ra, chúng ta cũng có thể thấy thơ của các nhà thơ khác có công thức đồng dạng.

Sự trình bày đối sánh ở trên cho thấy được rằng: trong thơ tiếng Anh việc vận dụng đại từ đã có tác dụng liệt kê các chi tiết; cái mà trong thơ cận thể thường biểu hiện ở liên cuối cùng - chỉ có sự đối chiếu giữa không gian và thời gian tuyệt đối với không gian và thời gian tương đối.

2.7. Tổng kết lý luận

Mục đích của bài này là phân tích và miêu tả đặc trưng thơ cận thể. Để đạt được điểm này, đòi hỏi một hệ thống thuật ngữ phê bình. Qua việc nghiên cứu lâu dài thơ ca phương Tây (nhất là thơ ca tiếng Anh) đã sản sinh ra những thuật ngữ phê bình thông dụng trong tiếng Anh. Dùng những thuật ngữ này để nghiên cứu thơ ca Trung Quốc có khi không thích hợp (ví dụ nó rất ít khi coi những danh từ độc lập là ý tượng giản đơn); có một cách khác là dùng những thuật ngữ phê bình truyền thống Trung Quốc để nghiên cứu thơ Trung Quốc. Song, bài viết của chúng tôi bằng tiếng Anh, để cho các độc giả biết tiếng Anh. Vậy thì dùng hệ thuật ngữ xa lạ để giải thích truyền thống thơ ca xa lạ tất nhiên thiếu sót là điều khó tránh khỏi. Chúng tôi cho rằng một phương pháp có thể dùng được là: Dùng những từ ngữ phê bình thông dụng, đồng thời chú ý và điều chỉnh sự

tiệm cận tương ứng. Nói khác đi là, một khi chúng tôi chọn dùng tiếng Anh để nghiên cứu thơ Trung Quốc thì điều này có nghĩa là đã bước tới một bước không thể lùi nhằm đi theo các lý luận thơ ca thông thường hoặc so sánh. Chúng tôi biết rằng tự mình không thể hoàn thành xong nhiệm vụ này, nhưng một sự làm thử có ích cũng không ảnh hưởng gì.

Do sự lựa chọn và thói quen, sự phê bình của chúng tôi ở trên hai mặt trọng yếu hướng theo lý luận của Empson (8) (William Empson, nhà thơ, nhà phê bình Anh) thực tiễn phê bình của W. Empson và I. A Richards (và những kẻ theo đuổi họ) được gọi một cách đúng đắn là phê bình ngôn ngữ học hoặc phân tích ngôn ngữ, vấn đề mà nó quan tâm nhất là đặc trưng ngôn ngữ đặc biệt đã sản sinh hiệu quả ý thơ như thế nào ? Chúng tôi có thể khái quát vấn đề này là: trong quá trình hình thành phong cách độc đáo của thơ cận thể, ngôn ngữ của nó đã phát huy tác dụng ra sao ? Trong bài này, chúng tôi hứng thú với những nhân tố cấu thành thơ cận thể, chứ không phải là bài thơ cụ thể. Nhiệm vụ của phân tích ngôn ngữ chính là gợi lên cho mọi người sự chú ý đến đặc điểm ngôn ngữ vốn tồn tại rộng rãi và có ý nghĩa phổ biến đối với thơ cận thể. Ví dụ, chúng minh cấu trúc chủ ngữ (topic)- chủ ngữ (topic) - thuật ngữ (comment) là một loại hình cú pháp độc lập; tìm ra căn cứ nội tại sản sinh ra khuynh hướng tính chất của danh từ chủ yếu mà danh từ này vốn có tính từ hoặc danh từ khác tu sức, vân vân. Thông qua sự so sánh với tiếng Anh, có thể càng làm nổi rõ hơn

những đặc trưng nào đó của tiếng Hán. Đây chính là nguyên nhân mà chúng tôi đề cập đến thơ tiếng Anh trong mục 2.b.

Hai thuật ngữ "hướng tâm" và "ly tâm" đã được Northrop Frye dùng thành thông tục, đặc biệt là trong cuốn sách *"Giải phẫu phê bình"* của ông. sự phân biệt này đã đánh dấu phân vùng phê bình cũ và phê bình mới. Do đó, nó cũng quan trọng đối với Empson và Richards. Trước kia, phạm vi phê bình ngôn ngữ học có lẽ bị giới định ở nội dung xã hội, bối cảnh lịch sử và nguồn gốc văn học. Tất cả những cái đó đều là bên ngoài (ngoại tại) đối với thơ, đều có thể gọi tên là "ly tâm"; cái mới của phái phê bình mới chính là khiến cho sức chú ý của phê bình rời bỏ nhân tố bên ngoài, theo quan điểm của Empson, Richards và của một số người khác thì điều mà phê bình văn học nên quan tâm chính là mối quan hệ hướng tâm giữa từ và từ.

Song, kiểm tra kỹ lưỡng thì phát hiện ra rằng: quan hệ hướng tâm của từ và từ chính là do hai chi nhánh tạo thành: đó là cú pháp và cơ chất. Trong khi Hulme thử định bài trừ cú pháp ra khỏi thơ vì ông nghĩ đến sợi dây ràng buộc hướng tâm mà cú pháp đã áp đặt cho từ, thì cống hiến của Empson là ở chỗ ông đã hướng sự chú ý của mọi người vào quan hệ "cơ chất" giữa từ với từ. Từ đó ông tiến thêm một bước chỉ ra cái ý nghĩa minh xác: "cơ chất" là đảo trang của cú pháp. Trong câu "Lạc nhật tâm do trắng" là hai từ độc lập, khi "Lạc nhật" và "tâm" đồng thời xuất hiện thì ít nhất cũng tồn tại ba mối quan hệ "cơ chất": tâm như lạc nhật;

(lòng như mặt trời lặn); tâm bất như lạc nhật; (lòng không giống như mặt trời lặn); và "tâm do tráng" (còn mạnh) dưới ánh sáng của lạc nhật; (lòng còn mạnh mẽ dưới ánh chiều tà); Bất luận là trong thơ hay trong ngôn ngữ thông thường, tác dụng cơ bản của ngữ pháp là hạn định phạm vi có thể có giữa từ và từ. Khi câu thơ này được dịch ra tiếng Anh là "In sunset hale of heart still" thêm chữ "in" (ở trong...) từ đó mà xác định cho sunset (mặt trời lặn) điều kiện thời gian và đưa hai khả năng kia xuống địa vị thứ yếu.

Điều muốn nói ở đây là nguyên tắc chung khi quan hệ cú pháp yếu đi thì quan hệ "cơ chất" mạnh lên, phong phú lên. Trong loại hình học ngôn ngữ, Hán ngữ được xếp vào loại ngôn ngữ đơn lập hoặc ngôn ngữ phân tích, còn tiếng Anh và các ngôn ngữ châu Âu khác là loại ngôn ngữ khúc triết. Đây là cách nói về nguyên nhân làm cho quan hệ cú pháp trong tiếng Hán yếu hơn quan hệ cú pháp trong tiếng Anh, nhất là tiếng Hán không có hình thức thời thái, số, giống, cách cùng sự biến hình của từ vựng. Khi các từ sách vở của Hán ngữ được dùng làm công cụ của thơ cận thể, thì tuyệt đại đa số hư từ ngữ pháp bị tỉnh lược đi, quá trình tỉnh lược này thông qua sự so sánh thơ cận thể và "cổ thể" của đời Đường là có thể làm nổi rõ, những thơ cổ thể này vẫn sử dụng hư từ ngữ pháp. Quan hệ cú pháp của tiếng Hán vốn yếu, trong thơ cận thể lại yếu hơn nữa, từ đó mà dẫn đến hai hậu quả là: vị trí của hư từ ở đó đã bị thực từ thay thế - Điều này khiến thơ cận thể ngắn gọn, chặt chẽ; do thơ cận thể rất

ít bị ngữ pháp hạn chế, tính đa nghĩa không phải là ngẫu nhiên mà trở thành thường lệ. Sở dĩ sự phân tích của Empson thích hợp với thơ cận thể nguyên nhân là ở chỗ này đây.

Khi chúng tôi khảo sát sự hướng ngoại hoặc ly tâm của từ, chúng tôi phát hiện ra rằng nó cũng là do nhiều nhân tố tạo thành. Trước hết là sự chú ý vào tên gọi xác đáng, đây từng là một tiêu chí của phê bình ngôn ngữ văn học. Ví dụ cô nàng da đen trong bài thơ 14 dòng của Sếchspia là ai ? Đối với phương pháp phê bình này có thể tóm lược như sau: Số lượng nhất định của tin tức về hoàn cảnh bên ngoài đối với việc nghiên cứu nội tại của bản thân văn học là không thể thiếu được, nhưng trong đó có một số sự thực nào đó không thể hoàn toàn xác định, mà ngoài cái giới hạn nhất định ấy thì không thể có những sự thực mới nào có thể giúp chúng ta thưởng thức tác phẩm văn học được.

Sau khi lý giải ý nghĩa này của "Ly tâm" còn một vấn đề khiến ta hứng thú hơn đòi hỏi phải giải quyết. Nếu chỉ là một nhóm âm tiết vô ý thức có âm thanh hài hoà xếp vào một chỗ thì không phải là thơ, bởi vì thơ là có ý nghĩa nhất định. Trong khi phái phê bình mới kiên trì cho rằng mỗi một câu trong thơ đều truyền đạt, ngầm chỉ hoặc chứa đựng cái gì đó thì cái ấy là ý nghĩa. Phái phê bình mới không phải là phủ nhận mỗi câu hoặc mỗi bài thơ đều có ý nghĩa từ mặt chữ của nó, điều mà họ nhấn mạnh là ở trên hoặc ở ngoài ý nghĩa mặt chữ còn có một tầng ý nghĩa khác, thường thường

là quan trọng hơn, chúng sinh ra do ảnh hưởng tương hỗ giữa từ với từ. Hiện nay, nói một bài thơ lấy sự trần thuật hoặc sự ngầm chỉ (ám thị) của bản thân nó mà truyền đạt ý nghĩa, thì cũng chính là nói nó có xu thế ly tâm, mà nhiệm vụ phê bình thơ ca là căn cứ vào nguyên nhân phát sinh của nó và mục tiêu để phân tích xu hướng ly tâm này.

Khác với khái niệm cảm giác là một loại ý nghĩa mà từ có thể có, trong thơ nó được gọi là ý tượng. Chúng tôi phân ý tượng làm hai loại: một loại là hướng về bản thân đối tượng, một loại nữa là hướng về tính chất. Cách phân chia này là căn cứ vào mục tiêu, nguyên nhân phát sinh của nó nên tìm trong từ pháp và cú pháp. Do đó, sự sản sinh khuynh hướng tính chất của ý tượng giản đơn trong thơ cận thể có thể quy về các nguyên nhân sau đây: Danh từ trong tiếng Hán không có quán từ xác định, cũng chẳng có quán từ không xác định, hơn nữa lại chẳng phân biệt về số, cái mà nó đại biểu là loại hình mà không phải là cá thể; ngôn ngữ thơ cận thể giàu kết cấu độc lập mà nghèo thủ pháp liệt kê chi tiết, cho nên danh từ riêng lẻ có thể dễ độc lập và trở thành môi giới của ý tượng giản đơn; bởi vì không bị sự trở ngại của chi tiết mà ý tượng danh từ không có liên hệ bao nhiêu với đối tượng hiện thực mà nó biểu hiện; về phương diện từ pháp, đại bộ phận là từ ghép song âm do hai thành phần tạo thành, trong đó một thành phần tỏ rõ đặc trưng cảm tính hoặc ý nghĩa tri giác, còn có một số danh từ song âm tiết như "tì bà", "phượng hoàng" bản thân chúng có thể

cho ta liên tưởng đến đặc trưng thì giác hoặc thính giác; thông qua các loại đối chiếu, ý tượng giản đơn chứa đầy trong ngữ cảnh, đó là sự đối tượng câu trên và câu dưới trong một liên, mỗi liên hệ cơ chất trong một câu hoặc toàn bài thơ. Tất cả những đối chiếu này hoặc nhấn mạnh tính chất do tính từ chỉ ra hoặc khiến cho tính chất do danh từ chứa đựng nổi rõ lên.

Nói gọn lại là, trong quan hệ hướng tâm, chúng tôi đã nhận thức được cú pháp và cơ chất; trong quan hệ ly tâm, chúng tôi đã phân biệt rõ hai khuynh hướng: một xu hướng hướng về bản thân đối tượng và một xu hướng hướng về tính chất. Căn cứ vào hai nhóm đặc trưng này, chúng ta có thể miêu tả đặc điểm của hai loại thơ ca như sau: Do khuynh hướng tính chất của ý tượng ấy, thơ cận thể yếu về mối liên hệ cú pháp nhưng mạnh về mối liên hệ cơ chất, song trong thơ tiếng Anh cú pháp là nguyên tắc tạo thành chủ yếu của cơ chất và cấu trúc, do ý tượng ấy hướng về bản thân đối tượng vậy thì xét về phương thức biểu hiện riêng của nó thơ tiếng Anh là thơ hiện thực.

Sự thảo luận của chúng tôi bao gồm nhiều vấn đề lý luận và thực tiễn do trường phái ý tượng nêu ra, bây giờ nên nhắc nhớ lại một cách giản đơn các vấn đề ấy.

Thứ nhất là - Hulme đã khơi ra một cách nhảy bén mối quan hệ mật thiết giữa cú pháp và ý tượng, nhưng đối với quan điểm cú pháp ảnh hưởng đến việc tạo thành ý tượng thì ông không tránh khỏi thiên lệch. Ở đây, điều quan

trọng là phải khu biệt ý tượng giản đơn và ý tượng phức tạp, mà khu biệt cú pháp độc lập của tiếng Hán với cú pháp liệt kê và liên tục của tiếng Anh cũng quan trọng không kém. Tính chính xác của quan điểm Hulme là ở chỗ: cú pháp độc lập của tiếng Hán có lợi cho việc cấu tạo ý tượng giản đơn. Bởi vì tính độc lập của cú pháp tiếng Hán là vốn nó có cho nên không cần vì cấu tạo ý tượng mà phứt bỏ cú pháp. Cú pháp liệt kê và cú pháp liên tục trong tiếng Anh đúng là có trở ngại đến cấu tạo ý tượng giản đơn, nhưng nó có lợi cho việc sáng tạo ra ý tượng phức tạp. Khi về mặt này của cú pháp tiếng Anh bị phứt bỏ, chúng ta không vứt bỏ ý tượng phức tạp và nhiều tác dụng khác mà cú pháp tiếng Anh thể hiện.

Thứ hai là - lý luận của chúng tôi cũng suy nghĩ một cách chính xác một số quan điểm của Fenollosa. Fenollosa tin rằng văn tự Trung Quốc thích hợp nhất là làm môi giới của thơ, vì nó có đặc trưng tượng hình. Điều này rõ ràng là vô nghĩa, mà lại là một loại vô nghĩa hữu ích. Cái mà ông chú ý đến là: Khác với từ trong thơ tiếng Anh, đơn vị nhỏ nhất trong thơ Trung Quốc là chữ đơn cũng có năng lực cấu tạo nên ý tượng. Nhưng sự giải thích của Fenollosa lại sai, là cú pháp độc lập chứ không phải văn tự tượng hình phú cho những đơn vị ngôn ngữ nhỏ nhất này ý nghĩa độc lập.

Cuối cùng, vấn đề mấu chốt trong lý luận ý tượng của trường phái ý tượng nêu ra là: Những ý tượng tạo ra hiệu quả rõ ràng đòi hỏi phải vận dụng ngôn ngữ như thế nào ?

Đáp án là: thông qua việc vận dụng ngôn ngữ cụ thể mà ý tượng tạo ra, thơ cổ gắng "khiến anh luôn thấy được sự vật vật chất". Câu trả lời này thoát nhìn có chỗ không rõ, song suy nghĩ tiếp thì phát hiện ra dấu vết rõ ràng của thiên kiến duy danh luận. Chỗ mơ hồ không rõ là ở từ "cụ thể" này, cuối cùng là cụ thể của ấn tượng cảm giác (sự sinh động) hay là cụ thể của tên gọi ly tâm (tính đặc thù) ? Hai ý nghĩa này trong lý luận của trường phái ý tượng dường như lẫn lộn, trong thực tiễn nó cũng thường như thế. "Hoa hồng, hoa hồng lắm gai, tàn tạ mà điều linh" chính là cụ thể hoá của duy danh luận. Trước hết, nó là sự sinh động và tính đặc thù, nó cho ta một ấn tượng mà hoa hồng khác không có, trong thơ của Wordsworth chúng ta thấy kỹ xảo kiểu này được dùng để miêu tả hoa thuỷ tiên. Tuy trường phái ý tượng và trường phái tiên ý tượng có sự khu biệt về mức độ nhưng sự chú ý đều tập trung vào đối tượng cụ thể. Cách làm này có căn nguyên sâu sắc của nó. Do đặc điểm về số, về thời thái, quán từ xác định và không xác định chi phối quan hệ và quan hệ nhất trí cùng với cấu trúc chi tiết liệt kê muôn hình muôn vẻ mà trong tiếng Anh tự nhiên hướng về đối tượng cụ thể. Vì thế, trên đại thể khi chúng tôi bàn về ý tượng trong thơ tiếng Anh thì sự lẫn lộn hai ý nghĩa "cụ thể" này không dễ gì gạt bỏ nhưng cũng không trở ngại gì.

Ngược lại, tiếng Hán là một loại ngôn ngữ gọi tên trừu tượng. Khi đặc điểm này vận dụng trong thơ cận thể, bộ phận ý tượng mà chúng tôi chú ý tới có tính phi hiện thực rõ

rệt (xin xem lại thơ Đỗ Phủ và Lý Thương Ẩn đã bàn trong mục 2.6). Nó không có chỉ hướng thời gian và không gian chân thực. Nếu một danh từ không chỉ rõ cái này hoặc đối tượng cụ thể kia, vậy thì tên gọi của nó chính là loại hình chữ không phải là cá thể. Đồng thời, qua sự tập trung dày đặc các từ tính chất ấy mà ý tượng của thơ cận thể có hiệu quả sinh động. Đặc điểm cùng tồn tại của tính cụ thể của cảm giác với tính trừu tượng chỉ tên trong thơ cận thể này có thể được coi là bằng chứng quan trọng tỏ rõ sự khác biệt hẳn với trường phái ý tượng về mặt lý luận cấu tạo ý tượng.

III. ĐỘNG TỪ VÀ Ý TƯỢNG ĐỘNG THÁI

3.1. Lời dẫn

Theo quan điểm của Fenollosa sự chuyển di lực trong giới tự nhiên biểu hiện theo hình thức "Farmer pound rice" (nông phu giã gạo); đây là một câu động từ cập vật, thứ tự của từ ngữ là:

Chủ thể phát ra động tác - động tác - đối tượng của động tác

Trên nguyên tắc, chúng tôi đồng ý quan điểm của Fenollosa, đồng thời cũng suy nghĩ tới mấy vấn đề là:

Thứ nhất, hình thức kiểu "nông phu giã gạo" (Farmer pound rice) tuy truyền đạt một loại hoạt động nhưng nó khó được coi là điển hình của động thái (trạng thái động), thế thì ý tượng động được tạo thành ra sao ? Cấp độ mạnh yếu của

động lực làm sao định được ? Đặc trưng của ngôn ngữ làm động tác phát sinh và biến hoá là gì ?

Thứ hai, "giã" (to pound) là một động từ cấp vật, nhưng không phải mọi động từ cấp vật đều là động thái, hơn nữa, những động từ động thái khác cùng yếu hơn, vậy thì động từ còn có thể biểu hiện những tác dụng nào khác nữa ?

Thứ ba, Fenollosa miêu tả sự chuyển di lực và cấu trúc ngữ pháp tương ứng với nó - tức là sự xuyên suốt giữa hai từ theo quan điểm cơ bản của ông là liên tiếp, trong đó động tác nhân quả chỉ là một dạng đặc thù, thế thì, nói chung các đối tượng phân ly trong thơ được nối tiếp như thế nào ?

Đối với việc nghiên cứu thơ cận thể, vấn đề này rất quan trọng. Người Trung Quốc có một ý thức tự giác mạnh mẽ đối với quá trình sự sống trong thiên nhiên. Loại ý thức tự giác này được trình bày tương tự nhau trong các kinh điển của Nho gia và Đạo gia. Trong Kinh Dịch có viết "sinh sinh bất tức" (sự sinh trưởng không ngừng). Lão Tử viết: "Đạo sinh nhất, nhất sinh nhị, nhị sinh tam, tam sinh vạn vật". Những quan niệm đã bén rễ sâu sắc vào phương thức tư duy của người Trung Quốc như thế khẳng định rằng có thể sẽ được biểu hiện trong thơ ca Trung Quốc. Có lẽ chính vì thể hiện cái ý thức về sự sống của thiên nhiên mới khiến cho hai câu thơ của Tạ Linh Vận trở thành bất hủ muôn đời:

Trì đường sinh xuân thảo , Viên liễu biến minh cầm

(Ao đầm sinh cỏ biếc, Liễu vườn thành chim kêu)

Trong phê bình nghệ thuật của Trung Quốc có một

thuật ngữ ca ngợi hiệu quả sinh động của hội họa gọi là "Khí vận sinh động" (Sinh khí sống động truyền thần). Hình thức nghệ thuật của hội họa về bản chất vốn thuộc trạng thái tĩnh sẽ truyền đạt sức sống và sự vận động ra sao, vấn đề này không thuộc phạm vi của bài viết nhưng từ góc độ thơ mà xét cũng có những vấn đề tương tự. Chúng tôi đã chú ý tới sự tồn tại phổ biến của ý tượng giản đơn trong thơ cận thể, một bài thơ chỉ do danh từ tạo thành ý tượng tất nhiên không liên tục và tĩnh tại lặng lẽ. Điều này chứng tỏ sự suy nghĩ của chúng tôi có ý nghĩa phổ biến, nhưng bởi vì chưa đề ra những sự kiện cụ thể khiến ta hứng thú mà nó không thể kêu gọi hoặc lay động chúng tôi. Nói gọn lại là, một bài thơ chỉ do ý tượng danh từ tạo thành thì nó sẽ thiếu các đặc trưng làm cho thơ "sống" động lên: đó là mối liên hệ động giữa quá trình sự sống trong giới tự nhiên với các nguyên nhân động. Một ý tượng động lý tưởng cần phải bao gồm những nhân tố này. Ví dụ dưới đây tương đối gần gũi với quan điểm này:

Tế thảo vì phong ngạn / Nguy tường độc dạ chu

Tình thủy bình dã khoát / Nguyệt dũng đại giang lưu

(486)

(Cỏ tơ bờ gió nhẹ, buồm cao thuyền đêm xuôi

Sao rơi cánh đồng rộng, Trăng hiện mặt sông trôi)

Giữa ý nghĩa tĩnh trong liên một và ý nghĩa động của liên hai có sự tương phản mạnh mẽ. Hai câu đầu hoàn toàn do ý tượng giản đơn đẳng lập tạo thành, trong đó chỉ là

thông qua cơ chất, thông qua sự tương tự của tính chất mà sinh ra một chút liên hệ yếu đuối. "Tê" và "vi" đều có nghĩa là "nhỏ"; "nguy" và "độc" đều có hàm nghĩa là "lẻ loi". Nơi hoạt động đã có rồi nhưng chưa phát sinh động tác. Cấu trúc trong hai câu ở liên hai đều là cấu trúc động từ + danh từ. Tuy rằng động từ thứ nhất đều là động từ bất cập vật ("thuyền" và "dũng") nhưng chúng quán xuyên trong hai đối tượng, giống như thể động tác tay bắt nhịp 3/4 của người chỉ huy dàn nhạc, mỗi câu thơ trong sự vận động lướt qua một lần đều bao gồm hai động tác hướng xuống và hướng ngang. "Sao" gần kề với đồng nội, "trăng" liên tiếp với dòng sông: "sao rơi xuống cánh đồng mênh mông, trăng nhô lên trên dòng sông cuộn cuộn". Ở đây còn có sự khác biệt về cường độ động lực: câu 3 chỉ phác ra những đường viền đại thể và dự báo những động tác sắp phát sinh, câu 4 là sự hoạt động thật sự, ý tượng hùng vĩ mà nó biểu hiện đã truyền đạt sức mạnh vũ trụ lay động giữa mặt trăng và dòng sông rộng.

Trong sự phân tích này, chúng tôi đã vận dụng hai phạm trù cơ bản của triết học Trung Quốc là "động" và "tĩnh". Nó cũng có thể ứng dụng được vào bài thơ nổi tiếng của Đỗ Phủ sau đây:

Trì nhật giang sơn lệ / Xuân phong hoa diêu hương

Nê dung phi yến tử / Sa thảo thủy uyên ương (TDT
2475)

(Nắng muộn sống núi đẹp, Gió xuân hoa chim khoe
sắc hương

Bùn tan én bay đi, cát ẩm đôi uyên ương say ngủ)

Nội dung thể hiện trong hai câu đầu là cái tĩnh và chung chung: "giang sơn", "hoa điều" là loại danh từ, tính từ "lệ" (đẹp) và "hương" (thơm) ở đây dùng làm động từ tĩnh thái (động từ chỉ trạng thái tĩnh) nó truyền đạt một loại tính chất tĩnh. Hai câu thơ sau thì đã đổ vào bài thơ sức sống và sự vận động: mỗi câu đều có một đảo trang là "phi" (bay) và "thuy" (ngủ) đáng lẽ đặt sau chủ ngữ, nhưng đây lại đặt trước chủ ngữ. Hai câu này đều có thể đọc hai cách: một là coi "phi" là động từ sai khiến (sử dụng từ), bùn đóng băng tan ra báo hiệu mùa xuân làm tổ đã đến, vì thế chim én bay lượn xập xoé. Theo cách hiểu này, chúng ta cảm thấy sự chuyển di lực là khách quan, được tiến hành thuận theo thứ tự: Kẻ phát ra động tác - động tác - đối tượng động tác. ("Nê dung" (bùn tan) là một câu thứ cấp chỉ nguyên nhân động tác, đồng thời là chủ ngữ toàn câu lớn).

Một cách đọc khác là xem câu đó như là một ví dụ mẫu mực về đảo trang đơn giản và đọc là: "Bùn tan chim én bay". Lúc này ý nghĩa của lực có nguồn gốc chủ quan. Vì sao vậy ? Vì rằng khái niệm của chúng tôi về lực trong thiên nhiên gắn chặt với cảm giác động và cảm giác động lực của bản thân ta nhằm khắc phục chướng ngại, gạt bỏ trở lực, đúng như David Hulme từng nói rằng cái trước chỉ là hình bóng của cái sau, là một hiện tượng nhân cách hoá của cái sau. Khi chúng ta khắc phục một loại chướng ngại nào đó thì cảm nhận được ý nghĩa của lực; chướng ngại phải khắc

phục càng lớn thì lực của cảm giác càng mạnh. Giống như bất cứ sự đặt sai cú pháp nào thì đảo trang cũng chính là một chướng ngại bày ra trên đường tiến tới của chúng ta. Trong quá trình giải quyết vấn đề, khắc phục chướng ngại, chúng ta trải qua sự rung động về lực, thế là, sự rung động ấy liền được phản ánh một cách tự động vào thơ. Do đó, hai cách đọc chính là hai sự phản ánh của lực: lực của cái tôi và lực của thế giới, mặc dù chúng ta hoàn toàn đắm trong thơ cũng chỉ có thể cảm giác được hiệu quả động mà không có ý thức về ngọn nguồn khác nhau của nó.

Đến đây, chúng tôi đã lược thuật bối cảnh lý luận mà khái niệm về quá trình sáng tạo dựa vào và đã giải thích một số biểu hiện của nó trong thơ. Trong mục 3.3, chúng tôi sẽ chỉ ra ý tượng động trong thơ cận thể được cấu tạo như thế nào. Nhưng trước khi nêu ra vấn đề này, dường như chúng tôi muốn hướng sự thảo luận tập trung vào một điểm.

Như mọi người đều biết: trong ngữ pháp tiếng Hán không có thời thái, trong ngôn ngữ viết có các trợ từ về thể như "hĩ" (biểu thị việc đã rồi) nhưng nó rất ít xuất hiện trong thơ cận thể. Các trợ từ về thể như "liễu", "trước", "quá" ngày nay được sử dụng rộng rãi thì ở đời Đường hoặc là căn bản không xuất hiện, hoặc vừa bắt đầu dùng có tính chất thể nghiệm (9). Tóm lại, *ngôn ngữ của thơ cận thể thiếu hẳn tiêu chí thời gian xác định*. Mặt khác, sức sống và vận động, động tác và động lực, quá trình sống và sự truyền lực đều là hình thức khác nhau của sự biến hoá, mà biến

hoá chỉ có thể thể hiện trong thời gian, khi một sự biến hoá đặc biệt nào đó phát sinh, nó liền đem một thời gian liên tục nhất định chia thành quá khứ, hiện tại và tương lai. Thế thì, trong thơ cần thể thiếu hẳn tiêu chí thời gian xác định, ý nghĩa biến hoá của nó được biểu hiện như thế nào ? Đây sẽ là vấn đề chủ yếu của chương này.

Căn cứ vào quan điểm của chúng tôi, động từ là thành phần cơ bản không thể thiếu được để cấu thành ý tượng động. Điểm này sẽ được chứng minh nhanh chóng. Chúng tôi dốc sức vào việc xây dựng loại hình học của động từ tiếng Hán và xác định các loại đẳng cấp động lực của nó. Rõ ràng, không phải tất cả các động từ đều là động thái. Vậy thì động từ không phải là động thái trong thơ có thể sản sinh ra hiệu quả ý thơ như thế nào ? Đây là chủ đề chính bàn ở mục dưới đây.

3.2. Động từ tĩnh thái

Mở đầu vấn đề, chúng ta hãy thử xét về tiêu đề "Động từ tĩnh thái" của mục này, trong thực tế, tiêu đề này không ổn. Như hệ từ "là", loại động từ này có tính chất tĩnh thái nội tại (như các động từ của tiếng Anh, có một số có tính động tác mạnh, có một số có tính động tác yếu), một số động từ khác vừa có mặt tĩnh lại vừa có mặt động. Nếu như những động từ này xuất hiện trong ngữ cảnh đặc thù hoặc phân tích từ góc độ đặc thù thì đặc trưng hai mặt đó đều có những biểu hiện nổi bật. Một tiêu đề xác thực hơn nên là:

"Động từ tĩnh và những đặc trưng tĩnh của các động từ khác".

Khác hẳn với tiếng Anh, trong tiếng Hán tính từ xuất hiện ở vị trí vị ngữ thì không cần có hệ từ nối. Trong trường hợp đó nó được gọi là "Động từ tĩnh". Động từ tĩnh thông thường biểu thị tính chất. Trong hai câu "*Trì nhật sơn hà lệ / Xuân phong hoa diểu hương*", bản thân hai động từ tĩnh không có dấu vết gì là động cả; trong câu "*Thủy bích sa minh lương ngân dài*" (810) = "danh từ+tính từ, danh từ+tính từ trượt theo hướng danh từ+danh từ", không hề thay đổi cái điệu tĩnh của toàn câu; tương tự như vậy trong câu: "*Trĩ phi lộc quá phượng thảo viên*" (chim trĩ bay, hươu nai chạy trên cỏ thơm xa xăm, 618). Tuy vị ngữ của hai cụm từ trước phi (bay) và quá (chạy qua) là động từ bất cập vật, vị ngữ của cụm từ sau (viên: xa) là động từ tĩnh, nhưng toàn câu vẫn miêu tả một phong cảnh diên viên lặng tĩnh. Trong ngữ cảnh như vậy, bất luận là tu sức danh từ hay là vị ngữ hạn định thì tính từ chỉ biểu thị một đặc trưng cảm giác.

Khuynh hướng tính chất của danh từ được những danh từ trù tượng loại như "sắc", "thanh" làm cho mạnh lên, loại danh từ trù tượng này không chỉ xác định cơ quan cảm giác mà còn chỉ rõ cho người đọc tính chất của cảm thụ, những động từ tương ứng với tính chất đó thì chỉ hướng nguyên nhân bắt đầu và sự hoàn thành của hoạt động cảm giác. Hoạt động của các động từ này và mức độ cố gắng đều khác nhau, sự khu biệt nhiệm vụ động tác và sự hoàn thành

động tác trông tiếng Hán cổ đại là nguyên nhân bộ phận tạo thành sự khác nhau đó. Trong "*Lễ ký*" viết: "Thị nhi bất kiến, thính nhi bất văn" (trông mà chẳng thấy, nghe mà không rõ), trong mỗi câu ấy động từ trước là động từ nhiệm vụ, động từ sau là động từ hoàn thành, loại động từ hoàn thành này đồng đẳng với "khán kiến" (nhìn thấy) và "thính kiến" (nghe thấy) trong tiếng Hán hiện đại. Một động từ hoàn toàn có thể không cần cố gắng, như câu "*Du nhiên kiến Nam sơn*" (Nhàn chơi thấy núi Nam) của Đào Tiềm; còn "*Lâm phong thính mộ thuyền*" (Trong gió nghe tiếng ve chiều) (422) của Vương Duy thì biểu thị sự cố gắng tương đối nhiều, bởi vì "thính" là động từ nhiệm vụ. Trong hai câu:

Phong minh lưỡng ngạn thụ / Nguyệt chiếu nhất cô chu (438)

(Gió reo đôi bờ cây / trăng chiếu con thuyền lẻ)

Động từ sai khiến "minh" (vang, hót, kêu) đã truyền đạt sự tồn tại của lực. Ngoài ra, những động từ này còn nhấn mạnh đặc trưng cảm giác: ánh sáng của trăng, tiếng reo khẽ của lá cây, tiếng râm ran của ve sâu chiều hôm.

Tình huống mà động từ và danh từ cùng nhấn mạnh đặc trưng này có thể mượn câu thơ của Đỗ Phủ để thuyết minh:

Điều khứ điều lai sơn sắc lí / Nhân ca nhân khóc thủy thanh trung (618)

(Trong sắc núi chim bay qua bay lại / Trong tiếng

nước reo người khóc người ca)

"Khứ" và "Lai" trong câu đầu miêu tả đường bay của chim ở phạm vi thị giác thuần túy, "sắc" xác định điệu gốc cho cả câu; "ca" và "khóc" trong câu sau thì chỉ âm thanh trong phạm vi thính giác thuần túy, lấy "thanh" làm điệu gốc cho cả câu. Có mối liên hệ chặt chẽ với động từ biểu thị cảm giác là động từ biểu thị nhận biết, chúng làm nổi bật tình cảm và đặc trưng được biểu hiện trong hai câu thơ:

*Có khách trú miên tri lãng tĩnh / Chu nhân dạ ngữ
giác triều sinh* (603)

(Khách buồn ngủ ngày biết sóng lặng / Dân chài trò chuyện đêm biết nước triều lên).

Chữ "tri" (biết) nhấn mạnh cái lặng lẽ của "miên" (giác ngủ) và "tĩnh" (vắng, lặng). Chữ "giác" (biết) nhấn mạnh sự hoạt động của "triều" (thủy triều) và "sinh" (lên, sinh ra). Trong hai câu thơ:

Bích tri hồ ngoại thảo / Hồng kiến hải đông vân (TĐT 2527)

(Màu xanh cho biết cỏ ngoài hồ / Màu hồng cho thấy mây phía Đông biển khơi)

Đặc trưng được nhấn mạnh là màu sắc. Đối với những động từ biểu thị cảm giác và nhận biết, kết luận của chúng tôi tương tự như kết luận đối với tính từ không hạn định (như "minh" của "minh nguyệt"); Xét từ một ý nghĩa nào đó, cảnh vật được biểu hiện trong một câu thơ tất nhiên là cái mà nhà thơ thấy, cho nên loại động từ như "khán" (nhìn,

xem, trông...), "trì" (biết, hiểu biết) được sử dụng quá nhiều, mục đích không phải là tăng thêm sự vật mới, mà là nhấn mạnh những thứ đã được biểu hiện.

Những động từ biểu thị tư thế và vị trí có tác dụng tốt cho hình tượng thị giác, do đó chúng chủ yếu cũng là tĩnh, tiêu chuẩn kiểm nghiệm là phải xem câu thơ mà chúng xuất hiện có thể thuyết minh bằng một bức tranh hay không. Câu thơ "*Bạch thủ ngoạ tùng vân*" (456) của Lý Bạch rất dễ dàng đạt được tiêu chuẩn này. Ngoài chữ "ngoạ" ra thì các động từ biểu thị tư thế còn có "*lập*", "*toạ*", "*ỷ*", "*thùy*", "*miên*". Động từ biểu thị vị trí có thể dùng câu thơ trong bài (769) nói rõ: "*Hoàng hà viễn thượng bạch vân gian*" (Sông Hoàng cao xa trên từng mây trắng), "thượng" chính là một động từ vị trí, ý tượng nó nhấn mạnh chủ yếu là tĩnh, cho nên dịch chữ thượng ra tiếng Anh thành "above" (ở trên...) thích hợp hơn là dịch thành "rise" (lên, vút lên).

Còn có một loại động từ có thể được coi là hình thức tĩnh của động từ cập vật, chúng xuất hiện giữa hai danh từ mà thiếu hành vi động, chúng tôi gọi chúng là động từ liên quan hệ từ "là" (thị) chính là một ví dụ điển hình. Bắt đầu từ Fenollosa và Pound hoặc có thể là sớm hơn nữa, hệ từ đã chịu tiếng xấu, trong những bài viết nhằm "chỉ trích" hệ từ bằng tiếng Anh, các nhà lý luận thơ ca thường thường nhấn mạnh những thành tựu đạt được của thơ Trung Quốc do không dùng đến hệ từ là và cho rằng thành tựu này có được chính là nhờ sự thiếu vắng hệ từ. Kỳ thực, quan điểm này

không hoàn toàn chính xác, trong thơ cận thể đã có xuất hiện hệ từ. Khi hệ từ xuất hiện nó biểu hiện sự ngang bằng giữa hai từ, và truyền đạt cái ý ngoài lời ngược lại với loại ngang bằng đó. Nói khác đi, "Là" ẩn chứa cái ý "không phải là" hoặc "có lẽ không phải là".

*Thệ tảo Hung Nô bất cố thân / Ngũ thiên điều cấm
táng hổ trần*

*Khả liên Vô Định hà biên cốt / Do thị xuân khuê mộng
lý nhân (838)*

(Thệ quét Hung Nô chẳng tiếc thân / Năm nghìn binh
sĩ chôn vùi ở đất xứ Hồ

Đáng thương cho đồng xương bên dòng Vô Định /
Vẫn là người trong mộng của kẻ buồn khuê)

Bài thơ này thông qua hai loại kết cục hoàn toàn tương phản để thực hiện hiệu quả mỉa mai của nó - từ danh nghĩa yêu nước mỹ miều đến việc nhẹ nhàng dâng hiến thân xác, từ đám xương trắng bị bỏ lại bên dòng sông Vô Định đến giấc mộng đêm xuân đầy mến thương nơi phòng khuê. "Là" ở đây có tác dụng mấu chốt: Nó nói rõ "vẫn là", nhưng ý nghĩa hàm ẩn trong đó thì ngược lại: "đã từng là, nhưng bây giờ sẽ không còn là".

*Kim Lăng tân độ tiểu sơn lâu / Nhất tức hành nhân tự
khả sầu*

*Triều lạc dạ giang tà nguyệt lí / Lương tam tình hoá
thị Qua Châu (827)*

(Bên bến đò Kim Lăng bóng lâu nhỏ trên núi / Qua

đêm khách trọ vấn vương sâu,

Triều xuống sông đêm trăng chéch chéch, Đồi ba đốm
lửa ấy Qua Châu)

Bài thơ viết về việc nhà thơ muốn đi Qua Châu mà phải dừng lại ở Kim Lăng, vì mảnh trăng lẻ loi chiếu nghiêng nghiêng trong bầu trời đêm tối nhìn không rõ mọi vật, cho nên trong sự đồng đẳng "vài ba đốm lửa" với "Qua Châu" do chữ "là" (thị) tạo nên, nhà thơ thừa nhận một sự hoài nghi trong khi tìm tòi thêm những chứng cứ để chứng minh. Trong hai câu thơ của Lý Bạch:

*Sàng tiền minh nguyệt quang / Nghi thị địa thượng
sương* (764)

(Đầu giường ánh trăng sáng, Tưởng là sương bốc lên)

Sự đồng đẳng mơ hồ này do chữ "nghi" (ngỡ là, tưởng là) biểu thị ra rõ ràng. Trong bài thơ thất tuyệt của Bạch Cư Dị kết thúc bằng câu "*Khước vọng Tịnh Châu thị cố hương*" (826)* (Lại ngóng Tịnh Châu ấy cố hương). Nhà thơ đã từng xa quê hương và ở Tịnh Châu 10 năm, "Tịnh Châu không phải là quê hương", sự thực này thông qua ý nghĩa mơ hồ nội tại của chữ "là" (thị) mà được thốt ra một cách mỉa mai.

Khi danh từ đẳng lập thì tự nhiên chúng tham gia vào mối liên hệ cơ chất, những mối liên hệ này bao gồm tương

* (Bài *Tang Càn độ* này nhiều sách ghi là của Giả Đảo, từ điển *Đường thi giám thường* đính chính lại là của Lưu Tạo. Ở đây ghi là của Bạch Cư Dị, có lẽ là nhầm - TĐS).

đáng, tương tự, đối chọi nhau và tương phản. Sự tham gia của hệ từ khiến cho một trong những mối liên hệ đó nổi bật lên, thế là khêu gợi ra những phản ứng đối lập. Cũng lập luận như vậy, có thể giải thích vì sao hiện tượng ẩn dụ trong thơ cận thể nhiều mà ví von lại rất ít. Trong hai câu:

Phù vân du tử ý / Lạc nhật cố nhân tình (457)

(Mây trôi ý du tử, Ngày tàn tình cố nhân)

Xu thế hướng về phía trước đủ khiến cho hai danh từ trong mỗi câu tham gia vào quan hệ ẩn dụ: "Mây trôi giống như là tấm lòng của kẻ lang thang...".

Những động từ loại như "tựa" tạo thành ví von nếu chỉ vì mục đích biểu thị sự tương tự thì là thừa. Song "tựa" còn hàm ý là "không phải", "tượng" (giống như) thì gợi ý rằng "có mặt nào đó không giống", chúng đều chuyển biến thành ý nghĩa tương phản, loại ý nghĩa kép này đúng là tiêu chí xuất hiện của chúng trong thơ cận thể.

Tây nguyên dịch lộ quả thành đầu / Khách tán giang đình vũ vị tiêu

Quân khứ thú khan Phần thủy thượng / Bạch vân do tựa Hán thời thu (807)

(Trạm dịch phía tây treo đầu thành, Khách về lầu sông mưa chưa tan)

Anh đi xem thử sông Phần ấy, Mây trắng còn giống thời nhà Hán chăng?)

Hai câu cuối cùng là tiếng vọng lại của bài từ *Thu phong* của Hán Vũ đế chứa đầy sắc thái truyền thống. Triều

dại đổi thay mà mây trắng vẫn là mây trắng cũ, cho nên, nhà thơ đã dùng chữ "tự" để đưa vào một ý vị không xác định rằng thời gian trôi mất có lẽ đã thay đổi cả mây trắng trên bầu trời sông Phần. Hai câu thơ dưới đây lấy ở bài "*Có nhận*" (nhận lẻ) của Đỗ Phủ:

Vọng tận tự do kiến / Ai đa như cánh vãn (489)

(Ngóng theo mất hút tựa còn thấy, Buồn nhiều càng nghe thấy tiếng kêu)

Con nhận này đã lìa đàn, dùng chữ "tự" và "do" đã truyền đạt nỗi tuyệt vọng sâu sắc của nhà thơ, bởi vì ý nghĩa mơ hồ nội tại của chúng khiến người ta ý thức được một cách rõ ràng rằng cái gọi là "kiến" (thấy) và "vãn" (nghe) đều chỉ là ảo tưởng, đã lìa đàn xa rồi thì không thể còn thấy được nữa.

Một loại hình thái khác của động từ liên kết là nối kết các đối tượng mà trong không gian không hề có mối liên hệ nào. Chẳng hạn như các câu:

Lục triều vân vật thảo liên không (617)

(Các vân vật thời Lục triều nhìn ra chỉ thấy cỏ liền với trời xanh)

Cù đường hiệp khẩu khúc giang đầu

(Chỗ hẹp ao đầm đầu khúc sông quanh)

Vạn lí phong yên tiếp tố thu (587)

(Khói mây vạn dặm nối trời thu)

Mối liên hệ trong các câu thơ này là do động từ "liên" và "tiếp" thể hiện. Một loại liên từ không gian khác chính là

đồng động từ, ví dụ như: *Giang gian ba lãng kiêm thiên dũng / Tái thượng phong vân tiếp địa âm* (581) (Giữa sông sóng cuộn ngút trời, gió mây đồn trại tiếp nơi đất ngầm) hoặc: *"Bạch nhật y sơn tận"* (Mặt trời theo dáng núi mà khuất). Trong câu "Lục triều vân vật thảo liên không" thì phần đầu (tức là: Lục triều vân vật) là sự hồi vọng về nền văn hoá phồn thịnh ngày xưa; còn phần thứ hai (tức là: thảo liên không) thì miêu tả sự hoang tàn của ngày nay. Qua hai bộ phận đẳng lập hình thức của câu thơ này ngầm bày tỏ cái khoảng cách xa vời về thời gian giữa xưa và nay. Hai câu: *"Cù đường hiệp khẩu khúc giang đầu / Vạn lí phong yên tiếp tổ thu"* của Đỗ Phủ, cũng vận dụng một phương pháp giống như vậy. Hai phần trước sau của câu 1 và quan hệ giữa hai câu 1 và 2 đều là đẳng lập, là sự phỏng theo tình trạng hiện thực là nhà thơ xa quê; câu 2 rõ ràng là biểu thị một loại ý tượng khác, tức là biểu thị ý tượng liên tiếp "phong yên" (gió khói) chính là đồng âm của phong yên" (- ngọn lửa khói). Ý câu sau là "phong hoả" (- tức ngọn lửa), là tượng trưng truyền thống về chiến tranh, mà chiến tranh là nguyên nhân khiến nhà thơ phải lìa bỏ quê hương. Thế là, trong hai ví dụ đó, hai ý tượng liên tiếp là một mà lại chẳng có quan hệ gì với nhau, mà chúng lại đẳng lập với tượng trưng về sự phân li. Điều khác biệt duy nhất là: Cái hiệu quả mà Đỗ Phủ phải dùng 2 câu để tạo thành thì Đỗ Mục chỉ dùng 1 câu để thực hiện.

Vì sao động từ liên kết và liên động từ lại có hiệu quả

đặc thù như vậy ? Một nguyên nhân đơn giản là: sự liên tiếp của không gian làm sinh ra khoảng cách mà khoảng cách thì lại là một trong những nguyên nhân gây ra chia ly. Do đó các từ liên kết không gian như hệ từ và các động từ tạo thành ví von như "tự", "như", "tượng" đều có khả năng đa nghĩa nội tại.

3.3. Đặc trưng của động thái

Từ 7 phương diện sau, chúng tôi sẽ thảo luận những đặc trưng ngôn ngữ có thể tạo cho ý tượng một sức sống và sự vận động:

(1) Cách dùng nghĩa bóng, (2) Động từ tĩnh, (3) Từ chỉ thời gian và chỉ địa điểm, (4) Phó từ thời gian, (5) Động từ cấp vật, (6) Đảo trang, (7) Cấu trúc động từ sai khiến và cấu trúc kiêm ngữ.

3.3.1. Cách dùng nghĩa bóng mở rộng và sự quan sát mới mẻ

Nói chung, tính từ là tĩnh, nhưng một tính từ khi đã gia nhập vào mối liên hệ mới mẻ nào đó, thì câu thơ mà nó tạo thành có lẽ có thể tạo ra cho bài thơ một sức sống. Trong câu thơ "*Than nguyệt toái quang lưu*" (500) (Trăng chiếu trên bãi cát vụn ra theo dòng), dùng tính từ "toái" để miêu tả cái ánh trăng phản chiếu trên bãi cát vừa hay mà lại khiến ta phải chú ý. Trong câu thơ "*Cô đăng hàn chiếu vũ*" (500) (Ánh đèn lẻ loi chiếu một cách lạnh lẽo trong mưa)

tính từ "hàn" (lạnh lẽo, làm lạnh) được dùng làm phó từ khái quát khéo léo một kinh nghiệm cảm giác. Hai câu thơ này thể hiện hai cách dùng nghĩa bóng: Câu trên là nghĩa bóng thuộc phạm vi ngữ nghĩa, câu sau là nghĩa bóng về loại từ.

Cách dùng nghĩa bóng không chỉ giới hạn ở tính từ, chữ "thu" (mùa thu) trong câu "*Biên thảo hạ tiên thu*" (418) (Cỏ mùa hạ khô là dấu hiệu đầu tiên của mùa thu). "Thu" dùng làm động từ thể hiện rõ cái khô khan và cần cỗi. Lại như câu:

Vi dương hạ kiêu mộc / Viễn thiêu nhập thu sơn (516)

(Cây cao dưới ánh nắng mặt trời lọt qua khe lá, Chiều đốt xa mãi vào trong rừng thu)

"Viễn thiêu" (đốt xa mãi) là để chỉ mặt trời, mà "thiêu" (thiêu đốt) từ một động từ đã biến thành danh từ: sự cháy, sự thiêu đốt.

Như trên đã nói, việc dùng từ trong thơ cận thể nói chung là nặng về dùng từ phổ thông và những từ đã được kiểm nghiệm qua thời gian nhất định, chúng mang lại cho thơ một cảm giác ổn định và một ý vị tựa như quen thuộc giống như những từ ngữ kiểu Homer và sự diễn đạt đã định hình hoá. Trong bối cảnh như vậy, khi một sự quan sát tươi mới được biểu hiện bằng ngôn ngữ mới lạ, nó sẽ hết sức nổi bật như đập vào mắt. Những ví dụ trên còn có thể thuyết minh cho một hiện tượng quan trọng hơn, tức là chúng đều đạt được một ý nghĩa rõ ràng chính xác rằng những sự kiện

mà chúng miêu tả đều là độc đáo, mà điều đó chỉ có thể xuất hiện trong một hoàn cảnh rất đặc biệt. Vì sao nói điểm này quan trọng hơn ? Trong khi bàn về ý tượng giản đơn, chúng tôi đã chỉ rõ danh từ của tiếng Hán thông thường chỉ có tên gọi chung, tuy mức độ khái quát của chúng có khi không giống nhau; những điều kiện cú pháp cấp cho danh từ tiếng Anh cái khả năng chỉ tên đặc biệt như cú pháp liệt kê, quán từ xác định, v.v... là cái mà trong tiếng Hán không thể có được. Vậy thì, thơ cận thể biểu hiện các đối tượng đặc thù ra sao ? Trong bước đầu tìm hiểu về vị ngữ có tính chất động từ, chúng tôi đã từng nêu ra vấn đề mà trong điều kiện thiếu dấu hiệu thời thái và các tiêu chí hình thái thì một bài thơ đã biểu hiện thời gian và sự thay đổi như thế nào ? Để trả lời hai vấn đề này, bây giờ chúng tôi nêu ra một nguyên tắc cơ bản là: Trong thơ cận thể, tính đặc thù và tính tạm thời đều hàm ẩn trong nhau. Nguyên tắc này rõ ràng không thích ứng với thơ tiếng Anh. Bởi vì các hình ảnh

"Hoa đình hương nở cạnh tổ chào mào..."

Và "Hoa hồng, hoa hồng lắm gai tàn tạ mà điều linh" là đặc thù, nhưng cũng là tĩnh, mà trong thơ cận thể nguyên tắc này thường thường rất có hiệu quả. Cái chung với tư cách là cái phổ biến thì nói chung không thể hoạt động được, cái có thể hoạt động được chỉ có thể là cái cá thể cụ thể. Từ đó suy ra, do danh từ tiếng Hán gắn gũi với cái chung cho nên chúng không thể hoạt động đơn độc. Một con sâu cạnh một con châu chấu đang đói, nó có thể thông

qua việc duy trì trạng thái tĩnh tuyệt đối mà hoà nhập vào cả môi trường; song, chỉ cần nó hơi động đây một chút thì nó sẽ bị lộ ra trong hoàn cảnh đó như là một cái cá thể đặc thù, do đó nó bị con cháu chàng chú ý. Cái mà con cháu chàng chú ý là cái cá thể thoát ly khỏi môi trường bằng phương thức vận động của nó, có lẽ nó chẳng cần biết môi trường cá thể là con bướm hay con cào cào. Nói khác đi là chỉ cần có sự vận động là có cái cá thể có sức sống và động tác (đương nhiên cái này không trở ngại cho việc là cá thể hoạt động lại thuộc về cái tính chung cụ thể của lực vũ trụ (the concrete universal of cosmic power). Ngược lại, ý thức thời gian của chúng ta dựa vào sự kiện đặc thù, khi không có sự kiện nào phát sinh, khi chúng ta bị ràng buộc vào sự cấm cố vĩnh hằng thì chúng ta sẽ mất đi ý thức thời gian. Cho nên, chỉ cần tính đặc thù bao hàm trong sự kiện mà không phải là trong đối tượng thì bất kỳ hình thái biến hoá nào của tính đặc thù đều hàm chứa tính tạm thời.

Trong các ví dụ trên, bản thân cách dùng mới mẻ của từ là nhân tố hỗ trợ cho sự miêu tả sinh động. Ngoài ra, các từ như "viễn thiêu" và "toái quang", với cách dùng mới mẻ đó đã gọi lên sự chú ý của người ta đối với tính đặc thù của sự vật mà chúng miêu tả. Thế nhưng sự sống và vận động mà mấy câu thơ này truyền đạt là khá yếu đuối. Vì sao ? Vì như Fenollosa đã chỉ ra rằng động tác nên lấy động từ làm môi giới chủ yếu, nhưng trong những ví dụ này sự mới mẻ và động thái lại không phải là xuất hiện trong cùng một vị

trí, như trong câu "viễn thiêu nhập thu sơn" thì chữ "thiêu" là cách dùng mới mẻ của động từ dùng làm danh từ, mà động từ chủ yếu là "nhập" (vào) thì lại dùng trung tính, tương đối bình thường. Trong mục sau chúng ta sẽ thấy: Sự trùng hợp của tính mới mẻ động từ và tính đặc thù đã sản sinh ra ý nghĩa động thái khá mạnh như thế nào.

Cuối cùng, chúng tôi thấy cần thuyết minh rõ về "sự quan sát mới mẻ" hoặc "sự kiện mới mẻ" rằng: "mới mẻ" đây quyết không phải là sự vật mà người khác chưa từng nhìn thấy, nếu không thì rất khó hoặc căn bản không thể sản sinh ra sự nhận cảm. Nếu có một loại quan sát vượt khỏi phạm vi biểu đạt của thơ ca thông thường, nó chính là sự "mới mẻ". Hoạt động của nhận thức thường thường kéo theo những phát hiện về ý tượng mới mẻ, những sự vật từng thấy thông qua những cách miêu tả thích đáng chúng ta sẽ lại có nhận thức mới mẻ về chúng.

3.3.2. Động từ tĩnh thái, động từ bất cập vật và câu đối trong cấu trúc song hành.

Trong thơ cận thể ngũ ngôn, có một hình thức câu đối khá phổ biến mà cứ hai âm tiết đầu trong mỗi câu chỉ rõ điều kiện còn 3 âm tiết sau miêu tả sự kiện phát sinh trong điều kiện đó. Sự cấu thành của 3 âm tiết sau như sau: Tiếp nối sau 2 âm tiết chủ ngữ danh từ là động từ tĩnh thái hoặc động từ bất cập vật như bảng dưới đây:

1 2 3 4 5
 Chủ ngữ động tác

Điều kiện Kết quả

Ngoài ra, kết cấu của hai dòng thơ của câu đối là giống nhau.

Trong thơ cách luật những câu đối mang hình thức này xuất hiện hàng loạt trong vị trí trung gian của thơ, mỗi nhà thơ quan trọng đời Đường đều dùng hình thức này để viết lên những câu thơ nổi tiếng. Ở đây, mục đích chủ yếu của chúng tôi là chỉ ra khả năng động của hình thức cấu trúc này. Trong hai câu:

Nhật lặn giang hồ bạch / Triều lai thiên địa thanh
 (430)

(Mặt trời lặn sông hồ trắng bạc / Thủy triều lên trời đất đều xanh).

Trong thơ tiếng Hán, câu điều kiện và câu kết quả thường thường là sự hàm tiếp tự nhiên mà không cần từ quan hệ lô gích nào kiểu như là "nếu ... thì..." hoặc "bởi vì...". ý của câu trên là "khi mặt trời lặn thì sông hồ biến thành màu trắng bạc", dịch ra Anh văn là:

As the sun sets, river and lake turn white hoặc "... river and lake become white"

Chúng ta làm sao cảm thấy được sự thay đổi bởi "turn" (biến thành) hoặc "Become" (trở thành) ? Trước hết là màu sắc của sông hồ hiện lên khi mặt trời lặn, "become" chính là từ biểu hiện mối liên hệ nhân quả này. Hơn nữa, sự giao

thoa màu sắc thay đổi dẫn đến hai sự kiện đặc thù trong hoàn cảnh đặc thù: sông, hồ thông thường có màu lục hoặc màu lam, nhưng ở đây chúng lại hiện lên màu trắng bạc; bầu trời thường là xanh, mặt đất không như vậy nhưng ở đây màu xanh mà chúng biểu hiện nên hiểu là bởi vì có màu thủy triều ánh lên. Giống như qua hai điểm ta có một đường thẳng, ở đây hai sự kiện đặc thù đã tạo thành một đoạn thời gian. Cho nên những sự kiện này đã truyền đạt tính tạm thời của thời gian, chỉ có trong thời gian tạm bợ ngắn ngủi hai sự kiện này mới có thể đồng thời phát sinh. ý nghĩa thay đổi của quá trình chính là ở từ "become" hoặc "turn".

Ví dụ này và những ví dụ khác sẽ nêu ra ở sau đây đối với lý luận của chúng tôi là rất quan trọng. Trên kia chú ý đến động từ tĩnh nói chung là tĩnh tại, chẳng hạn như trong câu "*Thủy bích sa minh lương ngân dài*" (nước biếc cát trong sáng đôi bờ rêu mọc) do cái điệu tĩnh được duy trì: danh từ + cấu trúc động từ tĩnh rất dễ dàng biến thành danh từ, bức tranh phong cảnh này được xem xét trong ảo giác của tính vĩnh hằng. Ở đây chúng tôi nghiên cứu chủ yếu là kiểu danh từ + cấu trúc động từ tĩnh (như "*giang hồ bạch*", "*thiên địa thanh*"), có khi đúng là biểu hiện tính tạm thời của thời gian, nhưng cấu trúc điều kiện - kết quả có chỗ khác hẳn với tính tạm thời được nổi rõ qua hình thức câu đối. Ví dụ trên đây cũng có thể chứng minh cho sự phân công rõ ràng: "thiên địa" và "giang hồ" là loại danh từ, do đó đã biểu hiện tính phổ quát chung, mà tính đặc thù thì do

vị ngữ động từ và hình thức câu biểu hiện ra.

Địa ti hoang dã đại / Thiên viễn mộ giang trì (480)

(Đất thấp đồng hoang như rộng hẳn / Trời xa sông tối
lững lơ trôi).

Cấu trúc ngữ pháp của câu này giống hoàn toàn câu trước, cũng là sử dụng loại danh từ gần nhau. Ý nghĩa của nó là: khi thế đất bằng phẳng thì đồng hoang như rộng hơn bình thường; vì chân trời xa xăm mà thời gian dòng sông chiều chảy đến chân trời càng chậm chạp hơn. Chữ "trì" (chậm, muộn) ở đây làm vị ngữ hình dung từ của "giang" là một cách dùng mới mẻ, nó khiến cho bức tranh phong cảnh có thêm đặc sắc riêng của nó.

Song, cái ý nghĩa đặc sắc này không phải chỉ có qua những sự kiện đặc sắc (xuất hiện giao thoa giữa "thanh" (màu xanh) và "bạch" (màu trắng) hoặc ngôn ngữ mới mẻ ("mộ giang trì") mới thể hiện ra. Ví dụ dưới đây nói rõ một loại điều kiện đặc thù cũng có thể sinh ra hiệu quả như vậy. Như trong 2 câu thơ Đỗ Phủ:

Quốc phá sơn hà tại / Thành xuân thảo mộc thâm
(470)

"Tại" (tồn tại, còn) là một động từ mà tính động tác tương đối yếu, trong thơ cận thể nói chung tránh sử dụng, nhưng mỗi khi nó xuất hiện thì ý nghĩa tương phản mà khuynh hướng nội tại của nó ngấm chỉ lại được trưng bày ra. Sự tồn tại của sông núi thông thường được coi là tất nhiên, nhưng khi quốc gia bị tàn phá sông núi vẫn còn thì sẽ

cho người ta cảm thấy kinh ngạc, thậm chí đau khổ, cho nên ở đây đã có một sự ngấm chỉ (ám thị) rõ mà dễ thấy được rằng: tuy sông núi vẫn còn nhưng chúng có khi chẳng thể tồn tại lâu dài. Chữ "xuân" ở đây cũng như chữ "thu" ở ví dụ trên là một danh từ dùng làm động từ, ý nghĩa thời gian mà nó ẩn chứa đòi hỏi dịch ra Anh văn phải là: "as spring comes to the city, grass and leaves grow thick" (khi mùa xuân đến với toà thành này thì cỏ cây đã mọc xum xuê rậm rạp rồi). Trong hai câu:

Thảo khô ưng nhãn tạt / Tuyết tận mã đề khinh (433)

(Cỏ khô mất chim ưng thấy nhanh, Tuyết tan hết chân ngựa nhẹ bước)

Cấu trúc hai câu này cũng là kiểu điều kiện - kết quả.

Trong hai câu:

Tế vũ ngư nhi xuất / Vi phong yến tử tà (TĐT 2455)

(Mưa phùn cá con được, Gió nhẹ én bay là)

Điều khác biệt duy nhất của hai câu này so với mấy ví dụ trước là điều kiện của nó được biểu hiện ra bởi cấu trúc phức tạp giữa hình dung từ + danh từ mà "xuất" (ra) là một động từ bất cập vật.

Trong hai câu:

Đại mạc cô yên trực / Trường hà lạc nhật viên (435)

Cảnh tượng này xuất hiện trên sa mạc mênh mông bằng phẳng yà tĩnh lặng, "đại mạc" và "trường hà" đã trần thuật điều kiện, "trực" (thẳng) và "viên" (tròn) thì biểu hiện hiệu quả đặc thù. Loại này là đặc thù bởi lẽ "Yên" (khói)

thường không bốc thẳng lên, "nhật" (mặt trời) cũng không thường nhìn thấy rõ là tròn. Chỉ có trong hoàn cảnh đặc biệt nó mới có thể có biểu hiện đặc thù này.

Động từ tĩnh thích hợp xuất hiện ở vị trí biểu thị động tác, điểm này cũng rất quan trọng. Nếu chữa hai câu trên thành:

Đại mạc trực yên cô / Trường hà viên nhật lạc

Thì chúng ta sẽ cảm thấy mất hứng thú, bởi vì sau điều kiện không có kết quả tương ứng tiếp nối. Điều này càng chứng tỏ rằng nguyên tắc trên kia đã nêu ra là: chỉ khi nào tính mới mẻ của động từ trùng hợp với tính đặc thù thì câu thơ mới có sức nặng.

Tính đồng đại có thể không cần mượn hình thức câu đối để biểu đạt. Ví dụ câu: "Nguyệt lạc, ô đề sương mãn thiên" là một câu thơ tạo thành bởi ba cấu trúc phức hợp, đại biểu cho ba sự kiện phát sinh đồng thời, ba sự kiện hạn định thời gian vào trước lúc bình minh. Cũng như vậy, ý nghĩa kết quả có thể dùng hình thức khác biểu hiện. Trong hai câu:

Giang động nguyệt di thạch / Khê hư vân bàng hoa
(TDT 2487)

(Sông động trăng lay đá / Suối trong mây vờn hoa)

Bộ phận trước mỗi câu là trần thuật điều kiện mà kết quả lúc này được biểu hiện ra bằng hình thức danh từ + động từ + danh từ.

Khi giang động (mặt sông lay động) thì bóng trăng di

động trên đá; khi dòng suối trong nông cạn thì bóng mây nhẹ vờn bông hoa. Kết cấu như vậy cũng xuất hiện trong hai câu trong bài 1668 *Toàn Đường thi*:

Dã khoáng thiên dề thụ / Giang thanh nguyệt cận nhân

(Đồng rộng trời thấp liền cây / Sông trong bóng trăng gần người)

Tuy quan hệ nhân quả và tính đồng đại độc lập với nhau nhưng chúng cùng xuất hiện, tức là xuất hiện trong cấu trúc song song, khi trong câu đối được tạo thành bởi hai kiểu câu điều kiện - kết quả, chúng đều làm tăng thêm hiệu quả động thái của đối phương.

3.3.3. Từ thời gian và từ địa điểm

Từ thời gian và từ địa điểm nhằm nhấn mạnh góc độ quan sát, do đó nó có tính tạm thời. Dưới đây là một cặp đối trong thơ miêu tả một cảnh tượng tương đối phổ biến:

Nhật xuất hàn sơn ngoại / Giang lưu túc vụ trung
(483)

(Mặt trời lên ngoài núi lạnh, Sông chảy trong sương đêm)

Nhưng sự xuất hiện của "hàn sơn" (núi lạnh, núi vắng) và "túc vụ" (sương đêm) khiến cho "nhật xuất" (mặt trời mọc) và "giang lưu" (sông chảy) từ bình thường biến thành đặc thù. Câu thơ nổi tiếng của Vương Duy:

Giang lưu thiên địa ngoại / Sơn sắc hữu vô trung (432)

(Sông chảy ngoài chân trời xa tít tắp, Sắc núi hình như có như không)

Cũng có thể phân tích bằng phương pháp này: "hữu" và "vô" tuy là những khái niệm trừu tượng cao độ, nhưng tiếp hợp với "sơn sắc" thì tạo thành ý tượng tĩnh tương đối nổi bật.

Trong câu "*Thần chung vân ngoại thấp*" (TĐT 2494)

(Tiếng chuông sáng sớm nghe như ẩm ướt từ trên mây vang tới)

Mấy đặc trưng kết hợp với nhau đã biểu hiện tính đặc thù, đó là: từ địa điểm "vân ngoại" đã hoạch định nơi chốn, "thần" xác định thời gian tả tiếng chuông thành "thấp" là cách dùng nghĩa bóng của từ. Tiếng chuông từ trong chùa trên đỉnh núi vang lên truyền đến tai nhà thơ ở chiếc thuyền trên sông tựa hồ như đã bị mây mù làm cho ẩm ướt.

Một ví dụ khác đã sinh ra sự đồng cảm, như câu:

Bích ngô sơ hàn ngoại (Toàn Đường thi 2387)

(Ngồi biếc ở ngoài chớm lạnh đầu mùa)

Trong đó "sơ hàn" là giao điểm của từ thời gian và từ địa điểm. Dù như bất cứ một loại danh từ nào đều có thể biểu thị địa điểm, trong hai câu thơ của Lý Bạch "Sơn tông nhân diện khởi / Vân bàng mã đầu sinh" thì "khởi" và "sinh" biểu thị động tác, còn "nhân diện" và "mã đầu" thì xác định địa điểm chuẩn xác.

Ở mục trên, chúng tôi thảo luận về điều kiện không gian và điều kiện thời gian, ví dụ như "*đại mạc cô yên trực*,

trường hà lạc nhật viên". Những điều kiện này có quan hệ mật thiết với từ thời gian và từ địa điểm thảo luận ở mục này là điều dễ nhận thấy. Điều khác nhau duy nhất là từ thời gian và từ địa điểm xuất hiện sau danh từ làm chủ ngữ, chúng lấy các từ định vị như "trong", "ngoài" làm tiêu chí xác định mà cách dùng cũng càng có hạn.

3.3.4. Phó từ thời gian

Hình thái và đường nét của sự kiện thông thường dùng trợ từ thể mạo (hình thể đáng vẽ) biểu hiện, điểm này trong tiếng Hán cổ và tiếng Hán hiện đại đều giống nhau. Nhưng trong thơ cận thể rất ít dùng trợ từ thể mạo.

Tác dụng của những trợ từ này dường như hoàn toàn do phó từ thời gian đảm nhiệm. Ở trên, chúng ta đã thấy những ví dụ về loại phó từ này như hai câu: "Xuân phong hựu lục giang nam ngạn" (xem 1.2) và "Lạc nhật tâm do tráng, thu phong bệnh dục tô" (xem 1.4) có các phó từ "hựu", "do" biểu thị sự tiếp tục, chúng đại biểu cho hai mặt chủ yếu của thời gian, chúng tôi cũng dựa vào đó mà chia phó từ thời gian làm hai loại:

A. Phó từ biến hoá

Ngã hồi phục dăng lâm (440) (Bọn ta lại leo lên)

Hốt quá Tân phong thị (433) (Bỗng qua phố Tân phong)

Thuỷ kiến hương lô phong (440) (Mới thấy ngọn lò

hương)

Thường đọc Viễn công truyện (440) (Thường đọc truyện Viễn công)

Du nữ thường giải bội (445) (Gái chơi thường cởi yếm)

Thời hữu lạc hoa chí (445) (Có khi hoa rơi rụng)

Bạch đầu tao cánh đoán (470) (Đầu bạc tóc ngắn ngắn)

Dĩ cận khổ hàn nguyệt (479) (Đã gần mảnh trăng lạnh)

Xuân sắc chính đông lai (495) (Sắc xuân chính từ đông tới)

Minh thời phương ái tài (495) (Thời vua sáng mới quý người tài)

Xuân phong xuy hựu sinh (505) (Gió xuân thổi lại mọc lên)

B. Phó từ tiếp diễn

Vĩnh hoài trần ngoại tông (440) (Nhớ mãi dấu bụi đường)

Trường tại Hán gia doanh (413) (Doanh Hán còn mãi đó)

Thường tùy bộ liễn quy (454) (Thường về bộ vin theo xe vua)

Mỗi xuất thâm cung lý (454) (Mỗi khi ra khỏi thâm cung)

Từ gia cứu vị hoàn (516) (Xa nhà lâu chưa về)

Huân nghiệp tân khan kính (487) (Nơi gương nhiều
nghiệp vẻ vang)

Vọng tận tự do kiến (489) (Nhìn mãi tựa như còn thấy)

3.3.5. Động từ cặp vật

Cơ sở tư tưởng của động từ cặp vật là động thái liên tiếp, nó là sự chuyển di của lực từ chủ ngữ tới tân ngữ. Do đó, kiểu câu phản ánh đầy đủ hình thức chuyển dời này nên là câu hoàn chỉnh gồm đủ cả chủ ngữ - động từ - tân ngữ. Tuy rằng trong tiếng Hán chủ ngữ thường thường bị tỉnh lược, chúng ta vẫn có thể căn cứ vào tân ngữ tiếp sau nó mà nhận ra động từ cặp vật, đương nhiên trong tình hình này thì hiệu quả động từ giảm đi phần nào. Liên kết là một tư tưởng rất cơ bản, không có sự liên kết của động từ thì một bài thơ sẽ trở thành một tập hợp của những danh từ xếp đẳng lập. "Tự" (tựa), "như" tạo thành ví von để bàn về sự liên kết tĩnh. Bây giờ, chúng tôi tiếp tục bàn về loại này, ngoài tác dụng liên kết của động từ cặp vật, chúng tôi còn căn cứ vào trình độ và sự biến hoá động lực của chúng mà phân tích bản thân động từ cặp vật.

Các cơ quan cảm giác của loài người khác với các cơ quan xúc giác của sinh vật cấp thấp, nó không thể có hoạt động rõ ràng. Nhưng mắt và tai của chúng ta có thể vươn ra thế giới bên ngoài. Như "kiến" (thấy), "văn" (nghe) là loại động từ đại biểu cho sự hoàn thành hoạt động cảm giác, cho

nên chúng là tĩnh mà những động từ cảm giác khác thì đòi hỏi sự nỗ lực và năng lượng nhiều hơn. Trong các câu "*Làm phong thính mộ thuyền*" (422) (trước gió nghe tiếng ve chiều hôm) và "*khuê trung chỉ độc khan*" (469) (trong khuê phòng chỉ một mình nhìn). Động từ nhiệm vụ "thính" (nghe) và "khan" (nhìn, xem) đều thể hiện ý nghĩa nỗ lực rất mạnh, có ý vị của động từ mạnh hơn là các động từ biểu thị tình cảm, như "liên" (thương xót), "ức" (nhớ), "cảm" (cảm tính, cảm giác), "hận" (giận) trong các câu:

"*Dao liên tiểu nhi nữ*" (469) (xa thương con gái nhỏ)

"*Không ức Tạ tướng quân*" (462) (Nhớ suông Tạ tướng quân)

"*Cảm thời hoa tiễn lệ / Hận biệt diều kinh tâm*" (470)

Ở đây, sự nỗ lực biến thành khát vọng.

Biểu hiện động thái của địa điểm chính là sự chuyển rời vị trí, động từ biểu thị sự chuyển rời vị trí lấy hình thức động thái để liên kết các sự vật trong không gian. Trong hai câu:

"*Chinh bồng xuất Hán tái / Quy nhạn nhập Hồ thiên*" (435)

Ở đây, "xuất" và "nhập" đã lần lượt nối "chim bồng" với "Hán tái" (đôn trại của nhà Hán), "quy nhạn" (cánh nhạn bay về) với "Hồ thiên" (bầu trời đất Hồ). Dù rằng những liên kết này biểu thị cảm giác tình cảm và sự chuyển rời vị trí có tính chất động thái, nhưng ở một ý nghĩa khác

chúng lại là trung tính. Chúng không thể gây ảnh hưởng hoặc cải tiến đối tượng, bởi vì loại liên kết động thái này đòi hỏi một loại động từ cặp vật khác. Trong hai câu "*Khi trung Vân Mộng trạch / Ba hám Nhạc Dương thành*" (438) (khí bốc lên như hám nóng đầm Vân Mộng, Sóng lay động thành Nhạc Dương) thì trung là sự biến hoá của không khí trên đầm hồ, hám là một loại vận động và va đập. Trong câu "*Ngạn phong phiến tịch lãng*" (Gió ven bờ dâng sóng chiều hôm) thì "phiến" (lật, dâng) biểu thị kết quả chuyển di của lực. Có khi thậm chí chủ ngữ hoặc tân ngữ bị tỉnh lược thì những động từ cặp vật đặc biệt vẫn có thể biểu thị mạnh mẽ sự vận động và sự biến hoá.

Trong hai câu:

Tôn lý ngộ phong vũ / Song tiền động ba đào (496)

(Gặp gió mưa trong chén rượu, Trước cửa sổ động sóng dữ)

Chủ ngữ tỉnh lược của câu 2 là một lực tự nhiên nào đó khiến cho động từ cặp vật "động" tỏ ra có sức mạnh.

Lại như hai câu "*Dã hoả thiêu bất tận / Xuân phong xuy hạu sinh*" (5050) tân ngữ của động từ "sinh" (sinh ra, phát sinh) là "thảo" (cỏ). Tuy nó bị tỉnh lược nhưng sức tái sinh của mùa xuân vẫn được biểu hiện ra rất tốt. Như câu "*Mộ ái sinh thâm thụ*" (511) (Sương chiều sinh cây rậm). Có thể đọc hiểu là "Mộ ái tòng thâm thụ trung sinh khởi", nghĩa là "Sương chiều sinh ra từ trong cây cối rậm rạp". Nhưng một cách hiểu khác tựa hồ như hay hơn là: "Mạo

mật đích từng lâm sinh xuất liễu mộ ái" (trong rừng rậm hiện ra sương chiều).

Có một số động từ cặp vật ẩn chứa cách dùng động từ sai khiến. "Thôi" (thôi thúc) X nhằm khiến cho X nhanh hơn, "tống" (đưa) X là vì để cho X vận động theo một phương hướng nhất định, trong những tình hình này tân ngữ X đã trải qua sự biến hoá. Chẳng hạn, các câu:

Vũ tống tửu thuyền hương (514)

(Mưa đưa mùi thơm của thuyền rượu)

Nhật khí hàm tàn vũ / Vân âm tống vân lôi (412)

(Khí trời toát vẻ sau mưa, Bóng mây đưa che tiếng sấm còn dư)

Thục khí thôi hoàng diễm / Tình quang chuyển lục bình.

(Mùi chín dục chim vàng anh, sáng tạnh chuyển bèo xanh)

Hàn thiên thôi nhật đoản (491)

(Trời lạnh dục ngày ngắn)

Trong ví dụ cuối cùng "nhật" là một từ kiêm ngữ, nó vừa là tân ngữ của "thôi" lại là chủ ngữ của "đoản" với nghĩa: "hàn thiên thôi nhật tịnh sử nhật đoản" (trời lạnh thúc dục ngày và khiến cho ngày ngắn lại), theo cách hiểu này thì động từ cặp vật "thôi" đã ẩn chứa cách dùng sai khiến.

Từ phản nghĩa của "liên" (liền), "tiếp" (nối) là "đoạn" (đứt), "tuyệt" (đứt), "phân" (phân tách) những từ trước là liên hợp, những từ sau là phân ly, hai loại từ đều thể hiện

lực. Hai ví dụ sau đây đều viết về "vân" (mây).

Vương Duy viết: *Vân hoàng đoạn xuân sắc* (425)
(mây vàng đứt vẻ xuân)

Đỗ Phủ viết: *Phù vân liên hải đại* (465) (Mây trôi liên
biển lớn)

Câu của Vương Duy bày tỏ cảnh đứt hết vẻ mùa xuân, câu của Đỗ Phủ thì biểu hiện sự nối liền của động tác; vả lại, khái niệm nối liền có khuynh hướng chuyển thành phân ly, khái niệm phân ly cũng có khuynh hướng chuyển thành nối liền. Câu thơ nếu đổi thành "*Phù vân phân hải đại*" thì ý tượng của bức tranh đó vẫn được bảo tồn; câu "*Vân hoàng đoạn xuân sắc*" thì rõ ràng cùng loại với câu "*Vạn lý phong yên tiếp tổ thụ*". Nguyên tác thể hiện ở đây đã được đề cập mấy lần ở trên: Động từ đồng nhất và động từ liên kết đều có khuynh hướng chuyển hoá từ bản thân nó sang hướng đối lập ý nghĩa.

3.3.6. Đảo trang

Giống như bất cứ một loại tự sự bằng văn tự nào khác, thơ ca cũng có sức hướng về phía trước nội tại, khi cú pháp đảo trang ngắt đứt dòng chảy của ý tưởng tự nhiên thì sức mạnh mà nó sản sinh ra sẽ càng mạnh lên. Do đó, đảo trang cũng được coi là một đặc trưng của động thái.

Một kiểu đảo trang thường thấy được tạo thành hình thức như sau:

Từ địa điểm + động từ bất cập vật + danh từ

Động từ vốn nên đặt sau danh từ, nhưng đảo trang lại đưa nó lên trước.

Hoạ bích phi hồng nhạn / Sa song túc đầu ngư (420)

(Trên vách vẽ chim hồng nhạn bay, Trước rèm the sao đầu sao ngư ghé nhòm)

Thiêm phi uyển Khê thủy / Song lạc Kính Đình vân
(459)

(Thêm bay nước Uyển Khê, Trước song sà xuống mây núi Kính Đình)

Sự vận động của hai cặp đối này được thể hiện qua từ phi và cú pháp đảo trang. Dù là miêu tả cảnh tượng tĩnh, song bản thân phương pháp miêu tả cũng có thể truyền đạt sức sống:

Hoang đình thủy quất du / Cổ ốc họa long xà (485)

(Sân hoang buông cành quất, Nhà cổ vẽ rắn rồng)

Ý nghĩa của cặp đối liên này là: trong một chiếc sân hoang vắng mà trên cây quất đầy quả, trên tường vách ngôi nhà còn vẽ những bức tranh rồng rắn. Chính là thông qua đảo trang của danh từ và động từ trong câu trước và phương pháp khiến cho động từ ở vị trí định ngữ trở thành cách dùng của động từ chủ yếu ở câu sau, nhà thơ đã sáng tạo thành công một ảo tượng: "Thủy" (rủ, buông) và "họa" trong chốc lát bỗng sinh động hẳn lên.

Một hình thức thường thấy khác của đảo trang rất gần gũi với động từ tĩnh hoặc cách dùng sai khiến của động từ bất cập vật, bởi vì sự tạo thành câu sai khiến của tiếng Hán

là đưa động từ tĩnh thái hoặc động từ bất cập vật lên trước chủ ngữ. Vô luận là tiếng Anh hay tiếng Hán, một câu có thể trở thành sai khiến hay không là do ở sự lựa chọn động từ. Khi suy nghĩ "to wet the towel" (làm ướt chiếc khăn) hoặc "to warm the soup" (hâm nóng súp) chúng tôi cảm giác wet (ấm ướt) và warm (nóng) không phải là động từ sai khiến mà là hình dung từ và động từ cập vật; trong "to sun his back" (phơi sống lưng của anh ta) hoặc "to ground an incompetent pilot" (huấn luyện một phi công không thành thạo) chúng tôi càng tin tưởng rằng "sun" (mặt trời) và "ground" (đất đai) cơ bản là danh từ mà chỉ là được dùng nghĩa bóng để làm động từ. Lòng tự tin này trong ví dụ của Allen Tate đã trở thành xác định không còn nghi ngờ: "The idiot greens the meadow with his eyes" (chàng ngốc này dùng đôi mắt làm xanh cả đám cỏ), "greens" (xanh lục) là cách dùng sai khiến (hoặc giả định) của tính từ là điều không còn nghi ngờ gì nữa. Ví dụ này đủ để chứng minh rằng một động từ có nên coi là động từ sai khiến hay không phụ thuộc ở tần số nó xuất hiện làm một động từ cập vật.

Tình hình trong thơ cận thể càng thêm lẫn lộn không rõ. Tiêu chí khiến cho "greens" dùng làm động từ là "-s" mà trong tiếng Hán thì không có dấu hiệu tương ứng. Ngoài ra, tiếng Hán luôn cho phép đảo trang và cách dùng giống như sai khiến. Điều này tất nhiên dẫn đến việc phối trí từ trong văn xuôi mất đi tính quy phạm nên có, và khiến chúng ta rất khó khu biệt xác định giữa đảo trang và động từ sai khiến.

Chúng ta hãy ôn lại một chút những ví dụ trên kia.

Nê dung phi yến tử / Sa noãn thụ yên ương (TDT 2475)

Mỗi câu trong cặp đối này đều bao hàm hai loại mô hình cấu trúc, lấy câu 1 làm ví dụ: (A) "Sự tan hoà bùn đất (như tuyên cáo rằng mùa làm tổ đã đến), và khiến cho chim yến bay ra", Đó là sự sai khiến. (B) Hiện tượng đảo trang là: Từ "Nê dung yến tử phi" đảo trang thành "nê dung phi yến tử". Về mặt lý thuyết, câu này còn có thể xuất hiện với hình thức giản đơn hơn; (C) Hình thức giản đơn là: "Nê dung, Yến tử phi". Dù đọc câu thơ bằng cách nào chúng ta đều cảm thấy sự sống và vận động. Nếu dùng (A) thì động từ sai khiến "phi" với địa vị động từ cặp vật ấy nó đã thể hiện sự chuyển di của lực, với ý nghĩa ấy đã chỉ rõ kết quả của sự vận động. Nếu dùng (B), sự đảo trang đã ngăn trở vận động hướng tới phía trước, từ đó mà sinh ra sức căng động thái; Nếu dùng (C) thì kết cấu điều kiện - kết quả ẩn chứa, đã biểu hiện động tác nhân quả. Trong ba tình hình có lẽ hiệu quả động thái của sai khiến là mạnh nhất.

Nói khác đi là chỉ cần chúng ta đặt một từ cụ thể nào đó vào trong trật tự lời nói thông được là ta đã có cú pháp động tác. Có điều là trong cặp đối nêu trên còn có thể có một cách hiểu khác cũng quan trọng như vậy, nó là sự tập hợp mà hai câu thơ này được coi là có tính chất tĩnh thái, độc lập: ấm áp (vì "nê dung"), động tác ("phi"), sự nhạy bén (vì có "chim én"), ấm áp (vì "nhật noãn"), yên tĩnh (vì có sự

"thuy": ngủ), êm ả (vì có "uyên ương"). Do đó, điều quan trọng không phải là cấu trúc ngữ pháp "chân chính" mà nên nhớ rằng: một câu thơ vừa có mặt tĩnh của tính chất lại vừa có mặt động của cú pháp.

Còn có thể nêu ra những ví dụ cùng loại như:

"Tục tình giao tông điệp / Khai cử đoạn trúc căn"
(TĐT 2487)

(Đào giếng xiên lá cọ / Khai nương đứt gốc tre)

hoặc *"Xuân nhật phồn ngư diểu / Giang thiên túc chi hà"* (TĐT 2558)

(Ngày xuân nhiều chim cá, Trời sông đủ ấu sen)

Lại còn một loại đảo trang liên quan tới việc đổi chỗ của chủ ngữ và tân ngữ, chúng tuy có phức tạp hơn nhưng nguyên lý như nhau.

Tuyền thanh yết nguy thạch / Nhật sắc lãnh thanh tùng (435)

(Tiếng suối nghẹn đá hiểm / Sắc trời lạnh tùng xanh)

Nó có thể hiểu là:

(A) Chỉ địa điểm: "Nhật sắc tại thanh tùng trung lãnh"

(Màu sắc mặt trời lạnh lẽo trong rừng tùng xanh)

(B) Đảo trang đơn giản: "Tại nhật sắc trung, thanh tùng lãnh"

(Trong sắc mặt trời, rừng tùng xanh lạnh lẽo)

(C) Sự sai khiến cộng với sự đổi chỗ chủ và tân ngữ:

"Nhật sắc sử thanh tùng lãnh"

(Sắc mặt trời khiến tùng xanh lạnh lẽo)

Trong ba cách hiểu này có tiềm ẩn một số tính chất độc lập, đó là "bạch" và "noãn" (do "nhật sắc"), sự lạnh lẽo ("lãnh"), màu xanh và sự lạnh lẽo ("thanh tùng"). Cũng phân tích như vậy, có thể dùng cho các câu thơ sau:

Loạn vân đề bạch mộ / Cấp tuyết vũ hồi phong (TĐT 2402)

(Mây loạn trời chiều thấp, Tuyết dày gió cuốn)

Yên sương thê dã nhật / Canh đạo thực thiên phong (TĐT 2501)

(Khói sương buồn ánh nắng trên đồng, Lúa chín cả gió trời)

3.3.7. Cấu trúc sai khiến và cấu trúc kiêm ngữ

Theo Fenollosa phân tích hình thức ngữ pháp của sự chuyển di lực là: Kẻ phát sinh động tác - động tác - đối tượng động tác.

Trong thực tế, quá trình truyền tải còn có nhân tố thứ 4, tức là hiệu quả sinh ra do lực tác động vào đối tượng. Trong câu sai khiến thì động tác và hiệu quả đều biểu hiện bởi từ sai khiến. Động tác biểu hiện ra do vị trí ngữ pháp của động từ, hiệu quả thì bao hàm trong nội dung ngữ nghĩa của động từ, như câu: "*Xuân phong hựu lục giang nam ngạn*". Cái gọi là kiêm ngữ thức bao gồm cấu trúc ngữ pháp của danh từ 1 + động từ 1 + đối tượng động tác, nó dùng động từ thứ 2 để biểu đạt hiệu quả động tác. Như câu thơ: "*Đại thanh xuy địa chuyển*" (490), ý nghĩa của câu này là

"những âm thanh vang động thổi trên trái đất và khiến cho trái đất chuyển động", "địa" (đất) là tân ngữ của "xuy" (thổi) và là chủ ngữ của "chuyển", cho nên đây là câu kiêm ngữ. Trong hai loại mô hình câu trên kia thì động từ chuyển di lực giữa chủ ngữ và tân ngữ, khiến chúng sinh ra sự liên hệ động thái, người đọc cũng có thể có được sự cảm nhận rằng: năng lượng xuyên qua đối tượng và xuất hiện ở một đầu khác với hình thái đã được chuyển hoá.

Trong câu thơ của Vương An Thạch "*Xuân phong hựu lục giang nam ngạn*", chúng ta không chỉ nhìn thấy được kết quả cuối cùng, mà còn có một chuyện nói với chúng ta rằng: Ông đã lựa chọn như thế nào.

"Trong nhà một học trò ta còn giữ được bản thảo, lúc đầu viết là "hựu đảo giang nam ngạn", rồi khuyên bỏ đi chữ đảo mà chú rằng: "không hay", sửa thành chữ "quá" rồi lại xoá bỏ mà đổi thành chữ "nhập", sửa thành chữ "mãn"; cứ thế sửa đến 10 chữ mới định là chữ "lục" (theo Hồng Mai "Dung Trai tục bút" quyển 8).

Chúng ta có thể suy xét thấy lý do mà Vương An Thạch cuối cùng đã chọn dùng chữ "lục" là vì: "đảo", "quá", "nhập", "mãn" đều là động từ cập vật chỉ có thể biểu hiện động tác không biểu hiện hiệu quả; động từ sai khiến "lục" thì có thể gồm cả hoạt động về lực và tính chất sinh động của kết quả. Bởi thế, có thể hoàn toàn có lý do đoán định rằng: Vương An Thạch có ý thức tự giác dùng câu sai khiến là câu có năng lượng biểu đạt tương đối lớn.

Cảm thời hoa tiền lệ / Hàn biệt điều kinh tâm

Cặp đối này khi dịch ra Anh văn thì "hoa" làm chủ ngữ của "tiền lệ", "điều" làm chủ ngữ của "kinh tâm". Từ thời Tống, Tư Mã Quang đã từng nói rằng: "hoa điều bình thường là thứ vật để mua vui thế mà thấy hoa bèn rơi lệ, nghe tiếng chim mà buồn lòng, vậy thì có thể biết được thời thế ra sao vậy". Cách giải thích này là ngầm ý chỉ rằng: "tiền lệ" và "kinh tâm" ở đây chính là nhà thơ; đồng thời nó còn có thể chứng tỏ rằng: "tiền" và "kinh" ở đây là dùng làm từ sai khiến, do vậy mà hai câu thơ này nên hiểu là: "... hoa khiến ta rơi lệ, ... chim khiến ta hải hùng". Tuy có thể hiểu hai cách, song đích xác cách dùng sai khiến đã truyền đạt một sức mạnh đặc thù.

Khi bàn về đặc trưng tinh thái của động từ, chúng tôi đã từng khảo sát và nhấn mạnh các từ đó đặc trưng thị giác hoặc thính giác như: "thính" (nghe), "văn" (nghe biết), "thị" (nhìn), "kiến" (thấy), "minh" (vang, kêu), "thuyết" (nói). Song, từ "minh" một khi dùng làm từ sai khiến thì nó sinh ra hiệu quả hơn một bước, như câu: "*Phong minh lương ngân điệp*" (438) (gió rít lá đôi bờ), ý nghĩa ở đây là: "phong sử điệp minh" (gió khiến cho lá rít lên) giống như "lục" đã hợp nhất sự truyền tải lục và màu sắc tươi tắn, thì "minh" cũng bao gồm động tác có tính sai khiến và đặc trưng thính giác.

Những ví dụ của câu kiêm ngữ có:

- *Hàn thiên thời nhật đoản* (491) (Trời lạnh dọc ngày

ngắn)

- *Hiệp vân lung thụ tiểu / Hồ nhật lục thuyền minh*
(TĐT 2451)

(Mây hẹp trùm cây làm cho cây nhỏ lại, mặt trời lặn xuống hồ làm sáng thuyền)

- *Thạch giác câu y phá* (TĐT 2413)

(Đá nhọn móc áo rách)

- *Lâu tuyết dung thành tháp* (TĐT 2411)

(Tuyết tan thành lầu ướt)

- *Hồng nhập đào hoa nộn / Lục quy liễu điệp tân*
(TĐT 2438)

(Sắc hồng làm cho đào non mơn mớn, xanh về liễu lá tươi)

Cấu trúc kiêm ngữ nói ở trên là nguyên hình trong tiếng Hán hiện đại: Động từ + Bổ ngữ kết quả.

"Thạch giác câu y phá" nếu dùng tiếng hiện đại nói là: "Thạch giác câu phá y" (hoặc "Thạch giác bả y phục câu phá", gai đá móc rách áo). Kết cấu của thơ nguyên là: Danh từ 1 + động từ 1 + danh từ 2 + động từ 2. Cấu trúc sau khi sắp xếp lại là: danh từ 1 + động từ 1 _ động từ 2 + danh từ 2. Nó khiến cho động từ 1 _ động từ 2 trở thành động từ và bổ ngữ, giải thích ngữ nghĩa của nó là: động tác có tính sai khiến và hiệu quả. Cấu trúc danh từ 1 + động từ 1 + động từ 2 + danh từ 2 là do cấu trúc danh từ 1 + động từ 1 + danh từ 2 + động từ 2 chuyển hoá mà thành.

Trong tiếng Hán hiện đại, không phải lúc nào cũng là

những câu có tính ngữ pháp, chẳng hạn không có cách nói "lung tiểu" hoặc "lạc minh". Ví dụ ngoại lệ này nên quy về giới hạn của từ vựng, nhưng nguyên tắc này trong tình hình chung là có hiệu quả.

Trong thơ cận thể cũng bao gồm ít ví dụ có cấu trúc động từ + bổ ngữ kết quả. Đây cũng là tình hình mới xuất hiện trong ngôn ngữ đời Đường, như câu: "*tùng phong xuy giải đới*" của bài số 1267 (gió từng thổi tung giải áo), hoặc "*dã hoả thiêu bất tận*" (505) (lửa đồng cháy mãi không hết), ở đây "bất tận" bao gồm động từ và bổ ngữ tiềm tàng trong đó. Đây là một phương thức khác để biểu thị động tác và hiệu quả.

Khi bàn tới ngôn ngữ suy luận sau đây chúng tôi sẽ đề cập tới một loại kết cấu kiêm ngữ khác, nó thường xuất hiện ở liên cuối của bài thơ:

Thỉnh khan thạch thượng đăng la nguyệt / Dĩ ánh châu tiền lô dịch hoa (582)

(Xin xem ánh trăng chiếu xuống dây bìm trên đá, nó đã chiếu vào đám hoa lau lách ở trước bãi sông)

Nòng cốt của câu này là: "khán nguyệt chiếu lô dịch" (xem trăng chiếu vào đám lau lách). Hình thức ngữ pháp của nó: động từ 1 + danh từ 2 + động từ 2 + danh từ 3, chủ ngữ của động từ 1 tỉnh lược là hiện tượng ngẫu nhiên. Ngoài ra, đem so cấu trúc kiêm ngữ loại này và cấu trúc kiêm ngữ ở trên đã bàn thì có hai điểm khác nhau quan trọng: thứ nhất là, cả câu phân tán ở trong hai câu thơ liên tục; thứ hai

là "khan" chỉ nhấn mạnh các đối tượng tiếp sau nó, chứ không phải là nguyên nhân của nó, còn ví dụ ở trên động từ 1 (câu: móc) là nguyên nhân của động từ 2 (phá: rách) cho nên loại câu kiêm ngữ trước biểu hiện đặc trưng có tính chốc lát của động tác. Điều này không chỉ là bởi vì cả sự vận động nhân quả hoàn thành trong 5 âm tiết mà do động từ 1 là nguyên nhân trực tiếp của động từ 2, hơn thế nữa tác dụng của hình thức kiêm ngữ loại hai mà chúng tôi thảo luận chủ yếu là liên kết và kéo dài.

3.4. Nhân hoá

Tuy mỗi nhà thơ có một tín ngưỡng khác nhau, nhưng trong thơ họ đều hướng về thuyết vạn vật có thần (hữu linh luận), đối với những nhà thơ này vạn vật đều có sự linh thiêng đầy sức sống. Ở Trung Quốc, mấy nghìn năm nay, người Trung Quốc có thể giới quan là lấy cái "sống" làm tinh thần cơ bản. Do đó các nhà thơ Trung Quốc đã phú cho vạn vật trong thiên nhiên một tư tưởng và tình cảm là lẽ đương nhiên. Đó chính là nhân hoá. Theo mô thức chủ ngữ - động tác - tân ngữ, nhân hoá là coi mọi vật như người, kết quả là họ đưa sự sống và vận động phóng chiếu vào trong thơ.

Trong bài "*Tây phong tụng*" (Ca ngợi gió Tây) của P.B.Shelley, nhân hoá được thực hiện thông qua đại từ nhân xưng và các loại ví von nhiều vẻ, điều này trong thơ tiếng Anh có rất nhiều kỹ xảo tiêu biểu. Trong thực tế bài thơ này

của Shelley lấy gió Tây làm trung tâm và đã vận dụng các thủ pháp nhân hoá. Song, trong thơ cận thể nhìn chung đại từ nhân xưng, ví von rất ít được sử dụng, hơn nữa tổ chức lỏng lẻo, không lấy một đối tượng cá thể nào làm trung tâm, do vậy mà danh từ và đại từ đều không thể làm môi giới cho nhân hoá. Vậy, thơ cận thể đã nhân hoá bằng cách nào ?

Để thực hiện mục đích nhân hoá có một loại phó từ thường được sử dụng, đó là: "tự", "độc", "tương", "cụ", "cộng", "đồng", "không", vân vân. "*Tương khan lưỡng bất yếm / Duy hữu Kính Đình sơn*" (756) (Nhìn nhau đều chẳng chán, chỉ có Kính Đình sơn). "Sơn" (núi) thông thường là đối tượng không có sức sống mà ở đây lại được nhà thơ coi như bạn bè, núi và nhà thơ cùng ngắm nhìn nhau, mà không ai cảm thấy mệt; "*minh nguyệt lai tương chiếu*" (754), trăng sáng (minh nguyệt) ở đây không chỉ là để chiếu sáng nhà thơ mà cũng là đến thăm nhà thơ;

Ám phi huỳnh tự chiếu / Thuỷ túc điều tương hô (483)
(Bay đêm đom đóm tự chiếu. Nghi trên mặt nước chim kêu nhau)

Cô đơn là cảm giác chỉ riêng nhân loại mới có, ở đây lại thông qua chữ "tự" để hình dung "phi huỳnh".

Thuỷ lưu tâm bất cạnh / Vân tại ý câu trì (481) (Nước chảy lòng chẳng trạnh / Mây đều có ý chậm dần)

Nhà thơ đã lấy "câu" làm tiêu chí, coi nước và mây như bè bạn, từ đó mà thể hiện cõi lòng nhàn tản của ông. Lại còn có một số từ biểu thị ý nghĩa "chung" (cộng đồng)

có khi được sử dụng như động từ hoặc đồng động từ như hai câu:

- *Lĩnh viên đồng đán mộ / Giang liễu cộng phong yên*
(415)

(Vườn núi cùng nhau sớm tối / Liễu ven sông cùng chung gió mây khói)

- *Phiến vân thiên cộng viễn / Vĩnh dạ nguyệt đồng cô*

Trong hai ví dụ đó, nhà thơ đã nhân hoá đối tượng thiên nhiên và cho nó là người bạn duy nhất của mình, từ đó mà nhấn mạnh về cảnh ngộ hoàn toàn cô đơn của mình.

Trong những từ này thì "không" là một từ đặc biệt, nó biểu đạt một loại phán đoán giá trị tức là chẳng có ý nghĩa gì cả. Trong bài thơ "*Thục tướng*" thể luật, khi Đỗ Phủ miêu tả về đền thờ Vũ Hầu có hai câu thế này:

Ánh giai bích thảo tự xuân sắc / Cách diệp hoàng ly không hảo âm (561)

(Bạc thêm cỏ biếc tự toả vẻ xuân, tiếng chim hoàng ly hót suông qua cành lá)

Gia Cát Lượng lúc còn sống thì tiếng tăm lừng lẫy, đền thờ ông cũng đã từng tấp nập người ra vào viếng thờ, thế mà bây giờ cỏ biếc đã mọc lán cả bệ thờ, chim hoàng ly đang hót véo von mà không có ai nghe, không có ai thấy, cũng chẳng có ai còn nhớ.

Trong tình hình bình thường, chữ "tự" dùng để biểu đạt số đơn vị (đơn số), chữ "câu" (đều) thì tương đương với số nhiều. Loại từ này chỉ có thể ứng dụng vào động từ; mà

trong ngôn ngữ châu Âu, sự khu biệt đơn số và phức số được thể hiện ở hình thái danh từ và động từ tương ứng. Điều này có lẽ là một lý do khác để nói rõ vì sao danh từ trong tiếng Anh có thể biểu hiện tính cá thể và tính đặc thù mà trong tiếng Hán lại chỉ là động từ có biểu hiện tương tự.

Có một số động từ biểu hiện cảm giác, nhận thức và tình cảm riêng của loài người, khi nó được dùng với thực vật và động vật nó cũng thực hiện được nhân hoá, như trong câu "Sơn quang duyệt diệu tính" (448) thì "Diệu" (chim) đã được (Duyệt) (Vui, làm cho vui) làm cho nhân hoá; như hai câu:

Bạch phát bi hoa lạc / Thanh vân hám diệu phi (495)

(Đầu bạc thương hoa rụng, mây xanh chuộng chim bay)

"Bạch phát" và "Thanh vân" có lẽ là nỗi cảm thương của nhà thơ khi hoa rụng, sự hám mộ cánh chim bay, nhưng coi nó là biểu hiện nhân hoá của tuổi tác và của nhà thơ thì tựa hồ như thích hợp hơn.

Thổ ưng nghi hạc phát / Thiêm duyệt luyến điều câu (489)

(Thỏ e già đến cõi, cóc sợ rét không chăn)

Chủ đề của bài thơ này là mặt trăng mà con thỏ và con cóc là đại biểu (Theo truyền thuyết thì thỏ và cóc đều ở trong cung trăng). Thỏ nghi là mình đã già, cóc thì cảm thấy lạnh lẽo. Đây chính là nguyên nhân mà mặt trăng lơ lửng trong bầu trời, thế là sinh ra hiệu quả hai tầng (song

trùng): Thò và cóc được nhân hoá một cách trực tiếp còn mặt trăng thì được nhân hoá một cách gián tiếp; "*Sơn thanh hoa dục nhiên*" (766) trong câu thơ này, "Dục" nghĩa gốc là sắp, cần (yếu), muốn (tương);

Xuân phong tri biệt khổ / Bất khiển liễu điều thanh
(766)

(Gió xuân biết nỗi khổ li biệt, chẳng khiến cảnh liễu xanh)

Thì khác với hai ví dụ trên, hai câu này xuất hiện ở cuối bài thơ nó thông qua những điều gió xuân biết mà bày tỏ nỗi lòng của nhà thơ.

3.5. Tiểu kết:

Khi các nhà phê bình bàn về cú pháp động tác có thể họ nghĩ tới hai sự kiện: Một năng lượng mắc xích vào nhau, lưu động và chuyển đổi. Điều này trong kiểu câu đan xen của 14 dòng thơ của Shakespear và trong câu kết của thơ không vần của Miltol có những biểu hiện điển hình. Loại hiệu quả này không thật chú trọng câu thơ nói điều gì mà chỉ cần có không gian đầy đủ hình thành và giải phóng lực căng của tiết tấu là được.

Trọng điểm thảo luận trong chương này của chúng tôi không nhằm vào cú pháp động tác. Câu có không gian lớn nhất của thơ cận thể là câu đối lưu thủy do hai câu thất ngôn tạo thành, nhưng nhìn chung nó xuất hiện ở phần kết, điều này sẽ bàn kỹ ở chương sau. Đồng thời mọi người có lẽ sẽ

chú ý rằng:

Ý nghĩa động thái mà sự lưu động và biến hoá của cú pháp biểu hiện ra là chủ quan, nó giống như các hoạt động có tiết tấu hoặc bán tiết tấu như âm nhạc, vũ đạo, thể dục; nó xây dựng trên cơ sở cấu trúc tâm lý của chúng ta. Khi thảo luận về cách dùng từ mới mẻ (mục 3.3.1) và đảo trang (mục 3.3.6), chúng tôi cũng dựa trên nguyên tắc chủ quan như vậy, và chẳng chúng có chỗ giống với đặc trưng chủ quan của cú pháp động thái.

Loại quan điểm thứ hai về cú pháp động tác lấy lý luận tính khách quan và tính mô phỏng của Fenollosa làm đại biểu, câu động từ cặp vật rất có khả năng phản ánh sự truyền chuyển sức tự nhiên, bởi vì nó thể hiện trật tự sự vật trong thế giới khách quan: đầu tiên là kẻ phát ra động tác, rồi từ đó động tác hướng về đối tượng.

Chúng tôi cho rằng cách nhìn của Fenollosa có hai điểm tiếp thu được là: trước hết, thứ tự của từ trong tiếng Hán và tiếng Anh đại thể giống nhau, cho nên trong tiếng Hán cũng có hình thức đối ứng mô phỏng tự nhiên. Fenollosa ý thức được điểm này, bởi vì lý luận của ông nhằm vào câu động từ cặp vật trong tiếng Hán và tiếng Anh. Điểm thứ hai là lý luận của Fenollosa rất thích hợp với câu đơn giản nhất, ngắn gọn nhất. Điểm này rất thích hợp với đặc trưng ngắn gọn của câu thơ cận thể.

Nhưng chúng tôi cũng có sửa đổi thêm: khái niệm động tác của Fenollosa giới hạn trong phạm vi nguyên nhân

hành động máy móc, chỉ ít thì ví dụ chứng minh cơ bản của ông "nông phu già gạo" đã cho ta ấn tượng loại này. Song, tinh thần cơ bản trong thế giới quan của người Trung Quốc là "sống", điều này đòi hỏi chúng tôi nhấn mạnh thêm những động từ hoặc phó từ chỉ rõ hay ám chỉ sự sống và cảm giác. Chúng tôi phân tích tam đoạn thức của Fenollosa (chủ thể - động tác - đối tượng) mở rộng ra bốn bộ phận để thích ứng với câu sai khiến và câu kiêm ngữ.

Những ví dụ chúng tôi nêu ra đều chọn từ thi thoại truyền thống. Trong những thi thoại (lời bàn về thơ) này, "thi nhãn" (chữ mắt) là một thuật ngữ rất thường gặp, ý nghĩa của nó là "con mắt của thơ". Mắt là bộ phận được chú ý nhất của cả bộ mặt, "thi nhãn" là chỗ long lanh sáng nhất trong một bài thơ, sức sống của một bài thơ là ở đó. Nhớ lại lịch sử các lời bàn về thơ này có thể phát hiện những lời bàn về "thi nhãn" sớm nhất chủ yếu là bàn về động từ: động từ nào sát nhất? Trong một câu động từ nên để chỗ nào? Những tác giả bàn về thơ có lẽ cũng đồng ý với quan điểm của chúng tôi rằng: cái hay của ngôn ngữ thơ ca chủ yếu là ở sự vận dụng tài tình động từ.

IV. SUY LUẬN VÀ CÚ PHÁP THỐNG NHẤT

4.1. Lời dẫn

Bài *Giang Hán* của Đỗ Phủ kết thúc bằng hai câu:

*Tự cổ tồn lão mã / Bất tất thủ trường đồ **

* Đúng ra là "Cổ lai tồn lão mã" - Cổ lệ nguyên tác lẫn. ND.

Ví dụ này tỏ rõ mấy đặc điểm đáng chú ý. Sớ dĩ nói đáng chú ý là bởi vì vấn đề mà chúng nói rõ trong liên cuối của nhiều bài thơ đều có phản ánh: một loại tiết tấu liên tục do hai câu thơ dùng đối lưu thuỷ tạo nên, một sức mạnh quyết đoán bởi tiêu chí "bất tất" và sự hồi tưởng thời gian do "tự cổ" biểu hiện. Mục đích của chương này là: dựa theo cấu trúc cú pháp và hiệu quả ý thơ mà miêu tả liên cuối thuộc loại hình này. Trước hết, chúng tôi sẽ chỉ ra ý tượng và suy luận hoặc nói về sự khác biệt giữa ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận.

Trong bộ phận ý tượng của một bài thơ, sự biến ảo và sự tưởng tượng lạ kỳ thường lẫn vào trong sự thực, căn bản không có vấn đề đâu là thực, đâu là giả. Trong ngữ cảnh này không còn hoài nghi và cũng không có ý là dã tin tưởng nhà thơ. Bởi vì dốc sức vào sự tín nhiệm không phải là mục đích của nhà thơ. Một hình thức rút gọn của ý tượng là: "nó như thế, như thế" hoặc dứt khoát giản hoá thành "như thế như thế". Nói khác đi, chức năng của một ý tượng là vẽ ra trong đầu một bức tranh hoặc dẫn tới một cảm giác nào đó, nó là sự thể hiện mà không phải là sự phán đoán, nó nói ra sự tưởng tượng của chúng ta mà tránh né lý giải. Căn cứ vào tiêu chuẩn này, những câu thơ tạo thành do danh từ được đăng lập là những câu thơ ý tượng (như "*Kê minh mao điểm nguyệt / Nhân tích bản kiều sương*"); một câu trần thuật đơn giản thì được coi là môi giới của ý tượng động thái (như "*Mộ ái sinh thâm xứ*").

Theo cách dùng của chúng tôi , một sự suy luận chủ yếu là nói với sức lý giải, hình thức rút gọn của nó là: "tôi biết nó như thế như thế" hoặc "tôi đoán nó là như thế như thế". Nó yêu cầu chân thực và tạo thành sự tách biệt giữa ý tượng với hiện thực. Một câu trần thuật giản đơn với nội dung biểu hiện của nó, căn cứ vào cường độ thoả mãn của cơ quan cảm giác có thể nó là ý tượng, cũng có thể là suy luận; nhưng một câu có chứa cụm từ lô gích "bất tất" thì chỉ có thể là suy luận. Trăng, mây, trời, đêm đều thuộc về tự nhiên, còn cự tuyệt và đòi hỏi thì thuộc phạm vi khái niệm. Nảy sinh từ cùng một nguyên nhân như thế, các câu với ngữ khí ví von, nghi vấn hay cầu khẩn cũng đều là suy luận cả. Bộ phận miêu tả trong số câu này, tức là bộ phận tương đồng với câu trần thuật (như sách này là màu đỏ) có thể là có tính ý tượng, nhưng bộ phận riêng ngoài đó ra, tức là giọng điệu (sách này màu đỏ phải không ? Nếu sách này màu đỏ...." thì chỉ có thể do tư duy mới lý giải được.

Mọi người thường nói: thường thức thơ ca chỉ có thể thường thức gián tiếp mà không có cách gì xem trực tiếp. Câu cách ngôn này rất thích hợp với thơ cận thể, nói một cách chặt chẽ là chỉ thích hợp với bộ phận ý tượng của thơ cận thể. Khi chúng ta gạt bỏ hẳn sự hoài nghi về cái thật, cái giả, khi chúng ta hoàn toàn chìm đắm vào trong ý tượng, chúng ta không chỉ chia hưởng thái độ của nhà thơ mà còn hoà nhập với họ. Mà cách dùng từ "bất tất" để thể hiện thì chỉ có thể là suy luận, là nhà thơ tự nói lên tiếng nói của

mình, thế là nhà thơ tự bộc lộ mình. Khi nhà thơ dùng chữ "tôi" để chỉ mình hoặc dùng chữ "anh" để chỉ người đọc, khi nhà thơ đã dốc vào thơ sự đánh giá chủ quan rõ ràng, thì họ đã đi rất xa. Độc giả không còn thưởng thức gián tiếp nữa mà là bị kêu gọi trực tiếp rồi. Cho nên, nhà thơ tự mình làm chủ ngữ cũng là một đặc điểm của ngôn ngữ suy luận.

Ý tượng, đặc biệt là ý tượng giản đơn đã phân tích ở trên tồn tại bởi phương thức biểu tượng trực tiếp, bất kể là chúng ta hạn định thời gian hiện tại vĩnh hằng hay thời gian vô hạn đều không có ảnh hưởng gì lớn. Điều quan trọng là, trong khoảnh khắc của chớp mắt, có thể thấy một bức tranh hoàn chỉnh. Nếu gọi cái giây lát ấy là hiện tại thì chúng ta nên nhớ rằng, đây là cái "hiện tại" vừa không có quá khứ lại vừa không có tương lai. Chúng tôi đã từng dùng "thời gian tuyệt đối" để miêu tả đặc trưng ý tượng giản đơn, việc vận dụng thuật ngữ này là xác đáng: "thời gian" được coi là "tuyệt đối", bởi vì nó ngoài ý nghĩa "hiện đại" ra không còn ý nghĩa nào khác.

Ngược lại, mô thức thời gian suy luận là tương đối, "hiện tại" quá khứ hoặc tương lai hình thành sự đối chiếu, "tự cổ" chính là một loại phương pháp sản sinh ra đối chiếu, một phương pháp khác là vận dụng điển cố. Sau đây, chúng ta còn thấy liên cuối biểu hiện ý nghĩa triển vọng.

Trong sự thảo luận trên kia, chúng tôi luôn nhấn mạnh đặc trưng có tính chất nhất thời của thơ cận thể, tức là bộ phận ý tượng trong thơ. Ngoài mấy loại biến hoá của cú

pháp độc lập, chúng tôi còn chú ý tới một câu thơ thường thường tự thành một đơn vị độc lập, hình thức của câu đối có một hiệu quả ngăn trở sự lưu loát tự nhiên. Mặt khác, kiểu câu suy luận xuất hiện cuối thơ lại có một loại nhân tố động liên tục "*Tự cổ tồn lão mã / Bất tất thủ trường đồ*" chính là một kiểu câu kiêm ngữ do hai câu thơ tạo thành, tính liên tục trong đó là thông qua "lão mã" - nó là tân ngữ của câu một mà lại là chủ ngữ của câu hai, được chuyển tiếp nối. Có một loại cặp câu cuối mà cả câu 1 làm chủ ngữ, câu 2 làm vị ngữ. Ngoài ra còn một loại liên cuối kiểu vấn đáp. Đặc trưng chung của liên cuối này là: có một luồng xung lực và sức mạnh đẩy tới trước đưa câu gắn kết nhập vào câu cuối cùng của bài thơ. Sự khu biệt giữa cặp đối liên giữa mang ý tượng với liên cuối mang tính suy luận có thể tổng kết như sau:

Liên giữa

Tính không liên tục, đẳng lập
Phản ứng cảm tính, sức tưởng tượng
Giọng điệu trần thuật
Thời gian, không gian tuyệt đối
Vô nhân xưng

Liên cuối

Tính liên tục, cú pháp thống nhất
Phản ứng lý tính, sức lý giải
Các giọng điệu khác
Thời gian, không gian tương đối

Nhà thơ làm chủ ngữ

4.2. Tính liên tục và cú pháp thống nhất

"*Tự cổ tồn lão mã / Bất tái thú trường đồ*" là một cặp đối lưu thủy cũng là một loại kết cấu kiêm ngữ đặc thù, trong đó câu 1 bao hàm chủ ngữ của câu 2. Hai ví dụ dưới đây có tình hình giống nhau là cùng biểu hiện chủ ngữ và vị ngữ trong 2 câu:

- *Thê lương Thục cố kỹ / Lai vũ Ngụy cung tiền* (504)

(Thê lương thay là các kỹ nữ đất Thục, Nay đến mùa trước cung nước Ngụy)

- *Dã nha vô ý tự / Minh tào tự phản phản* (489) (Quạ đồng không có ý, mà tác tác tự kêu ran)

Trong kiểu kiêm ngữ cũng thường dùng hệ từ "là":

- *Ngã thị ngọc hoàng hương án lại / Trích cư thượng đắc trú bổng lai* (615)

(Ta là tên nha lại bên hương án ngọc hoàng, Bị trích còn ở chốn bổng lai)

- *Khả liên Vô định hà biên cốt / Do thị xuân khuê mộng lý nhân* (838)

(Thương thay đồng xương bên dòng sông Vô định, Vẫn còn là người trong giấc mộng của kẻ trong phòng khuê)

Thủ thuật tạo thành cách đối lưu thủy, có mấy từ thường xuất hiện ở liên cuối, có thể coi như là kiểu cố định:

(1) Khả liên (đáng thương), khả ái (đáng yêu, đáng

mến), ví dụ:

*Khả liên dạ bán hư tiền tịch / Bất vấn thương sinh vấn
quỷ thần* (836)

(Đáng thương nửa đêm trước chiếc chiếu vắng người,
không hỏi trăm họ mà hỏi quỷ thần)

- *Khả liên hầu lĩnh đăng tiền tử / Do tự xuy sinh tuy
bích đào* (620)

(Đáng thương hầu lĩnh lên đèn ấy, Còn tự thổi sáo làm
say bích đào)

- *Khả liên cửu nguyệt sơ tam dạ / Lộ tự chân châu
nguyệt tự cung* (824)

(Thương thay đêm mồng 3 tháng 9, sương như hạt
châu trắng như cây cung)

- *Hồi thủ khả liên ca vũ địa, Tân trung tự cổ đế vương
châu.* (587)

(Nhớ lại thương thay nền vũ tạ, Đế kinh tự cổ ấy Tân
châu)

- *Tôi ái hồ đông hành bất túc / Lục dương ám lý bạch
sa đề* (613)

(Yêu nhất phía đông hồ đi chẳng hết, dưới bóng dương
xanh là con dê cát trắng)

(2) Thịnh khán (xin xem). Ví dụ:

- *Thịnh khán thạch thượng đăng la nguyệt / Dĩ ánh
châu tiền lô địch hoa* (582)

(Xin xem ánh trăng chiếu dây bìm trên đá, nó đã chiếu
trên đám lau lách ven sông)

- Đáo ngân thành quân hồi thủ khan / Bồng lai cung
tại hải trung ương (613)

(Tối bờ xin anh quay lại nhìn, cung bồng lai ở giữa
biển khơi)

- Quân khứ thí khan Phần thủy thượng / Bạch vân do
tự Hán thời thu (807)

(Anh đi nhìn thử sông Phần ấy, Mây trắng còn tựa
mây thu thời Hán)

(3) Văn đạo (nghe nói). Ví dụ:

- Văn đạo dục lai tương vấn tấn / Tây lâu vọng nguyệt
kỷ hồi viên (601)

(Nghe nói muốn tới thăm tin tức, Ngắm trăng lâu tây
mấy phen tròn rồi)

- Văn đạo phong quang mãn Dương tử / Thiên tình
cộng thượng vọng hương lâu (814)

(Nghe nói phong quang khắp Dương tử, trời hừng
cùng lên ngắm vọng hương lâu)

- Văn đạo Trạng an tự dịch kỳ / Bách niên thế sự bất
thăng bi (584) (Nghe nói kinh đô Trạng an thế cục như cuộc
cờ, thế sự trăm năm không nói hết buồn)

Những câu kiếm ngữ hoặc đối lưu thủy trên đây đều là
những ví dụ mẫu mực về cú pháp thống nhất, thông qua
xung lực và thế chuyển động bên trong, nó đã đem ý nghĩa
liên tục mà những kiểu câu khác không có chuyển vào trong
thơ. Chúng tôi còn chú ý đến một điều là: Trong tất cả các
ví dụ nêu trên kia, giọng điệu của chính nhà thơ đều có thể

nhận rõ. Trong câu thơ "*Hồi thủ khả liên ca vũ địa*" nhà thơ đã biểu thị sự đánh giá rõ ràng; khi sử dụng "xin xem" thì người đọc từ chỗ bàng quan đến chỗ là đối tượng trực tiếp nói chuyện của tác giả, còn "văn đạo" (nghe nói) thì ngầm tỏ ra rằng nhà thơ là một thánh giả. Một số phương pháp khác như dùng Tôi, Ta (ngã) để chỉ về mình, hay Anh (nhĩ, quân) chỉ người đọc, cũng có hiệu quả như vậy, chúng đã đưa vào trong liên cuối loại ngữ khí cá thể, chủ quan.

4.3. Kiểu câu không phải là trần thuật (phi trần thuật)

Cái gọi là kiểu câu phi trần thuật chính là loại câu ví von, nghi vấn và cầu khiến. Bộ phận miêu tả trong loại câu này - tức là bộ phận giống như câu trần thuật tương ứng, có thể mang tính ý tượng, nhưng giọng điệu mà chúng có thì chỉ có thể lý giải bằng tư duy. Khi câu phi trần thuật xuất hiện ở cuối bài thơ thì nó có hiệu quả là: lời hết mà ý còn mãi (ngôn tận nhi ý bất tận). Trên kia, chúng tôi đã dẫn chứng "xin xem...". Đó là câu cầu khiến. Dưới đây, chúng tôi lại thấy những hình thức khác của câu phi trần thuật.

a. Kiểu vấn đáp, như:

- *Hà nhân bất quy khứ / Hoài thượng hữu thu sơn* (497)

(Cớ sao không trở lại, Sông Hoài còn núi thu)

- *Nhung mã tương phùng cánh hà nhật / Xuân phong hồi thủ Trọng Tuyên lâu* (570)

(Ngày nào xe chiến gặp nhau, gió xuân nhắc nhớ tới

lầu Trọng Tuyên)

b. Kiểu giả thiết, như:

- Địa hạ nhược phùng Trần hậu chủ / Khởi nghi trùng
vấn Hậu đình hoa (622)

(Chín tuổi nếu gặp Trần hậu chủ, nên chẳng hỏi lại về
khúc Hậu đình hoa)

c. Câu điều kiện tương phản với sự thực, như:

- Đông phong bất dữ Chu lang tiện / Đồng tước xuân
thâm toả nhi kiêu (829)

(Gió đông nếu chẳng thuận cho Chu Du mượn thì dài
Đồng tước đã khoá xuân hai kiêu rồi)

- Đán sử Long thành phi tướng tại / Bất giao Hồ mã
độ âm sơn (793)

(Phi tướng nếu giờ còn ở lại, Âm sơn đâu có ngựa hồ
qua)

d. Kiểu tiên đề - kết quả, như

- Cổ vãng kim lai chỉ như thử / Ngưu sơn hà tất độc
chiêm y (618) (Xưa qua nay tới thường như thế, núi ngưu hà
tất ướt đầm áo khăn)

- Lạc Dương thân hữu như tương vấn / Nhất phiến
băng tâm tại ngọc hồ (795)

(Bạn bè người thân thành Lạc Dương nếu như có hỏi
han thì trả lời rằng ta vẫn một dạ sắt son như mảnh băng
trong hồ ngọc)

4.4. Thời gian tương đối

Liên cuối cùng thường đưa thời gian tương đối vào trong thơ, việc sử dụng từ "tự cổ" trong bài thơ "*Giang hán*" đã thực hiện mục đích này; từ đó còn được dùng trong một bài thơ khác của Đỗ Phủ với "*Hồi thủ khả liên ca vũ địa / Tân trung tự cổ đế vương châu*" (587). Nhưng đại đa số những câu thơ cú pháp liên tục đều biểu hiện thời gian tương đối bằng những phương thức khác nhau.

Vô định hà biên cốt / Do thị mộng lý nhân

Trong hai câu đó ý là cái chết của binh sĩ là chuyện đã qua, dù vậy người yêu, người vợ của họ vẫn còn sống trong mộng ảo.

Thê lương Thục cố kỹ / Lai vũ Ngụy cung tiền

Thì thể hiện cái quá khứ xa xăm ở đất Thục đối chiếu với cái quá khứ gần gũi ở đất Ngụy; còn có một loại liên cuối là hiện tại mở ra tương lai như câu: "*Lạc dương thân hữu như tương vấn...*" hoặc "*Văn đạo dục lai tương vấn tấn / Tây lâu vọng nguyệt kỷ hồi viên*". Những ví dụ đó đều là sự đối chiếu thời gian sớm và thời gian chậm, muộn, đều biểu hiện khái niệm thời gian tương đối.

Sự đối chiếu quá khứ và hiện tại thường thường tập trung vào những con người từng trải bao đổi thay thời cuộc mà vẻ mặt vẫn không biến đổi hoặc ở những đối tượng tự nhiên. Ba bài thơ thất tuyệt của Lưu Vũ Tích đều kết thúc bằng phương thức này:

- Hoài thủy đông biên cựu thời nguyệt / Dạ thâm hoàn quá nữ tường lai (818)

(Trăng xưa vẫn mọc trên sông Hoài, Đêm khuya còn
ló qua tường cô gái)

- *Cựu thời Vương Tạ đường tiền yển / Phi nhập tâm
thường bách tính gia* (819)

(Chim én nhà họ Vương họ Tạ thời xưa, nay bay vào
nhà dân thường)

- *Cựu nhân duy hữu hà kham tại / Cánh dữ ân căn
xương Vị thành* (818)

(Những người xưa nếu ai còn lại thì sẽ ân cần mà hát
lên bên thành Vị)

Bài thơ "Đài thành" của Vi Trang vận dụng kỹ xảo
này, có biến đổi đôi chút mà viết thành:

*"Giang vũ phi phi giang thảo tế / Thiên triều như
mộng diêu không đề"*

*Vô tình tối thị Đài thành liễu / Y cựu yên lung thập lý
đề"* (840)

(Mưa bay trên sông cỏ mọc tràn, Thiên triều như
mộng chim hót vang)

Rặng liễu Đài thành như vô ý, Khói xưa trùm toả khúc
dê ngang)

Cái gọi là câu điều kiện tương phản với sự thực có thể
gọi là lịch sử sửa đổi, nó là suy nghĩ theo kiểu khác của nhà
thơ đối với sự kiện lịch sử, do đó loại câu thơ này cũng chứa
đựng sự so sánh với quá khứ.

*"Tân thời minh nguyệt Hán thời quan/ Vạn lý trường
chinh nhân vị hoàn"*

*Đán sử long thành Phi tướng tại / Bất giao hồ mã độ
âm sơn* (793) (Trăng Tân ải Hán vẫn đây mà, Mè khách
trường chinh vẫn vắng nhà

Phi tướng nếu giờ còn ở lại, Âm sơn đâu có ngựa Hồ
qua)

Trong câu 1, hai từ "minh nguyệt" và "quan" đối đẳng
lập, đồng thời lại đối nhau trong bối cảnh lịch sử thời đại
nêu ra trong thơ. Loại kỹ xảo này khiến người ta nhớ tới
câu: "*Bạch vân do tự Hán thời thu*". Liên cuối này là câu
điều kiện tương phản với sự thực. "Phi tướng" là chỉ Lý
Quảng - một tướng tài nhà Hán đánh giặc Hung Nô. Nhà
thơ đã hồi tưởng đến vị tướng nổi tiếng này để cho ông sống
lại, thế là hy vọng đến với hiện thực được đưa vào trong lịch
sử thay đổi bằng sự tưởng tượng.

Bài thơ "*Xích bích*" của Đỗ Mục dù thủ pháp có tình
xảo hơn nhưng liên cuối và hình thức như trên kia chẳng
khác là mấy:

*Chiết kích trăm sa thiết vị tiêu / Tự tương ma tảo nhận
tiền triều*

*Đông phong bất dữ Chu lang tiện / Đồng tước thâm
cung toả nhị kiều* (829)

(Giáo gãy chìm trong cát sắt chưa mòn hết, tự đem
mài thì nhận ra dấu vết triều đại trước. Gió đông nếu không
thuận cho Chu Du thì đài Đồng tước đã khoá chặt hai nàng
Kiều ở chốn xuân thâm nghiêm rồi).

Cát vùi lưỡi kích còn trơ,

Rũa mài nhận dấu triều xưa rõ ràng.

Gió đông ví phụ Chu lang.

Một nền Đồng tước khoá xuân hai kiêu

Tương Như dịch

Hai câu cuối đã cô lại sự suy diễn lịch sử tương đối phức tạp; nếu như gió đông không nổi lên đúng lúc thì Chu Du và Gia Cát Lượng sẽ đại bại ở trận sông Xích Bích, kết quả tiếp theo là hai nàng kiêu - vợ của Chu Du và Tôn Sách, sẽ bị Tào Tháo bắt về đài Đồng tước của ông ta. Nhưng lịch sử có sửa lại thì chỉ có thể là một loại ảo tưởng, tất cả những gì qua đi đều đã qua đi. Mà cho dù lịch sử có thể thay đổi, thì theo ý tác giả sự thay đổi này chỉ là sự thay chỗ của nhị kiêu bất luận là kẻ đi chinh phục hay kẻ bị chinh phục đều tan tành mây khói. Vật còn lại duy nhất chỉ là giáo gậy không có chủ nhân. Thông qua sự vận động thay đổi, nhà thơ đã biến lịch sử thành sự việc đáng cười, làm tài liệu cho thơ ca.

Thanh hải trường vân ám tuyết sơn / Cô thành dao vọng Ngọc môn quan

Hoàng sa bách chiến xuyên kình giáp / Bất phá Lâu lan chung bất hoàn (792)

(Mây trời Thanh hải mù núi tuyết, xa xa thành Ngọc môn lẻ loi

Trăm trận cát vàng xuyên áo giáp, chưa diệt giặc Lâu lan chưa trở về)

Mấy đặc điểm bàn trên kia đều thể hiện trong bài thơ

này: Hai câu đầu bao gồm ba địa danh, mỗi địa danh thông qua màu sắc riêng mà truyền đạt tính chất khác nhau; trong câu 1 "thanh hải" và "trường vân" xếp đẳng lập, tuy Anh văn dịch thành "above the Blue Sea, the long clouds..." (trên Thanh hải, giải mây....); cú pháp độc lập trong câu 3 đã sử dụng hình thức khác; "bách chiến" cắt ngang sự vận động hướng về phía trước (tiền xu), từ đó khiến cho "hoàng sa" được giải phóng ra khỏi sự trói buộc của cú pháp, trở thành chủ chốt của ý tượng giản đơn; hai câu đầu thuộc về hiện tại vĩnh hằng hoặc thời gian tuyệt đối; Ngược lại, "bách chiến" đã đưa câu 3 trở về quá khứ, còn trong câu 4 với một lời thể với ngữ khí giả thiết lại mở ra triển vọng tương lai.

*Mộ vân thu tận ích thanh hàn / Ngân Hán vô thanh
chuyển ngọc bàn*

*Thử sinh thử dạ bất trường hảo / Minh nguyệt minh
niên hà xứ khan (845)*

(Sấm tối mây quang trời sáng trong, sông Ngân không tiếng chuyển ngọc bàn.

Sự sống đêm rày đâu mãi thế, sang năm trăng sáng biết đâu nhìn)

Bài thơ này tuy do Tô Thức đời Tống làm nhưng vẫn dùng thể thơ đời Đường. Bộ phận ý tượng tạo thành bởi hai câu đầu là những sáo ngữ chỉ mặt trăng và ánh trăng: "ngọc bàn" và "thanh hàn", "mộ vân" (mây chiều tối), "thanh hàn" (lạnh lẽo, trong lạnh), "ngân hán" (sông Ngân), "ngọc bàn" (mâm ngọc). Bốn ý tượng giản đơn đều hướng về tính chất

lạnh và trắng; hai động từ "ích" và "chuyển" đã truyền đạt ý nghĩa động tác không mạnh mẽ lắm; khung thời gian là thời gian tuyệt đối. Ngược lại, hai câu cuối dường như không bao gồm ý tượng nào cả. Nó nói với sức lý giải chứ không phải là với sức tưởng tượng, trong đó sự đối chiếu "đêm nay" và "sang năm" đưa ta vào thời gian tương đối; sự xuất hiện "thử sinh" (cuộc đời này), "thử dạ" (đêm nay) và "minh niên" (sang năm) cũng đưa nhà thơ đến *bình diện trước*, những từ này nói như Bertran Russell, "những từ lấy tôi làm trung tâm", ý nghĩa của chúng xác định thời gian ấy, chỗ ấy của người nói chuyện (tôi). "Minh nguyệt" trong câu 4 là sự tái hiện hai câu đầu, khi tiết tấu liên tục của liên cuối lướt qua nó thì nó đã gắn bó mặt trăng với cảnh ngộ biến hoá vô thường của nhà thơ lại, đồng thời vấn đề mà cái kết của toàn bài thơ nêu ra để lại cho người đọc dư vị lâu dài.

V. NGÔN NGỮ CỦA THƠ ĐƯỜNG

Tới đây, chúng tôi đã từng bước so sánh trên các bình diện về ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận: Về sự không liên tục và liên tục, về tính khách quan và việc lấy cái tôi làm trung tâm, giữa ý thức cảm quan và sự lý giải lý tính, về thời gian không gian tuyệt đối và tương đối. Nhưng phải chăng tồn tại một sợi dây trung tâm xuyên suốt những điều khu biệt nói trên? Đối với hai loại ngôn ngữ đại biểu cho hai phương thức kinh nghiệm khác nhau này phải chăng miêu tả như vậy đã là hợp lý? Trong chương này, chúng tôi

căn cứ vào sự đối chiếu với lý luận của Cassirer để trả lời vấn đề.

Ngôn ngữ ý tượng không thể chia tách mà ngôn ngữ suy luận thì gần như ngược lại, đây là sự khác biệt căn bản của hai loại, tất cả những sự khác biệt đều từ đây mà ra.

"Đồng ý chấm dứt hoài nghi", đó là thái độ nên có đối với bộ phận ý tượng của thơ. Với thái độ này, ý tượng là chân thực, mà căn bản không có sự khu biệt thực hư; ý tượng của thơ chỉ có thể thưởng thức gián tiếp chứ không có cách gì quan sát trực tiếp, bởi vì nó là kết quả quan sát thế giới của nhà thơ. Tuy rằng trẻ em không thể không có quan hệ đối lập sự vật với bản ngã, nhưng nhà thơ lúc này dừng lại ở trạng thái đồng nhất nguyên thủy đối với thế giới. Đối với những kẻ theo chủ nghĩa thần bí, những kẻ mắc chứng thần kinh bệnh hoạn, người nguyên thủy, trẻ em cho đến những nhà thơ có tâm hồn trẻ thơ, lúc này là tất cả thời gian, đó là những giờ phút duy nhất có thể có cho sự sáng khoái hưởng phúc và ý tượng, mà tất cả những cái được cho rồi thì phải hết sức biểu hiện nó ra bằng hình thức cô đọng và thuần túy. Đối với việc nhận thức thế giới khách quan cần có kinh nghiệm, quan sát lâu dài và vất bỏ sự chấp nê ngay lúc này, tức là dù mặt trăng mất đi ánh sáng chiếu trên mặt đất thì nó vẫn ở đó; bất luận là trăng non hay trăng tròn xuất hiện, nó vẫn là mặt trăng như nhau. Đối với trẻ thơ, mặt trăng là thứ có thể sờ mó lấy được. Mà đối với nhà thơ thì điều quan trọng hơn là đặc trưng lung linh toả sáng, trong

trắng, lại hơi lạnh lẽo bao trùm lên con người, thái độ chăm chú mê say này đã khiến vật thể hoà vào trong các đặc trưng khác, chính bởi thái độ này mà mỗi sự vật mỗi cảm giác đều có thể hấp dẫn chú ý trong từng phút từng giây hoặc như Kierkegaard đã nói: "Sự trong trắng của trái tim là ở nỗi khát vọng cầu mong một sự vật nào đó". Trong thơ, thái độ này được biểu hiện ra bằng tiết tấu không liên tục, ý tượng đẳng lập và bằng cú pháp độc lập. Ngôn ngữ ý tượng bao gồm một loại thanh âm thuần phác không gợn vết, những em bé đã phát ra những âm này có trong mỗi chúng ta, nhưng chúng ta lại sợ nhận ra nó.

Song, quan niệm vạn vật đồng nhất thống trị trong thế giới chân thực trẻ thơ không thể kéo dài mãi, thế giới tự thân nó phân ly thì tự ta cũng phân ly cái bản ngã của mình, nhưng tâm hồn trẻ thơ trường tồn của nhà thơ thì kiên trì mạnh mẽ trong sự đồng nhất cái vốn không ngừng bị phá huỷ này. Đúng như Roman Jakobson đã nói: "trong thơ chứa đầy những nguyên tắc đồng đẳng", "chức năng của thơ là đưa nguyên tắc đồng đẳng từ lựa chọn chuyển vào tổ hợp" (10) khiến cho mọi sự vật đồng đẳng hoá chính là sự cố gắng hòng xây dựng lại sự đồng nhất nguyên thủy từng bị che lấp. Đối với ngôn ngữ phổ thông truyền đạt tin tức mà nói thì sự khu biệt đầy đủ và đối lập là không thể thiếu được, còn trong thơ đặc trưng ngôn ngữ riêng lẻ thì được

tam thời sử dụng để tạo thành nguyên tắc đồng đẳng có tính chất chi phối, do đó tiết tấu, vận luật trở thành sự đồng đẳng âm và trọng âm ; đối xứng trở thành sự đồng đẳng cấu trúc ngữ

pháp; từ loại trong thơ ca truyền thống Trung Quốc là một loại đồng đẳng ý nghĩa; ẩn dụ cũng là một loại đồng đẳng ý nghĩa (ví dụ ví thuyền với cái cày, với biển, với ruộng cho nên có thể nói: "Thuyền tại hải thượng cày vân" (Thuyền cày trên biển cả). Trong bài viết sau đồng đẳng sẽ được coi là khái niệm mẫu chốt và sẽ được trình bày rõ.

Nhưng đồng đẳng chỉ là một trong những nguyên tắc mà thơ ca tuân theo, nếu dừng ở đây thì thơ chỉ có thể được xem như là sự trở lại thời con trẻ mà không xứng với cái tên là "tấm gương của cuộc sống" - một cuộc sống được xem như là chân thực và ổn định. Khác biệt là điều không thể tránh khỏi, thống nhất lại những khác biệt ấy là một trong những chức năng của cú pháp, nhất là cú pháp lấy ngôn ngữ suy luận làm đặc trưng mà trong quá trình thực hiện chức năng này, cú pháp trở thành công cụ để nối tiếp suy luận (discursive articulation). Cái gọi là suy luận là chỉ sự mở rộng mà bỏ sự tập trung, nội dung mật chữ của tác phẩm chỉ là khởi điểm mà không phải là tiêu điểm chú ý; cái gọi là nối tiếp chính là nói rõ từng tận từng bộ phận và chỉ ra chính xác quan hệ giữa chúng với nhau. Nếu như nói nguyên tắc giải trí đã chi phối ngôn ngữ ý tượng, thì nguyên tắc hiện thực chi phối ngôn ngữ suy luận - ngôn ngữ phát ra bằng âm thanh đầy đủ và từng trải thì âm thanh này hẳn phải là từ một người lớn trưởng thành đã từng trải bao bản khoăn lo lắng...

Sự nối tiếp suy luận với tư cách là một phương thức

ngôn ngữ quyết không thể đạt được hiệu quả cô đúc và mạnh mẽ. Đối với nhà bình luận như Pound và H. Read từng dùng từ Đức văn "Dichtung" để chỉ sự cô đọng và cô đúc, ngôn ngữ suy luận thuộc về văn xuôi mà không thuộc về thơ ca. Quan điểm này có lẽ không phải là không có điểm khả thủ, nó nhất định cũng có một số ảnh hưởng với thơ ca hiện đại, nhưng sự thực lại là: ngôn ngữ suy luận trong thơ tiếng Anh luôn luôn đóng vai trò quan trọng; còn trong thơ cận thể hầu như tất cả các liên cuối đều viết bằng ngôn ngữ suy luận.

Bởi sự nối tiếp suy luận là nguyên tắc tiềm tại, khi ngôn ngữ suy luận xuất hiện trong liên cuối của thơ cận thể nó thường làm mờ ý nghĩa cảm giác, nó chỉ có nhận thức và lý giải. Chúng ta hãy thử xem bài thơ của Tô Thức dẫn ra trên kia: Cái đặc trưng trong trắng, ngọc ngà ấy được hấp dẫn có nghĩa là bị cái ma lực của ngôn ngữ ý tượng chinh phục; hiểu được cái sự thực là mặt trăng vẫn như xưa, thế mà ta đã phiêu bạt khắp nơi thì cũng hiểu được cái ý nghĩa và quan hệ của mặt trăng đối với ta. Chỉ ra thời gian, địa điểm, nhân xưng - như liên cuối của thơ cận thể biểu hiện ấy chính là một loại phương thức nối tiếp diễn ngôn, do đó cũng chính là phương thức dẫn nhập của thời gian liên tục tương đối.

Thuyết minh tường tận mỗi bộ phận và khiến chúng liên hệ với nhau, điều này đòi hỏi có môi giới đầy đủ, chính vì như vậy mà ngôn ngữ suy luận thường xuất hiện bằng

hình thức đặc thù của đối lưu thủy, từ đó có không gian biểu hiện của 10 hoặc 14 âm tiết. Tiết tấu liên tục thuộc sản phẩm phụ của ngôn ngữ suy luận, một phần coi như là một thủ thuật để thống nhất hoá. Sự chia rẽ giữa tôi với thế giới là một loại vết thương đòi hỏi vỗ về xoa dịu, liên cuối với ngôn ngữ suy luận đã dẫn tới thống nhất (như bài thơ *Vịnh nguyệt* của Tô Thức): Kết quả là nhà thơ không chỉ nhìn thấy thế giới này mà cũng thấy được một cách tự giác rằng mình đang ở trong thế giới đó; đem so sánh với mô thức khách quan thuần túy của bộ phận ý tượng, sự chuyển biến lấy cái tôi làm trung tâm đã cho liên cuối một cơ điệu cá nhân mạnh mẽ.

Ngôn ngữ ý tượng với tính đồng nhất và tính mạnh mẽ của nó đã biểu hiện khuynh hướng chốc lát và không liên tục. Ngôn ngữ suy luận thì hoàn toàn ngược lại, nó lấy tính thống nhất và tính chính thể làm mục tiêu. Nhưng giữa hai loại còn có một khoảng giữa đó là câu động từ cập vật. Theo quan điểm của Fenollosa thì câu động từ cập vật phản ánh sự chuyển di lực trong tự nhiên, đồng thời lại là một loại phương thức khiến hai danh từ cắt rời nối lại với nhau. Động từ "to be" (là) "to be like" (giống như), "to appear" (xuất hiện), "to connect" (liên tiếp, nối liền), "to break" (rách, xé ra...) thì là một phương thức nối danh từ khác. Do sự đối lập căn bản của hai loại phương thức kinh nghiệm là khác biệt (differentiated), và không khác biệt (undifferentiated), cũng do những danh từ xuất hiện bằng

hình thức danh từ ẩn chứa lực hướng tâm cho nên bất cứ quan hệ tĩnh nào giữa hai danh từ đều thuộc về một trạng thái cân bằng tuyệt vời (vĩ diệu), còn những động từ nói trên có khuynh hướng chuyển hoá theo ý nghĩa đối lập của chúng là dấu hiệu đặc trưng của sự thống nhất có sức căng (trương lực).

Tính đồng nhất nguyên thủy của ngôn ngữ ý tượng nên khu biệt với sự thống nhất lại do ngôn ngữ suy luận thực hiện. "*Phù vân du tử ý*" là một loại hình thức đồng đẳng, sự đồng đẳng của nó là do quan hệ cơ chất thực hiện. Trong loại quan hệ cơ chất này, ý tượng giữ gìn cường độ và sự độc lập của nó; nhưng "*phù vân du tử ý*" lại là một loại nổi tiếp suy luận, nó nói rõ mỗi bộ phận và chỉ ra mối quan hệ tương tự của chúng. Hệ từ "là" và các động từ kiểu "như", "tựa như" là những động từ có tính khái niệm mạnh nhất, chúng chỉ xuất hiện ở liên cuối, trở thành một tiêu chí phân công ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận trong thơ cận thể.

Phần lớn, nội dung chúng tôi bàn trên kia Cassirer trong cuốn "*Ngôn ngữ và thần thoại*" của ông ít ra cũng đã dự báo về nguyên tắc. Điều khác nhau là: Cassirer chủ yếu quan tâm tới thần thoại cùng ngôn ngữ, nghệ thuật tạo thành hình thức tượng trưng cơ bản. Quả vậy, chúng cùng nguồn mà khác dòng. Từ Platon bắt đầu trở đi, quan điểm cho rằng sự sản sinh thần thoại có quan hệ mật thiết với việc sáng tạo thơ ca đã được mọi người tiếp thu một cách phổ biến. Do

đó, trong đoạn dẫn văn dưới đây chỉ cần dùng thuật ngữ "ngôn ngữ suy luận" và "ngôn ngữ ý tượng" thay thế cho "tư duy lý tính" và "tư duy thần thoại" thì có thể hiểu rõ ý nghĩa của nó trong bài văn với những mối quan hệ mà nó đề cập tới.

"Đúng như những điều chúng ta thường thấy, mục tiêu của tư duy lý tính chủ yếu là truyền đạt nội dung của những kinh nghiệm cảm giác hoặc kinh nghiệm trực giác nảy sinh trong sự cô độc, nó khiến cho những nội dung này vượt qua giới hạn hẹp hòi của bản thân, mà tổ hợp, so sánh, móc nối với các sự vật khác trong một phạm vi bao gồm hết thảy, theo trật tự xác định. Phương thức hành tiến của nó là "Kiểu suy diễn", trong sự hành diễn này, nó coi nội dung trực tiếp chỉ là một khởi điểm, từ đó xuất phát nó có thể từ các phương hướng trải qua cả lĩnh vực ẩn tượng, cho tới khi những ẩn tượng này được thu nạp vào một khái niệm thống nhất, một hệ thống đóng chặt lại mới thôi. Trong hệ thống này không còn một quan điểm nào độc lập, tất cả các quan điểm đều có mối liên hệ tương hỗ, cùng nhau móc nối mà gợi ý cho nhau, giải thích cho nhau. Do đó, mọi sự kiện phân ly đều có một sợi dây tư tưởng vô hình ràng buộc vào trong một chỉnh thể. Ý nghĩa lý luận của phương thức tư duy này là ở chỗ nó có đặc trưng chỉnh thể (totality).

Xét theo hình thức cơ bản nhất, tư duy thần thoại không có đặc trưng này.

Trên thực tế, đặc trưng thống nhất lý tính là đi ngược lại với tinh thần của tư duy thần thoại. Bởi vì trong tư duy thần thoại, tư duy không thể xử lý một cách tự do nội dung trực giác để chúng liên hệ, đối chiếu với nhau mà ngược lại, chúng bị hấp dẫn và bị mê hoặc bởi trực giác đột ngột; chúng thoả mãn với kinh nghiệm trực tiếp, với hiện tại có thể cảm giác được và lấy đó làm cái quan trọng nhất, mọi cái khác đều không đáng kể. Đối với một người mà sức lý giải hoàn toàn phục tùng theo thần thoại - tôn giáo, thì cả thế giới tựa hồ như chìm đắm, những nội dung trực tiếp không chế tinh thần tôn giáo của họ, vô luận chúng là cái gì, đều tràn ngập trong ý thức của họ, đến nỗi họ coi rằng ngoài cái đó ra không còn gì khác tồn tại ở trên đời. "Cái tôi" đã dốc hết tinh lực vào đối tượng duy nhất, sống quên mình trong nó. Ở đây, chúng ta nhận thấy được là sự hạn chế hết mức của kinh nghiệm trực giác chứ không phải là mở rộng phạm vi ngày càng lớn; là sự co cụm dày đặc mà không phải là sự phân tán rộng rãi. Mọi sức mạnh đều tập trung vào một điểm chính là tư duy thần thoại và là điều kiện tiên quyết mà thần thoại sản sinh" (theo "Ngôn ngữ và thần thoại" trang 32, 33)

Bây giờ chúng tôi trở lại vấn đề mà bài viết lúc đầu nêu ra là: Chức năng cú pháp trong thơ là gì? Donald Davie từng nêu ra ba loại trả lời là: Cú pháp phi thơ (như quan điểm của T.E. Hulme), cú pháp có tính động tác (như quan

điểm của E. Fenollosa) và cú pháp có tính âm nhạc (như quan điểm của Susane Langer). Quan điểm của riêng Davie là: Cú pháp trong thơ là công cụ nối tiếp suy luận, nó không khác nhiều với cú pháp trong văn xuôi (xem chương 13, 14 cuốn *"Sức mạnh nối tiếp"*).

Khi chúng tôi đứng ở thời điểm trước mắt mà nhìn sự tranh luận này, bất giác nghĩ tới câu chuyện người mù xem voi. Đương nhiên, đánh giá như vậy là không công bằng. Trước hết là, ngoài Langer ra, thái độ của những người này đối với thơ tượng trưng chủ nghĩa, hoặc thơ phái hậu tượng trưng chủ nghĩa ngược lại hẳn, hơn nữa, tuyên ngôn của họ chỉ là có tính chất cương lĩnh; song vấn đề mà họ quan tâm là có tính hiện thực: "Cú pháp nên phát huy tác dụng như thế nào trong thơ?" hoặc giả "Thơ hiện đại nên có diện mạo như thế nào?". "Nó nên có hình thức cú pháp như thế nào?". Thứ hai là, sự tranh luận của họ chủ yếu là tập trung vào thơ tiếng Anh, mà tiếng Anh so với tiếng Hán thì rườm rà, rời rạc, chí ít thì trong ngôn ngữ thơ cũng là như vậy. Kết quả là: Những sự vật có thể biểu hiện một cách tương đối tự nhiên bằng tiếng Hán (sự độc lập của ý tượng danh từ thông qua cú pháp) nếu dùng tiếng Anh để biểu đạt thì tỏ ra không tự nhiên hoặc không thể biểu đạt được hết, ngược lại cũng như vậy.

Sau khi đã giải thích những điều trên, còn lại một vấn đề: Chức năng cú pháp trong thơ cận thể như thế nào? Chúng tôi thảo luận vấn đề này từ hai góc độ: Một mặt từ

góc độ danh từ, động từ và câu, tức là phân tách cú pháp thành từng nhân tố tạo thành nó. Đương nhiên, cho dù thảo luận tách bạch từng vấn đề thì đáp án cũng không phải giản đơn. Do đó, trong khi thảo luận về ý tượng danh từ, chúng tôi không thể không suy nghĩ đến cú pháp độc lập; khi nghiên cứu động từ lại liên quan đến ngữ nghĩa của động từ cá biệt...

Một mặt khác nêu ra ba quan điểm về chức năng cú pháp của ba tác giả nêu trên kia là: Sự tạo thành ý tượng, bắt chước động tác, nối tiếp suy luận. Chúng tôi chân thành tiếp thu những quan điểm này và tìm những ví dụ chứng minh tương ứng cho từng loại trong thơ cận thể. Dù sao thì quan điểm đa nguyên luận nên xem là hợp lý nhất, trong một bài thơ cận thể, những bộ phận khác nhau nên có những cú pháp khác nhau, những loại cú pháp này cũng có những chức năng khác nhau. Nhất là đòi hỏi chỉ ra rằng: Sự đối lập của ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận là căn bản, chúng tôi thử miêu tả đặc trưng từng loại của chúng và gắn bó chúng lại theo hai loại mô thức tư duy khác nhau. Chính vì vậy, bài này lấy đầu đề là "Ngôn ngữ của thơ Đường".

NGŨ NGHĨA, ẨN DỤ VÀ ĐIỂN CỐ TRONG THƠ ĐƯỜNG

Trong phần trên, chúng tôi đã bàn về đặc trưng chủ yếu của hình thái ý tượng trong thơ Đường, vai trò của cú pháp và cách cấu tạo từ trong việc tạo thành ý tượng. Trong phần này, chúng tôi sẽ thảo luận về ngữ nghĩa trong thơ Đường, nhất là tác dụng của nhiều lớp ý nghĩa của nó.

I. NGŨ NGHĨA VÀ NGUYÊN TẮC ĐỒNG ĐẲNG

1.1. Định nghĩa về đồng đẳng

Trong phần trên, chúng tôi đã nói đến một cách vắn tắt vấn đề ý nghĩa, ví dụ: Khi đem ngôn ngữ thơ cận thể phân chia thành ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận, chúng tôi đã lấy ý nghĩa gọi tên làm tiêu chuẩn phân chia, cũng tức là làm cho ý nghĩa cảm giác đối lập với ý nghĩa khái niệm; chúng tôi căn cứ vào tính chất tĩnh để phân tích danh từ, tính từ; căn cứ vào tính chất động để phân tích động từ và vị ngữ mang tính chất động từ; căn cứ vào sự suy luận mà câu thơ muốn biểu đạt để phân tích bản thân câu thơ. Nói gọn lại, phần thảo luận trên đây của chúng tôi phần lớn đều giới hạn trong ý nghĩa mặt chữ giản đơn của các yếu tố ngôn ngữ. Do đó, có thể sẽ gây cho bạn đọc một ấn tượng là: thơ cận thể có vẻ rời rạc, vụn vặt lỏng lẻo và hỗn loạn, cho nên đơn điệu, hời hợt. Sở dĩ rời rạc, vụn vặt là vì trong ý

tượng giản đơn, các từ ngữ kể nhau cấu tạo thành một quan hệ đẳng lập, không ảnh hưởng gì nhau; còn lỏng lẻo, rối loạn là vì thiếu cái ảnh hưởng qua lại tạo thành hiệu quả mới mẻ. Các từ được sử dụng lặp đi lặp lại (như *lạc thủy*, *minh nguyệt*, *cao sơn*) lại được nhấn mạnh quá đáng. Này sinh ấn tượng như thế, nên hiểu là do góc độ phân tích của chúng tôi còn hạn chế, chứ không phải do khiếm khuyết vốn có của thơ cận thể.

Mặt khác, nguyên tắc đa nghĩa trong một thời gian dài vẫn là một học thuyết chiếm địa vị chủ đạo.

Ý nghĩa của ý nghĩa (*Meaning of meaning*, 1923) của Ogden và Richards, bảng loại hình ý nghĩa mơ hồ của Empson, thông qua những phương pháp khác nhau khiến cho phê bình chuyển hướng sang nguyên tắc đa nghĩa. Gần đây, Northrop Frye trong sách *Giải phẫu phê bình* (*Anatomy of Criticism*, 1957) đã dành cả một chương ("Kí hiệu học") để nghiên cứu vấn đề các lớp ý nghĩa trong văn học. Như mọi thi ca khác, thơ cận thể cũng có thể sinh nhiều tầng ý nghĩa. Bởi vì mục đích của bài này là miêu tả đặc trưng ngôn ngữ của thơ cận thể, cho nên hiện tượng nhiều nghĩa của một từ tự nhiên cũng thuộc phạm vi thảo luận.

Nhiều nhà nghiên cứu hứng thú với việc chứng minh tính mơ hồ nội tại của thi ca, hoặc đem ý nghĩa của thi ca phân chia thành các tầng lớp và loại hình khác nhau, còn chúng tôi thì sẽ đặt trọng điểm ở quá trình diễn biến từ ý

nghĩa cơ bản của từ sang ý nghĩa mở rộng. Lý do làm như thế, chúng ta cũng sẽ được thấy sáng tỏ dần trong quá trình thảo luận của chúng tôi. Nói một cách giản đơn, cách làm đó có thể khiến chúng tôi có thể sử dụng một quan điểm thống nhất để nghiên cứu các vấn đề tương quan, bao gồm cả ẩn dụ và điển cố.

Dưới đây, chúng tôi sẽ giải thích, thế nào là nguyên tắc đồng đẳng và bằng cách nào mà nó có thể làm nảy sinh ý nghĩa mới trong thi ca. Bởi vì nguyên tắc này trước hết do Roman Jakobson nêu ra một cách khái quát, cho nên chúng tôi sẽ bắt đầu bằng một đoạn ý kiến của ông:

"Đặc biệt đáng chú ý là, cái đặc trưng nội tại mà một bài thơ không thể thiếu được là gì? Muốn trả lời câu hỏi này, chúng ta phải nhớ lại hai loại mô hình sắp xếp được sử dụng trong hành vi ngôn ngữ: Lựa chọn và tổ hợp. Nếu chủ đề của một đoạn văn là "trẻ em", thì người nói sẽ lựa chọn một danh từ ít nhiều tương tự trong các vốn từ vựng hiện có, như trẻ con (child), nhi đồng (kid), cậu bé (youngster), đứa bé (tot), tất cả những từ này đều đẳng trị trên một phương diện nào đó. Tiếp theo, khi trần thuật về chủ ngữ đó, người nói có thể lựa chọn một vị ngữ cùng loại như ngủ (sleeps), ngủ thiếp (dozes), ngủ gật (nods), chợp mắt (naps). Cuối cùng, đem từ đã lựa chọn dùng một chuỗi lời tổ hợp lại. Sự lựa chọn nảy sinh trên cơ sở đồng đẳng, trên cơ sở giống nhau và khác nhau, đồng nghĩa và trái nghĩa; còn trong quá trình tổ hợp, việc xây dựng trật tự lời nói thì dựa vào cơ sở

kế nhau. Chức năng của thơ là đem nguyên tắc đồng đẳng từ quá trình lựa chọn chuyển vào quá trình tổ hợp. Đồng đẳng trở thành biện pháp tạo thành của trật tự lời thơ. Trong thơ một âm tiết có thể đồng đẳng với bất kì một âm tiết nào khác trong cùng một trật tự lời thơ, trọng âm với trọng âm, phi trọng âm với phi trọng âm, âm dài với âm dài, âm ngắn với âm ngắn, giới hạn từ với giới hạn từ, không có giới hạn từ với không có giới hạn từ, chỗ ngừng cú pháp với chỗ ngừng cú pháp, không có chỗ ngừng với không có chỗ ngừng đều phải ngang nhau. Âm tiết biến thành đơn vị đo lường, âm ngắn và trọng âm cũng như vậy".

Lựa chọn và tổ hợp tạo thành hai phương thức cơ bản để sắp xếp kí hiệu ngôn ngữ. Lí luận này có thể truy ngược lên Ferdinand de Saussure (11), người sáng lập ra ngôn ngữ học hiện đại. Tính đồng nhất của cấu trúc kí hiệu là do nó đồng đẳng với tính hệ thống của kí hiệu khác, tức là do nó được xác định bởi tính giống nhau hay khác nhau so với các bộ phận kí hiệu khác. Ví dụ giản đơn nhất là trong âm vận học, m- và n- của tiếng Anh tương tự nhau, vì chúng đều là âm mũi, nhưng khác nhau ở chỗ âm trước là âm hai môi, âm sau là âm đầu lưỡi. Âm mũi có thể tương tự với âm tắc, âm xát. Điểm cơ bản trong lí luận của Saussure là đem lời nói (parole) và ngôn ngữ (langue) tách bạch nhau ra. Lời nói là hoạt động thực tế, là nội dung mà người ta nói hay viết trong không - thời gian cụ thể; ngôn ngữ là cấu trúc tổng thể, là cái kho vật liệu mà các hoạt động lời nói đều sử

dụng. Trong hoạt động lời nói các kí hiệu cá biệt (thành phần ngôn ngữ) sở dĩ có chức năng truyền đạt thông tin một phần là do chúng đối lập với các kí hiệu khác trong ngôn ngữ, một phần là do chúng liên hệ với các kí hiệu khác trong cùng một ngữ đoạn: nói bằng m- có nghĩa rằng không nói n-, lựa chọn child (đứa trẻ) và sleep (ngủ) có nghĩa là vứt bỏ old man (người già) và walk (đi), đó đã là lựa chọn. Trong chuỗi lời đó kí hiệu cá biệt đã liên kết nhau trên cơ sở tương cận (kề nhau) để tạo thành một đơn vị càng ngày càng lớn, cũng tức là những kí hiệu trực tiếp kề nhau trước hết do cấu trúc ngữ pháp tổ hợp lại, còn phạm vi không ngừng được mở rộng.

Jakobson đặc biệt chỉ ra hai điểm khác biệt giữa ngôn ngữ có tính thơ và ngôn ngữ thông thường: 1, Nguyên tắc đồng đẳng trong ngôn ngữ thông thường phát huy chức năng bên ngoài chuỗi lời nói (tức là phát huy tác dụng trên cấp độ ngôn ngữ mà không phải lời nói); còn trong ngôn ngữ mang tính thơ thì tác dụng ngay trong chuỗi lời; 2, Trong ngôn ngữ thông thường thành phần ngôn ngữ tương cận do cấu trúc ngữ pháp liên kết lại; còn trong ngôn ngữ mang tính thơ thì các hạn chế về ngữ pháp không còn thích hợp nữa. Các thành phần ngôn ngữ không kề nhau có thể kết hợp được với nhau thông qua nguyên tắc đồng đẳng.

Mặc dù Jakobson chỉ thuyết minh lí luận của ông từ góc độ vận luật, nhưng nguyên tắc đồng đẳng cũng được biểu hiện ra ở nhiều phương diện khác: sự tương đồng về

thanh mẫu, vận mẫu là sự đồng đẳng về mặt ngữ âm. Cân đối và thành phần cân đối thuộc về đồng đẳng ngữ pháp. Do đó, căn cứ theo nguyên tắc đồng đẳng mà suy nghĩ đến đặc trưng ngữ âm và đặc trưng ngữ pháp trong thơ là một phương pháp tự nhiên và dễ hiểu. Nếu như phương pháp này cũng có thể ứng dụng cả trên phương diện ngữ nghĩa thì chúng ta có thể xây dựng được một lí luận nhất quán. Tuy nhiên, ý nghĩa của nguyên tắc đồng đẳng còn cần phải được làm sáng tỏ hơn nữa.

"Đồng đẳng" (đối đẳng, đẳng trị) nói chung bao hàm các ý nghĩa bằng nhau và tương đồng. Bạn đọc từ các ví dụ mà Jakobson đưa ra như trẻ em, nhi đồng, cậu bé cũng có thể nhận thấy: đồng đẳng và tương tự là như nhau; nhưng theo một ý nghĩa chặt chẽ thì tương phản (trái nhau) cũng là một bộ phận không thể thiếu của sự đồng đẳng về ý nghĩa. Jakobson tiếp tục viết rằng: "Sự lựa chọn nằm trên cơ sở đồng đẳng trên cơ sở giống nhau, khác nhau, đồng nghĩa, trái nghĩa mà sản sinh...". Michael Riffaterre cũng đã nói về vấn đề này rất rõ ràng: "Ví như mấy từ do đồng đẳng về phương diện phát âm mà kết hợp thành một chuỗi liên tục cùng thanh mẫu, vận mẫu và nhịp điệu, thì như vậy, không tránh khỏi việc tạo thành một quan hệ đồng đẳng về ngữ nghĩa giữa các từ đó, do vậy ý nghĩa của mỗi yếu tố trong chúng cũng được xem là giống nhau (do đó mà tạo thành ví von và ẩn dụ) hoặc là trái nhau (do đó mà tạo thành đối sánh) và liên hệ với nhau" (12). Đồng đẳng bao hàm hai

mặt giống nhau và trái nhau. Nó là một sức mạnh cưỡng bức của hai từ trong cùng một loại.

Quan điểm này có thể được diễn đạt bằng chữ cái: chúng ta xem A, B là hai thành phần được đặt vào một chỗ và nối liền bằng: "dấu bằng", viết thành $A = B$. Ở đây, dấu bằng biểu thị quan hệ đồng đẳng, A và B có phần giống nhau, có phần khác nhau. Trang Tử từ xưa đã nói: "Vạn vật tất đồng, tất dị". m- và n- cũng thuộc vào phụ âm, xét về mặt giống nhau của chúng, chúng đều là âm mũi, xét về mặt khác nhau, thì một cái là âm hai môi, một cái là âm đầu lưỡi.

Khi chúng ta suy nghĩ về vấn đề ý nghĩa thì trước tiên nên chú ý cách vận dụng về nguyên tắc đồng đẳng.

1. Khi hai từ tạo thành một quan hệ đồng đẳng thì sẽ sản sinh một ý nghĩa mới hay ý nghĩa mở rộng. Ở đây, có hai loại hình thức chủ yếu: Nếu như hai từ đều là danh từ thì chúng đều tác động vào nhau để làm nổi bật mặt giống nhau hoặc khác nhau. Nếu một từ là danh từ, một từ là động từ, vì ý nghĩa động từ khá ổn định, thì danh từ sẽ bị biến đổi để thích ứng với động từ. Chẳng hạn "the ship ploughs the sea" (Thuyền cày biển khơi), danh từ "thuyền" có được ý nghĩa là do liên hệ với ý nghĩa của từ "cày".

2. Trong đoạn trên, chúng tôi đã phân biệt hai khái niệm cấu trúc và cơ chất: cấu trúc chỉ các mối liên hệ tương đối lớn của các bộ phận chủ yếu của các tác phẩm, còn "cơ chất" là chỉ các mối liên hệ của các bộ phận tương đối nhỏ

của tác phẩm. Trong "cơ chất", tức là trong việc sắp xếp các mối quan hệ cục bộ giữa từ và câu cần phải phân biệt thêm: Nếu các quan hệ giữa từ và từ được biểu hiện đầy đủ và được tổ chức lại theo hình thức ngữ pháp thì người ta gọi đó là "quan hệ ẩn dụ". Ngôn ngữ được tạo thành theo hai loại quan hệ này, chúng ta phân biệt gọi bằng: " ngôn ngữ phân tích" và " ngôn ngữ ẩn dụ".

Chúng tôi còn chỉ ra, trong thơ cận thể tràn đầy các ý tượng danh từ giản đơn và chúng phát huy tác dụng trong thơ cận thể quan trọng hơn nhiều so với thơ tiếng Anh. Chúng tôi đã sử dụng khái niệm " ngôn ngữ phân tích" dùng để khái quát ngắn gọn hình thức ngôn ngữ này và các đặc trưng hữu quan của chúng.

Các đặc điểm ấy bao gồm: Ngôn ngữ ý tượng là một ngôn ngữ không liên tục, khách quan, nó trực tiếp nói với cảm giác và còn bao hàm một sự đồng đẳng về thời gian, không gian... Trên thực tế, ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ ẩn dụ là cùng một hiện tượng mà được quan sát dưới hai góc độ khác nhau. Nói một ngôn ngữ nào đó là ngôn ngữ ý tượng tức là nói rằng giữa các từ thiếu vắng mối liên hệ cú pháp hoặc chỉ có mối liên hệ cú pháp lỏng lẻo. Do đó, thơ cận thể cho người ta một ấn tượng tản mạn, phiến đoạn ; khi gọi cùng một ngôn ngữ ấy là ngôn ngữ ẩn dụ (trên ý nghĩa chặt chẽ), thì là nói quan hệ giữa các từ với nhau không bị quan hệ cú pháp ràng buộc mà là kết hợp với nhau theo nguyên tắc đồng đẳng. Cách gọi trước nhấn mạnh tới bộ

phần được cấu thành, tức là chất liệu tạo thành thơ cận thể, cách gọi sau nhấn mạnh tới phương thức kết hợp giữa các bộ phận với nhau.

Nguyên tắc đồng đẳng là cơ sở tổ chức cục bộ trong thơ, nó đem từ và từ liên hệ lại với nhau và khiến chúng biến thành những cơ chất. Mỗi liên hệ cú pháp của tiếng Hán vốn không lấy gì làm chặt chẽ, đến thơ cận thể, do sự hạn chế nhiều mặt của thể tài, mỗi liên hệ cú pháp lại càng thêm mỏng manh, kết quả là nó khiến cho quan hệ ẩn dụ vượt trội lên trên quan hệ phân tích. Do đó, lí luận của Jakobson càng dễ được sử dụng để thuyết minh hiện tượng thơ cận thể - mặc dù lí luận này đầu tiên là nêu ra cho thơ phương Tây. Dưới đây, chúng tôi sẽ nêu ví dụ thuyết minh rằng nguyên tắc đồng đẳng không chỉ có thể khiến cho các từ cục bộ kết thành một khối, mà còn có thể trở thành nguyên tắc phổ quát của tổ chức cấu trúc quán xuyên trong toàn bộ bài thơ.

3. Khi hai đơn vị ngôn ngữ được xếp đẳng lập thì sự tương đồng hay tương dị của chúng hầu như là cùng tồn tại. Tương lục giữa các từ và quan hệ đồng đẳng của chúng đều không thể tách rời, có thể nói hai đơn vị ngôn ngữ do chúng giống nhau và khác nhau mà thu hút vào nhau, đồng thời lại vì chúng khác nhau mà đẩy nhau ra. Lấy đó làm cơ sở hình như có thể lập thành một hệ phổ của toàn bộ thi ca, một đầu hệ phổ là các quan hệ đối lập tạo thành thể thơ và phong cách, đặc trưng của nó là tổ chức theo hai hay nhiều tuyến

đối lập. Chẳng hạn thơ kịch, nếu như không có xung đột và giải quyết xung đột thì không thể tưởng tượng được; các đề tài thường thấy trong thơ Đường, như tống biệt, viễn vọng, hoài cựu cũng cần sử dụng nguyên tắc đối lập này, tính chất của các đề tài này khiến cho nhà thơ trở thành sự đối sánh giữa quá khứ và hiện tại, xa xôi và gần gũi, huyền tưởng và hiện thực. Một dấu kia của hệ phổ là thể thơ được liên kết lại bởi một cơ điệu thống nhất. Loại thơ này dù cho có bao hàm sự đối lập, cũng chỉ là sự đối lập nảy sinh trong một tư tưởng hay tình cảm đơn nhất nào đó; thuần nhất mới là nguyên tắc lý tưởng của loại thơ này. Thơ trữ tình, nhất là thơ trữ tình ngắn là ví dụ tốt nhất.

Một sự phân loại chi tiết đòi hỏi phải cân nhắc tới các nguyên nhân khác; sự hiện diện hay không của một thủ pháp văn học đặc thù chỉ là một nhân tố, nhiều lớp ý nghĩa được biểu hiện trong thơ lại là một nhân tố nữa. Ví dụ, sự vận dụng điển cố thường kéo theo một âm điệu không hài hoà, ngầm chỉ ra ý nghĩa về sự phân li giữa cổ và kim; nó còn có thể tăng thêm cho thơ một tầng ý nghĩa sâu kín hơn. Cũng như vậy, ẩn dụ cũng khiến cho nội hàm của thơ vượt lên ý nghĩa mặt chữ và phức tạp thêm. Chỉ khi nào không tồn tại điển cố và ẩn dụ thì thơ mới có thể đem trọng điểm đặt vào "lúc này" và "nơi này", tức là vào cái khoảnh khắc tràn đầy cảm giác tươi mới. Đó chính là cái mà phái Thiên tông gọi là "bản sắc", và là cái mà một số nhà phê bình gọi là "tự nhiên". Ngũ tuyệt của Vương Duy là ví dụ hay nhất

cho trường hợp này.

Nếu chúng ta men theo đường dây nêu trên mà tìm sâu thêm, thì có thể từ nguyên tắc đồng đẳng mà phát triển thành một thứ phân loại học của thơ Đường - đây chính là sự biểu hiện hiện đại của truyền thống phân loại đã có từ Chung Vinh, Tư Không Đồ. Cái kế hoạch to lớn này nằm ngoài phạm vi của luận văn này, chúng tôi chỉ có thể nói qua về nó, ở chương sau đây, chúng tôi sẽ căn cứ vào nguyên tắc đồng đẳng mà miêu tả đặc trưng cơ bản của thơ trữ tình.

Ba điểm nêu ra ở trên cung cấp một phương hướng để chúng ta vận dụng nguyên tắc đồng đẳng, trong sự trình bày dưới đây, chúng tôi sẽ cung cấp một số ví dụ cụ thể để thuyết minh quan điểm nói trên và kiểm tra, điều chỉnh lí luận của Jakobson. Ở đây cần phải chỉ ra một điều là: chúng tôi chọn đề mục cho luận văn là "ý nghĩa, ẩn dụ và điển cố" nhằm thuyết minh: ẩn dụ, điển cố đều thuộc vào quá trình chung nhằm sản sinh ra ý mới, hơn nữa, chúng tôi sẽ lấy nguyên tắc đồng đẳng làm hệ qui chiếu, để từ một góc độ chung mà thảo luận ba vấn đề đó. Trên đây chúng tôi đã định nghĩa cho nguyên tắc đồng đẳng, chỉ ra mối quan hệ chung của nó với việc sản sinh ra nghĩa mới. Dưới đây, chúng tôi sẽ chuyển sang thảo luận ẩn dụ và điển cố.

1.2. Ẩn dụ và điển cố như là những quan hệ đồng đẳng

Phần lớn ẩn dụ là do hai thành phần cấu tạo thành, điển cố cũng như vậy, một thành phần trong đó chỉ tình hình thực tế, thành phần kia chỉ sự kiện quá khứ. Sự đẳng lập của hai thành phần này khiến cho chỗ giống nhau và chỗ khác nhau của chúng lại càng nổi bật thêm. Điểm này khiến cho ẩn dụ và điển cố có thể được phân tích như là một trường hợp đặc thù của nguyên tắc đồng đẳng. Sự phân tích này là mục đích của phần này, dưới đây chúng tôi sẽ lần lượt nêu ra các ví dụ thơ để nhấn mạnh tính tương đồng và tính tương phản. Trong quá trình phân tích còn phải ghi nhớ: tương đồng luôn luôn tồn tại cùng tương dị, ngược lại cũng thế. Hơn nữa, trong khi phân biệt các ví dụ thơ thuộc hai loại hình, trên thực tế chúng tôi biến khác biệt về cấp độ thành khác biệt về loại biệt.

Trong bài thơ *Tống hữu nhân* của Lý Bạch có hai câu như sau: "*Phù vân du tử ý / Lạc nhật cố nhân tình*" (457), rõ ràng, "phù vân" và "lạc nhật" có hai tầng nghĩa: nghĩa mặt chữ và nghĩa ẩn dụ. Bề ngoài chúng thuộc về cảnh vật tự nhiên, nhưng với tư cách là ẩn dụ chúng miêu tả một loại tình cảm phức tạp. Các danh từ đẳng lập trong mỗi câu do ngữ nghĩa tương đồng mà tác động vào nhau: phù vân vô ưu vô lự, đi về bất định, dùng ví với con đường của người du tử; sự rời xa của bằng hữu và lạc nhật cũng gợi lên một cảm giác như mất mát một cái gì. Đó chính là lợi dụng sự tương đồng về ngữ nghĩa để tạo thành ẩn dụ. Nói một cách khác, nguyên tắc đồng đẳng thông qua ẩn dụ đã làm sản sinh ra ý

mới.

Hãy xem lại một liên trong bài thơ *Giang Hán* của Đỗ Phủ: "*Giang Hán tư qui khách / Càn khôn nhất hủ nho*" (491), giống như ví dụ trên, liên này cũng do các danh từ đẳng lập tạo thành, nhưng cái nguyên tắc cơ bản mà nó tuân theo là tương phản chứ không phải tương đồng, sự nhỏ bé của con người và cái bao la của vũ trụ tạo thành một sự tương phản gay gắt. Đối sánh cũng có hiệu quả sản sinh ý mới, tuy "nhỏ bé" không phải là hàm ý vốn có của "khách nhớ quê" hay "hủ nho", nhưng khi chúng xuất hiện trên Trường giang và Hán thủy và cả cái bối cảnh mệnh mông do đất trời tạo nên, thì cái ngữ nghĩa đặc trưng ấy cũng tự nhiên biểu hiện ra.

Hai ví dụ này đều có hình thức ngôn ngữ tương đồng, thông qua sự đẳng lập của các danh từ tương cận cũng sản sinh hiệu quả giống nhau. Bất luận là tương đồng hay tương phản chúng đều có thể sản sinh ý mới. Để cho tiện, chúng tôi sẽ sử dụng một thuật ngữ để khái quát đặc trưng mà hai ví dụ vừa nêu biểu hiện ra. Khi hai từ hay cụm từ do ý nghĩa tương đồng hay tương phản mà tác động vào nhau, chúng ta dùng chữ "quan hệ ẩn dụ" để thuyết minh quan hệ của chúng. Do đó, quan hệ ẩn dụ là một tình huống đặc thù của nguyên tắc đồng đẳng, tức là một biểu hiện đặc thù khi nguyên tắc đồng đẳng bị giới hạn trong phạm vi ngữ nghĩa. Ẩn dụ trong ý nghĩa thông thường là sự so sánh mặt tương đồng của một từ với các từ khác, nó chỉ là một bộ phận của

quan hệ ẩn dụ. Trong quá trình thảo luận dưới đây, chúng tôi sẽ giải thích chính xác hơn thuật ngữ "quan hệ ẩn dụ" này.

Khi thảo luận hai câu thơ "*Phù vân du tử ý / Lạc nhật cố nhân tình*" chúng ta có thể tạo thành một ẩn tượng như sau: tương tự là quan hệ tiềm tại duy nhất trong đó. Thế nhưng như trên có nói, tương tự luôn luôn có tương phản kèm theo, cho nên, chỉ một việc chỉ ra cái tương đồng là không đủ. "*Lạc nhật*" là hình ảnh chỉ mặt trời sắp biến mất dưới đường chân trời, "*cố nhân tình*" có chữ "*cố*" bao gồm hai tầng nghĩa: khi biểu hiện tuổi tác thì nó có nghĩa là già lão, trong đó bao hàm ý nghĩa "biến mất", "chết". Nhưng trong trường hợp "*cố giao*" thì chữ "*cố*" còn có nghĩa là đã trải qua thời gian lâu, giữ được lâu. Trong bản thân từ "*cố*", giữa "mất đi" và "giữ được lâu" hình thành nên một tương lực, khi "*lạc nhật*" và "*cố nhân tình*" đăng lập thì dòng tương lực kia càng được gia tăng.

Quan hệ ẩn dụ không chỉ biểu hiện giữa các từ đăng lập không có liên hệ nhau, như các ví dụ trên đã cho thấy, mà còn biểu hiện giữa các thành phần nằm trong cấu trúc ngữ pháp lớn hơn. Ví dụ, trong bài *Giang Hán* của Đỗ Phủ có một liên thể này: *Lạc nhật tâm do tráng / Thu phong bệnh dục tồ* (491), ở đoạn văn trên chúng tôi từng trình bày như sau:

Câu trước bao hàm hai tình huống tương đồng và tương phản. "Tuy lòng tôi đã như mặt trời lặn, nhưng nó hãy

còn mạnh mẽ"; "Lòng tôi không như mặt trời lặn, nó vẫn còn mạnh mẽ. Câu thứ hai cũng có thể giải thích như vậy: "Tuy bệnh tình của ta đã như gió thu, nhưng nó sẽ mau chóng lành lại"; "Bệnh của ta không như gió thu, nó sẽ mau chóng lành lại".

Theo thuật ngữ của chúng tôi, thì giữa "mặt trời lặn" và "lòng", "gió thu" và "bệnh" có tồn tại một quan hệ ẩn dụ - quan hệ tương phản và tương đồng. Thế nhưng, hai câu thơ này còn có thể có cách đọc khác: "Trong khi mặt trời lặn, lòng tôi vẫn còn hăng hái; trong ngọn gió thu, bệnh tôi sẽ lành hẳn". Nếu chọn cách đọc này, "lạc nhật" trở thành điều kiện thời gian không gian cho "tâm do tráng", mà quan hệ này lại do giới từ "tại" chỉ ra. Chúng tôi sẽ dùng quan hệ phân tích để chỉ các quan hệ phụ thuộc về không gian, thời gian, nhân quả. Rất rõ ràng, cả hai cách đọc này đều có thể được, do đó mà không cần phải lựa chọn, còn quan hệ ẩn dụ và quan hệ phân tích cũng tồn tại song song: quan hệ thứ nhất dựa vào sự tương đồng hay tương dị của từ mà tổ chức thành hình thái cơ chất, quan hệ thứ hai thì lấy việc phân loại làm cơ sở, đem từ nhập vào đơn vị ngữ pháp.

Ở đây còn nên giải thích phó từ "do" và "dục", "do" là một phó từ biểu thị ý nghĩa giữ nguyên tình trạng, còn "dục" thì biểu thị sự thay đổi, giữ nguyên tình trạng chỉ sự vật theo thời gian vẫn giữ sự tương đồng hay tương tự, còn biến đổi thì có nghĩa là sự vật đến theo sau sẽ có sự khác biệt. Do vậy, hai phó từ này theo toạ độ thời gian mà biểu thị quan hệ đồng đẳng. Thêm nữa, cả hai đều có tính song

trung và do đó mà có tương lục. Nói "tâm do trắng" nghĩa là có một tình trạng khác với dự liệu ban đầu; nói "bệnh đục tó" thì biểu thị người bệnh tuy chưa lành nhưng sức khoẻ rồi sẽ hồi phục. Trong ngữ cảnh này phó từ đã tăng cường thêm tương lục mà hai danh từ đẳng lập đã tạo ra, và đồng thời tăng cường thêm nội dung mới. Trong câu "thu phong tâm do trắng"^{*}, "thu phong" đã biểu thị xu thế suy tàn, nhưng "do" với ý nghĩa "vẫn giữ được" và kháng cự lại xu thế đó; "lạc nhật" có nghĩa là kết thúc, nhưng "đục" thì lại biểu thị một "sự khởi đầu mới". Nói chung phân tích đặc điểm cơ bản của các đề tài thường gặp trong thơ Trung Quốc và đem các đặc điểm ấy mà chia thành ba loại liên hệ nhau: quan hệ lô gích tương đồng hay tương phản, quan hệ thời gian, không gian, và thái độ tình cảm là hoàn toàn có thể chấp nhận được: hoài cựu là hi vọng hiện thực vẫn như những ngày xưa, tiếc nuối là biểu thị lòng mong muốn quá khứ không nên như thế, tiếc thương cái đã mất (thương thệ) là cảm khái cho sự vật đổi thay quá nhanh, hoài hương thì biểu hiện "nơi này chính là cố hương" hay mong muốn điều kiện thực hiện có thay đổi, còn tổng biệt biểu đạt cái hy vọng gắn bó mật thiết với bạn bè. Trong những đề tài này nguyên tắc đồng đẳng vẫn là cơ sở cho quan hệ thời gian, không gian và thái độ tình cảm.

Diễn cố cũng là cái được cấu thành theo nguyên tắc

^{*} Nguyên tác chép nhầm - T.Đ.S.

đồng đảng, nhưng trước hết phải nói rõ, công trình này chỉ muốn bàn tới điển cố lịch sử, cho nên nó đòi hỏi một sự đối sánh vấn đề hiện thực với sự kiện lịch sử.

Vương Duy: Túc phu nhân

Mạc dĩ kim thời sủng / Năng vong cựu nhật ân.

Khan hoa mãn nhãn lệ / Bất cộng sở vương ngôn (756)

(Chớ vì ân sủng hôm nay mà quên ân ngày qua, Ngắm hoa mắt đầy lệ, không trò chuyện cùng Sở vương)

Động cơ sáng tác của bài thơ này theo người ta nói là thế này: "Ninh vương Hiến Quý Thịnh, ca kỹ được sủng ái có đến mấy chục người. Có vợ người bán bánh, da trắng, mặt sáng, vương mới trông thấy đã thích, bèn đem hậu lễ tặng cho người chồng mà lấy về, sủng ái vượt bậc. Qua một năm mới hỏi người đàn bà: "Nhà người còn nhớ người làm bánh nữa chăng ? Mời người ấy đến cho gặp, người vợ cứ nhìn chồng trân trân, hai dòng nước mắt trào rơi trên má, tưởng như không nén nổi" (*Đường thi kỉ sự*, quyển 16). Vương Duy thông qua câu chuyện về Túc phu nhân ở trong *Tả truyện* đã vẽ ra một cảnh tượng làm tan nát lòng người. Theo *Tả truyện* ghi chép thì nước Sở diệt được họ Túc thì vua Sở bèn chiếm luôn phu nhân họ Túc làm vợ, sinh được hai con trai. Nhưng bà Túc vẫn không muốn mở miệng nói một lời. Khi vua Sở hỏi lí do tại sao thì Túc phu nhân nói: hạng đàn bà như tôi, một thân mà thờ hai chồng, tuy may mà chưa chết, còn mặt mũi nào mà nói năng. Cái điển cố này với vận mệnh tương tự của hai người đàn bà đã nói lên

một sự thực: một vương công có quyền thế có thể bá chiếm một người đàn bà, nhưng ông ta không thể làm cho người đàn bà quên được niềm ái vợ chồng cũ của họ, cũng không thể cưỡng bức người ấy yêu thích mình; dù là đơn độc, cô lập, người đàn bà vẫn có thể lặng lẽ biểu thị sự kháng nghị.

Sự tương phản cũng có thể thu được hiệu quả như cái tương tự. Hãy xem một liên trong bài *Thu hứng* của Đỗ Phủ:

Khuông Hành kháng sớ công danh bạc

Lưu Hưởng truyền kinh tâm sự vì (583)

(Khuông Hành dâng sớ công danh mọn, Lưu Hưởng truyền kinh, tâm sự không thoả mãn)

Ở đây, Đỗ Phủ muốn biểu hiện cái hi vọng mô phỏng Khuông Hành, Lưu Hưởng đời nhà Hán. Khác với họ, Đỗ Phủ đang chạy theo công danh và phát huy truyền thống nho học, nhưng cả hai đều không có kết quả, ông dùng cái điển cố của kẻ thành công nhằm nhấn mạnh sự cùng khốn của chính mình. Xin nêu thêm hai câu thơ nổi tiếng của Vương Xương Linh, đây là những câu thơ viết vào khi nhà Đường nhiều phen bị dân du mục phương Bắc xâm phạm:

Đã sử Long thành phi tướng tại

Bất giao Hồ mã độ Âm san (793)

Ở đây sử dụng điển cố về tướng nhà Hán là Lý Quảng, ông này đã từng giành thắng lợi quyết định trong một trận đánh với quân Hung nô tại Long thành, từ đó về sau việc xâm phạm có tính chu kỳ của quân Hung nô đối với vùng

phía Bắc Trung Quốc đã dừng lại. Người đời Hán gọi Lí Quảng là "Phi tướng quân". Cái ý ngoài lời của hai câu thơ này là: Triều đình ngày nay vì thiếu những tướng soái tài ba như Lí Quảng cho nên biên phòng sơ hở khắp nơi. Một hàm nghĩa sâu hơn là: dù cho quân lực quốc gia không được cường thịnh như đời nhà Hán, nhưng chỉ cần các mặt khác giữ được phong độ nhà Hán thì cũng đủ khiến cho người dân yên lòng.

Tóm lại, đoạn này là một sự giới thiệu có tính chất dẫn dắt, chủ yếu là giải thích ý nghĩa của nguyên tắc đồng đẳng và cách thức vận dụng nó để nghiên cứu ngữ nghĩa, ẩn dụ và điển cố. Đồng đẳng (đối đẳng, đẳng trị – bao gồm tương tự và tương phản) là một trong hai hình thức tổ hợp cơ bản của ngôn ngữ bình thường. Ở trong thơ vai trò của nó càng quan trọng. Ví dụ, song thanh, điệp vận, vận luật và đối đều là sự vận dụng nguyên tắc đồng đẳng mà tổ chức nên, chỉ ít thì cũng phần nào là như vậy. Trong lĩnh vực ý nghĩa nói chung, chúng tôi đã nêu lên mấy con đường phân tích có triển vọng phát triển: khi hai thành phần do tương tự hay tương phản mà liên hệ với nhau thì sẽ sản sinh ra ý nghĩa mới; đồng đẳng chỉ là nguyên tắc tiềm tại trong tổ chức cục bộ của từ - cái tổ chức cục bộ này lấy quan hệ ẩn dụ, đem từ biến thành loại hình cấu trúc cơ chất làm cơ sở; chỉ cần đồng đẳng có thể sản sinh ra tương lực (lực căng), mà tương lực là một khái niệm thừa nhận có sự khác biệt về cấp độ, thì đồng đẳng cũng có thể trở thành cơ sở của lí luận loại hình. Cuối cùng, chúng tôi còn chỉ ra : ẩn dụ và

điển cố là các ví dụ mẫu mực nổi bật về sự vận dụng nguyên tắc đồng đẳng trong thực tế.

Hoàn toàn rõ rệt là nguyên tắc đồng đẳng trong lý luận thi ca của chúng tôi chiếm một vị trí quan trọng, thế nhưng phạm vi vận dụng của nó có thể đến đâu hiện vẫn chưa xác định rõ. Chúng tôi cần giải thích và đánh giá cái quan điểm còn mơ hồ của Jakobson: "chức năng của thơ là đem nguyên tắc đồng đẳng từ quá trình lựa chọn chuyển vào quá trình tổ hợp. Đồng đẳng trở thành biện pháp tạo thành tính liên tục của ngôn ngữ". Ở đây, "chức năng của thơ", "biện pháp tạo thành" đã thích hợp chưa ? Từ một quá trình này chuyển sang một quá trình khác có nghĩa là gì ? Một vấn đề lớn hơn là: địa vị của ngữ pháp trong thi ca, quan hệ giữa ngôn ngữ thông thường và ngôn ngữ thơ rút cuộc là như thế nào ? Quan niệm của Jakobson hình như có nghĩa là thế này: Một khi nguyên tắc đồng đẳng được vận dụng vào quá trình tổ hợp thì hai thành phần đồng đẳng mà nó tổ hợp liên tiếp phải được xuất hiện trong một chuỗi lời nói, cũng tức là phải biểu hiện ra rõ ràng. Như vậy, nếu như một thành phần trong đó không rõ rệt thì tình hình sẽ như thế nào ? Vấn đề này sẽ gọi cho chúng tôi suy nghĩ về phạm vi của ẩn dụ và điển cố. Nguyên tắc đồng đẳng cũng chông chéo phức tạp. Nó được các nhà phê bình mới và các nhà ngôn ngữ học theo trường phái cấu trúc chủ nghĩa yêu chuộng đến mức mà chỉ có văn bản thì mới là vấn đề nghiên cứu thích hợp. Các vấn đề lớn nhỏ này đều sẽ được xem xét

lần lượt ở các chương sau đây. Tuy vậy, chúng tôi vẫn nêu trước vấn đề một từ đa nghĩa và vấn đề nảy sinh ngữ nghĩa mới, xem thử các loại trật tự ngôn ngữ có đóng góp gì cho việc đổi mới ý nghĩa của thơ.

II. ẨN DỤ VÀ QUAN HỆ ẨN DỤ

2.1. Loại biệt và tính chất

Hiện tượng một từ đa nghĩa có thể được nghiên cứu từ hai góc độ: một là chú trọng tới quá trình, một là chú trọng tới kết quả. Mặc dù quá trình sẽ là đối tượng chú ý chủ yếu của chúng tôi, nhưng trong mục này chúng tôi trước hết quan tâm tới kết quả cuối cùng, đó là các lớp ý nghĩa mà thơ cận thể biểu hiện. Điều mà chúng tôi đặc biệt muốn vạch ra là vì từ ngữ trong thơ cận thể theo tập quán được phân chia thành các loại ngữ nghĩa khác nhau, một danh từ xuất hiện trong thơ không những chỉ rõ sự vật mà nó thay thế, mà còn thể hiện cái loại mà nó thuộc vào, cho nên thơ cận thể hầu như bao giờ cũng biểu thị hai lần ý nghĩa: ý nghĩa đặc thù và ý nghĩa phổ biến. Là bước thứ nhất, chúng tôi trước hết sẽ thông qua việc phân tích cấu trúc ý nghĩa để làm cơ sở lí luận cho khái niệm loại ngữ nghĩa. Để phơi bày cấu trúc của ý nghĩa phổ biến thì có một phương pháp dễ thấy là đem bất cứ một quyển tự điển chuẩn mực ra, kiểm tra xem cách giải thích, định nghĩa của nó. Lúc đó chúng ta sẽ phát hiện: định nghĩa của danh từ có một công thức qui

phạm, nó do hai bộ phận hợp thành, một là bộ phận biểu thị cái loại mà nghĩa của từ thuộc vào, một là bộ phận cụm từ có tính giới hạn nhằm phân biệt danh từ đó với các danh từ cùng loại khác. Ví dụ: Tự điển đại học Webster giải thích từ "church" như sau: "một loại kiến trúc công cộng, đặc biệt là của đạo cơ đốc dùng để làm lễ". Ở đây, "kiến trúc" là loại, "công cộng", "làm lễ" là cụm từ giới hạn nhằm chỉ ra đặc trưng. Định nghĩa đối với "kiến trúc" là "thông thường chỉ một loại kết cấu, có đỉnh và có tường bao bọc...". Ở đây, kết cấu lại là loại, "có đỉnh, có tường bao bọc" lại là cụm từ giới hạn chỉ ra đặc trưng. Cuối cùng, định nghĩa về kết cấu là "vật thể được cấu trúc". Lúc này, chúng ta nhận được là một sự phân loại dùng một việc, một vật nào đó làm điểm kết thúc. Với tư cách là loại, như danh từ "kiến trúc", định nghĩa đặc trưng của nó phải thích hợp với tất cả các thành viên được đưa vào nhóm kiến trúc, ví như "giáo đường", "nhà trường", "nhà máy"... Với tư cách thành viên của một loại cao hơn, thì "kiến trúc" nên phân biệt được với đặc trưng của các danh từ khác cùng loại.

Trong đàm thoại thông thường, danh từ thiên về trực tiếp chỉ ra cái đối tượng mà nó chỉ, cũng tức là nói tính loại biệt mà đối tượng thuộc vào và đặc trưng khu biệt của nó đều được hàm ẩn. Còn trong thơ ca, nhất là trong thơ cận thể thì xu hướng phân hoá ý nghĩa loại và ý nghĩa đặc trưng của danh từ lại hết sức nổi bật. Có tình hình này một phần là do thơ cận thể đòi hỏi phải dùng phép đối, mà phép đối thì

bị chi phối bởi phạm trù loại về ngữ nghĩa được định hình hoá cao độ và hạn định hoá nghiêm ngặt. Ngoài ra, như phần trên chúng tôi đã chỉ ra nhiều lần: một danh từ, vô luận là xuất hiện độc lập hay xuất hiện mà có tính từ bổ nghĩa kèm theo, cái đóng vai trò cơ bản ở đây là đặc trưng của nó. Đó chính là lí do tại sao danh từ trong thơ cận thể ít nhất cũng biểu thị hai lớp ý nghĩa: ý nghĩa phân loại và ý nghĩa đặc trưng.

Nhà thơ và nhà phê bình Trung Quốc từ rất sớm đã chú ý đến hiện tượng phân loại ngữ nghĩa này, trong các sách loại thi vận mỗi danh từ đều được qui vào một loại tương ứng, còn như kĩ xảo, tức là cách thức tạo thành câu đối thì lại càng luôn luôn được coi trọng. Dù thể nào mặc lòng, loại ngữ nghĩa cũng đại diện cho việc phân loại sự vật của thế giới khách quan, mà cách phân loại đó lại là một vấn đề thế giới quan, một kiểu tổ chức các mẫu gốc (nguyên hình) về thế giới. Kiểu tập quán phân loại này trong ý thức của người Trung Quốc hầu như chỗ nào ta cũng bắt gặp.

Cách phân loại này bề ngoài là phân loại đối với chữ, từ, nhưng đồng thời cũng gián tiếp là sự phân loại các sự vật mà câu chữ, từ ấy đại diện. Từ *Nhĩ nhĩ* đến *Cổ kim đồ thư tập thành*, phân loại ngữ nghĩa luôn luôn là nguyên tắc tổ chức chủ yếu. Phương thức tư duy phân loại cũng được biểu hiện hết sức nổi bật trong phê bình văn học. *Văn tâm điều long* của Lưu Hiệp đã nói rõ ý định của mình là sử dụng các kiểu phân loại để cố gắng chứng minh luận điểm cơ bản của

ông là "Vạn vật đều có văn": trời có sắc hình, đất có núi sông, thú thì hổ vằn, báo đốm, thực vật thì có cây cối, hoa cỏ, từ đó mà rút ra kết luận: loài người có được văn học là một chuyện đương nhiên.

Qua các câu dưới đây được chọn từ tác phẩm của Vương Duy, chúng ta có thể nhìn thấy nguyên tắc phân loại đã phát huy tác dụng cụ thể trong thơ Đường như thế nào:

1. *Minh nguyệt từng gian chiếu*

Thanh tuyền thạch thượng lưu (422)

(Trăng sáng chiếu trong cây tùng

Suối trong chảy trên đá)

2. *Tuyền thanh yết nguy thạch,*

Nhật sắc lãnh thanh tùng (425)

(Tiếng suối nghẽn trong đá

Bóng chiều lạnh màu thông)

3. *Điện y thu nhật lí*

Trâm bát cổ tùng gian (TĐT 1269)

(Áo rách trong ngày thu

Bát chìm giữa rừng tùng già)

Cả ba liên thơ đều được tổ thành theo hạng mục phân loại: Phạm trù phân loại (1) (2) (3)

Trời Minh nguyệt dương quang thu nhật

Thực vật tùng thanh tùng cổ tùng

Đất 1 thạch nguy thạch

Đất 2 thanh tuyền tuyền thanh trâm bát

Tuy ví dụ 3 không chỉ ra "tuyền", nhưng "trăm bát" thì đã hàm chứa nước ở trong đó, có thể giả định là có "tuyền". Nhân thế nói thêm, ví dụ 1 rất dễ chuyển thành ví dụ 2, xét từ phương diện hình thức cấu trúc, ví dụ 1 là "nguyệt, tùng / tuyền, thạch", ví dụ 2 là "tuyền, thạch / nhật, tùng", đem trật tự trước sau của ví dụ 1 đảo lại thành ví dụ 2.

Các phạm trù phân loại như vậy cũng thấy xuất hiện trong các bài thơ khác của Vương Duy với hình thức giản lược. Chúng ta hãy rút một câu trong ví dụ 1 và ví dụ 2 để đối chiếu với các câu thơ khác:

1. Minh nguyệt tùng gian chiếu
2. Nguyệt sắc lãnh thanh tùng
3. Thâm lâm nhân bất tri / Minh nguyệt lai tương chiếu (754)
4. Phản cảnh nhập thâm lâm / Phục chiếu thanh đài thượng (754)

Bốn ví dụ đều có chung một chủ đề cơ bản: nhật quang hay nguyệt chiếu vào rừng sâu. Ngoài ra, ví dụ 4 còn nói đến "thanh đài" (rêu xanh), nó là thứ nổi chung mọc trên ghenh đá, cho nên chúng ta có thể hồi tưởng lại hình thức tổ hợp mà chúng ta vừa nói tới: ánh nắng (dương quang), cây cối (thụ mộc) và đá cứng (nham thạch).

Trở lên chúng tôi đã thuyết minh các từ đơn với tư cách là danh từ đại diện cho loại sự vật đã phát huy tác dụng như thế nào và do đó mà sản sinh ra cái ý ngoài lời như thế nào. "Minh nguyệt", "nhật sắc", "thu nhật", "phản

cảnh" đều có một loại ngữ nghĩa tương tự, xuất hiện trong một hoàn cảnh giống nhau, và khi đó chúng đều biểu hiện "trời" như một ý nghĩa phân loại; cũng như vậy, "tùng", "lão tùng", "thanh tùng", "thâm lâm" đều là thành viên của loại thực vật. Khi một chuỗi phạm trù phân loại thông qua các thành viên đại diện của chúng mà xuất hiện (như thiên, địa, thực vật, người), cái mà chúng ta thu được là một thế giới được quan sát theo một giác độ mẫu gốc. Chúng tôi xin bổ sung thêm một điểm, cái hiện tượng mà trên đây vừa nói, tức là việc các loại giống nhau xuất hiện lặp đi lặp lại, phải xem là có một ý nghĩa thực tế đối với lí luận văn học. Ví dụ, nó rất gần gũi với phong cách thi ca và loại hình thi ca thể hiện đặc trưng bằng cách tổ hợp độc đáo các loại ngữ nghĩa và lựa chọn các hạng từ trong câu loại đó; chẳng hạn: hình thức tổ hợp nham thạch, tuyến thủy, dương quang và thâm lâm, rõ ràng là liên hệ với thơ phong cảnh, nó cũng được xem là đặc trưng chủ yếu của Vương Duy.

Sự xuất hiện đồng thời của các thành phần ngang nhau về ý nghĩa dẫn đến một vấn đề quan trọng, như "minh nguyệt" vốn là một sáo ngữ. Khi nó được sử dụng đi sử dụng lại thì sẽ sản sinh ra một ý vị đơn điệu; còn khi một chuỗi các sáo ngữ như thế theo một hình thức hoàn toàn giống nhau cùng xuất hiện thì người đọc phải có một sức nhẫn nại rất lớn mới chịu đựng được. Vậy thì tại sao các nhà thơ vẫn thường lặp lại như thế mà lại không gây nên một cảm giác chán ngấy nào? Mượn một câu nói của E. Pound,

nhà thơ đã sử dụng sáo ngữ theo cách nào mà tạo ra được ý nghĩa mới ? Dưới đây, chúng tôi sẽ xem xét toàn diện kỹ xảo xử lý của nhà thơ để tạo ra ý nghĩa mới. Đương nhiên, đây không có nghĩa là đem toàn bộ kỹ xảo ra phân loại, sắp xếp để chứng tỏ vị trí và tầm quan trọng của chúng trong thơ Đường. Chỉ cần có thể chứng minh một kỹ xảo nào đó được sử dụng tương đối nhiều hoặc có hiệu quả tương đối lớn trong thơ Đường, chúng ta cũng đã có thể hiểu được tầm quan trọng của chúng trong thơ Đường rồi.

2.2. Từ ý nghĩa hàm ẩn và tu sức đến ẩn dụ

Ngoài ý nghĩa mặt chữ (bao gồm cả nghĩa gốc lẫn nghĩa phái sinh) mỗi từ còn có một loạt nghĩa hàm ẩn và nghĩa liên tưởng. Một số tác giả kiên trì phân biệt hai loại nghĩa này: ý nghĩa hàm ẩn thuộc về nghĩa của từ hoặc một phần của ý nghĩa có thể có, còn ý nghĩa liên tưởng chỉ là cái nội dung của điều chúng ta tưởng tượng được liên hệ với từ. Chẳng hạn từ "đối vị" hàm chứa "âm nhạc", nhưng "bàn ăn" thì liên hệ với việc "ăn cơm" (xem Lưu Nhược Ngụ: "*Trung quốc thi nghệ*", P.9). Trong thi ca truyền thống mà chúng tôi khảo sát sự phân biệt như vậy là có nhưng ý nghĩa không lớn. Nếu như muốn kiên trì lối phân biệt đó, chúng ta sẽ nhanh chóng phát hiện thấy mình phải nêu ra vấn đề sau đây: "Một người đọc Trung Quốc có thể không cảm thấy một tình cảm buồn thảm trước gió thu lá rụng hay không ? Sự thực là đối với một người đọc Trung Quốc, đem gió thu

lá rụng tách khỏi tình cảm buồn thảm chỉ là một khả năng logic, chứ thực tế người đó không làm như vậy. Chính vì thế nên chúng tôi sử dụng xen kẽ hai từ ý nghĩa hàm ẩn và ý nghĩa liên tưởng.

Khi một từ như "minh nguyệt" xuất hiện đơn độc, nó hàm chứa ý nghĩa "sáng vàng vạc", "tròn"... những đặc trưng mà mặt trăng trong hoàn cảnh thông thường đều có. Trong thơ Đường phương thức biểu đạt đem tính từ đặt trước danh từ là rất thông thường, như "minh nguyệt", "lục thủy", "cao sơn", "hoàng sa"... Trong các từ phức hợp đó, vai trò của tính từ không phải là giới hạn đối tượng (mặc dù trong một tình huống nào đó mặt trăng này có thể phân biệt với mặt trăng khác), mà là nhấn mạnh tính chất mà đối tượng hàm chứa; sự liên kết cố định của danh từ và tính từ đó đã tăng cường mối liên hệ chặt chẽ của cả hai, đến mức, dù cho danh từ xuất hiện đơn độc, cái tính chất mà tính từ cấp cho cũng sẽ được người đọc liên tưởng đến một cách tự động.

Phương pháp tiếp theo để xác định ý nghĩa của danh từ là giới hạn và tu sức (tính ngữ). Trong ngôn ngữ châu Âu có nhiều cấu trúc quan hệ câu phụ thuộc, chúng được sử dụng ở trong sử thi của Homer để trần thuật các sự kiện quá khứ (13), trong thơ 14 dòng của Shakespeare tạo thành cơ sở của cú pháp đan xen rất điển hình. Tác dụng của quan hệ cú pháp đó trong thi ca phương Tây là một hiện tượng không thể bỏ qua. Nhưng trong tiếng Hán, thành phần tu sức đặt

sau không thường gặp, nguyên tắc phổ biến là do một tính từ hay cụm từ tính từ tạo thành bộ phận tu sức đặt trước danh từ. Xét về mặt lí thuyết, trước một danh từ có thể có vô hạn thành phần tu sức, nhưng trong thơ ngũ ngôn và thất ngôn, do tính chất cô đọng, sự hạn chế chặt chẽ số chữ trong câu, hơn nữa khuynh hướng độc lập nội tại của thơ cận thể cũng không cho phép có chi tiết dài dòng trước bất cứ danh từ đơn độc nào. Cho nên, mặc dầu có tính từ có chức năng giới hạn làm tính ngữ cho danh từ - ngoài "lục điệp" còn có "hồng điệp", "hoàng điệp" và "khô điệp" - nhưng vai trò sáng tạo ý mới của nó không nhiều.

Một cách thức khác để tu sức cho danh từ chủ ngữ là vị ngữ. Ở đây, chúng ta phải phân biệt mấy trường hợp sau: Nếu vị ngữ biểu hiện động tác hay tính chất là điển hình, thì không cần thêm gì nữa. Ví dụ "Minh nguyệt từng gian chiếu", "thủy thị thanh đích" (nước màu xanh), "thủy lưu"; nếu động tác và tính chất chỉ phù hợp với ý nghĩa mặt chữ của danh từ, thì có thể tăng thêm ý nghĩa hiện thực, nhưng ý nghĩa của danh từ không thay đổi, ví như "thủy thị hồng đích" (nước đục), "thủy mạn" (nước ngập), thế nhưng trường hợp khác thường khi danh từ và động từ không phù hợp với nhau, thì tạo thành cái mà chúng tôi gọi là ẩn dụ. Ví dụ: "Thu thủy thanh vô lực / Hàn san mộ đa tư" (TĐT 4108), nói nước trong đương nhiên là bình thường, ở đây "vô lực" mà phối hợp với "thu thủy" là thuộc vào loại khác thường, vị ngữ đem danh từ không có sức sống biến thành

chủ thể có sức sống, còn cả câu là một mẫu mực nhân hoá, một ẩn dụ điển hình. Câu thứ hai có thể là ẩn dụ, cũng có thể không phải, nó không nói rõ "Hàn san đa tư" hay "Hàn san khiến cho con người đa tư", cũng có thể cả hai cách hiểu đều chấp nhận được. Các ví dụ về vị ngữ khác thường sản sinh ra nhân hoá rất nhiều: "Sơn thanh hoa dục nhiên" (766) (Núi xanh hoa như sắp cháy), "Xuân phong tri biệt khổ / Bất khiến liễu điều thanh" (766) (Gió xuân biết xa nhau là khổ / Không khiến cành liễu xanh), "Khương địch hà tu oán dương liễu" (796) (Tiếng sáo người Khương cần gì phải oán dương liễu).

Qua việc nghiên cứu sơ lược như trên, chúng ta đã khảo sát về ý nghĩa của danh từ: từ ý nghĩa cơ bản bắt đầu, từng bước mở rộng, kinh qua nghĩa hàm ẩn, liên tưởng, giới hạn, cuối cùng đạt đến ẩn dụ. ẩn dụ hình như là cách nhà thơ đem một ý nghĩa gán cho một ý nghĩa khác, nhân đó mà làm sản sinh ra ý nghĩa mới trong chiều sâu. Khi sự phối hợp khác thường lần đầu xuất hiện nó được xem là ẩn dụ do tính mới mẻ của nó, nhưng nếu như không ngừng lặp lại cách đó thì nó sẽ biến thành một sáo ngữ.

2.3. Tính trung tâm của động từ

Cho đến lúc này, chúng tôi chỉ mới thảo luận phương thức sản sinh ý nghĩa mới của danh từ, vậy từ động từ sẽ nhận được ý nghĩa mới bằng cách nào? Vấn đề này có thể nêu ra một cách khác: khi danh từ và động từ kết hợp với

nhau một cách không phù hợp, hài hoà, thì đó là một trường hợp khác thường của ngữ nghĩa. Chúng ta đã nói về danh từ thích ứng động từ, nhờ đó mà có được nghĩa mới, nhưng tại sao loại thích ứng đó chỉ là một chiều mà không thể thay nó bằng các phương thức khác ?

Đáp án của vấn đề này là: giữa động từ và danh từ có một hiện tượng không đối xứng nội tại. Lấy ví dụ "cái ghế mỉm cười", ghế là danh từ không có sự sống, còn động từ "cười" thì đòi hỏi một vật thể có sự sống làm chủ ngữ. Như vậy, ta hình thành một mâu thuẫn. Cách giải quyết mâu thuẫn là đem "cái ghế" xem là một sinh vật khác thường bị động từ chi phối. Nhưng chúng ta lại không thể hiểu "cười" theo một phương thức khác thường được, không cho đó là một hoạt động khác thường của một sự vật không có sự sống. Đối với một sự thực hiện nhiên và khá quan trọng như vậy Wallace Chafe có một cách diễn đạt rõ ràng nhất: tính trung tâm của động từ (the centrality of verb) (14).

Chúng ta đã nhìn thấy, trong một ngữ cảnh không ăn nhập, ý nghĩa của động từ vẫn giữ nguyên không đổi, do đó căn bản không thể có vấn đề động từ nhận được ý nghĩa mới. Trong tiếng Hán, một tính từ ở vào vị trí của vị ngữ thì phát huy tác dụng tương tự như động từ, nó có khi được gọi là "động từ trạng thái". Các động từ trạng thái này có được tính ổn định về ý nghĩa như động từ cập vật và động từ bất cập vật. Trong ví dụ: "Chiếc ghế mỉm cười" hay "chiếc ghế rất hớn hờ" đều đã biến cái ghế từ không có sự sống thành

cái có sự sống, mà không cần xét xem vị ngữ là động từ cấp vật hay động từ trạng thái.

Sự thực này có một ý nghĩa quan trọng. Bắt đầu từ Aristote tu từ học phương Tây đã có truyền thống đem phương thức loại suy hay loại tỉ để phân tích ẩn dụ của động từ. Theo lí luận của họ thì một ẩn dụ bao gồm bốn sự vật liên hệ với nhau theo một quan hệ đặc thù. Các quan hệ đó là: A đối với B giống như C đối với D. Do đó nói "thuyền cày biển lớn" cũng tức là nói quan hệ giữa thuyền và biển giống như quan hệ giữa cày với ruộng. Danade Davis cho rằng các nhân tố mà ẩn dụ liên hệ không phải bốn, mà là sáu, tức cày, thuyền, ruộng, biển, động tác cày và động tác di động thuyền (15). Dù rằng cho đến nay vẫn chưa có người nêu ra ý kiến khác, thì trên cơ sở của Davis tăng thêm hai nhân tố nữa vẫn được. Đó là: sự liên hệ giữa cày và ruộng với động tác cày ruộng, sự liên hệ giữa thuyền và biển với động tác khiến thuyền di động. Khi bắt đầu phân tích, chúng ta chỉ cảm nhận một cách trực giác rằng một ẩn dụ liên can tới hai nhân tố - dụ thể (vehicle) và dụ chỉ (tenor), nhưng kinh qua sự phân tích của lí thuyết loại suy, các nhân tố đó liền tăng lên 4, 6, 8, thậm chí nhiều hơn nữa.

Nhưng như trên đã nói, trong ngữ cảnh không ăn nhập thì ý nghĩa của động từ giữ nguyên không đổi, mà là thay đổi danh từ để thích ứng với nó. Nếu chúng ta xem đó là một hiện tượng cơ bản của ngôn ngữ, thì không cần phải có lí thuyết loại suy nữa. "Chiếc ghế mỉm cười" là một ẩn dụ

mang tính động từ, đối với nó nên phân tích so sánh về loại như thế nào ? Chúng ta có thể giả định có bốn nhân tố: người, động tác cười, ghế, động tác cười. Thế là cái ghế cười như là một người cười. Thế nhưng trên thực tế, chỉ có ba nhân tố, sự khiếm khuyết đó chỉ có tăng thêm một động tác mới - một động tác biểu hiện ghế cười thì mới bù đắp được. Nhưng như vậy lại làm cho vấn đề phức tạp thêm. Trên kia có nói "Thuyền cày biển lớn" có sáu nhân tố, trong đó có một nhân tố là do nhà lí luận bổ sung vào, đó là động tác đi thuyền. Chúng ta biết: thuyền đi động là nhờ máy móc, trong câu không đề cập tới cội nguồn động lực của việc đi thuyền, do đó không bao hàm nhân tố "động tác đi thuyền". Nhưng một sự phân tích giản đơn cũng đủ cho thấy động từ cày (canh vân) đã bao hàm ý nghĩa đi thuyền rồi, hơn nữa hai danh từ "thuyền" và "cày" đều trực tiếp phù hợp với "canh vân" (cày), không cần thiết phải thêm động từ làm môi giới cho chúng liên hệ với nhau.

Chúng ta còn có thể nêu ra lí do để thuyết minh tại sao mà phản đối sự phân tích kiểu Aristote. Các nhà thơ đều mong muốn truyền đạt những kinh nghiệm độc đáo, mới mẻ của mình, ẩn dụ là một trong những biện pháp mà họ có thể sử dụng để thực hiện mong muốn đó. Do đó, đối với một ẩn dụ, nhà thơ và người đọc cảm thấy hứng thú nhất là tính chất hay động tác, cũng tức là đem dụ thể biến thành dụ chỉ (đem cái ẩn dụ biến thành cái được ẩn dụ); nhưng một số nhà lí luận, nhất là nhà lí luận kiểu Aristote thì cái mà họ

quan tâm chỉ là tìm ra các nhân tố tạo thành ẩn dụ trong tính chất hay hành động. Làm như thế thực chất là vô ích.

Cái sự thực về việc động từ vẫn giữ nguyên ý nghĩa cũng có thể được dùng để giải thích cách vận dụng động từ trong ẩn dụ. Muốn hiểu một ẩn dụ, điều mấu chốt là phải căn cứ vào hai thành phần được so sánh với nhau để lý giải tính chất và động tác mà chúng biểu hiện. Lấy câu "phù vân du tử ý" làm ví dụ, "phù vân" và "du tử" đều là từ phức hợp do danh từ và tính từ hợp thành. "Du tử" thông thường là danh từ phức hợp không cần phân tích nữa, ý nghĩa là chỉ "người đi chu du"; nhưng ở đây, dưới ảnh hưởng của "phù vân", chữ "du" cũng trở thành độc lập (16). Chúng tôi đã chỉ ra: tính từ không giới hạn như chữ "phù" này có tác dụng tăng cường tính chất vốn có của đối tượng, đồng thời nó cũng có tác dụng phụ trợ khiến cho "phù vân" tạo thành một ý tượng giản đơn. Ở đây, chúng tôi muốn lưu ý tới một tác dụng khác của nó: khi hai tính từ đồng thời xuất hiện thì sự đối chiếu của chúng liền trở thành một tiêu điểm đáng chú ý. Nói cách khác, khi hai danh từ không có tính ngữ như "vân" và "tâm" đặt ngang hàng, thì chúng được so sánh với nhau theo phương diện nào đều không rõ lắm; tính từ tu sức đã thu hẹp phạm vi tương đồng, làm cho ý nghĩa ẩn dụ trở nên nổi bật. Do đó, nguyên tắc đồng đẳng không phải là phương thức duy nhất để cấu tạo nên ẩn dụ, các tính từ tu sức cũng có thể đóng một vai trò nhất định.

Sự phân tích về tính từ trên đây cũng thích hợp, hay có

thể nói là thích hợp hơn để phân tích động từ, bởi vì ý nghĩa của động từ là cố định, bất biến, điều đó khiến cho nó trở thành từ xác chỉ rất lí tưởng. Trong câu thơ "Vân lung viễn tụ sâu thiên phiến / Vũ đả qui chu luy vạn hàng" (Mây giăng núi thăm sâu muôn lớp, Mưa gõ thuyền về lẹ vạn hàng) (TĐT 72), thì "lung" nhấn mạnh sự sâu bi như tầng mây ôm núi, kết chặt không gỡ ra được, còn "đả" thì làm nổi bật lên cảnh nước mắt như mưa gõ vào chiếc thuyền trở về, cũng liên miên dai dẳng như thế. Trong câu "Thuỷ lưu tâm bất cạnh / Vân tại ý câu trì" (Nước trôi lòng không cạnh, Mây còn ý đều nhân) (481), động từ "lưu" là sự vận động tự nhiên và thoải mái nhất của nước, do đó mà trở thành nổi lòng tự tại; ý nghĩa mặt chữ của chữ "tại" là "tồn tại", ở đây hiểu là "lưu lại", nó là một từ mang trạng thái tĩnh và đặc trưng trung tính, ở trong thơ nó biểu hiện sự nhàn nhã, vô vi.

Chúng ta hãy nhìn lại một lần nữa sự khác biệt của danh từ và động từ trong quá trình tạo thành ẩn dụ: với tư cách là một tập hợp tính chất của danh từ có một phạm vi đặc trưng rộng lớn hơn động từ, do đó khi danh từ và động từ cùng xuất hiện trong một ngữ cảnh không ăn nhập - ví dụ như "ghế mỉm cười", thì danh từ có một tính chất linh hoạt hơn trong việc làm cho nó thích ứng với động từ, chứ không phải là dùng các phương thức khác làm cho chúng ăn nhập với nhau. Đúng như điều ta nhìn thấy trong tranh biếm họa, chúng ta dễ dàng hình dung một cái ghế đang mỉm cười,

đồng thời vẫn giữ nguyên hình dạng cái ghế: bốn chân, mặt phẳng để ngồi, lưng ghế để dựa. Với tư cách là danh từ chuyên môn, ngoài chức năng khiến cho sự vật không có sức sống trở thành có sức sống, cái ghế vẫn bảo lưu toàn bộ ý nghĩa đặc trưng vốn có của nó. Nhưng vì ý nghĩa của động từ "cười" bị hạn chế lớn hơn, cho nên không thể được điều chỉnh như danh từ "ghế". Khi một động từ xuất hiện trong một ẩn dụ do danh từ mở rộng ra, thì nguyên tắc trên vẫn thích hợp, ví dụ như trong câu "Vân lung viễn tỵ sâu thiên phiến" thì hai danh từ "vân" và "sâu" đồng thời xuất hiện, sự đối sánh của chúng không xác định, nhưng "lung" xuất hiện thì tính không xác định kia liền bị thủ tiêu, nhờ đó mà ẩn dụ càng tỏ ra có hiệu quả.

2.4. Ẩn dụ hàm ẩn và ẩn dụ tường minh

Trong mục này và mục sau, chúng tôi thử hình thành một bộ môn loại hình học ẩn dụ và nhân đó giải đáp hai vấn đề: thứ nhất, các từ ngữ phụ thuộc vào các thành phần của lời nói sẽ có vai trò như thế nào trong việc cấu tạo ẩn dụ? Vấn đề này chúng tôi đã đề cập đến, chẳng hạn, khi khu biệt vai trò khác nhau của danh từ và động từ, trên thực tế là chúng tôi đã chia ẩn dụ thành hai loại, tức một loại lấy động từ làm trung tâm và một loại lấy danh từ làm trung tâm; nhưng trong ẩn dụ còn bao hàm các thành phần khác của lời nói như là ("to be"), trở thành ("to become"), chúng tôi sẽ xem xét vai trò của các từ đặc biệt đó từ góc độ cấu thành

ẩn dụ. Vấn đề thứ hai, cũng tức là vấn đề sẽ thảo luận trong mục này là vấn đề mức độ minh xác của ẩn dụ. Việc so sánh hai thành phần có thể biểu hiện minh xác bằng các phương thức khác nhau, hoặc là minh dụ (ví von), hoặc ám thị, hoặc ẩn dụ; mà trong phạm vi ẩn dụ mức độ minh xác cũng khác nhau. I. A. Richards từng đem ẩn dụ chia thành hai bộ phận "dụ thể" (cái ẩn dụ) và "dụ chỉ" (cái được ẩn dụ). Theo thuật ngữ của ông thì có thể tồn tại ba trường hợp: dụ thể và dụ chỉ cùng tồn tại và quan hệ của chúng được biểu hiện ra rạch ròi; cả hai cùng tồn tại nhưng quan hệ thì hàm ẩn; trong trường hợp hữu hạn, dụ chỉ biến mất, chỉ có dụ thể tồn tại. Vấn đề đặt ra là, trong trường hợp thứ ba ẩn dụ có đứng được không ?

Giải đáp của chúng tôi là khẳng định. Muốn giải thích vấn đề này, trước hết phải xem xét một số ví dụ. Trước tiên là bài thơ *Hàn thực* của Hàn Hồng:

Xuân thành vô xứ bất phi hoa / Hàn thực đông phong
ngự liễu tà

Nhật mộ Hán cung truyền lạc chúc / Khinh yên tản
nhập ngũ hầu gia (812)

(Thành mùa xuân nơi nơi cánh hoa bay / Ngày hàn
thực gió xuân thổi tơ liễu trong vườn ngự

Chiều tối Hán cung truyền ra đèn nến sáng / Từng sợi
khói nhẹ bay vào các gia đình quyền quý)

Câu thứ ba ngầm chỉ một tục lệ cũ, theo ghi chép của *Tây kinh tạp kí*: Trong tiết Hàn thực, nhà vua đem đèn nến

thường cho các sủng thần trong triều; câu thứ tư có "ngũ hầu" là chỉ trực tiếp đến 45 người thái giám của triều Hán được phong tước hầu trong ngày ấy, đồng thời lại bóng gió nói đến một cách kín đáo các hoạn quan được đặc sủng chuyên quyền đời nhà Đường. Thế nhưng, đây là điểm cần phải thuyết minh, "khởi nhẹ" đại diện cho ân sủng của hoàng đế, thế là "khởi nhẹ" (khinh yên) là dụ thể (cái ẩn dụ), còn ân sủng "hoàng đế" là dụ chỉ (cái được ẩn dụ) hàm ẩn. Cả hai nhân tố kết hợp lại tạo thành ẩn dụ. Bài thơ này đối với thời trung Đường trở đi, khi nhà vua sủng tín quá đáng bọn hoạn quan, là một sự phê bình nhẹ nhàng và kín đáo.

Đối với trường hợp mà ẩn dụ chỉ do một thành phần tạo thành, thì nó giống ít nhiều với điển cố. Điển cố đòi hỏi có một vấn đề hiện thực và một sự kiện lịch sử, chúng tôi cho rằng, một thành phần riêng lẻ, bất luận là vấn đề hiện thực hay một sự kiện lịch sử đều đủ để biểu đạt ý nghĩa so sánh. "Khinh yên tảo nhập ngũ hầu gia" là một ví dụ rất tốt: "ngũ hầu gia" đã biểu đạt rất rõ cái chỉ ra là triều Hán, còn đối với bất cứ người đọc nào ít nhiều biết đến lịch sử triều Đường, thì sự ám chỉ ở đây, không nói cũng đều biết. Đây là một ẩn dụ chỉ đề cập đến sự kiện lịch sử. Dưới đây, chúng tôi sẽ lại xem xét một ví dụ ngược lại, trong đó chỉ đề cập đến tình hình đương thời. Đó là một trong những bài *Tái hạ khúc* của Lữ Luân:

Lâm án thảo kinh phong / Tướng quân dạ dẫn cung

Bình minh tâm bạch vũ / Một tại thạch lăng trung
(771)

Mới xem, bất luận nhan đề hay bản thân bài thơ đều không có dấu hiệu vận dụng điển cố. Thế nhưng nội dung bài thơ thì rõ ràng là ám chỉ một nhân vật lịch sử - tướng quân nhà Hán Lí Quảng. Theo *Sử kí* ghi chép thì "Quảng đi săn, thấy một hòn đá trong cỏ, tưởng là hổ, liền bắn tên cắm vào đá". Bài thơ vận dụng câu chuyện mà bạn đọc Trung Quốc đều rất quen thuộc, tự nhiên sẽ khiến người ta lập tức lĩnh hội được cái ý mà nó muốn nói.

Rút cuộc thì lí do gì khiến chúng tôi tin chắc càng chỉ dựa vào một nhân tố đơn độc là đủ để cấu thành một ẩn dụ ? Lí do rất giản đơn: người đọc Trung Quốc, bất kể là nhà thơ hay người đương thời, hoặc là người đời sau có học thức đều theo phương thức đó mà hiểu bài thơ. Là nhà phê bình, nhiệm vụ hàng đầu của chúng tôi là tiến hành tái sáng tạo đối với phương thức lí giải đó. Đó chính là cơ sở mà lí luận của chúng tôi dựa vào. Người đọc Trung Quốc phần lớn đều nói trong thơ có cái ý ngoài lời, còn theo thuật ngữ của chúng tôi, đó chính là trong thơ có một sức mạnh ẩn dụ hay ám chỉ.

Chúng tôi còn có thể cung cấp một lí do thứ yếu nhưng có tính lí luận: một tín hiệu yếu cũng đủ để khiến cho cái thông tin mà nó truyền đạt được lí giải đầy đủ. Đây là điều cho thấy có rất nhiều thông tin mà cả người truyền đạt lẫn người tiếp nhận đều có chung. Thơ ca Trung Quốc là

thơ ca phát huy tác dụng trong một hoàn cảnh có truyền thống văn hoá thâm hậu, một người đọc có học thức đều phải biết các sự thực như sau: Lí Quảng tưởng nhầm đá là hổ, giường cung mà bắn. Thời trung Đường về sau thế lực và ảnh hưởng của hoạn quan càng tăng thêm, khiến chúng trở thành đối tượng cho mọi lời phê bình, chỉ trích nhằm vào. Cái sự thực ấy có thể cho chúng ta một ấn tượng đặc biệt khác thường, nhưng cái nguyên lý mà chúng bao hàm thì chẳng có gì là thần bí cả: khi có nhiều thông tin mà mọi người có chung, thì chỉ cần một chút ám thị cũng đủ để truyền đạt thông tin này.

Chúng tôi cho rằng, một nhân tố đơn độc cũng có thể tạo thành các loại ẩn dụ hay điển cố có hình thức khác nhau. Khi nêu ra quan điểm này, dĩ nhiên là chúng tôi tìm mọi cách để khuếch đại ngoại diên của khái niệm, đó là vì trong thơ cận thể các ví dụ về quan hệ hàm ẩn, thậm chí là mơ hồ không rõ đều rất nhiều. Ngoài ra, hình như còn có một thứ ngộ nhận rất phổ biến, cho rằng trong thơ Trung Quốc rất ít sử dụng ẩn dụ. Ví dụ, Authur Waley viết rằng:

"Còn như các phép tu từ như ẩn dụ, ví von, chơi chữ trong Hán ngữ việc vận dụng bị hạn chế rất nhiều. Tính từ ẩn dụ chỉ có thể bắt gặp ngẫu nhiên, chẳng hạn ba đào có thể gọi là phần nộ (nộ đào). Nhưng trong trường hợp thông thường, tính từ trong Hán ngữ không có các nội dung mà các nhà thơ của chúng ta thường sử dụng. Trong tiếng Hán, theo các trường hợp khác nhau, trời có thể có màu xanh,

màu xám, hay có nhiều mây, nhưng không có chuyện trời vui hay khủng khiếp" (17)

Đoạn văn này diễn đạt không rõ ràng, trong một số trường hợp "có nhiều hạn chế hơn", hình như muốn nói rằng tiếng Hán không thích hợp cho việc sử dụng những ẩn dụ tường minh, như "bầu trời vui sướng", hay "bầu trời khủng khiếp". Đối với điểm này, chúng tôi tán thành, và muốn bổ sung thêm hai điểm: một là, ẩn dụ trong thơ Trung Quốc phần lớn là tình tế, vì điệu chữ không có đặc trưng gây chú ý đặc biệt; hai là, theo sự phát triển của thời đại, ẩn dụ trong thơ cận thế đời Đường về tần suất sử dụng cũng như mức độ không ăn nhập cũng gia tăng rõ rệt. Ví dụ, "bạch vân" là hình tượng điển hình của thời kỳ sơ và trung Đường, đến văn Đường thì nó bị thay thế bởi "hoàng vân". Tương tự như vậy, "khô điệp" đã thay thế cho "lục điệp", "toái quang" thay cho "thanh quang". Trên thực tế, các ý tượng và ẩn dụ tương đối nổi bật đã xuất hiện nhiều, chính là đặc trưng khu biệt thơ văn Đường với thơ sơ và trung Đường.

Waley hầu như cũng dùng cụm từ "hạn chế nhiều hơn" để nói đến sự vận dụng các phép tu từ trong thơ Trung Quốc không được nhiều như thơ phương Tây, "tính từ có tính ẩn dụ chỉ có thể bắt gặp một cách ngẫu nhiên" đã chứng tỏ thêm cho quan điểm đó. Trên đây, chúng tôi đã nêu ra ví dụ về hàm ẩn. Ở đó, "khinh yên" thay cho "hoàng sủng". Hiệu quả của nó là như nhau. Với tư cách là người phiên dịch, Waley muốn né tránh cách nghĩ trong các loại thơ này là để

hiếu, ông đem những bài thơ đó giới thiệu với công chúng nước Anh, những người hầu như chưa biết gì về Trung Quốc, làm cho họ hiểu, cách làm đó giống hệt như trước khi kể một câu chuyện cười thì người ta phải giải thích cho người nghe vì đâu câu chuyện ấy buồn cười vậy. Mặc dù như vậy, chúng ta vẫn không tránh khỏi nghi ngờ rằng Waley chưa chú ý nhiều đến sức mạnh ẩn dụ trong thơ Trung Quốc, do đó mới hình thành cái ấn tượng sai lầm về việc các nhà thơ Trung Quốc ít vận dụng ẩn dụ (tuy rằng nghi ngờ như vậy là không ổn). Điều cần phải nhắc đến là: Waley về sau đã vứt bỏ quan điểm đó. Nhưng vì quan điểm đó hiện nay vẫn còn người nghe cho nên chúng tôi có trách nhiệm uốn nắn lại.

2.5. Chủng loại của ẩn dụ

Mục đích của mục này là khảo sát toàn diện các loại hình ẩn dụ chủ yếu trong thơ Đường, ngoài ra, còn sẽ vạch ra sự khu biệt quan trọng trong thơ Hán và thơ Anh về phương diện ẩn dụ. Trước hết, chúng ta sẽ giới thiệu vắn tắt về phương diện phân loại mà Brooke - Rose nêu ra trong trước tác của bà về thơ nước Anh, sau đó đem nó ứng dụng vào thơ Đường; trong quá trình vận dụng còn phải điều chỉnh, làm cho nó thích ứng với thơ Trung Quốc đời Đường.

Trong sách *Ngữ pháp ẩn dụ* (đây có lẽ là một công trình nghiên cứu ẩn dụ từ góc độ ngôn ngữ học một cách triệt để) bà Brooke Rose đề ra năm loại hình thái ẩn dụ

danh từ (18).

1. Kiểu thay thế giản đơn: Một đối tượng xác định trong tình huống không có bất cứ dấu hiệu gợi nhớ nào, bị ẩn dụ trực tiếp thay thế. Ví dụ, Milton gọi Satan là "kẻ địch", "kẻ quyến rũ", Antoni khi nhắc đến Kleopatra nói: "mụ phù thủy sắp chết rồi".

2. Kiểu chỉ ra: Một từ A xác định được nêu ra trước, sau đó được thay thế bởi một ẩn dụ có tính chất gọi ra đối tượng xác định ấy.

3. Kiểu hệ từ là: Nói A là B, cách diễn đạt trực tiếp này có một thứ giọng điệu mệnh lệnh, thậm chí là giáo huấn, còn cách diễn đạt mềm mại hơn thì thêm "tựa như", "gọi là" hay "được gọi là", "có nghĩa là", "đáng là", "trở thành là" ...

4. Kiểu mang liên kết từ "khiến": Đây là một lối diễn đạt trực tiếp đề cập đến nhân tố thứ ba: C khiến A trở thành B. Nó là cách diễn đạt càng minh xác hơn hệ từ "là", bởi vì nó thuyết minh nguyên nhân và quá trình biến đổi.

5. Kiểu sở hữu: Đây là loại hình phức tạp nhất, bởi vì ẩn dụ danh từ có lúc liên tiếp với đối tượng xác định, có lúc liên tiếp với nhân tố thứ ba của thành phần biểu thị ẩn dụ, như B là một bộ phận của C, hoặc B bắt nguồn từ C, hoặc B thuộc vào C, hoặc B có là do C, hoặc B dựa trên cơ sở của C mà ra, từ các quan hệ đó chúng ta có thể đoán ra đối tượng đặc thù A là cái gì (ví dụ, ngôi nhà của tâm hồn = cơ thể).

Chúng tôi đem ẩn dụ danh từ chia làm hai loại. Một

loại là dụ thể và dụ chỉ đồng thời xuất hiện, một loại là dụ thể xuất hiện một mình. Cách khu biệt này khá quan trọng, bởi vì hai loại hình nêu ra hai vấn đề khác nhau. Trong trường hợp sau vấn đề chủ yếu là ý nghĩa của ẩn dụ, một khi chúng ta phát hiện thiếu vắng dụ chỉ, đồng thời chú ý tới con đường thông qua mối liên hệ giữa nó và dụ thể mà thay đổi hoặc mở rộng ý nghĩa của ẩn dụ, thì chúng ta cũng lí giải được ẩn dụ; còn vấn đề trong loại thứ nhất là dụ thể và dụ chỉ liên hệ với nhau như thế nào - thông qua hình thức tổ chức như thế nào và dùng những từ nào, cụm từ nào làm tiêu chí để liên hệ với nhau. Là một nguyên tắc tổ chức đồng đẳng đã nhận được sự nhấn mạnh đầy đủ; chỉ cần nghiên cứu ngắn gọn về tiêu chí cũng có thể cung cấp một số tiêu chí cho việc phân loại ẩn dụ.

Cái "dụ thể" và "dụ chỉ" mà chúng tôi nói chính là cái "ẩn dụ" và "đối tượng xác định" mà bà Brooke-Rosa nói, còn năm loại hình ẩn dụ mà bà nói, trên thực tế có thể giảm bớt hai loại hình. Rất rõ ràng, kiểu thay thế giản đơn tức là loại hình mà dụ thể xuất hiện một mình; kiểu dùng liên tiếp từ "khiến cho" và hệ từ "là" là loại hình mà dụ thể và dụ chỉ đồng thời có mặt. Ngoài ra, hai loại hình khác thì nằm giữa hai loại hình trên, trong kiểu chỉ thị, dụ thể và dụ chỉ tuy cùng xuất hiện nhưng quan hệ của chúng trước sau không được rõ ràng; kiểu sở hữu là một loại hình hỗn hợp, có lúc hai thành phần đồng thời xuất hiện và quan hệ rõ ràng, có lúc thì chỉ dụ thể xuất hiện một mình.

Giả thiết, có một ẩn dụ mà do dự thể và dự chỉ hợp thành, ngoài ra còn có một nhân tố liên kết chúng lại với nhau, thì nhân tố thứ ba kia sẽ có chức năng gì ? Vấn đề này mới xem qua có vẻ vô lí, nhưng kì thực thì không thể, bởi vì chúng ta đã nhìn thấy, hai danh từ đẳng lập thì không cần bất cứ phụ gia nào cũng hoàn toàn có khả năng cấu thành một ẩn dụ, ví dụ như "Phù vân du tử ý / Lạc nhật cố nhân tình", thành phần liên kết ở đây là thừa, như vậy sẽ nảy sinh ra một vấn đề: rút cuộc vì sao lại có nhân tố thứ ba ?

Trước hết, chúng ta hãy nhìn xem hệ từ, nó là hình thức liên hệ giản đơn nhất. Hệ từ "là" quả thực có tồn tại trong thơ Đường, nhưng khi nó xuất hiện, hai thành phần mà nó liên kết không chỉ là đồng nhất, mà còn là đối sánh với nhau. Trong câu thơ nổi tiếng của Lý Bạch "Sàng tiền minh nguyệt quang, Nghi thị địa thượng sương", nhà thơ đem ánh trăng sáng và sương xem như một thể, nhưng đồng thời lại sử dụng từ "nghi" để phủ định cái phán đoán ấy; trong mục "3.2. Động từ tĩnh thái" cũng có một ví dụ tương tự, "*Khả liên vô định hà biên cốt, Do thị xuân khuê mộng lý nhân*", chữ: "thị" ở đây trực tiếp dẫn ra chữ "bất thị" (không phải là, binh sĩ đã chết từ lâu rồi, hài cốt họ đã mục nát ở bên bờ sông Vô Định, chỉ có trong giấc mơ của những người vợ là họ còn sống mà thôi. Ở câu "*Tam lương ngư hỏa thị Qua châu*" thì nơi có tam lương ngư hoá có thể là cố hương của nhà thơ - Qua Châu, nhưng cũng có thể là một nơi nào khác chẳng liên quan gì. Trong thơ đời Tống, loại kĩ

xảo này cũng được sử dụng, như Tô Thức có câu: "*Cô vân lạc nhật thị Trường An*" (846) và câu "*Thanh sơn nhất phát thị Trung Nguyên*" (850). Tất cả các ví dụ này đều có một đối tượng của mong mỏi: người chồng, cổ hương, thủ đô, đều là đồng đẳng với một sự vật nào xa xăm, cho nên, mặc dù khát vọng mạnh mẽ, nhưng rút cuộc chỉ có thể ước ao mà không thể vươn tới.

Một thủ pháp liên kết khác là vận dụng từ phủ định "bất" hoặc "phi", trong ngôn ngữ phổ thông, tác dụng của chúng là thuyết minh tình huống ngược lại, nhưng như trên đã nói, danh từ ở trạng thái đẳng lập hoàn toàn có khả năng tự mình hình thành tương phản, như "*Giang Hán tư qui khách / Càn khôn nhất hủ nho*". Vậy thì còn cần gì đến từ "bất" hoặc "phi" để làm dấu hiệu chỉ ra? Câu trả lời là khi tình huống tương phản được nêu ra một cách minh xác thì từ phủ định hướng sự chú ý của người đọc về tính đồng nhất. Bài thơ Lý Bạch được dẫn ra dưới đây là một lệ chứng rõ rệt; nó được viết khi nhà thơ từ biệt bạn bè bên bờ sông:

Thuỷ quốc thu phong dạ / Thù phi viễn biệt thời
Trường An như mộng li / Hà nhật thị qui kì (674)
(Đêm gió thu trên sông không phải lúc viễn biệt
Trường An như trong mộng, bao giờ là ngày về)

Từ phủ định "phi" xuất hiện trong câu thứ hai, ý nghĩa mặt chữ của hai câu đều là: Lúc này, ở đây không nên là lúc phải biệt li lâu, ấy thế mà tình huống ngược lại lại là có thực. Nhà thơ mượn dịp chia tay bạn để bày tỏ lòng bi than

đối với hoàn cảnh của mình: Cũng như bạn của mình, nhà thơ cũng xa rời Trường An. Thế là câu thơ không chỉ biểu hiện cảm giác mịt mù khi nghĩ tới việc gặp lại bạn, hơn nữa là biểu hiện lòng băng khuâng, không biết có dịp trở lại Trường An nữa hay không ?

Sự vận dụng từ liên kết kiểu ấy thường là đa nghĩa, hai danh từ đẳng lập thông qua sự đồng đẳng mà thực hiện mối liên hệ với nhau là một loại thăng bằng không ổn định nằm giữa tương tự. Sự sáp nhập các yếu tố khác sẽ phá hoại sự thăng bằng, sản sinh ra phản ứng theo hướng ngược lại. Do đó, sự xuất hiện hệ từ "là" sẽ sản sinh ra một hiệu quả khiến người ta chú ý tình huống tương phản, còn từ phủ định thì có thể cường điệu tính tương tự và tính đồng nhất.

Brooke-Rose cho rằng, trong hình thái ẩn dụ thứ tư có liên kết từ "khiến". Động từ "khiến" thông qua một quá trình dẫn ra biến đổi để liên kết dụ thể và dụ chỉ: C khiến A trở thành B. Trong tiếng Hán, nguyên nhân biến động có khi không xuất hiện, thậm chí trong lời nói thông thường cũng như vậy. Liên kết không cần phải biểu hiện ra, việc chỉ ra sự biến hoá cũng thừa. Sức mạnh hướng tới trước đủ để truyền đạt ý nghĩa biến hoá. Do đó, loại hình thứ ba của Brooke-Rose rất ít xuất hiện trong thơ Trung Quốc (Nguyên văn như vậy. Loại hình thứ ba ngờ là nhầm, loại hình thứ tư mới đúng - Người dịch ra Trung văn). Thế nhưng, có một động từ "hoá" khá gần với từ "khiến", nhưng khi nó được sử dụng, nếu nói là trần thuật sự biến hoá, đúng hơn là nó

cường điệu bản thân sự biến hoá hoặc là cường điệu cái sự vật liên quan tới biến hoá. Ví dụ, trong câu thơ: "*Chỉ sầu ca vũ tán / Hoá tác thái vân phi*" (454) (Chỉ buồn ca vũ tan tác, hoá thành đám mây sặc sỡ bay đi), "hoá" và "tán", "thái vân" và "phi" trong ngữ cảnh của chúng đã cường điệu cảnh ca tiêu vũ tán do biến hoá mà dẫn đến; Lý Thương Ẩn có câu: "Nguyên đắc hoá vi hồng thụ đới / Hứa giao song phượng nhất thời hàm" (TĐT 6172) (Nguyên được hoá thành dải lụa đỏ, đem cho đôi phượng ngậm cùng thời), chữ hoá đây biểu hiện nổi bật ước nguyện chứ không phải là sự biến hoá.

Bây giờ chúng ta hãy trở lại xem xem tình huống thay thế giản đơn. Loại hình này có phạm vi biểu hiện rất rộng, từ sáo ngữ đến tượng trưng đều có thể qui vào đó. Như các thơ ca khác, thơ ca Trung Quốc cũng có nhiều sáo ngữ được sử dụng lặp đi lặp lại, chẳng hạn, mặt trăng thường được gọi là minh nguyệt, minh kính, ngọc luân, bán bàn; người đẹp thì được gọi là hoa, mắt thì gọi là thu ba v.v... Sự sản sinh sáo ngữ như vậy là rất dễ giải thích: khi một ẩn dụ do được sử dụng quá nhiều mà mất đi cảm giác mới lạ thì nó được gọi là sáo ngữ. Lúc này, giữa dụ thể và dụ chỉ liên kết với nhau không phải bằng tính tương tự có thể cảm giác được, mà là bằng cái thói quen bất chú. Nói một cách nghiêm khắc, sáo ngữ không thể xem là một ví dụ về việc thay thế giản đơn - Bởi vì nó thuộc vào số các ẩn dụ đã được sử dụng mòn đi rồi, nhưng chúng cũng có thể thuyết minh một

nguyên tắc quan trọng: Khi thay thế dụ thể các sáo ngữ này có thể cường điệu đặc trưng tình cảm của nó: "minh kính", "ngọc luân", "bán bản" đều chỉ hình trạng và màu sắc của mặt trăng, còn "thu ba" thì thể hiện sự trong suốt và long lanh của đôi mắt phụ nữ.

Cũng nguyên tắc như vậy, có thể vận dụng cho đối tượng đặc thù trong việc thay thế giản đơn. Trong các nhà thơ đời Đường, Lý Hạ là người nổi tiếng nhờ sành dùng ngữ thay thế. Cây kiếm được nói thành "ngọc long", rượu nói thành "hổ phách", bầu trời gọi bằng "vòm xanh" (viên thượng), hoa mùa thu gọi bằng hồng lạnh (lãnh hồng), cỏ mùa xuân thì gọi bằng xanh lạnh (hàn lục).

Phân biệt một thành phần thay thế, một phần là dựa vào đặc trưng mà nó có, đồng thời còn phải dựa vào ngữ cảnh mà nó thuộc vào. Lưu Vũ Tích có câu "*Phá ngạch sơn tiền bích ngọc lưu*" (TĐT 3940) thì "bích ngọc" chỉ dòng nước chảy, câu thơ này muốn nói nước sông chảy xuống như xối rách văng trán của ngọn núi. Động từ "lưu" ở đây cung cấp một đầu mối để hiểu, nó một lần nữa chứng minh tầm quan trọng của động từ.

Trong bài thơ của Bạch Cư Dị dưới đây, có mấy ví dụ về thay thế giản đơn:

*Thời nạn niên hoang thế nghiệp không,
Đệ huynh cơ lũy các tây đông
Diễn viên liêu lạc can qua hậu
Cốt nhục lưu li đạo lộ trung*

*Điều ánh phân vì thiên lí nhận
Từ căn kích tác cầu thu bông
Cộng khan minh nguyệt ưng thủy lệ
Nhất dạ hương tâm ngũ xứ đồng* (TĐT 4839)
(Đời loạn năm mất mùa, cơ nghiệp hết sạch,
Anh em nung nấu mỗi người một nơi.
Sau cơn binh lửa, ruộng vườn xác xơ
Trên đường lưu lạc, cốt nhục phân tán
Chiếc thân nghìn dặm, bóng nhận lạc đàn
Tan tác như cỏ bông lìa gốc buổi ba tháng thu
Cùng ngắm trăng trong; có lẽ cùng sa nước mắt
Một đêm lòng nhớ quê, năm nơi giống nhau.)

"Can qua" trong câu thứ ba đại biểu cho chiến tranh, "cốt nhục" trong câu thứ 4 nói về tình huynh đệ, tất cả đều là ẩn dụ hay hoán dụ, như trên thực tế chúng đều là sáo ngữ. "Nhận" trong câu thứ 5 và "bông" trong câu thứ 6 đều chỉ về anh em trong câu thứ 2. Ở đây không có một dấu hiệu chỉ thị mà kiểu ẩn dụ chỉ thị vốn có. Điểm này rất có ý nghĩa. Đương nhiên, dùng một phương thức cũng có thể khiến cho đối tượng được chỉ ra thêm minh xác. Bạch Cư Dị đặt cho bài thơ này một nhan đề rất dài và lại rất cụ thể: "*Từ Hà Nam sau cơn loạn lạc, miền Quan nội nghèo đường bị đói, anh em tản mác mỗi người một nơi, nhân trông trăng có cảm, tạm tả nỗi lòng, gửi anh cả ở Phù Lương, anh bảy ở Ư Tiêm, anh mười lăm ở Ô giang, cùng gửi cho các em trai, em gái ở Phù Li và Hạ Khuê*". Tác giả làm như vậy là muốn

dem các nguyên nhân bên ngoài đều biểu hiện hết ra trong nhan đề, khiến cho chính văn của bài thơ có thể tập trung biểu hiện tình cảm sâu nặng của nhà thơ.

Cuối cùng, chúng tôi thảo luận một chút về loại hình sở hữu, trong tiếng Hán, cái giống với loại hình này là thành phần bao gồm một thứ lượng từ. Khi Lí Dục viết: "*Vấn quân năng hữu kỉ đa sầu, Kháp tự nhất giang xuân thủy hướng đông lưu*", thì "giang" là một từ biểu thị lượng từ, bề ngoài chỉ dòng nước sông thao thao bất tuyệt, trên thực tế thì lại ẩn dụ về mối tình sâu liên miên vô cùng. Các danh từ khác cũng có thể dùng làm lượng từ để biểu hiện các thực thể vô hình. Ví dụ: "*nhất dịch thanh phong*", "*nhất trâm thu phong*", "*nhất tụ thanh phong*", "*nhất phàm tường phong*"... Điều này khiến cho phong (gió) có một đặc trưng trên cảm giác và trong tưởng tượng, từ đó mà dễ khiến cho người đọc cảm thụ. Trong câu "*Huyền đặc thiên chương tịch, Quyển mạn ngũ hồ thu*" (420) thì "chương" và "hồ" cũng có tác dụng lượng từ, ý nghĩa cả hai câu là: ngọn đèn sáng treo cao vượt qua muôn nghìn đỉnh núi chiếu sáng hoàng hôn, cuốn nhẹ rèm cửa làm lộ ra vẻ thu sắc của ngũ hồ.

Chúng tôi hy vọng việc thảo luận nói trên có thể cho thấy một sự khác biệt quan trọng trong ẩn dụ của thơ ca phương Đông và phương Tây: trong thi ca phương Tây từ tiểu phẩm và yếu tố ngữ pháp đóng một vai trò không thể thiếu được trong việc cấu thành ẩn dụ. Trong năm loại hình ẩn dụ mà bà Brooke-Rose nêu ra loại hình kiểu hệ từ đã vận

dụng hệ từ và các động từ khác có tính năng tương tự; trong loại hình ẩn dụ chỉ thị thì trước hết nói ra dụ chỉ, sau đó dùng đại từ "na" (that) để thay thế; trong loại hình ẩn dụ sở hữu thì đòi hỏi trợ từ liên kết "dịch", kiểu ẩn dụ dùng từ liên kết "khiến" cũng tất yếu phải có từ "khiến", "sử". Thế nhưng các từ tiểu phẩm có tính ngữ pháp trong thơ cận thể lại rất ít được sử dụng, mà trong các loại ẩn dụ đã nêu ra ở trên, chúng cũng không đóng vai trò quan trọng. Hệ từ và từ phủ định tuy có lúc xuất hiện trong ẩn dụ nhưng sự hiện diện của chúng chỉ nhằm nhấn mạnh trương lực và tính nhiều nghĩa của ẩn dụ, mà không phải là bản thân việc tạo thành ẩn dụ. Xét theo quan điểm tích cực, chúng tôi cho rằng, phần lớn ẩn dụ trong thơ cận thể đều do nguyên tắc đồng đẳng tạo thành, còn mối liên hệ dụ chỉ và dụ thể là xây dựng trên cơ sở chúng có một đặc trưng chung nào đó; ẩn dụ trong thơ Hán là tế nhị, vi diệu chứ không lộ liễu. Kết luận có thể suy từ đó ra là, trong một số trường hợp trong thơ chỉ có dụ thể xuất hiện, còn dụ chỉ thì ẩn đi, không lộ ra; trong một số trường hợp khác tuy dụ thể và dụ chỉ đồng thời xuất hiện, nhưng trong chúng không có bất cứ thành phần ngữ pháp nào đóng vai trò liên kết cả, chỉ có thể nhận ra mối liên hệ của chúng bằng cách căn cứ vào một vài đặc trưng tương đồng nào đó giữa chúng với nhau.

Ở trên, chúng tôi đã có tổng kết ngắn gọn về động từ và ẩn dụ động từ, chúng tôi sẽ lấy đó làm kết luận cho mục này. Khi một danh từ và một động từ đồng thời xuất hiện,

trong một cấu trúc ngữ pháp không ăn nhập, thì danh từ thích ứng với động từ chứ không phải ngược lại; hình thức ngôn ngữ của ẩn dụ động từ là sau một danh từ tiếp liền một động từ hay động từ tính nằm ở vị trí vị ngữ. Kết luận tiếp theo là: Do ý nghĩa của động từ và tính từ là ổn định, chúng xuất hiện trong ẩn dụ do hai danh từ cấu thành thì chúng có tác dụng chỉ thị, chẳng hạn, trong câu "*Phù vân du tử ý*", động từ "phù" đem tính chất của vân cấp cho "du tử ý"; trong câu "*Vân lung viễn tụ sâu thiên phiến*", động từ "lung" chỉ ra một đặc trưng khác của vân, tức là triển miên quán quýt như mối sâu. Ở điểm này, tính từ cũng có tính chất chỉ thị.

Nhưng cái dấu hiệu chỉ thị mà ở đây nói tới khác biệt rất lớn so với cái thị thị mà Brooke-Rose nêu ra. Các từ như "sử" (khiến), "thị" (là), "giá" (đây), "nà" (kia), "đích" (thuộc về) tự thân chúng thiếu đặc trưng cảm tính, tác dụng của chúng trong việc cấu tạo thành ẩn dụ chỉ là chỉ ra thế nào là dụ chỉ, thế nào là dụ thể, và khiến chúng liên hệ với nhau, loại từ này là sự thể hiện minh xác cho mối liên hệ ẩn dụ; thế nhưng, trong thơ cận thể, khi động từ hay tính từ xuất hiện với tư cách chỉ thị, cái mà chúng trình bày ra là đặc trưng vốn có của danh từ xuất hiện dưới hình thức dụ thể và dụ chỉ, quan hệ ẩn dụ không có hình thức ngôn ngữ cụ thể, nó chỉ là căn cứ vào nguyên tắc đồng đẳng mà được cấu tạo nên. Đúng như chúng tôi đã chỉ ra ở phần trên, danh từ trong thơ cận thể có xu hướng về tính chất mà không có xu

hướng về bản thân đối tượng. Đó là một trong các lý do tại sao từ chỉ thị trong thơ Trung Quốc lại khác từ chỉ thị trong thơ phương Tây.

Dưới đây, chúng tôi chuẩn bị nêu ra một cách phân loại ẩn dụ, trong đó các ví dụ được đề cập tới, nếu như trên đây chưa được nhắc tới thì ở đây chúng tôi sẽ thuyết minh qua về vấn đề mà chúng phản ánh.

I. ẨN DỤ DANH TỪ

A. Ẩn dụ mang tiêu chí

1. Có tính khẳng định:

"Sàng tiền minh nguyệt quang
Nghị thị địa thương sương"

2. Có tính phủ định:

"Thuy quốc thu nguyệt dạ
Thù phi viễn biệt thì"

B. Ẩn dụ không có tiêu chí

"Dạ lai phong vũ thanh
Hoa lạc tri đa thiếu: (758)

C. Ẩn dụ truyền đạt qua yếu tố thứ ba

"Lãnh lãnh thất huyền thượng
Tĩnh thính tùng phong hàn" (763)

("Tùng phong chi hàn tại cầm huyền thượng", nhưng ý nghĩa của câu này không thật minh xác, rút cuộc là cái gì đóng vai trò yếu tố thứ ba để tác động truyền đạt, âm nhạc,

tính mệnh hay là tình cảm ?).

II. ẨN DỤ ĐỘNG TỪ

A. Ẩn dụ mang tính động từ: "Sơn thanh hoa lục
nhiên"

B. Ẩn dụ tính từ có tính định ngữ: "Thu thủy thanh
vô lực"

III. LOẠI HÌNH HỖN HỢP

A. Di chuyển đặc trưng giữa danh từ: "Ngọc giai
sinh bạch lộ" (764) (ở đây đặc trưng truyền đạt giữa các
danh từ là bạch, lãnh và mờ đục. Do đó, quan hệ đồng đẳng
được xác lập giữa "ngọc" và "bạch", mà hơn nữa, còn được
mở rộng ra thành liên tiếp giữa "ngọc giai" và "bạch lộ".
Xem thêm ví dụ cuối cùng trong mục 2.6.).

B. Kết hợp ẩn dụ danh từ và ẩn dụ động từ: "Lạc
hoa như hữu ý, lại khứ trục thuyền lưu" (760) (Nói hoa rụng
hữu ý là đem hoa mà nhân hoá, do đó đây là ẩn dụ động từ.
Còn "lạc hoa" cũng ám chỉ đối tượng được tặng thơ - một
tình nhân nào đó. Do vậy đây lại là ẩn dụ danh từ).

2.6. Đồng đẳng như là một nguyên tắc tổ chức

Ngũ tuyệt là thể tài ngắn nhất trong thơ cận thể, hình
thức cô đọng của nó là một sự thách thức đặc biệt đối với
thi nhân. Bởi vì chỉ có hai mươi chữ cho anh ta chi phối, tất
nhiên phải có nhiều, nếu không cách gì nói ra được mà cái
nội dung không cách gì nói ra được ấy lại phải thông qua

phương thức gián tiếp để truyền đạt, cho nên trong thơ ngũ tuyệt nguyên tắc đồng đẳng tự nhiên được ứng dụng hiệu quả nhất. Dưới đây, chúng tôi xin nêu ví dụ thuyết minh: nguyên tắc đồng đẳng đã làm cho các danh từ trong thơ liên kết với nhau như thế nào, từ đó mà khiến cho tiêu điểm của thơ tập trung, và sáng tạo ra các tầng thứ tổ chức mới.

Vương Duy - Tập thi

Quân tự cố hương lai,

Ung tri cố hương sự.

Lai nhật ý song tiền,

Hàn mai trước hoa vị (756)

(Bác ở quê nhà ra

Việc quê nhà hẳn rõ

Ngày đi, trước song the

Mai nở hay chưa nở

Tương Như dịch)

"Cố hương" trong câu thứ nhất đương nhiên là giống như "cố hương" trong câu thứ hai, "ý song" là bối cảnh của "hàn mai trước hoa", cho nên trọng điểm là ở cái sau; ngoài ra, lại thông qua sự đồng đẳng "hàn mai trước hoa" và "cố hương sự", biểu đạt thêm một ý nghĩa hàm ẩn sâu hơn, nó đúng là toàn bài thơ. Cũng là một trọng điểm mà nhà thơ quan tâm. Thông qua quan hệ đồng đẳng liên hệ qua lại của các yếu tố đó; mặc dù nhà thơ không tỏ ra một dấu hiệu nào, nhưng đã biểu hiện rất hay một mối tình nhớ quê mãnh liệt

Mạnh Hạo Nhiên - Tống Chu Đại nhập Tần

Du nhân Ngũ lãng khứ,

Bảo kiếm trực thiên kim.

Phân thủ hoát tương tặng,

Bình sinh nhất phiến tâm" (758)

(Khách du về Ngũ lãng

Bảo kiếm đáng ngàn vàng,

Chia tay cởi ra tặng

Bình sinh một tấm lòng)

"Thiên kim" đồng đẳng với "bảo kiếm", nhưng ở đây nhấn mạnh giá trị của "bảo kiếm"; câu 3, 4 nói "chia tay cởi tặng nhau, bình sinh một tấm lòng", cái tặng phẩm đem tặng ở đây là "bảo kiếm". Cho nên, "bảo kiếm" lại đồng đẳng với "bình sinh nhất phiến tâm". Chúng tôi còn chú ý đến câu cuối cùng là một cụm danh ngữ, tức trước chữ "tâm" thêm vào hai ngữ tu sức để tạo thành, nhưng trọng điểm của toàn bài là "bình sinh", khác với các phương thức biểu đạt thời gian, không gian làm bối cảnh, ở đây "bình sinh" đem thời gian xem như một tính chất được khẳng định để đánh giá, làm thành tu sức cho chữ "tâm", nó đem tính liên tục của thời gian và toàn bộ nội hàm của nó chiếu vào tình bạn. Thế là câu đầu "du nhân ngũ lãng khứ" đã vẽ ra một bối cảnh không gian và thời gian, dưới sự bối thần của nó, trọng điểm của bài thơ rơi vào tình cảm của những người bạn, cái tặng phẩm có tính tượng trưng ấy không chỉ đồng đẳng với cái "tâm" mà còn đồng đẳng với cả "bình

sinh nhất phiến tâm" nữa.

Lý Bạch - Tĩnh dạ tứ

"Sàng tiền minh nguyệt quang

Nghi thị địa thương sương

Cử đầu vọng sơn nguyệt^{},*

Đê đầu tư cố hương" (764).

(Nhìn trăng sáng trước giường

Trên đất ngõ là sương

Ngẩng đầu trông trăng sáng

Cúi đầu nhớ cố hương

(Khuông Hữu Dụng dịch)

Bài thơ nổi tiếng này của Lý Bạch do một chuỗi đồng đẳng vừa chân thực vừa tưởng tượng tạo thành: Thông qua chữ "thị", "minh nguyệt" và "địa thương sương" đồng đẳng nhau, nhưng nó bị sự phủ định mà chưa xác định được bởi chữ "nghi"; với tư cách là nguyên nhân và kết quả, "sơn nguyệt" liên hệ với "minh nguyệt quang". Bất luận ở trong tình huống nào, đồng đẳng đều thông qua đặc trưng giống nhau mà được xác nhận: nguyệt quang và sơn nguyệt đều là sáng, sơn nguyệt và cố hương cùng đều là xa xôi không với tới được.

Lý Bạch - Ngọc giai oán

"Ngọc giai sinh bạch lộ,

Dạ cữu xâm la mạt.

^{*} Có bản chép là minh nguyệt. N.D

*Khước há thủy tinh liêm,
Linh lung vọng thu nguyệt."* (764)

(Móc trắng tươm thềm ngọc

Đêm dài ướt tất tơi.

Thủy tinh rèm thả xuống,

Lóng lánh ngấm trăng thu.

Tương Như dịch)

Bài thơ ngắn này khiến người ta tưởng nhầm là giản đơn trước hết vì nó được tổ thành theo nguyên tắc liên tục về thời gian: một người phụ nữ đang đứng trên thềm ngọc nhìn xa, đêm sâu người vắng, sương trắng dần dần buông xuống làm thấm ướt đôi tất lụa của nàng, nàng bước vào khuê phòng, hạ bức rèm cửa thủy tinh xuống, nhưng vẫn chăm chăm ngắm nhìn một vầng trăng sáng trên bầu trời thu. Một nguyên tắc khác phát huy tác dụng là đồng đẳng: ngọc giai (thềm ngọc) và "bạch lệ" (sương trắng) đều là màu trắng, lạnh lẽo và đục mờ, cũng như vậy, tất lụa, rèm thủy tinh, trăng mùa thu cũng đều như vậy. Có thể nói các danh từ trong bài thơ đều có đặc trưng tương đồng, hơn nữa, tất cả các danh từ và tính từ làm nhiệm vụ tu sức đều hướng chú ý của người đọc vào các đặc trưng đó - trắng, lạnh, đục mờ - đó là "linh lung". Theo giải thích của *Thuyết văn giải tự*, linh lung là âm thanh của ngọc, một ý nghĩa khác thường gặp là "có vẻ chạm trổ", nhưng có lúc người ta cũng dùng từ "linh lung" để hình dung vẻ đẹp cô gái, ví như "tiểu xảo linh lung" (bé nhỏ xinh đẹp). Trong ngữ cảnh bài thơ

này, "linh lung" dùng để hình dung mặt trăng được nhìn thấy thông qua rèm thủy tinh, hay là nhằm chỉ nữ chủ nhân đang ngấm nhìn vầng trăng, hầu như khó xác định chắc chắn; nhưng chắc chắn là từ "linh lung" khiến cho các đặc trưng bàng bạc khắp bài thơ được tôn lên (19).

Bài thơ này của Lý Bạch từ hai mặt quan trọng thuyết minh nguyên tắc đồng đẳng của Jakobson: Thứ nhất, tất cả mọi danh từ - ngọc giai, bạch lộ, la mặt, thủy tinh liêm, thu nguyệt - tuy trong chuỗi lời nói không tương cận, nhưng chúng vẫn có thể liên kết nhau. Thứ hai, sự liên kết này được thông qua nguyên tắc đồng đẳng, tức là tương đồng hay tương phản mà thực hiện. Quan hệ đồng đẳng này trong ngôn ngữ thông thường là sự tương xứng giữa từ trong chuỗi lời và từ ở ngoài chuỗi lời, còn ở đây sự đối sánh xuất hiện ngay trong quan hệ giữa từ với từ trong cùng một chuỗi lời: Nó thực sự phát huy tác dụng tạo thành tổ chức thi ca, điều này đã nói lên lý thuyết của Jakobson: "Chức năng của thơ là đem nguyên tắc đồng đẳng từ quá trình lựa chọn chuyển vào quá trình tổ hợp".

2.7. Quan hệ đồng đẳng và thơ trữ tình

Trên kia, chúng tôi đã cho thấy vai trò của quan hệ đồng đẳng trong giải trình tổ chức thơ trữ tình (nhất là trong thơ ngũ ngôn tuyệt cú) và khiến cho nó thống nhất. Giờ đây, chúng tôi muốn nêu ra một vấn đề như sau : với tư cách là một truyền thống được tự giác, thơ trữ tình đã phát triển như

thế nào ? Hơn nữa, trong quá trình phát triển ấy, nguyên tắc đồng đẳng đã trở thành nguyên tắc tổ chức của nó như thế nào ? Bởi vì trọng điểm văn bản được nghiên cứu là thơ Đường, cho nên đối với đoạn thời gian trước thơ Đường, tức thời kì Lục triều, chúng tôi rất quan tâm.

Trong *Từ điển giản lược các từ Anh ngữ hiện đại* của Oxford đã định nghĩa về thơ trữ tình như sau: "Thông thường là sự biểu đạt tư tưởng, tình cảm của tác giả một cách ngắn gọn...". Theo đó, có thể nhận thấy thơ trữ tình có hai đặc điểm quan trọng: nội dung thiên về tính chủ quan và tình cảm; hình thức ngắn gọn, chặt chẽ. Lịch sử phát triển của hai đặc điểm này trong thơ sẽ là vấn đề quan trọng của mục này: Về nội dung thì các nhà thơ bàn về thơ văn thời Lục triều khi giải thích thiên "Thi tự" đã nêu ra. Về hình thức thì lí luận thời kì Lục triều đã có một ảnh hưởng rất lớn. Lí luận này nói: "Ngôn bất tận ý" (lời không nói hết được ý). Ngoài ra, chúng tôi còn phải chỉ ra câu đối với tư cách một đơn vị kết cấu cơ bản của thơ cận thể cũng xuất hiện trong thời kì này. Nó đã cung cấp một cơ sở hình thức để vận dụng nguyên tắc đồng đẳng.

Tương truyền, bài *Thi tự* là do Vệ Hoàng đời Hán viết, nói chung được mọi người xem là tác phẩm lí luận kinh điển về bản chất và chức năng của thơ. Cũng giống như nhiều tác phẩm kinh điển khác, nó đã gây nên nhiều cách giải thích khác nhau. Ở đây, chúng tôi không có ý định giải quyết cuộc tranh luận đã kéo dài lâu năm, mà chỉ muốn giới

thiệu sơ lược về *Thi tự*, sau đó quay lại nhìn xem ý kiến của các nhà phê bình thời Lục Triều (chủ yếu là quan điểm của Lưu Hiệp và Chung Vinh), nhằm làm sáng tỏ ý kiến của bài *Thi tự* và từ đó mà trình bày quan điểm cơ bản của các nhà phê bình văn học thời Lục triều, tức quan điểm về tác dụng của thơ và biểu hiện các xúc động tình cảm.

Bài *Thi tự* trình bày tôn chỉ quan niệm của mình như sau: "Thơ là cái mà chí hướng tới. Tại tâm là chí phát ra thành lời là thơ. Tình cảm xúc động ở bên trong mà hiện hình thành lời nói: Lời nói mà không thoả thì than vãn, than vãn mà không thoả thì ca vịnh, ca vịnh mà không thoả thì tự nhiên tay múa, chân nhảy vậy"(20).

Tiêu điểm của tranh luận là về ý nghĩa của chữ "chí". Chúng tôi đem "chí" dịch thành heart's wishes (tâm nguyện) hay là wish (mong muốn). Thế là muốn tỏ rõ quan điểm của chúng tôi là đang chờ chứng minh: xúc động tình cảm sản sinh ra thi ca. Nhưng có một cách giải thích khác đối với "chí" cũng có thể chấp nhận được: "chí" có hàm ý là "ý chí" và "chí hướng", cho nên có một số nhà phê bình cho rằng "chí" nên thể hiện cho một quan niệm đạo đức, theo đó chức năng của thơ phải là giáo hoá muôn dân.

Tuy ý nghĩa của bản thân *Thi tự* là không rõ, nhưng cách giải thích của Lưu Hiệp và Chung Vinh là hết sức rõ ràng, ít nhất xét về toàn bộ là như vậy. Dưới đây là một đoạn trích từ *Văn tâm điều long*, thiên *Minh thư*:

"Đại Thuấn nói: "Thơ ngôn chí, ca làm cho ngôn từ

ngân nga" . Lời phân tích của sách thánh ý nghĩa đã rõ rồi. Cho nên tại tâm là chí, phát ra lời là thơ, diễn thành văn chép sự thực, sự có mặt của nó là thế chẳng ? Thơ là giữ, giữ tính tình con người, cái thâu tóm được ba trăm bài là ở chỗ không có xằng bậy. Giữ thơ làm lời dạy là phù hợp vậy.... Người có bảy tình, ứng vật thành cảm xúc, cảm vật mà ngâm ngợi chí, chẳng có gì là không tự nhiên".

Trong đoạn một có quan điểm về thuyết giáo nhanh chóng bị quan điểm đề xướng trữ tình khoả lấp, tạo thành sự khác biệt này một phần nguyên nhân là do có sự thực sau đây: đoạn một hoàn toàn dẫn thuật lại lời của tiền nhân, rất ít biểu hiện quan điểm riêng của Lưu Hiệp. Về các mặt khác, khuynh hướng quan điểm trữ tình của Lưu Hiệp biểu hiện càng thêm rõ rệt. Ví dụ: "Do đó ý do từ gợi cho, lời lại do ý khêu gợi". (*Văn tâm điều long, Thân tứ*). "Cho nên cảm xúc động mà lời hình thành, nghĩa lý tỏ ra thì văn xuất hiện" (*Văn tâm điều long, Thế tính*); Chung Vinh cũng viết trong *Thi phẩm* như sau: "Khí lay động vật, vật làm người cảm động, do đó mà tính tình xao động; hiện hình thành ca vũ" (21).

Những ý kiến bàn luận này đều là sự phát huy quan điểm của *Thi tự*. Điều trước hết phải chú ý là, ở đây ngoài việc Lưu Hiệp sử dụng định nghĩa "Thơ là gìn giữ" để ủng hộ quan điểm nhà nho về ý nghĩa đạo đức hoàn mỹ thuần khiết của Kinh thi, không còn có chỗ nào khác đem qui mục đích của thơ vào việc giáo hoá cả. Thứ hai, có mấy từ

dễ gây tranh luận như "ý chí", "nguyện vọng", đều có thể thay đổi cho "chí". *Thi tự* nói: "Tại tâm là chí, phát ra lời là thơ, mà trong những lời lẽ nói trên "tình cảm", "tình cảm và bản tính", "tư tưởng", "nguyện vọng" đều bị nói thành nội dung biểu đạt của thơ ca, thì trong những lời giải thích này "chí" đã được xem là sự thể hiện của toàn bộ trạng thái tâm lí. Xét đến việc Lưu Hiệp và Chung Vinh đều là nhân vật đại diện cho tư tưởng văn học thời Lục Triều, chúng ta có thể nói, quan điểm cho rằng tác dụng của thơ là biểu hiện xúc động tình cảm ở thời Lục Triều là một nhận thức phổ biến.

Thi tự còn miêu tả rất đúng cái mâu thuẫn giữa tình của nhà thơ muốn biểu đạt và sự thiếu hụt về phương thức biểu đạt của anh ta: "Tình xúc động ở bên trong mà hiện hình thành lời, lời mà không thoả thì than vãn, than vãn mà không thoả thì ca vịnh, ca vịnh mà không thoả thì tự nhiên chân nhảy, tay múa". Nói một cách khác, có thể xem tâm trạng nhà thơ như thế này: "Tôi cảm thấy x", nhưng không có lời nào có sẵn đủ để biểu hiện nó, thế là tôi đứng trước một vấn đề mới: nhà thơ rút cuộc làm thế nào mà biểu hiện cái cảm nhận mơ hồ của anh ta ?

Ngắn gọn là đặc trưng hình thức của thơ trữ tình. Lí luận cơ sở đầu tiên của nó là thuyết "lời không nói hết ý". "Ý" có thể được giải thích là "ý hướng", "tư tưởng", "ý niệm", đúng hơn là nói "tâm trạng". Lí luận này có ảnh hưởng rất lớn đối với tầng lớp trí thức thời Ngũ Tấn Nam

Bắc Triều. *Văn học thiên* trong *Thế thuyết tân ngữ* có chép: "Cựu Văn vương Thừa tướng qua vùng Giang tả, chỉ có nói về ba lí là thanh âm vốn không vui buồn, dưỡng sinh và lời nói hết ý mà thôi". Người đề xướng chủ yếu cho thuyết thanh âm vốn không vui buồn và thuyết dưỡng sinh là Kê Khang, còn vấn đề quan hệ giữa lời và ý thì Vương Bật. Tuân Xán và Âu Dương Kiến đã tranh luận với nhau rất lâu, cuối cùng thì Vương và Tuân, người chủ trương lời không nói hết ý đã thắng (22).

Ảnh hưởng của thuyết "lời không nói hết ý" đối với lí luận văn học đương thời có thể nhìn thấy phần nào qua đoạn luận thuật dưới đây: Khi thảo luận phương pháp miêu tả tự nhiên, Lưu Hiệp đề xuất: "Đặc điểm của vật tuy nhiều nhưng chọn lời nói thì nên gọn", "đặc điểm của vật có nói được hết mà tình còn chưa nói hết, thì cho người ta hiểu rồi sẽ cảm thông được". (*Văn tâm điều long. Vật sắc*). Đoạn văn này rõ ràng hô ứng với thuyết lời không nói hết ý; Chung Vinh khi định nghĩa cho khái niệm "hứng" cũng nói: "Văn đã hết mà ý còn dư, đó là hứng" (*Lương Thư. Chung Vinh truyện*). Khi Đào Uyên Minh viết câu thơ nổi tiếng của ông "*Kì trung hữu chân ý, Dục hiện dĩ vong ngôn*", thì điều muốn nói là tư tưởng xử thế của Trang Tử, nhưng trong đó cũng phản ánh quan niệm thịnh hành đương thời.

Như trên đã nói, vấn đề mà nhà thơ phải đương đầu là: một mặt, nhà thơ muốn biểu đạt một cảm thụ nhất định, một trạng thái tâm lý mông lung; một mặt khác, trái lại, anh ta

không làm sao tìm được ngôn ngữ tương ứng. Kế tạm thời là dùng cách biểu đạt giải nghĩa và quanh co, để mong đạt được hiệu quả gần đúng; nhà thơ có thể trước hết sử dụng một số để miêu tả đối tượng mà anh ta muốn biểu hiện, sau đó dùng nhiều từ hơn để tu sức. Cách biểu đạt bày biện chồng chất này có thể lấy phú làm đại biểu. Nhưng thuyết "lời không nói hết ý" đã phát huy tác dụng ở đây. Nó tin chắc: chỉ cần là "lời", bất luận ít hay nhiều đều không cách gì nói được hết ý. Nói cò đọng ít ra có được cái đẹp trau luyện. Quả thật là quá trình hình thành của thơ cận thể đã biểu hiện rõ ảnh hưởng của thuyết "lời không nói hết ý": lời của một bài thơ dần dần giảm thiểu, đạt đến còn bốn dòng hay tám dòng.

Vấn đề thứ ba, cũng là vấn đề cuối cùng cần được suy nghĩ là sự xuất hiện của câu đối với tư cách là đơn vị cấu trúc cơ bản của thơ. Một đặc điểm nổi bật của thi ca Lục Triều là việc sử dụng câu đối, thế nhưng nhà thơ và nhà phê bình lúc ấy chưa hề ý thức được rằng họ đã bắt đầu suy nghĩ về nguyên tắc nội tại của câu đối và trong quá trình đó phát hiện ra quan hệ đồng đẳng mà chúng ta nói tới. Chúng ta hãy xem lại *Vấn tâm điều long*. Trong thiên *Lệ cú* thảo luận về câu đối Lưu Hiệp đã phân biệt 4 loại hình câu đối, trong đó có hai loại hình ông nhận định như sau: "Đối nghịch là lí khác mà thú hợp, đối chính thì việc khác mà nghĩa đồng". Đoạn này bao hàm hai quan điểm quan trọng. Một là trong câu đối tiềm tàng nguyên tắc tương đối hay tương phản, đó

chính là nguyên tắc đồng đẳng mà chúng ta nói tới; hai là cái gọi là "thú hợp" hay "nghĩa đồng" thể hiện trong câu đối được biểu hiện trong liên trên và liên dưới; nó cũng tức là ý nghĩa nằm trong tương lục, mà tương lục này chính là cái được liên trên và liên dưới duy trì, do đó cái ý nghĩa hàm chứa trong cái tương lục này quyết không phải là cái mà lời nói có thể nói hết được. Về điểm này, chúng ta chỉ cần xem hai câu đối hạng xoàng mà Lưu Hiệp nêu ra là có thể hiểu được: "Du nhận tử dục tường, Qui hồng tri tiếp cách", "Tuyên ni bi hoạch lân, Tây thú khắp Khổng Khâu". Trong hai ví dụ này, câu trên câu dưới trong mỗi liên đều biểu hiện một ý nghĩa hoàn toàn tương đồng, thế nhưng hai câu thơ vô luận hợp lại hay tách ra mà đọc đều là lời hết thì ý cùng. Giữa hai câu thiếu hẳn một sự khác biệt để duy trì tương lục, do đó mà chẳng có chút dư vị nào cả. Vì vậy, chúng ta có thể suy ra, cái gọi là "thú hợp" hay "nghĩa đồng" nên hiểu là cái ý nghĩa mới đã sản sinh ra giữa câu trên câu dưới của cùng một liên. Do đó, câu đối mà kém thì một câu cộng thêm một câu vẫn chỉ là một câu; còn câu đối mà hay thì chính thể chắc là lớn hơn sự tổng cộng giản đơn của hai câu đó.

Câu đối là hình thức thu gọn của thơ trữ tình, hình thức của nó ngắn gọn là dùng phương thức "thú đồng" hoặc "nghĩa hợp" để biểu hiện ý nghĩa. Ngoài ra, cấu trúc câu đối còn đòi hỏi vận dụng nguyên tắc đồng đẳng. Khi nguyên tắc này từ câu đối mà mở rộng ra toàn bài thơ - giống như bài

Ngọc giai oán, dùng nguyên tắc đồng đẳng để nối kết tất cả danh từ trong bài và đặt tiêu điểm chú ý vào đặc trưng tương đồng của chúng. Nói tóm lại, việc xuất hiện câu đối trong thơ thời Lục Triều đã cung cấp một điều kiện hình thức cho việc sử dụng nguyên tắc đồng đẳng, phát triển thêm, nguyên tắc này đã trở thành một bộ phận không thể tách rời của thơ trữ tình.

Trong phần đầu của mục này, chúng tôi đã nêu lên vấn đề truyền thống tự giác của thơ trữ tình đã phát triển lên như thế nào, và chuẩn bị để khi kết thúc sẽ nói về ý nghĩa hàm chứa của từ "tự giác". Nếu chúng ta cảm thấy hứng thú với vấn đề khởi nguyên của thơ trữ tình mà đem vấn đề ý thức tự giác gác sang một bên, thì có thể ngược lên giai đoạn đầu tiên của thi ca Trung Quốc. Nhưng điều chúng ta muốn tìm hiểu bây giờ là: người làm thơ trữ tình đến lúc nào thì trở thành người tự giác vận dụng nguyên tắc đồng đẳng? Nếu đem giai đoạn khởi nguyên của ý thức tự giác đó giới định vào thời Lục Triều, và cho rằng từ đó trở về trước Trung Quốc chưa có phê bình văn học đáng kể, thì quan điểm đó sẽ không gây cho ai ngạc nhiên, nhưng một kết luận hết sức bình thường như vậy lại hàm chứa một ý nghĩa rất quan trọng. Nguyên tắc đồng đẳng vốn bắt nguồn từ ngôn ngữ học, do Jakobson và Lévi Strauss đưa vào trong việc phân tích đặc tính chung của thơ đã được chúng tôi vận dụng vào việc nghiên cứu thơ cận thể. Bạn đọc có lẽ cho rằng phương pháp của chúng tôi tuy là mới mẻ, nhưng sẽ không phù hợp

với truyền thống văn hoá Trung Quốc, nhưng đúng như điều chúng tôi đã chứng minh: Lưu Hiệp - nhà lý luận văn học sớm nhất Trung Quốc đã ý thức được hai đặc điểm cơ bản của nội dung, ông cũng ý thức được sự có mặt của nguyên tắc đồng đẳng. Nếu đúng như thế, thì sự cố gắng của chúng tôi không chỉ xác lập được cái cơ sở mà sau này thơ Đường phát triển, chúng tôi còn nêu ra một phương pháp phân tích cấu trúc tính thơ dựa trên tiền đề truyền thống văn hoá Trung Quốc.

III. ĐIỂN CỔ VÀ NGUYÊN MẪU LỊCH SỬ

3.1. Phạm vi định nghĩa

Trước tiên, chúng tôi thấy nên giải thích một chút từ điển cổ, và căn cứ vào đó mà xác lập phạm vi và phương hướng nghiên cứu cho chương này. Từ điển đại học Webster định nghĩa "điển cổ là một cách gọi tên hàm súc hay gián tiếp". Theo quan điểm của chúng tôi, cách gọi đó vô luận là trực tiếp hay gián tiếp, tường minh hay mơ hồ đều không phải là điều quan trọng. Trên kia, chúng tôi đã thảo luận bài thơ *Tức phu nhân* của Vương Duy và *Tái hạ khúc* của Lý Luân. Bài thứ nhất từ đầu đề đến nội dung đều biểu hiện một tên gọi lịch sử trực tiếp và tường minh; còn bài thứ hai, cả tiêu đề đến bản thân bài thơ đều nhìn không thấy dấu vết của điển cổ, nó chỉ là lợi dụng sự tương tự của nội dung được biểu hiện trong bài thơ với một câu chuyện lịch sử để

gây cho người ta sự chú ý vào một tầng ý nghĩa sâu hơn. Theo chúng tôi, cả hai bài thơ đều vận dụng điển cố, chúng đều biểu hiện một nguyên tắc chung như sau: nếu sự kiện chủ yếu trong một bài thơ đề cập tới một sự kiện khác thì bài thơ đó đã vận dụng điển cố.

Điều cần phải nhắc bạn đọc chú ý là cái "điển cố" ở đây với từ "dụng sự" trong thuật ngữ tiếng Hán là như nhau. "Sự" ở đây nên hiểu là "việc đã qua", có lúc nó cũng chỉ cái việc đã nói trong các bài văn có trước. "Dụng sự" nên phân biệt với việc "đề cập tới một việc nào đó": Nếu nhà thơ trực tiếp đề cập tới một sự việc trước mắt, thì đó chỉ có thể xem là "đề cập tới một việc nào đó", "dụng sự" lại là việc thông qua một sự kiện đã qua để ám chỉ một sự việc trước mắt. Nói một cách chặt chẽ thì "dụng sự" nên hiểu là "điển cố lịch sử" để cho tiện hành văn, chúng tôi sẽ dùng "điển cố" thay cho "điển cố lịch sử" hay "dụng sự". Điển cố là chủ đề thảo luận của chương này.

3.2. Cấu trúc của điển cố

Khi bắt đầu khảo sát điển cố, trước tiên chúng tôi sẽ gặp phải một loạt vấn đề: cái gì là thành phần cơ bản của điển cố (nhất là điển cố trong thơ Đỗ Phủ, Lý Thương Ẩn, thường có vai trò nổi bật)? Ẩn dụ và điển cố giống và khác nhau ở những điểm nào? Việc vận dụng điển cố có tác dụng như thế nào đối với nhà thơ và bản thân thơ ca? Điển cố cho phép chúng ta hiểu như thế nào đối với quan niệm

lịch sử của người Trung Quốc ? Đó là những vấn đề lớn, dưới đây xin nêu một ví dụ để làm cho các vấn đề thêm minh xác:

Đâu Dung biểu dĩ lai quan hữu,

Đào Khản quân nghị thứ Thạch Đẩu (627)

Hai câu thơ này rút trong bài *Trùng hữu cảm*, thơ luật bảy chữ của Lí Thương Ẩn. Trong bài thơ này, nhà thơ biểu hiện niềm lo lắng trước cục thế chính trị biến động không ổn định đương thời. Lúc ấy, hoạn quan khống chế Văn Tông hoàng đế cả về hành động, quyết sách và cả bản thân nhà vua; cả triều thần đều phần nộ trước hành vi thoán quyền đoạt vị như vậy và âm mưu lật lại. "Lúc ấy Lí Huấn, Trịnh Chú mưu diệt nội quan, giả vờ nói nhà Ngô Trượng cây thạch lựu có cam lộ, mời vua đến xem. Nội quan đến nhà Kim Ngô Trượng xem trước, nhìn thấy dưới màn có phục giáp binh, bèn đỡ xe vua vào trong, vì vậy mà bọn Huấn thất bại, máu chảy đầy đất, kinh đô hãi hùng " (*Cựu Đường thư. Văn Tông kỉ*). Lúc bấy giờ, hi vọng duy nhất đặt vào sự trợ giúp của phiên trấn. Chiêu nghĩa tiết độ sứ Lưu Tùng Kiểm từng dâng sớ nói: "Sửa sang biên cương luyện tập giáp binh để làm tâm phúc cho bệ hạ; nếu gian thần khó trị thì thể lấy chết rửa sạch mối nhục cho vua" (23). Tuy đã thể như vậy nhưng Lưu chẳng có hành động nào thêm. Bài thơ của Lí Thương Ẩn được viết vào thời điểm lịch sử khẩn cấp ấy. Hai câu thơ mà chúng tôi dẫn đã trực tiếp nói rõ điểm này.

Đậu Dung là một viên tướng của nhà Hán, một người chỉ huy quân đội nơi biên giới như Lưu Tùng Kiêm. Ông ta cũng từng dâng biểu muốn đem bộ đội của mình giao cho hoàng đế điều động. Câu trên của liên này của bài thơ là thông qua điển cố Đậu Dung để viết ra hành vi của Lưu: "Đậu Dung biểu dĩ xuất quan hữu", quan hữu ở đây là chỉ Thủ đô, câu dưới "Đào Khản quân nghi thứ Thạch Đầu" cũng là ám chỉ Lưu Tùng Kiêm, nhưng quan hệ trong đó đã đổi khác. Thời Đông Tấn, Tô Tuấn mưu phản, Đào Khản được suy tôn lên làm minh chủ. *Tấn thư. Đào Khản truyện* ghi: "Khản mặc nhung phục lên thuyền cùng Ôn Kiều, Dữu Lượng đều hội các quan ở Thạch Đầu, đánh với Tuấn, chém Tuấn chết tại trận". Khi nhà thơ viết câu thơ này Lưu Tùng Kiêm chưa làm được nghiệp tích như Đào Khản năm xưa, nhà thơ chỉ hi vọng ông ta có thể có hành động quyết đoán như Đào Khản. Ở đây, "nghi" là một từ then chốt: "Đào Khản quân nghi thứ Thạch Đầu" là nói quân Lưu Tùng Kiêm nên tiến về Trường An, tiêu diệt hoạn quan mà không nên cố thủ ở biên cương, án binh bất động. Trên thực tế, số phận của vương triều Đường cũng dựa vào hành động của Kiêm, phụ thuộc vào việc ông ta chỉ nói lời trung nghĩa suông hay đem binh tiến về kinh.

Bây giờ, chúng tôi có thể trả lời một vấn đề đã nêu ở trên: thành phần cơ bản của điển cố là gì ? Một điển cố có hai điểm nút: một điểm liên quan tới vấn đề hiện thực, một điểm liên quan tới sự kiện lịch sử; hai điểm đối sánh với

nhau, mà mục đích so sánh là biểu hiện chỗ giống nhau của chúng, từ đó mà cung cấp cơ hội để cho nhà thơ miêu tả hay bình luận vấn đề hiện thực. Đó là điều hết sức rõ rệt. Nhưng cái sự kiện lịch sử dùng để so sánh với hiện thực thường là không được coi trọng đầy đủ, đó là vì trong nhiều trường hợp, sự kiện lịch sử và vấn đề hiện thực khác nhau: Đem Lưu Tùng Kiêm so sánh với Đào Khả là vì Đào Khả phát binh ở Thạch Đầu, chém đầu Tô Tuấn tại trận, còn Lưu Tùng Kiêm thì chỉ nói là chuẩn bị hành động. Loại so sánh lịch sử nhằm nhấn mạnh sự tương phản chứ không phải tương đồng này nên gọi là "điển cố phủ định" (negative allusion).

3.3. So sánh ẩn dụ và điển cố

Tương tự và tương phản không chỉ là biện pháp để cấu tạo nên ẩn dụ, mà cũng là một nguyên tắc hữu hiệu trong việc cấu tạo nên điển cố. Trên thực tế, chúng tôi nêu ra khái niệm "quan hệ ẩn dụ", tức là nhằm dùng thuật ngữ đó để khái quát hai loại quan hệ này. Bây giờ, chúng tôi có thể nói nguyên tắc đồng đẳng là cơ sở tương đồng của ẩn dụ và điển cố.

Biểu hiện khác nhau của ẩn dụ và điển cố nằm ở phương diện nào? Cách trả lời giản đơn nhất là: trọng điểm nhấn mạnh của chúng không giống nhau. Ẩn dụ coi trọng việc miêu tả đặc trưng đối tượng, còn điển cố thì nhấn mạnh sự biểu hiện động tác của đối tượng. Vậy nguyên nhân nào

tạo thành sự khác biệt đó?

Ẩn dụ với tư cách là một thủ pháp biểu hiện có giới hạn hay không? Nói một cách khác, giả sử nhà thơ có vô vàn biện pháp ẩn dụ phong phú đa dạng, thì còn có phương diện nào của sự vật mà ông ta không có khả năng biểu hiện hay không? Đáp án là có. Hành vi đạo đức của con người là một phương diện trong số đó. Ở đây, chúng tôi hiểu hành vi đạo đức thành một việc tương đối phức tạp. X chết, Y là nguyên nhân thực tế dẫn đến cái chết của X, chúng ta nói Y đã giết X; nhưng nếu muốn xuất phát từ lập trường đạo đức để miêu tả một cách thích đáng hành động của Y thì những điều cần phải biết lại nhiều quá. Chúng ta phải biết quan hệ của X và Y dẫn đến hoàn cảnh giết hại, động cơ mưu sát của Y... Tính phức tạp nội tại của hành vi đạo đức còn do sự thực sau đây chứng minh: trong tiếng Anh, động từ biểu hiện hành động giết này rất nhiều, như murder (mưu sát), homicide (hành thích), assassination (xử tử), execution (vứt thây), mercy killing (giết nhầm), manslaughter (thuật làm chết), infanticide (giết con trẻ), fratricide (giết anh)... chúng chỉ các việc giết người thường gặp; trong truyền thống chép sử của Trung Quốc bắt đầu từ *Tả truyện* cũng còn giữ lại rất nhiều từ ngữ phức tạp, phân biệt chi li dùng để miêu tả cái chết của vua. Muốn biết một hành vi giết hại đặc biệt nào, nên sử dụng từ nào, thì phải có sự hiểu biết toàn diện đầy đủ về hoàn cảnh khách quan đó, mà hoàn cảnh khách quan này thì lại hết sức phức tạp. Vì thế cho nên, nếu quan điểm của

chúng ta về ẩn dụ là biện pháp biểu hiện đặc trưng sự vật mà đúng, thế thì tăng cường sự miêu tả bằng ẩn dụ, nâng cao sức biểu hiện của ẩn dụ, chỉ có thể sản sinh ra các đặc trưng ngày càng nhiều gọn gàng, tinh tế, còn hoàn cảnh, động cơ, ý đồ, những điều kiện cần thiết để lý giải một hành vi đạo đức thì không được biểu hiện chút nào cả.

Bởi vì dung lượng lớn nhất của thơ cận thể cũng chỉ có thất ngôn bát cú gồm 56 chữ, trong dung lượng bé nhỏ đó rất khó giải thích rõ được về động cơ, hoàn cảnh của hành vi, mà một hành vi mà không có hoàn cảnh và động cơ thì không thể xem là một hành vi đạo đức. Như vậy, tác giả thơ cận thể khi biểu hiện hành vi đạo đức gặp phải những vấn đề rất gay gắt. Nhưng việc vận dụng điển cố làm cho sự việc vốn không thể làm được trở thành tất yếu: bởi vì hoàn cảnh, động cơ, quan hệ nhân vật đều hàm chứa trong tài liệu bối cảnh được dùng làm điển cố rồi, việc giải thích tường tận đã được thay thế bằng biện pháp ám chỉ gián lược. Khi nhắc đến một nhân vật hay một địa danh lịch sử thì toàn bộ ý nghĩa và sự kiện liên quan đến nó đều xuất hiện cùng với nó; còn khi điển cố vận dụng vào để tài hiện thực thì hành vi đạo đức lại cung cấp hoàn cảnh hoạt động. Trong cách vận dụng theo lối tức tả này, cách biểu hiện của nhà thơ Trung Quốc và phong cách vẽ của phái Thiền tông hết sức gần gũi, phong cách này chỉ cần dùng mấy nét sơ sài rất then chốt là có thể vẽ ra nội dung hết sức phong phú của nhân vật và phong cảnh.

Chẳng hạn, trong bài *Trùng hựu cảm* của Lí Thương Ẩn, Lưu Tùng Kiêm đã dâng sớ hoàng đế trong tình huống nào ? Tại sao lại dâng sớ ? Trong sớ đã nói những gì ? Chúng ta chỉ cần tìm hiểu các sự thực đó mới có thể đánh giá về mặt đạo đức đối với hành vi này; nhưng nếu muốn ghi chép như sách *Tân Đường thư*, kể hết đầu đuôi nguyên uỷ sự việc thì ít nhất cũng còn phải viết thêm một bài thơ nữa. Thế nhưng sau khi vận dụng điển cố, chỉ cần nhắc lại tên Đậu Dung thì đã bao hàm một sự so sánh song hành giữa Đậu và Lưu, từ đó mà khiến cho người ta hiểu rõ được sự thực lịch sử: chính phủ trung ương suy nhược cùng cực, một vị tướng biên phòng đề nghị cầm quân vào kinh đô khôi phục địa vị chính thống của hoàng đế. Nói gọn lại, nếu như nhà thơ muốn biểu hiện hành vi đạo đức của một ai đó trong thơ cận thể thì anh ta phải mượn điển cố, nhà thơ nếu giới hạn bản thân mình trong phạm vi ẩn dụ, thì anh ta sẽ không có cách gì biểu hiện chủ đề hành vi của nhân loại.

3.4. Điển cố chỉnh thể và điển cố cục bộ

Do điển cố quan hệ đến sự kiện quá khứ và chủ đề hiện đại, cho nên một trong những tác dụng của nó là gia tăng nghĩa mới. Trong mối liên hệ liên tưởng đó, chúng tôi muốn phân biệt hai loại hiệu quả khác nhau: chỉnh thể và cục bộ. Nếu ý nghĩa được gia tăng chỉ giới hạn trong câu thơ có điển cố, thì điển cố ấy là cục bộ; ngược lại, nếu như ý nghĩa mới không chỉ ảnh hưởng một câu thơ mà còn ảnh

hướng đến toàn bộ bài thơ, thì đó là điển cố chỉnh thể. Trong trường hợp này, điển cố đã trở thành nguyên tắc tổ chức của thơ. Chúng ta hãy xem bài *Thu hứng* thứ ba của Đỗ Phủ:

*Thiên gia sơn quách tĩnh triều huy,
Nhật nhật giang lâu toạ thủy vi.
Tín túc ngư nhân hoàn phiếm phiếm,
Thanh thu yển tử cố phi phi.
Khuông Hành kháng sở công danh bạc,
Lưu Hưởng truyền kinh tâm sự vi.
Đồng học thiếu niên đa bất tiện,
Ngũ lăng y mã tự kinh phi (583)*
(Ngàn nhà quách núi im lặng trong nắng sớm
Ngày ngày ngồi ở lầu sông trong hơi núi
Đêm đêm ông chài vẫn bơi thuyền
Trên trời thu chim én vẫn bay
Khuông Hành dăng sở mà công danh mỏng
Lưu Hưởng giảng kinh mà lòng không vui
Các bạn đồng học phần nhiều không nghèo khổ
Tại Ngũ Lăng áo cừu vẫn nhẹ, con ngựa vẫn béo)

Hai câu 5, 6 đã được thảo luận trong mục 1.2, trong đó vận dụng hai điển cố, tác dụng của nó là làm cho Đỗ Phủ so sánh với hai nhân vật lưu danh sử xanh, từ đó mà biểu hiện cảnh ngộ cùng khốn của Đỗ Phủ; câu thơ mang điển cố đều có hô ứng giữa quá khứ và hiện tại, từ đó mà sản sinh ra tên gọi và ý nghĩa song trùng. Nhưng các bộ phận khác của bài

thơ thì phần lớn đều dừng lại ở ý nghĩa mặt chữ, không hề chịu ảnh hưởng của hai điển cố này, cho nên liên này là ví dụ mẫu mực về việc vận dụng điển cố cục bộ.

Hiệu quả chỉnh thể của điển cố có thể dùng bài *Vũ miếu* của Đỗ Phủ làm ví dụ:

*Vũ miếu không sơn lý,
Thu phong lạc nhật tà.
Hoang đình thùy quất dữu,
Cổ ốc hoạ long xà,
Vân khí hư thanh bích,
Giang thanh tẩu bạch sa.
Tảo tri thừa tứ tải,
Sơ tạc khổng tam ba* (845)
(Vũ miếu trong núi vắng
Gió thu nắng xế tà
Sân hoang quýt, buổi rữ,
Nhà cũ vẽ long xà
Hơi mây ám tường thâm,
Tiếng sông làm cát trôi.
Biết ngài đi thuỷ bộ
Đục đá thông "Tam Ba"

Như nhan đề cho thấy bài thơ này miêu tả miếu Vũ Vương đặt bên bờ Trường Giang thuộc địa phận tỉnh Tứ Xuyên. Vũ là anh hùng trị thuỷ nổi tiếng trong truyền thuyết, hơn nữa, là một anh hùng văn hoá, Vũ còn được phú cho nhiều thành tựu khác nữa. Mới xem, toàn bài

thơ hình như có thể chia làm hai phần: Sáu câu đầu miêu tả miếu vua Vũ và vị trí của nó. Câu thứ bảy viết về bốn thứ công cụ giao thông do Vũ phát minh, thuyền đi trên mặt nước, xe đi trên bộ, cái "tuần" đi trong bùn, cái "loã" đi trong núi, câu thứ tám lại ngợi ca công nghiệp trị thủy của Đại Vũ, trong đó nhắc đến tam Ba Hiệp, tức là nơi đóng Vũ miếu, cũng là nơi mà bài thơ này được viết ra.

Thế nhưng thông qua việc nghiên cứu sâu thêm, chúng tôi phát hiện thấy nguyên tắc tổ chức của bài thơ này là rất tinh vi. Ngoài việc biểu hiện một đề tài tương đồng, sau câu trước do vận dụng một chuỗi tính từ có hàm nghĩa tương cận mà được thống nhất gắn bó thêm, như "không ", "lạc", "hoang", "hư", do đó mà loại hình cấu trúc cơ chất biểu hiện đã mang lại cho toàn bài thơ một tình điệu buồn lạnh rõ rệt. Điều cần đặc biệt nhấn mạnh là: không chỉ liên cuối cùng mà các liên khác cũng đều ám chỉ công tích vĩ đại của Vũ Vương. Theo sách *Thượng thư* ghi chép thì quýt dữu (quýt và bưởi) là cống phẩm do bộ lạc ngoại tộc dâng lên cho vua Vũ, còn trong sách *Mạnh Tử* cũng từng nói vua Vũ đuổi hết long xà vào trong đầm trạch. Những quýt, bưởi, long, xà trong hai câu 3, 4 xuất hiện như là bộ phận cảnh vật của Vũ miếu, cũng có thể xem như là sự chứng tỏ công lao to lớn của vua Vũ: những quýt, bưởi mà thuở ấy vua Vũ đã thu nạp thì ngày nay đã trở thành những cây lớn trĩu quả trong sân Vũ miếu; còn rồng, rắn mà vua Vũ đã thuần phục thì ngày nay đã trở thành những vệ sĩ của ông ở trong miếu.

Hai câu 5, 6 cũng có tác dụng như vậy: "Vân khí hư thanh bích, Giang thanh tẩu bạch sa", biểu hiện phong cảnh tai nghe mắt thấy, nhưng Đại vũ là một anh hùng trị thủy, thông qua thân lực của mình, ông có thể xuất hiện trong tất cả các sự vật liên quan đến nước, cho nên, "vân khí" và "giang thanh" cũng ngầm chỉ khí thế của vua Vũ đi lại rộn ràng trong mây dâng nước cuộn.

Do vậy, bài thơ này hàm chứa hai tầng ý nghĩa. Tầng thứ nhất mỗi câu thơ đều là miêu tả Vũ miếu hay các cảnh vật khác xung quanh và lấy việc miêu tả các sự vật cụ thể đó mà thống nhất toàn bài thơ; Tầng thứ hai, mỗi câu thơ đều nhắc đến các công lao to lớn của vua Vũ mà người ta vẫn lưu truyền cho đến ngày nay, với sự đối chiếu với các công lao đó, hình ảnh vua Vũ tỏ ra cao lớn phi thường, nhân đó mà tạo thành một trung tâm khác thống nhất toàn bài thơ. Khác với điển cố bộ phận, điển cố chỉnh thể được vận dụng để tạo ra một ý nghĩa mới quán xuyên toàn thể bài thơ; đồng thời nó cũng phát huy tác dụng như một nguyên tắc tổ chức.

3.5. Lịch sử với tư cách là nguyên mẫu

Việc vận dụng điển cố thường xuyên đều dựa trên tiền đề là giữa nhà thơ và người đọc có một sự hiểu nhau, mà sự hiểu nhau này lại dựa vào một số quan điểm chung. Như vậy, quan điểm ấy biểu hiện thành những đặc điểm chủ yếu nào trong điển cố? Nói một cách khác, sự vận dụng điển cố

trong thơ sẽ giúp ích gì cho chúng ta trong việc tìm hiểu quan niệm lịch sử và quan niệm thế giới của người Trung Quốc ? Một vấn đề liên quan khác là chúng ta nên có thái độ như thế nào đối với điển cố trong thơ ?

Thứ nhất, lịch sử là lịch sử được ghi chép bằng văn tự, cho nên mỗi một sự kiện lịch sử đều nên có một sự ghi chép bằng văn tự mà ý nghĩa tường minh. Xét theo ý nghĩa này thì tính hoàn chỉnh và tính đáng tin cậy của sự thực lịch sử là không thể hoài nghi, không được thay đổi. Ví dụ, khi nghiên cứu bài thơ Vũ miếu, vấn đề vua Vũ có phải là một hình tượng thần thoại do người ta hư cấu ra hay không không quan trọng gì cả, vấn đề quan trọng là, các công lao của vua Vũ đã được ghi tạc rành rành trong thư tịch cổ, mà những ghi chép ấy đều trở thành sự hiểu biết chung của tác giả và người đọc. Muốn thâm nhập vào thế giới của bài thơ này, chúng ta phải tìm hiểu những câu chuyện ấy và tin rằng chúng là chân thực.

Chủ nghĩa hoài nghi hiện đại là một trở ngại cho việc thưởng thức đúng đắn tác phẩm thơ. Học vấn cổ hủ của truyền thống cũng là một trở ngại. Truyền thống huấn hử có từ đời Tống đến nay khiến cho việc bình luận thơ ca biến thành một lĩnh vực nghiên cứu lịch sử, nhất là trở thành nơi cho nhà bình luận phô bày kiến thức lịch sử của mình. Đối với các sự kiện lịch sử nhắc đến trong thơ, nhà bình luận thường không tiếc sức để khảo chứng tính chân thực lịch sử của chúng. Chỉ cần suy nghĩ một chút về tính chất của điển

cổ thì có thể hiểu rằng các cổ gắng đó rõ ràng đã vượt ra ngoài phạm vi phê bình văn học. Trên kia chúng tôi đã nói, điển cố chia thành hai cực, một đầu liên hệ với quá khứ, một đầu nối tiếp với hiện tại, đối với sự kiện lịch sử xuất hiện trong thơ, như Đậu Dung dâng biểu, Đào Khản lập đồng minh, chỉ cần điển cố có xuất xứ xác thực thì việc đi sâu khảo chứng là thừa. Nhà thơ chỉ dựa vào kí ức lịch sử của mình mà dùng điển cố, sự thực lịch sử mà ta biết cũng như nhà thơ biết là nhiều như nhau, thế là đủ; còn đối với vấn đề đương thời, do cách biểu hiện thường là quanh co, bóng gió, cho nên thường không dễ nắm bắt, nhưng tính mờ hồ ở đây là có mức độ. Sự hiện diện của điển cố là dựa trên cơ sở tương đồng và tương phản giữa hiện thực và lịch sử, một sự kiện lịch sử do văn tự ghi chép lại, còn chúng ta chỉ cần biết cái nội dung có ý nghĩa so sánh với vấn đề hiện thực là đủ rồi, bất luận là trường hợp tương đồng hay tương phản, đều không cần thiết phải đi nghiên cứu sâu đối với lịch sử.

Nói tóm lại, khi đem hai sự kiện so sánh với nhau, chúng ta cần phải chọn lựa một số đặc trưng nhất định để so sánh (chẳng hạn, một vị tướng quân có dám đem binh can vương khi thời cục đòi hỏi hay không?). Những đặc trưng đó bởi vì có thể thích dụng với nhiều sự kiện tương tự cho nên phải mang tính phổ biến. Chính vì như vậy, điều đáng cho chúng ta chú ý là ý nghĩa lịch sử phổ biến và ý nghĩa nguyên tắc phổ biến, chứ không phải là chi tiết cụ thể. Nếu

chúng ta biến đổi chút ít cách nói của Aristote, thì tức là: bất luận là thơ ca hay sự kiện lịch sử được biểu hiện trong thơ ca đều có ý nghĩa phổ biến.

Thứ hai, tiến trình lịch sử được tổ chức bởi những mẫu hình không ngừng lặp lại, bất kể là nguyên hình nhân vật hay nguyên hình sự kiện. Đối với các sự kiện đã phát sinh hay sắp phát sinh người ta đều có thể căn cứ vào những mô thức quen thuộc để suy nghĩ về chúng. Chẳng hạn, bài *Trùng hựu cảm* của Lí Thương Ẩn đã dùng sự thực lịch sử Đậu Dung dâng sớ để ám chỉ bóng gió về hiện thực Lưu Tùng Kiểm có ý muốn cần vương, lại dùng điển cố Đào Khản lập đồng minh để biểu thị hy vọng của tác giả đối với Lưu Tùng Kiểm. Chúng ta sở dĩ cảm thấy bài thơ này có một sức mạnh đốn đau và bức thiết là bởi vì lịch sử đã lặp lại, nhưng chỉ lặp lại từng bộ phận: hành động cần vương chỉ là một chờ đợi chưa có kết quả. "Có thật là lịch sử đang lặp lại không ? ". Nhiều tác phẩm châm biếm thời sự trong thơ Đường có thể nói đều hàm chứa câu trả lời cho vấn đề đó. Do đó Đỗ Phủ thông qua sự thực là phương Nam không tiếp tục triều cống, mà than thở về sự suy thoái của đời Đường: "*Việt Thường phi thủy vô tiêu tức, Nam hải minh châu cữu tịch liêu*" (578).

Vương Xương Linh dùng câu chuyện Lí Quảng để biểu đạt mối thất vọng đối với sự phòng thủ biên giới yếu đuối của đời Đường: "*Đản thị Long thành phi tướng tại, Bất giao Hồ mã độ Âm san*". Lý Bạch thì đi xa hơn, ông không

chỉ viết ra sự kiện của quá khứ, mà còn thông qua sự đối lập hiện tại và quá khứ nhấn mạnh sự tiếc nuối về việc cũ khó lòng tìm lại: "*Cung nữ như hoa mãn xuân điện, Chỉ kim duy hữu giá cô phi*" (TĐT 1846).

Từ góc độ quá khứ đề suy ngẫm về hiện tại và tương lai, trong đó hàm chứa một quan niệm rõ ràng về thay đổi. Từ ý nghĩa này mà nói, thì đổi thay không phải là xuất hiện những sự kiện hoàn toàn mới, mà là sự kiện quen thuộc không hề xuất hiện lại, do đó mà đem lại cho người ta một ấn tượng chung là kéo dài, bất biến. Một số điển cố nhấn mạnh sự tương tự của quá khứ và hiện tại, chúng tôi gọi là điển cố khẳng định (positive allusion), cái mà nó biểu hiện là tình trạng chưa từng thay đổi; còn điển cố phủ định thì lại nhấn mạnh sự tương phản giữa quá khứ và hiện tại, do đó mà chỉ ra một cách rõ ràng sự đổi thay của lịch sử, cho dù là hiện tại bị xem như là quá khứ. Trên thực tế, điển cố phủ định là dùng để chỉ các tình huống mà hiện tại nên giống quá khứ nhưng rút cuộc lại không giống quá khứ. Trong tình huống này, nhân tố đóng vai trò chi phối vẫn là nguyên mẫu, tức là cái nguyên mẫu đã từng xuất hiện và đang chờ đợi xuất hiện lại lần nữa.

Trong phần mở đầu bài này, chúng tôi đã thảo luận qua về việc phân loại ngữ nghĩa, ở đây chúng tôi sẽ đem loại phân tích đó mở rộng sang nguyên mẫu lịch sử. Giống như việc phân loại ngữ nghĩa đã hoàn tất việc tổ chức nguyên mẫu của thế giới sự vật (world of things), việc phân

loại nguyên mẫu lịch sử cũng sẽ hoàn chỉnh việc tổ chức nguyên mẫu thế giới sự kiện (world of events), nhất là các sự kiện quan hệ tới hoạt động của loài người. Kết luận như nhau là: khi một từ xuất hiện trong thơ, nó không những chỉ ra một sự vật cụ thể xác định, mà còn đại diện cho cái loại mà sự vật ấy thuộc vào; khi một điển cố xuất hiện trong thơ, nó đề cập không chỉ là một sự kiện quá khứ hay tương lai tương tự với nó, mà còn là một nguyên mẫu vĩnh viễn. Vô luận là miêu tả sự vật hay là thuật lại sự kiện, một bài thơ thông thường ít nhất có hai tầng ý nghĩa: ý nghĩa cụ thể và ý nghĩa nguyên mẫu. Do đó, cái thế giới mà thơ cận thể biểu hiện là một thế giới khá ổn định, bền vững, con người cụ thể sự việc cụ thể đến rồi đi vội vàng, không ngừng thay đổi, nhưng sự tồn tại của nguyên mẫu thì lại là vĩnh viễn bất biến. Chúng ta có thể nói rằng, hành vi của nhân loại là cái xuất hiện trên bối cảnh lịch sử vĩnh hằng, hơn nữa, chính cái bối cảnh ấy đem lại ý nghĩa đạo đức cho hành vi nhân loại.

IV. NGÔN NGỮ ẨN DỤ VÀ NGÔN NGỮ PHÂN TÍCH

4.1. Sự đối lập của ngôn ngữ

Việc nghiên cứu cú pháp trong thơ có thể phát huy tác dụng như thế nào ? Trong bài trước, chúng ta đã từng thử giải quyết vấn đề đó. Bây giờ chúng ta hãy khảo sát lại vấn

đề đó từ góc độ văn bản.

Chúng tôi từng căn cứ vào sự khu biệt ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận mà giải đáp vấn đề đó một cách hệ thống: Khi quan hệ cú pháp ngoại tại tương đối yếu mà cấu trúc nội tại của từ phức hợp mang tính danh từ bao hàm nhân tố có khuynh hướng mạnh mẽ về đặc trưng cảm giác, thì ngôn ngữ đó chính là ngôn ngữ ý tượng; khi quan hệ cú pháp tương đối mạnh mà độ tường minh của phân tích vượt qua cường độ của cảm giác, thì đó là ngôn ngữ suy luận. Chúng tôi còn phát hiện thấy hai loại ngôn ngữ này về mặt phân bố và tác dụng là bổ sung cho nhau: trong thơ cận thể, hai liên giữa phần lớn đều sử dụng ngôn ngữ ý tượng để bày tỏ đặc trưng cảm tính và đối tượng cá thể, ngược lại, cú pháp liên tục thì thường xuất hiện trong liên cuối, dùng để thống nhất các sự vật đã xuất hiện trong mấy liên trước. Nói gọn lại, hai loại ngôn ngữ mà chúng tôi thảo luận là căn cứ vào có hay không có dấu hiệu về phương diện cú pháp, chúng có vai trò khác nhau trong các phần khác nhau của thơ cận thể.

Thế nhưng, đối với chúng tôi, vai trò của cú pháp trong thơ vẫn là một vấn đề hết sức quan trọng. Trong phần mở đầu của bài văn này chúng tôi đã nhấn mạnh tầm quan trọng của nguyên tắc đồng đẳng; và trong quá trình trình bày đã cho thấy: khi các ý tượng giản đơn thông qua đặc trưng giống nhau của chúng mà liên hệ nhau theo nguyên tắc tương đồng thì ngôn ngữ sản sinh ra là ngôn ngữ ẩn dụ.

Từ một góc độ có phạm vi càng rộng lớn hơn, góc độ có tính đến quan hệ đồng đẳng giữa các danh từ, mà xét thì ngôn ngữ ẩn dụ tức là điển cố ý tượng. Nhưng quan hệ đồng đẳng là một loại quan hệ đặc thù, nó hoặc là tác động đến các thành phần kề nhau mà thiếu liên hệ cú pháp, hoặc là đối kháng lại mối liên hệ cú pháp này. Thế là vấn đề cú pháp có vai trò tích cực hay không ở trong thơ lại được đề xuất ra lần nữa, và lần này lại tỏ ra gay gắt hơn, bởi vì lý luận của Jakobson hình như hàm chứa một quan điểm như thế này: nguyên tắc tương đồng là phép tắc quan hệ duy nhất ở trong thơ, nếu quả thật là như thế thì trong thơ đã không nên có chỗ cho cú pháp nữa.

Chúng tôi đã từng chỉ ra, ngôn ngữ ẩn dụ và ngôn ngữ phân tích độc lập với nhau, lại vừa quan trọng như nhau, quan điểm này trên thực tế đã phủ nhận lý luận cực đoan của Jakobson. Bây giờ, chúng tôi sẽ thảo luận vấn đề này sâu hơn và sẽ cho thấy: ngoài hai loại ngôn ngữ này phát huy tác dụng một cách độc lập ra, có lúc, chúng còn hiệp lực để hoàn thành các nhiệm vụ mà khi độc lập với nhau, chúng không thể hoàn thành được. Thế nhưng mỗi loại ngôn ngữ đều liên hệ với một phương thức tư duy cơ bản. Trong phần trên, chúng tôi đã chỉ ra ngôn ngữ ý tượng và tư duy thần thoại trong khi tương tự nhau về mặt nhấn mạnh, tập trung, độc lập, mãnh liệt, thì tư duy thần thoại có đặc điểm riêng là thiên về tính đồng nhất và tính đồng đẳng; đối với thần thoại, mọi sự vật đều đồng đẳng với nhau và đồng đẳng với

"nhất". Hết sức rõ ràng, cái mô hình tư duy tiềm tàng trong ngôn ngữ ẩn dụ dù là không nhất trí với tư duy thần thoại, ít ra cũng tương tự với nó. Một mặt khác, ngôn ngữ phân tích lấy cú pháp để chỉ rõ các mối quan hệ giữa các thành phần câu. Đây là một loại tư duy suy lí, tự giác, tương tự như tư duy lí tính. Khi chúng ta tính đến ảnh hưởng qua lại của hai loại ngôn ngữ thì cũng nên suy nghĩ thêm về mối quan hệ ảnh hưởng lẫn nhau của hai loại tư duy đó.

Nhìn bề ngoài, ẩn dụ hầu như là lĩnh vực hoạt động chủ yếu của ngôn ngữ ẩn dụ và nguyên tắc đồng đẳng. Trên thực tế ngôn ngữ phân tích và tư duy lí tính cũng thường xâm nhập vào trong đó. Khi nói: "Người yêu tôi là một đoá hoa hồng đỏ thắm" (My love is a red, red rose) thì đã là ẩn dụ với hai sự vật đồng đẳng, hệ từ "là" (is) nhấn mạnh quan hệ đồng đẳng; nhưng đều không dùng hệ từ thì ẩn dụ này vẫn có thể biểu đạt được, chẳng hạn: "người yêu tôi, một đoá hoa hồng đỏ thắm" (My love, a red, red rose). Còn trong câu "Người yêu tôi, một đoá hoa hồng, nó màu đỏ" (my love, a rose, is red) thì cả hai phương thức tư duy đều biểu hiện: "người yêu tôi" và "đóa hoa hồng" là đồng nhất, tiếp đó gọi ra những tầng nghĩa sâu hơn. Lối tư duy thần thoại đem vạn vật của thế gian coi thành nhất thể đã thực hiện một sự đồng nhất cơ bản nhất; còn sự mở rộng ý nghĩa nội tại lại là công việc của tư duy lí tính. Kết quả của nó là sự mở rộng đối với ẩn dụ cơ bản. Trong sự mở rộng này, tư duy lí tính phục tùng và phục vụ cho tư duy thần thoại. Hãy

xem thêm một loại biến thể: "Nếu người yêu của tôi là một đoá hoa hồng, thì đó là hoa hồng đỏ" (If my love is a rose, then it is red). "Người yêu tôi là một đoá hoa hồng" là một ẩn dụ, nhưng khi nó xuất hiện như một tiền đề của suy lí thì sức mạnh của ẩn dụ đã bị thủ tiêu; bởi vì ẩn dụ bị đặt trong mối quan hệ "nếu như... thì..." cho nên quan hệ đồng đẳng bị qui về quan hệ lôgic. Nói một cách khác, lúc này tư duy lí tính đã giành được địa vị chi phối.

Tình hình của thơ Đường cơ bản cũng tương tự như vậy, nhưng chỗ khác của nó là: trong tiếng Hán quan hệ nhân quả không phải luôn luôn là quan hệ rất minh xác, trong ngữ cảnh thích đáng, giữa hai câu liên tục, không cần có bất cứ một dấu hiệu rõ rệt nào cũng đủ để biểu hiện các quan hệ hàm ẩn. Trong các câu "*Lạc hoa như hữu ý, lai khứ trục thuyền lưu*" (760), quan hệ hàm ẩn của hai câu được đánh dấu bằng chữ "như", lạc hoa trước hết được giả định là nhân hoá, thế là bèn sản sinh một kết quả tương ứng. Hai câu thơ thực tế biểu hiện một thứ câu nguyện: mong mỗi người đọc thơ có thể tưởng tượng ra là cùng đồng hành với thuyền như là cánh hoa rơi vậy. Trong một ví dụ khác, thì quan hệ không được rõ rệt như vậy: "*Xuân phong tri biệt khổ, Bất khiển liễu điều thanh*" (766), nhà thơ đem gió xuân mà nhân hoá, tạo thành một ẩn dụ. Có lẽ, chúng ta có thể xem đó là một câu hàm chứa quan hệ: "Nếu như ... thì...". "Nếu như gió xuân biết nỗi li biệt đau khổ, thì nó sẽ không để cho cành liễu xanh". Loại quan hệ này khiến cho mỗi sự

vật đều phù hợp với lí tính, nhưng ẩn dụ thì biến mất. Thế nhưng chia biệt là một việc không phụ thuộc vào ý chí của con người, trong tình huống đó, cái người ta cần không phải là một điều hợp lí tính, mà là hợp với cái lí của tình. Trên thực tế, trong câu thơ này, chúng ta có thể phát hiện thấy một nguyện vọng mãnh liệt: mong cho gió xuân biết được nỗi khổ đau của li biệt, mà đừng để cho cảnh liễu xanh!

Sự đa nghĩa của loại ngôn ngữ này là biểu hiện của sự đa nghĩa của tư tưởng trong chiều sâu và chiều rộng. Một mặt, nhà thơ dùng ngôn ngữ ẩn dụ để kể một sự thực rất đơn giản đối với anh ta: gió xuân đúng là biết nỗi khổ đau của li biệt và có ý muốn giúp đỡ, ở đây, phương thức tư duy của nhà thơ là "vật", "ngã" đồng nhất, huyền tưởng và sự thực đồng nhất. Cho nên, trong hai câu thơ này, cái gọi là "sự thực" cũng bao hàm tất cả trong sự thật và tưởng tượng. Một mặt khác, nhà thơ dùng ngôn ngữ phân tích để biểu thị quan hệ hàm ẩn và sự suy ngẫm có tính chất lí tính và hiện thực từ quan hệ hàm ẩn đó; sự hiện diện của quan hệ "nếu như... thì..." (tuy là hàm ẩn), chứng tỏ nhà thơ đem cái giả định làm tiền đề cho việc đánh giá sự vật. Do đó mà cũng ý thức được sự khu biệt giữa giả thiết và sự thực.

Khi mở rộng kết luận nhà thơ căn cứ vào kinh nghiệm mà anh ta thu được từ thế giới thực, tức chỉ có con người sống có năng lực cảm giác thì mới hiểu được và quan tâm tới nỗi khổ đau li biệt, và khi đem cái mong chờ ấy biến thành một nguyện vọng, giọng nói của nhà thơ chỉ có thể là

một giọng chất phác. Do vậy, cái loại thế giới thay thế thế giới đồng nhất không có sai biệt của tư duy thần thoại để xuất hiện trước mắt chúng ta đó đã bị chia thành hai cực: Một bên là lí trí lạnh lùng, rõ rệt, một bên là đầy ắp nhiệt tình và khát vọng. Nhưng đối diện với thế giới ấy, nhà thơ và người đọc cự tuyệt tiếp nhận hiện thực, họ vẫn hi vọng trở về với cái thế giới huyền tưởng muốn gì được nấy. Đó chính là đa nghĩa, sự chuyển đổi kì diệu từ một loại ngôn ngữ này sang một ngôn ngữ khác đã sản sinh ra ý nghĩa thuộc các lớp khác nhau và đem lại cho thơ trương lực và chiều sâu.

Kết luận trên đây phần nhiều đều có thể ứng dụng vào hai ví dụ dưới đây. Một là hai câu cuối bài thơ "*Túc Đông Lô giang kí Quảng lăng cật du*" của Mạnh Hạo Nhiên: "*Hoàn tương lương hàng lệ. Dao kí hải tây đầu*" (439). Đây là một câu đối lưu thủy, các phần trên dưới của liên được liên kết bởi các dấu hiệu cú pháp, thế nhưng, trong ngôn ngữ phân tích biểu hiện thế giới khách quan này, nhà thơ vẫn thêm vào thành phần ẩn dụ: động từ "dao kí" khiến cho "song hàng lệ" biến thành một phong thư, trong quan hệ đồng đẳng giữa lệ và thư, nhà thơ đã thành công trong việc khiến cho người ta chú ý đến sự thực là lệ thì không thể gửi đi được, thế nhưng nhà thơ hình như biết rõ sự bất lực của thực tế mà vẫn cứ đòi như thế. "*Lũng Sơn anh vũ năng ngôn ngữ, vị báo gia nhân sổ kí thư*" (CTS, 2106), bởi vì câu trước rõ ràng là tiền đề của câu thứ hai, phương thức tư duy

được biểu hiện trong liên hệ này mang tính chất **phân tích**, cho đến khi chúng ta ý thức được, cho dù chim anh vũ có thể biết nói đi nữa, thì nó vẫn không biết gửi thư về phía nào, tư duy kiểu mong ước một lần nữa lại **thâm nhập** vào trong lí trí.

4.2. Ẩn dụ mở rộng (suy diễn)

Ảnh hưởng qua lại của ngôn ngữ **ẩn dụ** và ngôn ngữ **phân tích** có thể có hai loại phương thức: một **phương thức** là ẩn dụ dùng phương thức hàm ẩn được bao hàm vào trong ngôn ngữ phân tích. "Nếu như người yêu của tôi là một đoá hoa hồng thì nó sẽ là màu hồng" là một ví dụ. Đối với tình huống này mục trên đã thảo luận chi tiết. **Phương thức** thứ hai là ẩn dụ chiếm vị trí chi phối, do quan hệ đồng đẳng cơ bản được xác lập bởi tư duy thần thoại, sự tham gia của tư duy lí tính chỉ là nhằm đạt được kết luận sâu hơn. Ví dụ "người yêu tôi, một đoá hoa hồng, nó **màu hồng**", phương thức này sẽ là trọng điểm xem xét của mục này, thông qua thảo luận sẽ phác hoạ ra đường nét phát triển của ẩn dụ mở rộng trong thơ Đường.

Câu thơ Đỗ Phủ "*Sơn thanh hoa dục nhiên*" (766) bắt nguồn từ câu thơ "*Sơn hoa diễm hoá nhiên*" của Dữu Tín, ý nghĩa mặt chữ của câu sau là "hoa núi lấp lánh, lửa cháy **"nhiên"** (cháy) trong **"đốt cháy"** nó có nghĩa là "đoá hoa trên núi như ngọn lửa lập loè cháy lên", người đọc có thể từ đó mà suy ra những hàm nghĩa càng sâu sắc hơn, tức hoa

màu đỏ. Đỗ Phủ làm cái việc dồn nén câu thơ của Đỗ Tín, chữ "lửa" ở giữa bị tỉnh lược đi, thế nhưng "hoa dục nhiên" (hoa muốn cháy) buộc người đọc phải suy diễn hàm nghĩa là "hoa như lửa". Nói tóm lại, một khi quan hệ đồng đẳng được xác nhận thì tất yếu sẽ có kết quả đi kèm theo nó.

Lý Hạ sành vận dụng loại ẩn dụ suy diễn này, trong câu "*Hy Hòa xao nhật phá ly thanh*" (TĐT 4400), khâu trung gian lại bị tỉnh lược, mặt trời như pha lê là do nó sáng ngời chói mắt, do đó, khi lái xe mặt trời, Hy Hoà đánh mặt trời thì nó phát ra âm thanh đồn tan như pha lê, trong câu "*Ngân phổ lưu vân học thủy thanh*" (TĐT 4399), Ngân phổ chỉ sông Ngân hà, tỉnh từ "lưu" khiến cho "vân" và "thủy" đồng đẳng, do đó mà suy diễn ra một hàm ý: khi áng mây đẹp bay lừng lờ, nó cũng có tiếng kêu róc rách như nước chảy. Lý Thương Ẩn là người tôn sùng Lý Hạ, chịu ảnh hưởng của Lý Hạ hết sức rõ rệt, trong câu thơ "*Nguyệt lãng hành thiên thiên vũ thấp*" (TĐT/6233), Lý Thương Ẩn khiến cho cái ẩn dụ liên kết mặt trăng và làn sóng được mở rộng ra thành: như con sóng, mặt trăng cũng có thể làm cho bầu trời ẩm ướt.

Theo một ý nghĩa nhất định mà nói, thì các ví dụ này đã cho thấy đường nét phát triển của một loại thi pháp văn học. Thế nhưng điều quan trọng hơn là ẩn dụ đã phát huy tác dụng như thế nào khi thông qua việc dồn nén và suy diễn: Dồn nén là kết quả của tư duy thần thoại, mở rộng (suy diễn) là sản phẩm của tư duy lôgic, mà khi cả hai cùng

phát huy tác dụng thì tư duy thần thoại chiếm địa vị quan trọng hơn, chủ đạo.

4.3. Thời gian và không gian đặc trưng

Một khi ngôn ngữ phân tích có thể gia nhập vào trong ẩn dụ, thì tình huống tương phản có thể xảy ra không ? Trong mục này chúng tôi sẽ phân tích để thấy đặc trưng của thời gian và không gian trong thơ, xem chúng là tài liệu của ẩn dụ, còn trong các trường hợp chung chúng được xem như cái khung của các quan hệ mang tính phân tích.

Đặc trưng của tư duy lý tính là đem chính thể² phân tích thành bộ phận, rồi trình bày tường tận các mối quan hệ của các bộ phận ấy, quan hệ thời gian, không gian là một trong các mối quan hệ quan trọng đó. Mỗi loại ngôn ngữ đều có các từ kiểu: "... trước khi ..." sau khi ...", "đồng thời với ...", "trên ...", "dưới ...". Thế nhưng thời gian không gian cũng có thể được xem là vô hạn, được xem như một đặc trưng có thể tô đậm đến vô cùng. Nói "ngày mai là thứ năm" hay "ngày mai tôi phải đi New York" là xem thời gian như một đơn vị chính xác cũng giống như nói đem một sự vật nào đó đặt vào một cái khung thời không; nhưng nói "ngày mai, ngày mai, ngày mai" thì có nghĩa là nói đến một sự kéo dài vô cùng của thời gian và một nỗi buồn của sự sống. Trong mục 2.6. chúng tôi nêu câu thơ: "*Phân thủ thoát tương tằng, Bình sinh nhất phiến tâm*" là một ví dụ tương tự. Trong hai câu thơ này thời gian được dùng làm

một đặc trưng để hình dung tình bạn thâm hậu. Chúng ta hãy xem bài thơ *Hằng Nga* của Lý Thương Ẩn:

Vân mẫu bình phong chúc ảnh thâm,

Trường hà tiệp lạc hiểu tình trâm

Hằng Nga ưng hối thâu linh dược,

Bích hải thanh thiên dạ dạ tâm (834)

(Bình phong vân mẫu bóng đêm khuya)

Ngân Hà dân thấp, sao sáng mờ

Hằng Nga nên hối trộm thuốc quý

Biển cả trời xanh đêm đêm chờ

Hai câu đầu của bài thơ viết về một người (có thể là do nhà thơ hoá thân) đang ngồi một mình sau bình phong vân mẫu, trông đợi đêm đen nặng nề sẽ hừng sáng. Vì sao anh ta cô đơn như thế. Điển cố Hằng Nga lên trăng sẽ là câu trả lời: Hằng Nga trộm thuốc trường sinh bất tử của chồng, sau khi bị phát hiện bèn chạy lên cung trăng. Hành vi vi phạm của cô ta đã vượt quá giới hạn. Theo ý nghĩa đó câu chuyện Hằng Nga đã nói lên số phận của tất cả những người lãng mạn: Tuy là đã chạy trốn lên cung trăng, bất kể là vì tình, vì cái sự thật hay cái đẹp người lãng mạn rút cuộc sẽ phát hiện thấy mình cách ly với cái thế giới ấy. Số phận ấy đã được chỉ ra bởi câu thơ cuối cùng: "Bích hải thanh thiên dạ dạ tâm".

Trong câu thơ cuối cùng thời không được xem như là một đặc trưng. Trong tình hình chung, đặc trưng do tính từ biểu hiện. Các tính từ đó có hai đặc trưng về ngữ pháp: một

là đứng trước danh từ như "hảo tâm", "hàn dạ" hai là hình thức so sánh, hay là sự so sánh cấp cao nhất, và có thể biểu hiện thêm bằng phó từ như "khá lạnh", "lạnh nhất", "vô cùng lạnh". Theo hai tiêu chuẩn này thì sự biểu hiện của "dạ dạ" (đêm đêm) rất giống với tính từ: nó đứng trước danh từ, làm tu sức cho danh từ, nó biểu hiện sự kéo dài vô hạn của thời gian hoặc là một sự nhấn mạnh trên cấp độ so sánh cao nhất. Trên thực tế, những đặc trưng này của "dạ dạ" cũng được biểu hiện đầy đủ như vậy trong toàn bộ thành phần tu sức đặt trước chữ tâm: "bích hải thanh thiên dạ dạ ". Cuối cùng, ba danh từ "bích hải", "thanh thiên", "dạ dạ" đều có đặc trưng cao rộng, bao la, chúng là ẩn dụ của nhau, cùng biểu hiện tâm ảnh của Hằng Nga. Điều có ý vị châm biếm là Hằng Nga tuy là vì trộm uống linh dược mà được trường sinh bất tử, nhưng cũng vì như vậy mà cô ta trở thành người tù của vĩnh hằng.

Lý Thương Ẩn *Tuỳ cung*

Tử tuyền cung điện toả yên hà,

Dục thủ Vu Thành tác đế gia.

Ngọc tử bất duyên quy nhật giác,

Cầm phàm ưng thị đảo thiên nha.

Vu kim hủ thảo vô huynh hỏa,

Chung cổ thủy dương hữu mộ nha.

Địa hạ nhược phùng Trần Hậu Chủ,

Khải nghị trùng vấn Hậu Đình Hoa. (622)

Suối tía lâu dài phủ yên hà,
Muốn lấy Vu thành dựng đế gia
Ngọc tí chẳng duyên về họ Lý,
Buồm gấm đúng nên tới chân trời
Đến nay có nát không đơm đóm,
Xưa cội thùi dương có quạ già
Dưới đất nếu thấy Trần Hậu Chủ
Cũng nên hỏi lại Hậu Đình Hoa.

Nhà thơ dùng một giọng điệu mỉa mai để bình luận triều Tùy, nhất là chuyện cũ của Tùy Dạng Đế. Dạng Đế đã có cung điện nguy nga tại Trường An (Tứ Huyền cung), quy mô to lớn của nó đến mức có thể "Khoá yên hà". Nhưng lòng tham của ông ta không giới hạn, còn có tham vọng ngự thuyền viên chinh, muốn du lịch các quốc gia xa nhất, và có ý định trên đường sẽ lấy Nam Kinh (Vu Thành) làm thủ đô. Chính vào lúc Dạng Đế viên chinh thì Trường An thất thủ, triều nhà Tùy cũng theo đó mà sụp đổ luôn. Cái ngọc tí tượng trưng cho vương quyền rơi vào tay Lý Uyên (trong thơ gọi là Nhật Giác, chỉ Lý Uyên). Dạng Đế nổi tiếng nhờ tiêu xài vô độ, nghe nói thuyền của ông ta lấy gấm làm buồm, ông ta bắt cung nhân bắt đơm đóm để khi ông ta ban đêm đi chơi núi thì nhất tề thả ra để chiếu sáng, thung lũng; ông ta cũng như Trần Hậu Chủ đều rất yêu ca vũ. Theo lời giải thích chính thống của các sử gia, nguyên nhân căn bản khiến cả hai người bị mất ngôi báu là do đắm đuối vào lời ca tiếng hát mà bỏ bê quốc sự, hai câu thơ cuối cùng là một

sự phê bình gay gắt đối với hai ông hoàng đế: "Dưới đất, nếu gặp Trần Hậu Chủ, cũng nên hỏi lại khúc Hậu Đình Hoa". Hậu Đình Hoa là điệu nhạc múa do Trần Hậu Chủ sáng tác, nghe nói Dạng Đế từng nằm mơ gặp Trần Hậu Chủ và cùng đàm đạo về khúc nhạc này. Ở đây nhà thơ biểu hiện một hình ảnh tượng tượng, nếu hai ông vua này có dịp gặp nhau ở dưới đất họ có trở lại bàn về khúc nhạc không ?

Đó chính là bối cảnh lịch sử và chất liệu nguyên thủy của bài thơ *Tùy cung*. Bây giờ chúng ta hãy xem cách xử lý quan hệ thời không trong bài thơ này. Quan hệ thời không này chủ yếu được biểu hiện trong câu 4 đến câu 6. Câu "Buồm gấm nên giương đến chân trời" đã bày ra một ý tưởng cánh buồm gấm lấp lánh, mở rộng tới chân trời. Hàm ý của nó là, nếu như không phải nhà Tùy bị sụp đổ thì cuộc viễn du của Dạng Đế sẽ kéo dài đến vô cùng. Lúc này không gian trở thành ẩn dụ của thời gian: Cánh buồm gấm giương tới chân trời tượng trưng cho cuộc viễn du của Dạng Đế, mà cũng tượng trưng cho quốc tộc triều Tùy kéo dài vô tận. Trong hai câu năm, sáu ý tượng của danh từ tĩnh thái đã truyền đạt một cách sinh động ý nghĩa của thời gian trôi qua: "Vu kim hủ thảo vô huỳnh hoả, Chung cổ thủy dương hữu mộ nha". Trong cảnh tượng này Dạng Đế đã mất tâm rồi, chứng cứ duy nhất về tiếng tâm hiển hách của ông ta chỉ còn lại là đám cỏ thối không có bóng đom đóm - đom đóm đã bị bắt tuyệt chủng rồi, và cây cổ thụ thủy dương với con quạ chiều tối đậu. Đáng chú ý là di tích Dạng Đế lưu lại

đều là thứ thoát cái biến mất: cỏ thối sẽ diệt (hủ thảo được xem là giống song sinh cùng đom đóm), đom đóm đoản mệnh, qua chiều cũng nhanh chóng biến mất trong màn đêm. Thế là sự trôi chảy của thời gian được nhấn mạnh tới hai lần: không chỉ là để vương hiển hách một đi không trở lại, đến di tích ông ta lưu lại cũng chẳng còn gì. Để thực hiện hiệu quả đó, nhà thơ không chỉ dùng các từ "vu kim", "chung cổ" đem các sự vật tập trung trên toạ độ thời gian, mà còn nhuộm lên sự vật khách quan một màu sắc ngẩn ngui, chính là thông qua các phương pháp này, nhà thơ đã biến thời gian thành một thứ đặc trưng.

4.4. Ôn lại lý thuyết của Jakobson

"Chức năng của thơ là đem nguyên tắc đồng đẳng từ quá trình lựa chọn chuyển vào quá trình tổ hợp" lý luận này của Jakobson là khởi điểm của bài nghiên cứu này. Quả thật, cho đến nay chúng tôi đều tập trung chú ý vào nguyên tắc đồng đẳng, và dùng quan điểm thống nhất để khảo sát phương thức biểu hiện của ngữ ý, ẩn dụ và điển cố. Do đó, luận văn này đã xuất phát từ góc độ khẳng định và phủ định để bình luận về lý luận của Jakobson và phương pháp cấu trúc chủ nghĩa mà ông đại diện. Nhưng sự bình luận ấy phân tán trong các mục của luận văn chúng tôi, nay đem các điểm ấy tập trung lại tạo thành phần kết thúc và từ đó thử rút ra những kết luận là cần thiết.

Có ba vấn đề đáng được đặc biệt chú ý: Thứ nhất,

phạm vi ứng dụng của nguyên tắc đồng đẳng ở trong thơ rộng đến mức nào ? Thứ hai, với tư cách là mô thức phân tích, nguyên tắc đồng đẳng được ứng dụng vào thơ cận thể, trường hợp nào thì thích hợp, trường hợp nào thì không? Vấn đề thứ nhất thuộc phạm vi lý luận văn học, vấn đề thứ hai liên quan đến đặc trưng của thơ cận thể, nhưng vì cả hai vấn đề liên hệ mật thiết nên chúng tôi sẽ thảo luận cả hai một lúc. Thứ ba, việc vận dụng nguyên tắc đồng đẳng trong thơ sẽ cung cấp những điều gì có ích để tìm hiểu phương thức hoạt động tâm lý của con người và bản thân loài người ? Dưới đây chúng tôi trước hết sẽ thảo luận hai vấn đề đầu.

1. Điểm nhấn mạnh chủ yếu nhất của Jakobson là phương diện âm vận của thơ. Chúng ta đã thấy vần chân, vần đầu, bước đầu và thể thơ đều có thể phân tích theo nguyên tắc đồng đẳng. Nhưng ở phương diện ngữ pháp, lý luận của ông tỏ ra không đủ. Đương nhiên, trên vấn đề sản sinh đối xứng ngữ pháp hay tăng cường đối xứng ngữ nghĩa cũng có một số ví dụ mà mọi người đều biết. Nhưng trong bài báo mà Jakobson hợp tác với Lévi - Strauss để phân tích bài thơ *Những con mèo* của Ch. Baudelaire thì một số kết luận rút ra từ việc vận dụng nguyên tắc đồng đẳng hầu như làm người ta khó lòng tin phục. (24) Hai ông từ sự thực có mâu thuẫn trong việc chọn danh từ giống cái để tạo vần giống đực để nhìn ra một chủ đề hàm chứa "tính dục" trong thơ, chẳng hạn, con mèo với biến thể của nó (Con sư tử mặt

người không lố)(25) đều có đặc điểm là đực cái đồng thể. Dù cho không tính đến việc là "giống" trong ngữ pháp và "tính đực" về mặt sinh lý có quan hệ với nhau hay không, chúng tôi vẫn hoài nghi nhân tố thi pháp "vần giống đực" trong thi luật học lại có một hàm nghĩa về tính đực nào đó. Hai tác giả lại còn chú ý rằng trong bài thơ 14 giong này tất cả chữ ngữ ngữ pháp đều mang số nhiều. Hai ông chỉ ra thêm từ Solitudes (tiếng Pháp, có nghĩa là cô độc) số nhiều, là một từ đa nghĩa bởi vì ý nghĩa cô độc đã do bản thân từ biểu đạt, nhưng cái từ vĩ số nhiều kia lại biểu hiện ý nghĩa "nhiều người". Thực tế cho thấy câu cách ngôn của Baudelaire có nói: "nhiều người và cô độc, đối với nhà thơ linh hoạt và hay biến đổi, là hai từ đồng đẳng và cơ thể thay thế cho nhau" (multitude, solitude, termes egaux et convertibles par le poète actif et fecond) nhưng, đúng như Riffaterre đã chỉ ra hình thức số nhiều của một số chủ ngữ ngữ pháp là do quy ước (ước định tục thành), chứ không hề có ý nghĩa thực tế. Ví dụ ténèbres (tiếng Pháp, hình thức số nhiều của đêm tối) và funèbres (tiếng Pháp, hình thức số nhiều của tang lễ, một số từ số nhiều khác là do sự chi phối của tự nhiên, chứ không phải do sự lựa chọn của nhà thơ, ví dụ con mèo có hai Prunelles) (tiếng Pháp, hình thức số nhiều của "đồng tử") "cô độc" (hình thức số nhiều) với tư cách là sự khoa trương của "bị ruồng bỏ" là một cách nói sáo ngữ đã mòn, hình thức số nhiều của nó có nguồn gốc trong tiếng Latinh, chỉ có tác dụng nhấn mạnh. Do đó, kết

luận chung là chủ ngữ ngữ pháp quả là có xuất hiện dưới hình thức số nhiều mà số nhiều có thể đồng đẳng với ý nghĩa, nhưng điều này chẳng có quan hệ gì đối với việc lý giải của chúng ta.

Chúng tôi chẳng có hứng thú gì đối với cái lý luận đặc thù được bổ cứu bằng những ví dụ được chọn lựa chu đáo, mà chỉ quan tâm tới hàm ý của ý nghĩa phổ biến trong hai câu ví dụ nêu trên (giống đực / giống cái, cô độc/ nhiều người), thứ tự được bàn bạc là từ ngữ pháp chuyển sang ý nghĩa, cũng tức là nói Jakobson và Lévi Strauss chưa hề xem ngữ nghĩa học như là một môn khoa học độc lập để nghiên cứu, mà chỉ thông qua hiện tượng ngữ pháp để gián tiếp giải thích một hiện tượng ngữ nghĩa. Chúng tôi nghĩ, đây có thể là do hai ông cho rằng ý nghĩa là tên gọi, hoặc giả là vật đối ứng của phạm trù ngữ pháp. Trên đây chúng tôi đã chỉ ra rằng ý nghĩa nói chung là do hai bộ phận loại biệt và tính đặc thù xác định tổ hợp mà thành. Quan điểm này nếu được chấp nhận, nó sẽ cung cấp một bằng chứng mạnh mẽ cho việc vận dụng nguyên tắc đồng đẳng trong thơ.

Trong mục 2-1 chúng tôi đã dẫn câu thơ của Vương Duy để chứng tỏ, dù trong mỗi cặp (liên) từ dùng không giống nhau, chúng cũng có thể vận dụng các phạm trù phân loại ngữ nghĩa giống nhau:

1. Minh nguyệt tòng gian chiếu / Thanh tuyến thạch thượng lưu.

2. *Thanh tuyến yết nguy thạch / Nhật sắc lãnh thanh
tùng*

3. *Điện y thu nhật lý / Trầm bát cổ tùng gian*

Cả ba cặp đều bao hàm các phạm trù phân loại ngữ nghĩa giống nhau: Trời, đất 1 (đá), đất 2 (nước) và thực vật. Từ đó chúng tôi có thể rút ra kết luận: danh từ trong thơ cận thể không những có thể chỉ đối tượng cụ thể, mà cũng có thể thay mặt cho cái loại biệt mà đối tượng cụ thể ấy thuộc vào. Do đó, chúng có thể tức khắc sản sinh ra hai tầng ý nghĩa.

Ba liên thơ này của Vương Duy cũng cung cấp một sự giải thích rõ ràng cho chủ nghĩa cấu trúc, mà Riffaterre đã từng định nghĩa về nó như sau:

"Cấu trúc là một hệ thống do một số thành phần tổ thành, thay đổi bất cứ thành phần nào trong đó cũng đều làm ảnh hưởng đến các thành phần khác. Hệ thống này tức là cái bất biến (invariant)" mà các nhà toán học nói. Sự chuyển biến nội bộ của hệ thống sẽ sản sinh ra một nhóm mô thức có hình thái đồng nhất (tức là hình thức biến đổi lẫn nhau một cách máy móc) hay một biến thể. Đương nhiên, cái gọi là cái bất biến là một cách nói trừu tượng, nó chỉ một sự hoàn chỉnh mà sau khi biến đổi hình thức vẫn còn duy trì được cấu trúc, do đó, chúng ta chỉ có thông qua các loại biến thể mới có thể nhận ra cấu trúc. Chúng tôi tán thành quan điểm của Lévi - Strauss cho rằng thơ trong bản thân nó đã bao hàm nhiều loại biến thể của nó, các biến thể

này sẽ được xếp theo trục dọc trên các tầng lớp ngôn ngữ khác nhau” (27)

Trong ví dụ nêu trên, đã có một cấu trúc bất biến, một câu đối trầu tượng do bốn loại biệt ngữ nghĩa tạo thành: trời, đất 1, đất 2, thực vật. Các cấu trúc trầu tượng này được nhận ra qua ba câu đối đồng đẳng với nhau. Chúng ta nên chú ý, các phân tích này sở dĩ có thể đứng được là do đã có một truyền thống có sẵn, loại biệt ngữ nghĩa đã cung cấp cho thi ca Trung Quốc một cấu trúc tổ chức từ vựng mà thi ca phương Tây không có, còn trong tiếng Hán thì lại không có các hình thái từ vĩ như giống đực, giống cái, số ít, số nhiều đó khiến cho nó giảm đi một thứ mơ hồ không cần thiết.

Không chỉ xem ý nghĩa là một thứ đối tượng gọi tên, mà còn xem nó là một thứ đặc trưng cho tính chất, đó là cái chủ đề quán xuyên từ bài trên đến bài này. Trong bài trên chúng tôi từng bày tỏ, do sự kết hợp của mấy nhân tố danh từ trong thơ cận thể có khuynh hướng mãnh liệt và biểu hiện đặc trưng cảm tính. Trong mục 2.6. của bài này chúng tôi còn chỉ ra thêm, trong một số thơ tất cả mọi danh từ, thông qua tính tương đồng của chúng mà đồng đẳng với nhau, từ đó mà sản sinh ra ý nghĩa ngoài mặt chữ. Bài *Ngọc giai oán* của Lý Bạch là một ví dụ điển hình. Mô thức phân tích này cũng có thể vận dụng như nhau vào các bài thơ khác.

Đến đây chúng tôi đã khảo sát phạm vi vận dụng

nguyên tắc đồng đẳng. Trên một ý nghĩa nào đó, "phạm vi" ở đây chỉ các bộ phận tạo thành khác nhau của ngôn ngữ: thanh vận, ngữ pháp, ngữ nghĩa ... Kết luận chung của chúng tôi là nguyên tắc đồng đẳng trên phương diện thuyết minh âm vận của thơ là rất có hiệu quả, còn việc ứng dụng vào lĩnh vực ý nghĩa thì chưa nhất trí. Nếu như sự phân tích của Jakobson và Lévi - Strauss đối với bài thơ *Những con mèo* là một mẫu mực khá tiêu biểu của chủ nghĩa cấu trúc, thì chúng ta nên nói, kết quả đó là khá ngẫu nhiên, bởi vì trung tâm chú ý của nó chỉ đặt ở nguyên tắc đồng đẳng về ý nghĩa ngữ pháp và ý nghĩa đối tượng gọi tên. Nhưng đối với thơ cận thể, nguyên tắc đồng đẳng lại hết sức hữu hiệu, mặc dù nguyên tắc này ban đầu được nêu ra trên cơ sở thơ ca phương Tây. Đó là vì trong thơ Đường tồn tại loại biệt về ý nghĩa, còn bộ phận danh từ trong thơ lại có khuynh hướng mãnh liệt trong việc biểu hiện tính chất.

2. Khi chúng tôi phân tích một bài thơ, đâu là giới hạn ngoại diên thích đáng của nó ? Phạm vi tìm hiểu của chúng ta rộng đến bao nhiêu ? Đây là vấn đề được nêu ra theo một ý nghĩa khác của từ "phạm vi". Giống như các nhà ngôn ngữ học theo trường phái cấu trúc chủ nghĩa hay nhà phê bình mới khác, Jakobson đem toàn bộ sức chú ý của ông đều tập trung vào bản thân văn bản (text) , điều này được chứng thực rõ ràng bởi thực tiễn phê bình của ông. Chẳng hạn, khi ông phân tích bài thơ *Những con mèo* của Baudelaire hay bài thơ mười bốn câu *Cái giá của linh hồn*

của Skakespeare. (28) Chức năng của thơ là đem nguyên tắc đồng đẳng từ quá trình lựa chọn chuyển vào quá trình tổ hợp, từ đoạn văn này, có thể suy ra thái độ của Jakobson đối với "phạm vi" nguyên tắc đồng đẳng được "chức năng của thơ" chuyển vào quá trình tổ hợp, nó chỉ hoạt động trong phạm vi tổ hợp, cũng tức là nói nó bị giới hạn trong phạm vi của điều mà nhà thơ muốn nói trên thực tế hay nội dung được viết ra.

Tại điểm này, chúng tôi bất đồng sâu sắc với Jakobson. Nếu đem phạm vi xem xét chỉ giới hạn vào văn bản thì ít nhất có hai loại hiện tượng vô cùng quan trọng đối với thơ cận thể không có cách gì giải thích được. Thứ nhất, là mối quan hệ giữa từ cá biệt và loại ngữ nghĩa mà nó thuộc vào. Cái xuất hiện trong bài thơ là các từ cá biệt, còn loại các ngữ nghĩa thì chỉ có thể thông qua các từ cá biệt mà được phản ánh ra, một câu đối cũng liên hệ với các câu đối khác có cùng cấu trúc tương đồng bất biến. Đoạn trên đã nêu ba liên cặp thơ của Vương Duy đều là các ví dụ thuyết phục. Thứ hai, ẩn dụ hàm ẩn và điển cố xuất hiện nhiều. Chúng ta nên nhớ, ẩn dụ và điển cố đều là sự tổ hợp của các thành phần liên hệ với nhau theo nguyên tắc đồng đẳng, nhưng trong trường hợp hàm ẩn thì chỉ có một thành phần được biểu hiện ra, thành phần kia chỉ được truyền đạt bằng ám thị, mặc dù như vậy, một người đọc có cùng một truyền thống văn hoá với tác giả lại có khả năng lĩnh hội rõ ràng sự so sánh hàm ẩn ấy. Do đó, nếu đem quan hệ đồng đẳng mở

rộng đến phạm vi ngoài thơ thì chúng ta có thể từ văn bản mà phát triển đến bối cảnh, và theo đó sẽ là sự vứt bỏ quan điểm cơ bản của phái phê bình mới và các nhà ngôn ngữ học cấu trúc chủ nghĩa.

Thế nhưng, đối với chủ nghĩa cấu trúc và phê bình mới, có một phương pháp cải tiến có sẵn đáng được suy nghĩ. Hệ thống lý luận của Saussure là dựa trên hai cột trụ ngôn ngữ và lời nói. Theo quan điểm của Jakobson chúng ta đã thử đem nguyên tắc đồng đẳng ứng dụng hạn chế trong phạm vi lời nói, tức là hạn chế trong phạm vi văn bản thực tế của một bài thơ, nhưng chúng tôi không ngừng phát hiện thấy mình buộc phải thường xuyên vượt ra ngoài cái giới hạn đó. Bây giờ các nhà phê bình mới lại thường nhấn mạnh tới tầm quan trọng của truyền thống, T.S.Eliot trong bài "*Truyền thống và tài năng cá nhân*", Frye trong sách "*Con đường phê bình*" đều từng nêu ra quan điểm này. "Truyền thống" là cái không thể định nghĩa trong đôi ba lời mà có thể nói rõ được, nhưng cách nói dưới đây có lẽ cũng ít nhiều bổ ích: truyền thống là chỉnh thể tri thức đã được tích lũy từ đời này sang đời khác, nó là kho tàng quý báu mà nhà thơ sẽ hấp thụ các chất dinh dưỡng trong quá trình sáng tác, cũng là các nội dung mà người đọc cần phải nắm khi thưởng thức và lý giải tác phẩm thơ. Do đó truyền thống vừa nằm ngoài tác phẩm cụ thể, vừa tương quan mật thiết với nó, giống như ngôn ngữ là cái kho của lời nói, truyền thống của thơ cũng là cội nguồn và kho quặng của các bài thơ cá

biệt. Chúng tôi cho rằng, đem khái niệm truyền thống chuyển vào lý luận chủ nghĩa cấu trúc hình như là cách tốt nhất để cải tạo nó, phát huy chỗ mạnh và khắc phục nhược điểm của nó.

3. Bây giờ chúng tôi nên thảo luận về chủ trương hàm ẩn của Jakobson: ngôn ngữ mang tính thơ là do một mình nguyên tắc đồng đẳng tạo thành, chức năng của thơ là đem nguyên tắc đồng đẳng từ quá trình lựa chọn chuyển vào quá trình tổ hợp. Trước tiên, chúng tôi thừa nhận với tư cách là một trong những loại hình thơ ca quan trọng, thơ trữ tình là phù hợp với quan điểm này của Jakobson, thơ trữ tình là thơ ngắn mà nhà thơ bộc bạch tâm lòng, thổ lộ tình cảm thật. Bởi vì thể thơ ngắn gọn, nên nhà thơ phải dựa vào biện pháp gián tiếp để biểu đạt những tình cảm không thể nói ra tường tận được. Do đó, chính là trong thể thơ ngũ tuyệt, thể thơ ngắn nhất trong thơ cận thể, chúng tôi phát hiện thấy những ví dụ tốt nhất cho việc tổ chức, truyền đạt bằng nguyên tắc đồng đẳng. quả thật là nếu chỉ nói riêng về thơ trữ tình, thì lý luận nói trên của Jakobson là chính xác, Nhưng thơ trữ tình không thể tiêu biểu cho tất cả mọi loại thơ, ngôn ngữ ẩn dụ cũng không phải là đặc trưng của tất cả thơ. Ở trên chúng tôi đã nói, ngôn ngữ ẩn dụ và ngôn ngữ phân tích - cũng gọi là ngôn ngữ ý tượng và ngôn ngữ suy luận, về mặt phân bố và chức năng đều có tác dụng bổ sung cho nhau. Ở đây, chúng tôi sẽ chỉ ra thêm: hai loại ngôn ngữ này cũng có thể kết hợp với nhau hoặc thấm thấu vào lĩnh vực của

nhau. Ở trên đã nêu ra ba ví dụ trong một số trường hợp quan hệ hàm ẩn đã thủ tiêu ẩn dụ và tiến lên dành được địa vị chi phối, trong một số trường hợp khác, tư duy thần thoại trước hết đã đặt nền móng cho sự đồng đẳng cơ bản, sau đó bằng tư duy lý tính mà từ ẩn dụ suy diễn ra kết luận lôgic, cuối cùng còn có một số ví dụ đem không gian và thời gian, yếu tố thông thường được xem là cái khung của quan hệ phân tích, biến thành đặc trưng của sự vật, làm thành ý tượng của ngân ngúi hay vĩnh hằng.

Sự bất đồng căn bản giữa chúng tôi và Jakobson có thể quy nạp như sau: theo Jakobson thì chức năng của thơ là thủ tiêu các loại quan hệ của ngôn ngữ thông thường và thay vào đó là một loạt quan hệ khác. Trong ngôn ngữ thông thường nguyên tắc đồng đẳng nằm trong quá trình lựa chọn, đem từ ngữ trong lời nói liên hệ với từ ngữ trong ngôn ngữ khi đem nguyên tắc đồng đẳng vận dụng vào quá trình tổ hợp, các mối liên hệ này đã bị thủ tiêu hay hạ thấp xuống địa vị thứ yếu, hơn nữa, trong ngôn ngữ thông thường các thành phần kể nhau được liên hệ với nhau trong quá trình tổ hợp theo cấu trúc ngữ pháp, còn trong ngôn ngữ mang tính thơ thì mối liên hệ này do nguyên tắc đồng đẳng gánh vác. Trở lên là cách hiểu của chúng tôi đối với quan điểm của Jakobson. Có thể, chúng tôi đã hiểu lầm ý kiến của ông, nhưng đem ngôn ngữ mang tính thơ xem như một sự khu biệt bản chất đối với ngôn ngữ thông thường cũng là một quan điểm hết sức phổ biến, cho nên điều mà chúng tôi suy

ngữ là thực chất của vấn đề, chứ không cần thiết phải chỉ lý rằng cái gì là điều Jakobson đã nói, cái gì là điều ông có thể nói.

Chúng tôi cho rằng tồn tại hai loại ngôn ngữ mang tính thơ, tức ngôn ngữ ẩn dụ và ngôn ngữ phân tích. Sự phân vạch đường biên của hai loại ngôn ngữ này không giống như đường biên của ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ thông thường, hai loại ngôn ngữ này thường giao thoa với nhau. Trong ngôn ngữ hàng ngày có nhiều thành phần của thơ, ngược lại cũng vậy. Ngôn ngữ ẩn dụ và ngôn ngữ phân tích tốt nhất là được xem như một thứ trừu tượng cái trước do nguyên tắc đồng đẳng tạo thành, cái sau do quan hệ lôgic hay quan hệ ngữ pháp tạo thành. Sự khu biệt giữa ngôn ngữ thông thường và ngôn ngữ có tính thơ chỉ là sự khu biệt về mức độ, chứ không phải là khu biệt về loại, trong ngôn ngữ thông thường có nhiều quan hệ phân tích, còn trong ngôn ngữ có tính thơ thì quan hệ ẩn dụ nhiều hơn.

Trong các tầng lớp của ngôn ngữ đều có sự hiện diện của tương lực. Căn cứ vào định nghĩa nguyên tắc đồng đẳng là thông qua sự tương tự hay tương phản mà nối tiếp hai thành phần. Ở trên chúng tôi đã đặt ra một thuật ngữ gọi là quan hệ ẩn dụ để thay thế thuật ngữ thông thường gọi là ẩn dụ, bởi vì trong cách sử dụng thông thường thì ẩn dụ thường có khuynh hướng nhấn mạnh cái giống nhau, trong khi thảo luận về điển cố chúng tôi cũng mời bạn đọc chú ý hai kiểu phân loại của nó: điển cố khẳng định và điển cố phủ định,

mặc dù cả hai đều có các biểu hiện tương tự và tương phản. Khi chúng tôi bàn đến hai loại ngôn ngữ có tính thơ thì cùng một trường lực như nhau sẽ được thể hiện ra với quy mô to lớn hơn. Quan hệ phân tích có tác dụng trong ngôn ngữ thông thường, cũng có tác dụng trong ngôn ngữ có tính thơ, sự khu biệt duy nhất là trong ngôn ngữ có tính thơ quan hệ phân tích buộc phải hợp tác và lại phải cạnh tranh với quan hệ ẩn dụ có tính chất trái ngược với nó. Trong ngôn ngữ thông thường nguyên tắc đồng đẳng khiến cho thành phần trong chuỗi lời nói liên kết với thành phần nằm ngoài chuỗi lời nói, trong ngôn ngữ có tính thơ cũng như vậy. Có điều, nguyên tắc đồng đẳng còn có thêm hai tác dụng: một là như Jakobson đã nói, nó khiến cho hai thành phần gắn kể nhau trong một bài thơ liên hệ với nhau, hai là bởi vì một bài thơ không chỉ là một chuỗi lời nói, xét từ một ý nghĩa nào đó, nó còn bắt rễ vào trong một truyền thống nào đó - mở rộng và cội nguồn của một bài thơ cá biệt, do đó, nguyên tắc đồng đẳng còn có thể làm cho một bài thơ cá biệt liên hệ với các bài thơ cá biệt khác trong cùng một truyền thống.

Thơ bao gồm cả hai hình thái ngôn ngữ ẩn dụ và phân tích, điều đó có nghĩa là thơ là tiếng nói phát ra của cái tôi phân liệt: tư duy thần thoại nói bằng ngữ khí ngây thơ, không xằng bậy, tư duy lý tính nói bằng giọng điệu lão luyện, khôn ngoan. Trong bài trên chúng tôi đã phác họa ra đường nét chung của một mệnh đề này, giờ đây chúng tôi sẽ

tìm thêm luận chứng mới cho nó. Chúng tôi nhìn thấy: nhà thơ đời Đường đem ẩn dụ đặt trong mối quan hệ lôgic: "nếu như thì ..." khiến nó nhuộm màu lý tính. Có lúc, tuy tiền đề khó lòng làm người ta tin, nhưng nhà thơ lại từ trong đó suy ra một cách rõ rệt một kết luận phù hợp với lôgic: *Hoàn lương hàng lụy, dao kí Hải đầu tây* và *Lũng sơn anh vũ năng ngôn ngữ*, *vị báo gia nhân sổ ký thư* là những ví dụ rất rõ, khái niệm thời không cũng tham gia vào trong cái mệnh mông đa nghĩa này, có khi nó xuất hiện như là cái khung để thể hiện hoạt động của sự vật, có lúc lại nhuộm màu đặc trưng cho những sự vật chiếm chỗ trong thời không.

Ẩn dụ khác với điển cố, một phần là do sự khác biệt giữa một bên là hồn nhiên, rục rịch một bên là chất đầy kinh nghiệm tang thương. Quan hệ giữa ẩn dụ và ẩn dụ đem các loại đặc trưng kết hợp lại và bằng cách đó làm cho nó nổi bật. Đối với trẻ em và những người tin vào thần bí thì hết thảy mọi sự đều đồng đẳng với nhau và đều đồng đẳng với "nhất" (30) Lý tưởng của họ là thuần khiết và mạnh mẽ, đồng thời cũng là một loại cảm quan mua vui, trong ý thức của họ không có quan niệm đạo đức. Trong tác phẩm văn học, không có gì gắn gũi với tâm hồn ấy hơn là tâm hồn được biểu hiện trong thơ trữ tình. Trong thơ trữ tình cái cõi vật ngã đồng nhất được thể hiện bằng nguyên tắc đồng đẳng thì nguyên tắc đó có một vai trò chi phối tuyệt đối. Còn điển cố thì phát huy tác dụng trên một bình diện khác.

Không có kinh nghiệm thì không có lịch sử, không có lịch sử thì không có điển cố. Điển cố chủ yếu đề cập đến hành vi đạo đức, còn cái mà ẩn dụ biểu hiện chủ yếu lại là đặc trưng cảm tính, đem lịch sử xem thành sự tái hiện của nguyên mẫu, đó tức là đã liên hệ quá khứ với hiện tại và vứt bỏ tính trực tiếp của nơi này, lúc này, cũng tức là vì sự dày dặn mà vứt bỏ thuần chân.

Thế là chúng tôi cũng trả lời được vấn đề thứ ba đã được nêu ra từ đầu mục này: việc vận dụng nguyên tắc đồng đẳng trong thơ có tác dụng gì để tìm hiểu phương thức hoạt động tâm lý của loài người và bản thân loài người. Thơ trữ tình vận dụng nguyên tắc đồng đẳng thể hiện sự trở về với sự ngây thơ, thuần phác, hài hoà, dù cho chúng ta đã biết rõ thế giới bị phân biệt, chúng ta vẫn không ngừng khát khao trở về cái thế giới lý tưởng trong đó mọi vật đều hợp nhất. Nó từng là thế giới duy nhất của thuở ấu thơ của nhân loại. Thế nhưng chỉ cần chủng loại của thơ không chỉ là một loại thơ trữ tình và lại còn vận dụng thêm các phương pháp ẩn dụ suy diễn và điển cố, thì thơ cũng cần phải nói bằng tiếng nói của cái tôi bị phân liệt.

4.5. Bàn chung về phương pháp luận

Cuối cùng, chúng tôi còn phải đánh giá đóng góp của Jakobson trong việc đưa ra lý luận về quan hệ đồng đẳng, và chỉ ra con đường phải nghiên cứu sâu hơn nữa. Giờ đây vấn đề căn bản nhất là: chủ nghĩa cấu trúc chỉ là cái một nhất

thời hay là lý thuyết có một giá trị không thể xoá mờ trong việc giải thích mối quan hệ giữa ngôn ngữ học và thi pháp học ?

Trong sách *Con đường của phê bình* Nothrop Frye đã hỏi rằng: phê bình văn học rút cuộc lại thuộc vào một thứ nghiên cứu như thế nào ? Ông nêu ra hai loại lựa chọn: một là một sự phê bình có tính thống nhất đối với toàn bộ nghệ thuật, loại phê bình này hiện chưa (và sẽ không bao giờ) xuất hiện, hai là một sự nghiên cứu nhằm vào nghệ thuật ngôn ngữ, đây là một loại nghiên cứu đang chờ được xác định. Trên tổng thể chúng ta chọn lựa con đường thứ hai. Từ Arixtôtte đến nay vẫn tồn tại một truyền thống phê bình văn học được quý tộc hoá và tồn tại lâu đời. Nó xây dựng trên cơ sở cách hiểu thơ là một bộ môn nghệ thuật ngôn ngữ - một ngôn ngữ được sử dụng rất tài tình. Từ khi bước vào thế kỷ XX trở đi ngôn ngữ học cấu trúc chủ nghĩa và những người kế tục nó được phát triển nhanh chóng, đồng thời, triết học cũng chuyển sang ngôn ngữ học, trở thành một bộ phận của phong trào văn hoá rộng lớn, phê bình ngôn ngữ học sẽ trở thành một phương pháp nghiên cứu thơ ca chủ yếu.

Nếu có một nhà phê bình phân tích thơ ca từ góc độ ngôn ngữ học, thì anh ta sẽ làm như thế nào ? Anh ta có thể đem một số hiện tượng của một ngôn ngữ nhất định và thơ ca được viết bằng thứ ngôn ngữ ấy với các đặc trưng của nó liên hệ lại với nhau mà khảo sát, đó chính là điều mà chúng

tôi đang làm, cũng có thể đem công sức đổ vào việc nghiên cứu so sánh thơ cận thể và thơ phương Tây (Comparative study). Nói chung, khi một loại ngôn ngữ là hình thái phát triển sau một ngôn ngữ khác, hoặc hai loại ngôn ngữ cùng có chung một ngọn nguồn thì chúng tôi thường vận dụng phương pháp lịch sử hoặc phương pháp so sánh để tiến hành nghiên cứu, mục đích của nó là để làm tái hiện lại ngôn ngữ nguyên thủy, hoặc giả là căn cứ vào một chuỗi quy tắc từ hình thái sơ kỳ của nó mà suy ra hình thái hậu kỳ, nếu như hai loại ngôn ngữ này không có mối liên hệ, một phương pháp được gọi là phương pháp đối sánh (contrastive study) có thể khiến cho chúng phát sinh quan hệ, loại nghiên cứu này lấy việc phân chia loại hình làm mục tiêu chủ yếu. Cũng như vậy nếu hai loại văn học có mối liên hệ lịch sử, chúng ta có thể tiến hành nghiên cứu so sánh để tìm ra cái ảnh hưởng của văn học hay vạch ra sự tiếp biến của một truyền thống văn hoá trong các hoàn cảnh khác nhau, nếu hai nền văn học không có mối liên hệ, như thơ Trung Quốc và thơ Anh, thì một sự nghiên cứu làm cho hai nền thơ có thể kết hợp lại với nhau nên có những mục đích khác nhau và tên gọi khác nhau. Gọi là nghiên cứu so sánh có lẽ là tên gọi được lựa chọn thích hợp nhất (tính đến mục đích của bài này, chúng tôi lược qua cái ảnh hưởng không đáng kể của thi ca Trung Quốc đối với chủ nghĩa ý tượng).

Đâu là mục đích của việc nghiên cứu so sánh thi ca? Khi chúng ta nghiên cứu so sánh hai sự vật, chúng ta sẽ chú

ý đến nhiều điểm khác nhau, khi những sự khác nhau đó bị giảm thiểu tới mức các khu biệt mẫu chốt, hoặc là khi sự khác biệt căn bản về ngôn ngữ là cội nguồn khác nhau của hai nền văn học liên quan, thì khi đó sự nghiên cứu có tiến triển, cũng tức là mục tiêu mà chúng tôi theo đuổi. Trong phần trên, chúng tôi đã chỉ ra do ngôn ngữ của thơ cận thể thiếu vắng định quán từ và tính từ có tính chỉ thị, khiến cho danh từ có khuynh hướng biểu hiện đặc trưng mà không phải là biểu hiện bản thân đối tượng, còn trong tiếng Anh có the, that và câu phụ liên kết, cho nên nó dễ dàng bày ra rất nhiều chi tiết trước danh từ. Chính vì sự thiếu các nhân tố đó mới có thể giải thích tại sao công thức chỉ thị pointing formula không thể trở thành biện pháp tạo thành ẩn dụ trong thơ cận thể, mới có thể giải thích tại sao thay thế giản đơn lại là một ẩn dụ hàm ẩn ? (2.6) Các ví dụ tương tự còn có thể nêu ra rất nhiều . Thế nhưng điểm cần phải chú ý là điều chúng tôi quan tâm nhất vẫn là mối quan hệ giữa tiếng Hán và thơ Trung Quốc, nêu ra tiếng Anh chỉ là để đối chiếu. Quan điểm của chúng tôi có thể khái quát như sau: Ngôn ngữ A có đặc điểm X, đặc điểm thơ ca của nó là X', ngôn ngữ B không có đặc điểm X nên thơ ca của nó cũng không có đặc điểm X'. Do đó trong ngôn ngữ Anh và nền thơ ca liên hệ với nó đặc điểm X nên xem là cội nguồn của X' . Chúng tôi chỉ hứng thú với tiếng Hán, nó chính là ngôn ngữ A, muốn chỉ ra quan hệ của nó với thơ cận thể thì buộc phải dẫn ra tiếng Anh và thơ ca tiếng Anh - Đương nhiên,

bất cứ ngôn ngữ và thi ca Châu Âu nào cũng đều có thể đóng góp vai trò như vậy.

Phương pháp nghiên cứu trong trước tác của Broke Rose rất giống với phương pháp của chúng tôi, mặc dù nó được mệnh danh là "cú pháp ẩn dụ". Quyển sách đó khi liên hệ đặc điểm ngôn ngữ tiếng Anh với các phương diện ẩn dụ của thơ ca Anh là rất thành công. Trong tác phẩm của bà và bài viết của chúng tôi đặc điểm ngôn ngữ của tiếng Anh và tiếng Hán là cơ sở của các luận điểm cơ bản.

Thế nhưng một số nhà phê bình ngôn ngữ học khác thì lại chú ý tới các nguyên tắc tác động tới tất cả mọi ngôn ngữ nào đó. Ở đây thể hiện cái ý nghĩa sâu xa vốn có của công việc mở đầu của Jakobson. Giả thiết cơ bản của nó là: thơ ca là sự biểu hiện đặc thù của ngôn ngữ, nguyên tắc phổ biến của thơ ca nên bắt rễ trong ngôn ngữ, ngược lại, nếu có một nguyên tắc đối với ngôn ngữ là mang tính chất nền tảng, thì nó sẽ phản ánh vào trong đặc điểm của thơ ca, hoặc là biểu hiện trong cả bài thơ, hoặc là biểu hiện vào trong một lĩnh vực nào đó của thơ ca. Lựa chọn và tổ hợp là hai phương thức cơ bản để tạo thành lời phát ngôn, cho nên nguyên tắc đồng đẳng tiềm tại trong việc lựa chọn phải tác động vào tất cả mọi cấp độ của thơ.

Đó là tất cả những suy nghĩ có tính chất chung, trong việc trình bày của bài viết này chúng tôi đã dẫn ra nhiều ví dụ cụ thể của thơ cận thể để chứng tỏ nguyên tắc đồng đẳng đã góp phần giải thích như thế nào về việc xuất hiện của ý

nghĩa mới hay của tính đa nghĩa và ẩn dụ, điển cố vì sao lại được xem là quan hệ đồng đẳng. Đối với nhiều hình thức của thơ ca Trung quốc câu đối là một đơn vị cấu trúc quan trọng, nó đòi hỏi một sự đồng đẳng về ngữ nghĩa và cú pháp, trong những lúc thích đáng, khi chúng ta đem trọng điểm nghiên cứu đặt vào câu đối, nguyên tắc đồng đẳng sẽ một lần nữa trở thành trung tâm phân tích của chúng tôi.

Bất luận là xuất phát từ ý nghĩa chung hay ý nghĩa đặc thù Jakobson đều mở ra một con đường mới cho việc phê bình từ góc độ ngôn ngữ học, đó là điểm hết sức rõ rệt. Không phải nghi ngờ gì là trong lý luận của ông còn có một số chi tiết cần được điều chỉnh, về việc này chúng tôi cũng đã có nêu ra một số kiến nghị, nhưng, trừ phi chúng ta loại bỏ phương pháp ngôn ngữ học trong nghiên cứu thơ ca thì thôi, còn nếu không, chúng ta vẫn có đủ căn cứ để tin rằng lý luận của ông về mối quan hệ giữa ngôn ngữ học và thi pháp học là chịu được sự thử thách.

Giờ đây chúng tôi lại nêu ra một vấn đề mới: trong ngôn ngữ phải chăng còn có một nguyên tắc khác cũng quan trọng như là nguyên tắc đồng đẳng ? Nếu có thì hình thức biểu hiện của nó trong thơ ca là gì ? Cú pháp là cái tạo thành trong quá trình tổ hợp, mà phát huy tác dụng trong quan hệ kế nhau, các thành phần cách nhau tương đối gần kết hợp với nhau để tạo thành trước những đơn vị tập hợp, các thành phần cách nhau tương đối xa thì sau đó cũng gia nhập vào loại tổ hợp đó. Ở đây sự tương cận cũng là một

nguyên tắc, ý nghĩa của nó đối với thi pháp học cũng đáng được chú ý đầy đủ.

Trong phong cách học ít nhất có hai thuật ngữ lấy sự liên tục và tương cận làm cơ sở: một là “cử ngưng pháp” tức là phép tu từ lấy bộ phận thay thế toàn thể hoặc lấy toàn thể thay thế bộ phận, một là “hoán dụ pháp”, đó là biện pháp tu từ đem một danh từ để thay thế một danh từ khác phụ thuộc vào nó hay có liên quan với nó. Những vấn đề này Jakobson cũng đã nói qua trong bài *Ngôn ngữ học và thi pháp học*. F'enollosa thích những động từ có sức mạnh, bởi vì ông cho rằng loại động từ đó phản ánh sự chuyển di của sức mạnh của giới tự nhiên, tức là mối liên hệ động thái thực tế giữa hai vật cá thể tương cận. Khi các nhà phê bình văn học truyền thống Trung Quốc bàn đến thi nhãn, cái mà họ muốn biểu đạt một sự kiện đồng nhất (xem bài trên, mục 3.5) ở đây đã nêu ra một vấn đề có tính phổ biến: nếu thơ là mô phỏng thì nó nên mô phỏng tính liên tục về tĩnh thái và động thái của giới tự nhiên, tái hiện ý nghĩa của lực. Thơ sẽ thực hiện mục tiêu này như thế nào? Đáp án của vấn đề còn chờ nghiên cứu tiếp.

Chú thích:

1. Trong sách này, con số ghi sau câu thơ được dẫn chỉ số trang của sách *Đường Tống thi cử yếu*, do Trung Hoa thư cục xuất bản năm 1959. Ví dụ: Phù vân du tứ ý (457). Nếu dẫn câu thơ mà sách ấy không có thì trước con số có chừa thêm TĐT, chỉ sách *Toàn Đường thi* do Trung Hoa thư cục xuất bản năm 1960.

2. Xem Vương Lực: *Hán ngữ thi luật học*, Thượng Hải, 1964, nói về cuộc thảo luận về loại cú pháp này, tr. 182, 256.

3. Monroe C. Beardsley: *Mỹ học*, New York, 1958.

4. Nothrop Frye: *Con đường của phê bình*, Spolin, 1970.

5. James J.Y. Liu: *Nghệ thuật thi ca Trung Quốc*, Chicago, 1962, P.104.

6. Cao Bản Hán, nhà hán học Thuy Điển, dẫn từ sách *Thi ca Văn Đường* của ông.

7. W.K. Wimsatt: *Hình tượng ngôn ngữ*, Kentaki, 1954, P.138.

8. William Empson, I.A. Richards, Những nhà thơ và nhà phê bình văn học, mỹ học Anh.

9. Vương Lực: *Hán ngữ sử cảo*, quyển trung, Bắc Kinh 1958, P340-312.

10. R. Jakobson - *Ngôn ngữ học và thi pháp học*, trong sách của Thomas Sebeok. *Phong cách ngôn ngữ Cambridge* 1960, P358.

11. F. de Saussure: *Giáo trình ngôn ngữ học đại cương*, 1916, xuất bản lần thứ nhất, tái bản năm 1992.

12. M. Riffaterre: *Describing poetic structures*, tuyển từ Chủ nghĩa cấu trúc do Jaques Ehrmann soạn. Garden City, 1970.

13. Erich Auerbach: *Mimesis*, Princeton 1953, p.3

14. Wallas Chaf: *Ý nghĩa và cấu trúc ngôn ngữ*, Chicago, 1970, P. 96-99.

15. Donald Davie. *Articulate Energy*, 1955, p41.

16. Chữ tử trong du tử cũng có thể độc lập, giống như trong câu thơ nổi tiếng của Mạnh Giao: Từ máu thủ trung tuyến, du tử thân thượng y. Đây cũng là một chứng minh cho chủ trương của chúng tôi là "du có thể độc lập".

17. Ac.Willy: 170 bài thơ chữ Hán, New York 1919. Trong lần tái bản năm 1960 tác giả từ bỏ quan điểm này.

18. Brooks - Rose: A Grammar of Metaphor, London 1958, P23.

19. Cách hiểu của chúng tôi được Trình Bảo Nhất sử dụng.

20. *Mao thi chính nghĩa*, quyển 1, Trung Hoa thư cục

21. *Lương thư - Chung Vinh truyện*.

22. Về vấn đề ngôn bất tận ý, xem Thang Dung Đồng: *Nguy Tảo huyền học luận cáo*, Bắc Kinh, 1957, P26-27. Mậu Tông Tam: *Tài tình và huyền lý*, Hương Cảng 1963, P26-27.

23. *Tân đường thư. Hoàn quan liệt truyện*, thượng

24. R.Jakobson, Levi - Strauss: *Những con mèo của Baudelaire* chọn từ *The structuralists from Marx to Levi - Strauss*, Gaden 1972. P. 124 - 146.

25. Trong bài *Những con mèo* có hai câu: Phong độ cao quý khi chúng trăm tư, như con xphìn x khổng lồ cô độc.

26. M.Riffaterre, sách đã dẫn.

27. R.Ja kobson và L.G. Jones: *Nhìn nghệ thuật Sếchxpia từ giá trị linh hồn*, Bờ biển ngà, 1970.

28. T.S.Eliot. *Selectect Essays*, New York, 1950 P.3.11.

29. So sánh câu này với ý kiến của Nothrop Fryc: Yếu tố khái niệm trong thơ cũng là một bộ phận nội dung của nó. Tư duy logic hoặc ít hoặc nhiều tương tự như một loại tư duy khác đã tổ chức nên cấu trúc thể thơ. Đơn vị của tư duy mang tính thơ này là ẩn dụ, xét từ bản chất mà nói, ẩn dụ là phi logic, đem hai sự vật khác nhau mà đồng nhất với nhau, đó là việc mà chỉ người điên, người tình hay nhà thơ

mới làm. Hay có thể thêm người mông muội "Xem Màu đen sau hai thế kỷ" (Black after two centuries, trong sách *Fables of identity*, New York , 1963, p141).

MỤC LỤC

	Trang
1. Lời nói đầu.....	5
2. Thời gian, không gian trong thơ Đường	6
Trần Đình Sử viết	
3. Vấn đề đối ngẫu trong thơ Đường luật	32
Nguyễn Khắc Phi viết	
4. Về trình tự phân tích một bài thơ bát cú Đường luật	53
Nguyễn Khắc Phi viết	
5. Bút pháp thơ ca Trung Quốc	76
François Cheng (Pháp) Nguyễn Khắc Phi dịch	
6. Sức quyến rũ của thơ Đường.....	236
Cao Hữu Công, Mai Tổ Lân (Mĩ) Trần Đình Sử, Lê Tầm dịch	

VỀ THI PHÁP THƠ ĐƯỜNG

Chịu trách nhiệm xuất bản: HOÀNG HƯƠNG VIỆT

Chịu trách nhiệm bản thảo: NGUYỄN ĐỨC HÙNG

Biên tập: NGUYỄN KIM HUY

Bìa: VĂN SÁNG

Sửa bản in: LINH TÂM

In 1000 cuốn, khổ 14,5 x 20,5 cm. Tại Công ty In KHK - Hà Nội

Giấy phép XB số 487 cấp ngày 27 - 6 - 1997

In xong và nộp lưu chiểu quý I - 1998

Giá: 42.000đ