

FRANÇOIS JULLIEN

ĐƯỜNG VÒNG VÀ LỐI VÀO



Dịch & Giới thiệu : HOÀNG NGỌC HIẾN
cùng PHAN NGỌC - MINH CHI



NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG



ĐƯỜNG VÒNG VÀ LỐI VÀO
NHỮNG CHIẾN LƯỢC Ý NGHĨA
Ở TRUNG HOA, Ở HY LẠP

FRANÇOIS JULLIEN

ĐƯỜNG VÒNG VÀ LỐI VÀO

NHỮNG CHIẾN LƯỢC Ý NGHĨA
Ở TRUNG HOA, Ở HY LẠP

Dịch và giới thiệu: HOÀNG NGỌC HIỂN
cùng PHAN NGỌC - MINH CHI

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme de participation à la publication, bénéficie du soutien du Centre Culturel et de Coopération de l'Ambassade de France en République Socialiste du Vietnam

“Cuốn sách này xuất bản trong khuôn khổ Chương trình hợp tác xuất bản, được sự giúp đỡ của Trung tâm Văn hóa và Hợp tác Đại sứ quán Pháp tại nước Cộng hòa Xã hội Chủ nghĩa Việt Nam”

Dịch từ nguyên bản:

LE DETOUR ET L'ACCES

STRATÉGIES DU SENS EN CHINE, EN GRÈCE

© Éditions GRASSET & FASQUELLE, 1995

Thay lời giới thiệu

NHỮNG Ý TƯỞNG SÁNG TẠO KHƠI GỢI SỰ SUY NGHĨ SÁNG TẠO

Hoàng Ngọc Hiến

Trong công trình Đường vòng và lối vào [hoặc lối truy nhập, lối truy đạt], từ sự nghiên cứu thuật tiếp cận gián tiếp, thuật diễn đạt (và ứng xử) vòng vo, ám chỉ, bóng gió thường có trong văn hoá Trung Hoa (và Đông Á) cổ, François Jullien đề cập đến nhiều vấn đề triết học, mỹ học, văn hoá học... quan trọng. Có những vấn đề tầm khái quát rộng lớn như vấn đề quan điểm nhận thức Trung Hoa cổ linh hoạt tiếp cận sự vật từ nhiều đường vòng và cuối cùng bao quát tổng thể (global) sự vật (khác với quan điểm nhận thức phương Tây thiên về khái quát hoá [généraliser] đề ra bản chất [essence] sự vật), hoặc như vấn đề thế giới quan Trung Hoa cổ thừa nhận những thế giới trình thức (ordre) khác nhau nhưng chung quy lại vẫn chung một bình diện (plan) của một thế giới là thế giới này (khác với thế giới quan phương Tây thiên về vượt siêu (transcender) thế giới thực tại để hình thành một thế giới thuộc một bình diện hoàn toàn khác, có thể gọi là thế giới siêu việt (monde

transcendental), đó là thế giới của những Ý niệm, những Bản chất, những Hình thức, những Điển mẫu (Archétype), thế giới thực tại chẳng qua là sự bắt chước thế giới siêu việt hoặc được định hình (informer) bởi thế giới này, hoặc như vấn đề cảm hứng chủ đạo của thơ Trung Hoa (rất khác cảm hứng chủ đạo của thơ phương Tây)... Tác giả cũng đề cập đến những vấn đề cụ thể: giáo dục pháp của Khổng tử, phép đọc Mái Tây của Thánh Thán, quan hệ giữa "chính binh" (đánh chính diện, trực tiếp) và "kỳ binh" (đánh vòng vo, gián tiếp) trong Binh pháp Tôn tử, thủ pháp "sử tử vờn cầu" trong Mái Tây, Tả truyện, Sử ký... Dù là bàn về những vấn đề cụ thể hay những vấn đề có tầm khái quát rộng lớn, tác giả bao giờ cũng có những ý tưởng sáng tạo, những ý tưởng này lại được trình bày một cách tự nhiên (hiểu theo nghĩa từ nguyên tự nó là như vậy, chứ không phải chủ quan tác giả áp đặt nó như vậy), do đó, có sức mạnh khơi gợi sự suy nghĩ sáng tạo.

Vấn đề hứng như là một trong 3 thể của thơ cổ Trung Hoa (phú, tử, hứng) đã trở thành một vấn đề cổ điển, hàng ngàn năm nay đã được những thúc giả Đông, Tây, kim, cổ bàn đi bàn lại... Từ vấn đề này tưởng như còn gì để bàn nữa, tác giả đã đưa ra những ý tưởng sáng tạo, suy nghĩ về những ý tưởng này, tôi hiểu rõ hơn, sâu hơn một số mặt quan trọng liên quan đến yếu tính của thơ.

Trong 3 thể của thơ cổ Trung Hoa thì thể hứng gần với yếu tính của thơ hơn cả. Vấn đề này được học giả François Jullien nêu lên trong công trình "Đường vòng và lối vào"

("Le détour et l'accès" (Grasset, 1995⁽¹⁾). "Húng tại hữu ý, vô ý chi gian"⁽²⁾ (Vương Phu Chi, t.k.XVII). Đặc trưng của thể húng được nêu lên ở đây: "Ở khoảng giữa hữu ý và vô ý" cũng là một đặc trưng cơ bản của tư duy thơ. Làm thơ mà "hữu ý" từ đầu chí cuối thì không còn là thơ nữa. Và "lối viết buông thả hoàn toàn tự động" (écriture automatique), có nghĩa là "vô ý" từ đầu chí cuối thì nhiều lắm chỉ là "thể nghiệm thơ", đúng hơn, những "bài tập thể nghiệm", đề lên thành phương pháp sáng tác thể tất dẫn đến sự phủ định thơ như là hoạt động sáng tạo của con người.

Trong một khổ thơ thể húng thường có hai phần: phần đầu là mô típ về thiên nhiên, có thể là một hình ảnh, một cảnh vật trong thiên nhiên và phần sau là mô típ nhân văn, có thể là một tình thế nhân sinh, một thân phận con người, phần này bao giờ cũng chứa đựng cảm xúc. Tóm lại, quan hệ giữa phần đầu và phần sau cũng là quan hệ giữa cảnh (ngoại cảnh) và tình (nội tâm).

Để tiếp cận bản chất của thể húng cần có quan niệm đúng về mối quan hệ giữa mô típ thiên nhiên và mô típ nhân văn. Có thể lấy chương I bài Ấn kỳ lôi (Tiếng sấm âm âm), bài thứ 19 trong Kinh Thi làm ví dụ.

1. Tiếng sấm âm âm,
2. Ở phía nam núi nam.
3. Sao chàng một mình rời khỏi chốn này?
4. Mà không dám được tí gì rảnh rang.
5. Chàng là người trung tín thuần hậu.
6. Mau mau xong việc để chàng về ngay⁽³⁾

Trong khổ thơ này, 2 câu đầu là mô típ thiên nhiên (tiếng sấm âm âm...), những câu còn lại là mô típ nhân văn (tâm trạng chinh phụ cô quạnh, mong nhớ chồng trở về). Có thể hiểu "tiếng sấm âm âm" (vang động bốn phương) như là một ám dụ, gợi ra nghĩa bóng là lệnh vua truyền (cả nước đều biết), đó là lệnh giữ người chồng cùng quân lính ở lại nơi chiến địa. Hiểu như vậy thì giữa mô típ đầu và mô típ sau có quan hệ lô gích rõ ràng, xác định, mô típ thiên nhiên không còn là húng nữa, vì tác động khởi húng của nó không còn nữa. Có thể hiểu "tiếng sấm âm âm" theo nghĩa đen, như là một hiện tượng thiên nhiên độc lập, có tính kiên xác của một biến cố thực tại và hiểu như vậy thì giữa mô típ trước và mô típ sau không có liên hệ lô gích chặt chẽ như trong cách hiểu trước: nghe "tiếng sấm âm âm" (chứ không phải nghe lệnh vua truyền...), người vợ bất giác nhớ người chồng ra đi trận mạc và mong chồng sớm trở về. Với cách hiểu trước, nghĩa bóng của tiếng sấm (tức là lệnh vua) phục vụ trực tiếp cho ý nghĩa của mô típ nhân văn: vợ nhớ chồng ra trận và mong chồng về. Với cách hiểu sau, tiếng sấm có giá trị tự bản thân, và trong liên hệ bất định, "đột ngột" với mô típ nhân văn sau (lời của mô típ thiên nhiên ở đây, mà ý của mô típ nhân văn lại ở kia), nó khởi húng, gây chấn động mạnh mẽ trong tâm hồn, nó phát động cảm xúc, ngôn từ, tiết tấu - bài thơ cú thể mà sinh ra - nó tạo ra trạng thái chấp chờn, chênh choáng..., nó tạo ra không gian khởi húng trong đó "cảnh và tình tương tác", không phân biệt chủ thể và khách thể nữa, tất cả ở lưng chừng hữu ý và vô ý, "tri giác đồng thời là cảm xúc", những ý nghĩa qua lại dập dờn

và tương hoá, "cực kỳ mơ hồ và khuếch tán"... Phải chăng không gian khối húng mang những nét gần gũi với không gian thơ? Khối húng kích động cảm xúc; cảm xúc bột phát và mãnh liệt tới độ nào đó thì giống như "bạo động của lớp dưới ngôn ngữ" đồng thời nó tạo ra ý nghĩa vượt ra ngoài giới hạn của ngôn ngữ, đó là trường hợp "ý tại ngôn ngoại" còn được gọi là ý nghĩa ở bình diện "siêu ngôn ngữ". F. Jullien gọi khối húng là sự kết nối "bình diện dưới ngôn ngữ" và "bình diện siêu ngôn ngữ"⁽⁴⁾. Và đây cũng là một đặc trưng của quá trình thơ.

Mô típ thiên nhiên (trong đó hiện tượng thiên nhiên có giá trị độc lập) được gọi là húng. Húng có tác động khối húng, kích động mạnh mẽ tâm hồn, tạo ra "không gian khối húng". Lưu Hiệp còn đưa ra khái niệm "nhập húng". Có húng, có khối húng, nhà thơ phải "nhập húng" thì mới thành thơ. Trong Văn tâm điêu long, chương.46, Lưu Hiệp có nói đến một điều kiện của "nhập húng":

Cho nên, bốn mùa chuyển đổi tràn trề

Mà nhập húng cốt ở sự bình tâm. an nhiên⁽⁵⁾.

"Mùa xuân, mùa thu thay thế nhau... Thanh sắc của sự vật xúc động thì tinh thần [của ta] cũng bị cảm xúc"⁽⁶⁾ Sự tràn trề thanh sắc của bốn mùa chuyển động (húng) gây cảm xúc xao xuyến (khối húng), nhưng để nhập húng Lưu Hiệp đưa ra một điều kiện: đó là sự bình tâm, cái nền điềm tĩnh, an nhiên của tâm hồn. Nếu như với Vương Phu Chi, thơ ở lưng chừng "hữu ý" và "vô ý" thì với Lưu Hiệp thơ ở lưng chừng giữa "động" (cảm xúc xao xuyến) và tĩnh (sự

bình tâm an nhiên). Một đặc điểm của thơ Việt từ sau 1945 đến nay là "cảm xúc xao xuyến" "mãnh liệt" có thừa nhưng thiếu sự "bình tâm", cái nền điềm tĩnh an nhiên của tâm hồn.

Nhà thơ Anh Wordsworth (1770 - 1850) cũng nhấn mạnh cả động ("tình cảm mãnh liệt") và tĩnh ("bình tâm") trong ý thức người làm thơ. "Tôi đã nói rằng - ông viết - thơ là sự tuôn tràn bột phát những tình cảm mãnh liệt: nó bắt nguồn từ những cảm xúc được nhớ lại trong sự bình tâm; cảm xúc được chiêm nghiệm, cho tới lúc, do một thú phản ứng đặc biệt, sự bình tâm dần dần biến mất, và một cảm xúc khác - thân thuộc với cái trước đó là đối tượng của sự chiêm nghiệm - lần lần nảy sinh và nó thực sự tồn tại trong tâm tưởng..." (H.N.H.) ⁽⁷⁾. Tuy nhiên ở đây, trong sự so sánh, có bình tâm và bình tâm. "Bình tâm", trong quan niệm của Lưu Hiệp, là một phẩm chất thuộc nội giới của tâm hồn thi sĩ còn "bình tâm" của Wordsworth có thể và cần được tạo ra một cách chủ động trong ý thức của người sáng tác.

Thi học Trung Hoa cổ còn có hai ý niệm giúp chúng ta hiểu sâu hơn bản chất của hứng và của thơ: hứng-tượng và khí-tượng.

Trong nhị thức hứng- tượng, hứng là sự khởi hứng, tượng là sự hình tượng tạo ra câu thơ, bài thơ. Nội dung của ý niệm này đã được F. Jullien triển khai như sau: hứng-tượng "tươi mát" và "mới mẻ" "sinh ra gia do cảnh vật được bài thơ gọi ra không được miêu tả vì bản thân nó, mà phải thấy rằng nó "thấm" đắm cảm xúc: cảm xúc "phóng chiếu"

vào cảnh vật và cảnh bị "biến hoá" bởi cảm xúc: hoặc diễn đạt một cách cổ điển, đó là "cảnh" và "tình" "gặp nhau" "hoà lẫn" vào nhau".⁽⁸⁾

Trong nhị thức khí - tượng, hình tượng gắn với hơi, khí (khí là một ý niệm cơ bản của tư tưởng Trung Hoa cổ: thoát kỳ thuỷ là Thái cực và thái cực được định nghĩa là nhất khí) Trong thơ cổ Trung Hoa có một loại ý nghĩa đặc biệt toát ra từ hình tượng thơ không thể đem quy vào bình diện ý niệm như là những tư tưởng kiên xác mà nó lan toả như là "không khí", nó mơ hồ, khuếch tán và thường là do tính bất định này mà nó trở nên phong phú. Đây là một "vàng toả" ý nghĩa không tài nào đem quy vào một ý niệm, một tư tưởng, một chủ đề...⁽⁹⁾ Vương Phu Chi, một triết gia lớn Trung Hoa t.k. XVII đã nói về loại ý nghĩa này như sau: Ý nghĩa ở phía trước cũng như ở phía tiếp theo sau ngôn từ: người ta tắm và tung tẩy trong đó và tự nhiên sinh ra một bầu không khí⁽¹⁰⁾.

Không khí của bài thơ có cái "vị" của nó. Thường thức một bài thơ không chỉ là tìm tòi, phát hiện những ý và nghĩa của nó, một đòi hỏi cao hơn là vào được không khí của bài thơ và ngấm dần, ngấm dần đến thấm thía cái "vị" của nó. Quá trình thưởng thức một bài thơ - đặc biệt trong những bài giảng văn ở nhà trường - thường diễn ra như là quá trình sáng tỏ những ý và nghĩa trong bài thơ và có những bài thơ xong quá trình này thì "chẳng còn gì mà nói". Có những bài thơ đòi hỏi một quá trình khác: ngấm dần, ngấm dần và thấm thía những khí vị lẫn khuất trong không khí bài thơ. Có lẽ Merleau Ponty muốn lưu ý quá

trình này khi ông viết: "Một sự kiện mà nhiều người biết là bài thơ, một mặt, có lớp ý nghĩa đầu tiên có thể dịch được bằng văn xuôi, mặt khác nó sống trong tâm tư người đọc một cuộc sống thứ hai, chính cuộc sống này xác định nó như là một bài thơ."

Thoạt kỳ thủy, hứng chỉ là tên gọi một trong ba thể thơ trong Kinh Thi. Từ sự nghiên cứu thể thơ này những nhà thi học Trung Hoa đưa ra những đặc trưng ngày càng tinh tế và cũng từ đó có thể tiếp cận sâu sắc hơn bản chất của thơ: sự lung chùng giữa "hữu ý", "vô ý", giữa "động" và "tĩnh", sự "ám chỉ" "bóng gió" tạo ra "ý tại ngôn ngoại"... Đến thế kỷ XIX Trần Đình Trác đưa ra một quan niệm về hứng và từ đó một quan niệm về thơ tinh tế và phức tạp hơn nhiều.

Khó mà nói thể hứng là gì. Nếu như sự chuyển đổi hình tượng tạo ra không sâu sắc, nếu như ý không cô đọng, thì không thể nói đến hứng. Nếu như có chiều sâu và sự cô đọng, mà hình tượng trước sau nguyên một nghĩa hoặc nghĩa có tính chất gò ép thì cũng chẳng thể nói đến hứng. Có thể hứng khi có hữu ý đầy nhưng trước lúc đặt bút và tiếp theo sau ngôn từ còn dư lại bề chiều tâm linh, khi lời văn vừa hư vừa sống thực, vừa nhu chôn vùi thật sâu lại vừa tràn trề lênh láng, tưởng như xa mà lại gần, có thể giảng nghĩa như là một hình ảnh mà chẳng là hình ảnh thì cũng cất nghĩa được, khi thể này khi thể nọ, biến thức khôn lường, lời văn bao trùm lấy ta từ mọi phía - tất cả dẫn đến sự đầy đặn của cảm xúc⁽¹¹⁾.

Bàn về thơ, để nhấn mặt này, mặt nọ thường được đưa

ra những phán đoán đơn trị. Đoạn văn này quan trọng không chỉ ở những ý kiến xác đáng về thơ mà về cơ bản nêu lên được tính đa trị của thơ và những phán đoán về thơ: lời thơ vừa hư, vừa thực, tưởng nhu xa mà lại gần; ý có khi được (lời văn) "chôn vùi thật sâu" "vô tận" như ở "hàng mi" hay "bờ môi" (Vương Phu Chi), có khi lại "trần trề" lênh láng (cùng với lời văn); thơ có "tính hình tượng" nhưng ý thơ không nhất thiết diễn đạt bằng hình tượng; làm thơ - như là một hoạt động sáng tạo của con người - không thể không có "hữu ý", nhưng "hữu ý" thường là ở "thượng lưu" của quá trình viết, tức là "trước lúc đặt bút", điều này có liên quan đến một vấn đề hết sức lý thú của lý luận văn học hiện đại: kể lại nội dung hay (đặt bút) viết nội dung. Với cách viết thứ nhất, nội dung là cái gì đó có sẵn, viết là tìm lời, đặt câu kể lại, trình bày lại nội dung có sẵn ấy; với cách viết thứ hai, viết đến đâu thì nội dung hình thành đến đấy và nội dung này có thể rất khác với nội dung "hữu ý" có trước khi đặt bút⁽¹²⁾.

Cũng như triết học Trung Hoa cổ "hiểu và bao quát thực tại bằng ý niệm đối cực: trong vạn vật mọi sự xảy ra chung quy là do tương tác ngẫu hứng giữa khí âm và khí dương vừa đối lập, vừa tương liên với nhau", thi học Trung Hoa cổ định nghĩa quá trình thơ bằng tương tác giữa hai cực là tình bên trong và cảnh bên ngoài: "cảnh gợi tình" và "tình đến lượt nó lại thấm cảnh"; "nội tâm mượn của thế giới bên ngoài để biểu lộ những tình cảm sâu kín nhất của nó đồng thời cảm xúc của nó "thấm đượm" thế giới bên ngoài"⁽¹³⁾.

Nhấn mạnh cách suy nghĩ bằng "đối cực", "luồng cực" (chẳng hạn như âm và dương, tình và cảnh...) thì tư duy Trung Hoa giống như tư duy "cặp đôi" (*pensée duelle*), François Cheng (nhà văn Pháp gốc Hoa, được bầu vào Viện Hàn Lâm Pháp năm 2002) trong công trình *L'écriture poétique chinoise* (Viết văn chương Trung Hoa) [Seuil, 1996] lại đưa ra một giả định khác: nó không phải là tư duy "cặp đôi" mà là tư duy "bộ ba" (*pensée tertiaire*). Trong tư tưởng của Lão tử (xem ch.42 Đạo đức kinh), ngoài khí âm, khí dương còn có thực thể (hoặc nguyên lý) thứ ba là trùng khí (Nguyễn Hiến Lê dịch là khí trùng hũ), không có thực thể thứ ba thì âm, dương không thể điều hoà, tương tác, phát triển (xem sách đã dẫn, tr.30), không có trùng khí thì quan hệ âm, dương là một "đối lập cứng nhắc" (*opposition figée*). "Đạo sinh nhất, nhất sinh nhị, nhị sinh tam, tam sinh vạn vật" câu này trong ch.42 Đạo đức kinh được F. Cheng giải thích như sau: Đạo là "Thái cực", là "Vô cực", là "nhất", là "nguyên khí", "nhị" là "âm, dương", "tam" là "âm khí, dương khí, trùng khí" (xem F. Cheng, *Vide et plein*, Seuil, 1991, p. 147)... "Thiên, địa, nhân: tam tài giả", đây là một ví dụ tiêu biểu của tư duy "bộ ba" trong Khổng giáo. Theo cách hiểu của tác giả, bộ ba "thiên, địa, nhân" là "sự tiếp nối, sự bổ sung" của bộ ba "âm khí, dương khí, trùng khí" đồng thời cũng là mô hình của vạn vật. Vì chưng "Thiên thuộc Dương, Địa thuộc Âm và Con người, bằng tinh thần của nó, có khả năng có được cả đức của Trời và đức của Đất đồng thời cảm thông với Nguyên khí của Đạo, của Thái Cực (còn được gọi là Vô Cực, là Nhất khí⁽¹⁴⁾)

thông qua sự trung giới của khí trùng hu" (xem Vide et plein, tr.148).

Như đã ghi nhận ở trên, thi học cổ Trung Hoa định nghĩa quá trình thơ bằng tương tác giữa hai đối cực là "cảnh" và "tình". Vậy thì thực thể (hoặc nguyên lý thứ ba) là gì? F.Jullien nói đến "dòng chảy" "làm rung động thể giới và làm xúc động nội tâm", không chỉ "nổi lên ý thức và cảnh vật" mà "lan truyền đi khắp trùng những đỉnh núi và những ngọn sóng, hoà lẫn những đám mây trời..."⁽¹⁵⁾. Phải chăng dòng chảy này khởi hứng ở tác giả Ly Tao cuộc tiêu dao tinh thần "vượt cao, bay xa", "sai khiến thần Trăng, thần Gió" "sớm từ Bến trời, tối đến Tây vực"..., trong cuộc tiêu dao này, tinh thần của nhà thơ hoà vào vũ trụ từ bên trong, cho nên ngay khi "tinh thần bay vọi vọi", "nhác thấy làng quê" "tổ sinh bi, ngựa nhớ chuồng" "đều ngoái nhìn thôi chẳng đi"⁽¹⁶⁾. Phải chăng dòng chảy này là "nguyên khí" của "Đạo", của "Một", ngọn nguồn của sự thống nhất bản lai Trời, Đất và vạn vật, không có mối "thống nhất" này thì "trời không trong sẽ vỡ", "đất không yên sẽ lở" "thần không linh sẽ tan", "sông ngòi không đầy sẽ cạn", "vạn vật không sinh sẽ diệt"... (xem ch.39, Đạo đức kinh)⁽¹⁷⁾.

Chú thích:

⁽¹⁾ Ở ta đã có 7 công trình của tác giả này được xuất bản trong văn bản tiếng Việt (NXB Đà Nẵng), đây là bản dịch của công trình thứ tám.

⁽²⁾ Chuyển dẫn từ D.A., tr. 176. (trong bài này, công trình Le détournement et l'accès nói trên được gọi tắt là D.A.).

⁽³⁾ Bản dịch nghĩa của Tạ Quang Phát, Kinh Thi, tập I, N.x.b.

Văn học, 1991, tr.102.

⁽⁴⁾ Xem D.A., tr.177.

⁽⁵⁾ Xem D.A., tr.181.

⁽⁶⁾ Xem Aristote... Lưu Hiệp N.x.b.Văn học, 1999, tr.259.

⁽⁷⁾ Chuyển dẫn từ Hoàng Ngọc Hiến Nhập môn văn học và phân tích thể loại, NXB. Đà Nẵng, 2003, tr.39.

⁽⁸⁾ Xem D.A., tr.220.

⁽⁹⁾ Xem D.A., tr. 220, 221.

⁽¹⁰⁾ Chuyển dẫn từ D.A. tr. 221.

⁽¹¹⁾ Chuyển dẫn từ D.A. tr.223.

⁽¹²⁾ Xem bài "Viết nội dung" và "Kể lại nội dung" trong Hoàng Ngọc Hiến, Văn học gần và xa, N.x.b. Giáo dục, 2003, tr.141...

⁽¹³⁾ Xem D.A., tr. 176.

⁽¹⁴⁾ Xem Chu dịch tường giải, Nguyễn Quốc Đoan biên soạn, N.x.b. Văn hoá Thông tin, 1998, tr.16, tr.19.

⁽¹⁵⁾ Xem D.A., tr. 183.

⁽¹⁶⁾ Xem bản dịch Ly Tao của Đào Duy Anh trong Khuất Nguyên, Sở từ, N.x.b. Văn học. 1974.

⁽¹⁷⁾ Bản dịch của Nguyễn Hiến Lê.

PHẦN MỞ ĐẦU

Câu hỏi, ở điểm xuất phát, có thể tóm lại như sau: nói một cách gián tiếp về sự vật phỏng chúng ta được ích lợi gì? Do đâu khoảng cách chúng ta giữ đối với những sinh thể và sự vật lại cho phép ta phát hiện chúng tốt hơn, gọi chúng lên hay hơn? Như vậy là do đâu một khoảng cách như vậy lại là nguồn hiệu quả? Chúng ta vẫn tưởng rằng trực diện tiếp cận thế giới là thường lệ, là điều "thông thường" ("normal"). Nhưng từ một sự tiếp cận gián tiếp, vòng vo (de biais) liệu chúng ta được cái lợi gì? Nói một cách khác, do đâu đường vòng lại cho ta lối vào (truy nhập) [accès] ?

Câu hỏi từ đó tôi xuất phát, tóm lại, là câu hỏi về sự tinh vi của ý nghĩa. Thực ra lời nói thông thường có cảm thấy điều gì đó về vấn đề này - cho dù là nó được khoác áo định kiến. Khi chúng ta nói: "đặc Hê-bơ*", thì chỉ có nghĩa là tiếng thổ ngôn gây trở ngại và khiến cho không lần ra được ý nghĩa. Nhưng khi ta nói: "đặc Trung Hoa", thì ngoài

* hê -brơ là tiếng Do thái cổ (chú thích mang dấu * là của người dịch)

ra còn có ý là có sinh sự rắc rối khiến cho ý nghĩa cầu kỳ. Theo từ điển, ai đó "tinh vi thái quá", như vậy là "Trung Hoa", theo nghĩa bóng. Nhưng vậy thì ai là người nắm được chừng mực để có thể xác định sự thái quá này? Bối lễ đây đâu chỉ là hoa hòe hoa sói? Đâu có phải là vô thường vô phạt, tính chất tinh vi của sự vòng vo chẳng phải là có tác động như một quyền năng - vòng vo càng kín đáo thì quyền năng càng có sức ép buộc? Những câu hỏi này, tôi đặt ra có quan hệ với Trung Hoa, tôi toan tính khảo sát xem sự tinh vi của ý nghĩa có thể đi đến đâu, những phương thức tinh vi nào là đạt hơn cả và cái gì đề nó lên thành giá trị. Có thể thấy khá rõ từ thời Cổ đại, ở Trung Hoa, không kể là văn bản thơ, là sử biên niên hay là lời bàn minh triết, điều mà nho sĩ thường ca ngợi đó là "sự tinh vi" của diễn ngôn (vi ngôn). Nói vậy, tôi đâu có cho rằng Trung Hoa độc quyền cách nói gián tiếp (và cũng chẳng cho rằng ở nước này người ta không thể phát biểu ý kiến một cách rất trực tiếp), nhưng tôi lợi dụng sự "thích thú" khá rõ lối nói gián tiếp của Trung Hoa, nó làm ta hoang mang hoặc làm ta mê, để xem tính độc đáo văn hoá trong "sự sản xuất" ý nghĩa có thể đi đến đâu. Cũng phải thấy rằng làm công việc này, đối với tôi, không tránh khỏi một sự phiêu lưu nào đó: nói chuyện với người ngoại đạo Trung quốc học (trước tiên tôi nói với đối tượng này), mà lại tìm cách chỉ cho anh ta thấy giải mã như thế nào một diễn ngôn mà ngôn ngữ cũng như văn cảnh anh ta chẳng biết. Làm thế nào đây giảng giải một ý nghĩa "xú lạ"?

Làm cuộc điều tra này thì lợi ích thú nhất khiến nó trực tiếp có ích là: có thể "giải mã" Trung Hoa. Nhưng chúng ta không thể giới hạn nó ở chức năng thực tiễn này; lần lần một điều đáng quan tâm khác xuất hiện. Bởi lẽ, theo con đường gián tiếp, chúng ta trước sau sẽ làm công việc thăm dò cả một hậu cảnh lý thuyết; cùng với vấn đề những chiến lược ý nghĩa, thì cái cách tinh thần quan hệ với thực tại phải được xem xét lại một cách tổng thể. Trong quá trình nghiên cứu, tôi đã không tránh khỏi những câu hỏi liên tiếp như sau. Ngộ nhỡ thế giới đối với chúng ta chẳng phải là một đối tượng biểu thị, biểu tượng [représentation] và bản thân nghĩa bóng đâu có nhằm biểu thị - trên một bình diện "tượng trưng" [symbolique]? Hoặc ngộ nhỡ tính khái quát chẳng phải là cái mà tư tưởng nhằm tới và như vậy thì lời nói chẳng có xu hướng định nghĩa (để xây dựng một giới phổ quát các bản chất) [(une universalité d'essences)] mà thiên về tự chuyển đổi [se moduler] - để nung nấu với hoàn cảnh? Tóm lại, nếu như nỗ lực của ý thức không đảm nhiệm việc phân đôi cái thực tại để lập nó làm cơ sở cho tính siêu nghiệm [transcendance] (của Bản thể hay của Thượng đế); và, nếu như cái mà chúng ta tìm tòi để nói về thế giới, để làm cho nó khả niệm [intelligible] chẳng phải là "Chân lý" nữa? Hoặc giả nếu như ta đặt câu hỏi từ phía bên kia, phía đối lại: vậy thì những định kiến lý thuyết nào - đương ở tình trạng bị vùi lấp - đã chế định [conditionner] những phương thức đoán giải [interpretation] của chính chúng ta? Chế định tới mức chúng ta xem chúng là hiển nhiên, ngộ chúng là "Lý trí".

Có khá nhiều lý do để quan tâm đến Trung Hoa. Sự phong phú của nền văn minh Trung Hoa hoặc tầm quan trọng ngày càng tăng thêm của nó trên thế giới. Có một lý do khác, có tính chất tư biện, đã đặc biệt khiến tôi học tiếng Trung Hoa: bởi ngôn ngữ của nó ở bên ngoài tập hợp rộng lớn các ngôn ngữ Ấn - Âu và nó khai thác một khả năng chữ viết khác (ghi ý chứ không phiên âm); bởi nền văn minh của nó, một trong những nền văn minh cổ xưa nhất (và rất sớm được ghi trên những văn bản) đã phát triển một thời gian quá lâu dài bên ngoài những tương quan sự kiện, vay mượn hoặc ảnh hưởng với phương Tây, bởi những lẽ đó, Trung Hoa đã hiện ra với tôi như một "ca" [cas] lý tưởng cho sự xem xét tư tưởng của chúng ta từ bên ngoài - và, từ đó, đưa tư tưởng này ra ngoài cổ hủ di truyền [atavisme] của nó... Không phải tôi cho rằng những gì ta gặp ở Trung Hoa nhất thiết là khác biệt nhất, nhưng chí ít, chốn này là một chốn này. Chẳng có gì túc khắc vào khuôn; tư duy chúng ta, cảm thấy bối ngỡ, không khỏi bối rối. Thế nhưng tôi cho rằng một trạng thái không thoải mái như vậy lại là 10 một cơ hội và tình thế bấp bênh này lại có chỗ thuận của nó. Khi tôi bắt đầu nghiên cứu triết học Hy Lạp, tôi không khỏi có cảm giác lạ lùng hình như là nó quá quen thuộc khiến tôi nghĩ chẳng còn gì để nhận biết nó (giả dụ như nhận dạng được nó). Bởi lẽ dù cho nó có khác triết học của chúng ta đến đâu đi nữa, tất cả những gì ngầm ẩn (implicite) gắn bó chúng ta với tư tưởng Hy Lạp có cơ ngăn cản chúng ta thấy được tính độc đáo của nó - luồng được tính sáng tạo của nó. Cần phải ra khỏi giòng họ, cắt đứt những liên hệ máu mủ. Cần có một độ lùi. Một khoảng

cách lý thuyết là cần thiết - chính Trung Hoa là thuận lợi đem lại cho ta khoảng cách này.

Có một điều phải tính đến là cái quan điểm khác này mà "Trung Hoa" cung cấp cho chúng ta không phải là có sẵn, lại phải làm thế nào xây dựng được nó. Giữa Trung Hoa và Hy Lạp, bàn về diễn ngôn [discours], tôi tìm cách dần dần "dựng lên" thành quan điểm. Chú không làm hai cột song song. Bởi lẽ tôi không tin ở khả năng chia trang giấy làm đôi: bên này là Trung Hoa, bên kia là Hy Lạp. Nói đúng hơn tôi nghĩ rằng cái cách làm nổi bật sắp thành hàng ngay lập tức sự khác biệt chỉ dẫn tới chỗ làm cho nó cần cỗi. Bởi lẽ những chiến lược ý nghĩa ta chỉ hiểu được từ bên trong, nương theo lô gích cá thể của chúng. Từ đó sự suy tư ở đây có dáng dấp tiến trình. Vòng đi vòng lại và trở đi trở lại - công việc này là một sự đi lần lần, bước tiếp bước. Nhưng rồi, từ trạm này đến trạm nọ, quang cảnh biến đổi, một toàn cảnh dần dần phác họa. Do đó, đôi khi tôi kêu gọi sự kiên trì của độc giả. Bởi lẽ những hiệu quả của ý nghĩa không thể tóm tắt được và tôi chỉ biết được ý nghĩa của những văn bản Trung Hoa bằng cách tìm hiểu kỹ càng những lời chú giải về chúng. Trực diện là Trung Hoa - gián tiếp là Hy Lạp. Nhưng có khi cái tôi tìm cách đến gần hơn cả lại là Hy Lạp. Quả thực, chúng ta càng tiến lên thì càng có cơ quay trở về. Cuộc du hành này tới viễn xứ của sự "tinh vi" của ý nghĩa là một lời mời đi ngược trở lên tư tưởng của chúng ta.

BẢN ĐỒ ĐỌC CÔNG TRÌNH

Tôi đã trình bày ở phần trước vì sao tôi cho rằng kết quả sẽ nghèo nàn nếu ta đem sắp đặt những hiệu quả ý nghĩa vào những phạm trù đã được thiết lập trước (theo các lĩnh vực: chính trị/ thơ văn/triết học, vân vân...; hoặc theo các thủ pháp: ám chỉ, trích dẫn, hình ảnh, vân vân...); và cũng từ đó có thể hiểu vì sao tôi nghĩ rằng, cuối tập sách làm một bảng tra, thì ích dụng xem ra cũng hão huyền. Vì tôi đã chọn con đường đi lần lần từng bước, tôi nghĩ rằng cảm cộ trước những bước đi của hành trình xem ra là có ích. Nên chẳng lập một bản đồ ý nghĩa ở Trung Hoa (giống như ở thời phong hoá kiểu cách người ta đã lập Bản đồ ái tình nổi tiếng?)" "Tình vi, tình tế" của ý nghĩa hay của tình cảm: mỗi người sau đó có thể làm cuộc hành trình tùy thích xuất phát từ những cộ mốc này.

Chương hai tiếp cận vấn đề tính gián tiếp từ những sự khác biệt về chiến lược: đối lập với chiến lược cho những đoàn quân đối đầu trong giao chiến giàn thế trận [bataille rangée] là chiến lược tấn công gián tiếp vẫn được đề cao trong những sách binh pháp Trung Hoa cổ. Sau đó, vấn đề này được xem xét trong những văn bản kinh điển lớn: cách

phê bình bóng gió trong Kinh Thi, tuyển tập thơ Trung Hoa đầu tiên hoặc hiệu quả mạnh mẽ của sự trích dẫn trong lời lẽ ngoại giao dựa vào những lời chú giải trong sử biên niên (Kinh Xuân Thu). Chương V, trong đó tôi phân tích làm sao người ta đã có thể thấy một phán đoán đạo đức trong những sự kiện được nhắc đến sơ qua, cung cấp một cách đọc mã hoá nội dung ẩn ý. Toàn bộ dẫn đến, ở chương VI, một sự suy tư có nội dung hệ tư tưởng hơn về cái giá (chính trị) mà nền văn hoá chuộng cái gián tiếp này phải trả. Bởi lẽ vấn đề của Trung Hoa là ở chỗ này (chỉ ít như nó được cảm nhận từ quan điểm của phong hoá đối thoại trực diện Hy Lạp trong sinh hoạt ở agora ⁽²⁾ và đối thoại ở agôn ⁽³⁾: cái gián tiếp ở đây là đối tượng của một sự thỏa hiệp và lối nói vòng vo do bị kiểm duyệt biến thành hiệu quả nghệ thuật.

Những chương VII và VIII trở về với sự chú giải văn bản thơ nhưng để hướng vấn đề theo một chiều hướng lý thuyết hơn: tôi thử tìm hiểu vì sao Trung Hoa, khác với Hy Lạp, đã không quan niệm thế giới như là một đối tượng biểu tượng hoá [objet de représentation]; và, từ đó, vì sao ở đây chân trời của ý nghĩa được lập thành không phải là xuất phát từ tính biểu tượng [représentativité], (tính này, ở Hy Lạp, được sự phúng dụ hoá [allégorisation] huyền thoại phát hiện). Từ đây trở về sau, xuất phát từ những thể cách vòng vo, tôi xem xét sự vòng vo đưa sự truy cập tới đâu (cho nên hai chương này, ở giữa sách, có thể xem như bản lề của cuốn sách). Chương VII bắt đầu bằng đại loại như một "đường hầm" vì ở đây tôi phải làm sáng tỏ trong sự nói

tiếp lịch sử của chúng những quan niệm Trung Hoa khác nhau về cái gián tiếp trong thơ văn; nhưng con đường hầm này khai thông trước một vấn đề tôi xem là điểm chia tách cốt yếu với Hy Lạp: sự thiếu vắng của một bình diện khác hoặc một thế giới khác - thế giới "tâm linh" - hình ảnh không có thế giới này, bình diện này để vọng tới.

Cũng vẫn là sự thiếu vắng cái bình diện khác này - được quan niệm chính xác hơn như là bình diện của sự trù xuất và những bản chất là vấn đề mà tôi khảo sát từ chương IX trở đi. Luận ngữ của Khổng tử, thời nào cũng được nêu như là mẫu của lời lẽ tinh vi, ở đây chiếm vị trí trung tâm. Từ Luận ngữ bày ra hai sự đối lập: đối lập với thuật định nghĩa (của Socrate) là thuật điều biến [modulation] (của Khổng tử), cũng như đối lập với tính khái quát [généralité] là tính tổng thể [globalité]; và bước đầu không thể không nghĩ đến tư tưởng sau đây: vì nó không dẫn đến một cái gì khác (thuộc phạm thức "ý niệm" [de l'ordre de l'idée]), sự vòng vo này của lời nói Khổng tử tìm thấy cứu cánh của chính nó ở bản thân nó; nó không ngừng - theo phương thức chỉ hướng [sur un mode indiciel] - làm sáng tỏ thực tại. Bởi lẽ thông qua sự biến tấu những lời nói của nhà minh triết, tôi ở trong sự tương hợp liên tục với sự đổi mới của sự vật; tiếp cận cái thực tại từ khía cạnh này hay khía cạnh khác, tôi thường xuyên nương sát sự điều tiết. Và chính vì vậy đường vòng vo này đồng thời là lối truy nhập (accé).

Tương ứng với lời nói chỉ hướng của Phu tử họ Khổng như ta có thể dõi theo trong Luận ngữ là cách đi vòng vo lần lần từng bước của sự tự ý thức ở người đệ tử, như đã

được làm sáng tỏ trong Mạnh tử (ch. XI). Mạnh tử cũng là cơ hội để ta hiểu thế nào là một lời nói nhằm làm sinh sôi nảy nở hơn là thuyết phục, hoặc vì sao Bậc Minh triết (Thánh nhân) lại đứng ngoài vòng tranh cãi triết học.

Đến chương XII thì mở ra khả năng của một cuộc đối thoại trực diện. Về vấn đề cái không nói ra được bằng lời (cái Một tuyệt đối và vô điều kiện) dường như là không có hai giải pháp: dường như nhà tư tưởng tân Đạo giáo (Vương Bật chú giải Lão tử) bắt gặp triết gia chủ nghĩa Platon mới (Plotin, người đương thời với Vương Bật) và Trung Hoa cùng với Hy Lạp có cơ đối thoại. Tuy nhiên tôi có chỉ ra sự thiếu vắng của quan điểm bản thể luận ở Trung Hoa làm biến thức vấn đề phủ định luận (apophatisme) ⁽⁴⁾ (và từ đó đặt lại vấn đề tính phổ quát của chủ nghĩa thần bí). Bởi lẽ "hình ảnh lớn" làm rõ nét cái tuyệt đối của đạo không tương ứng với con đường của loại suy [analogie]: nó không dẫn đến một thực tại khác với thực tại của chính nó, mang tính cá thể và cụ thể, mà tách chúng ta ra khỏi tính đặc biệt, vừa có tính chất chuyên nhất [exclusif] và tính chất hạn chế, cái cá thể và cái cụ thể bao giờ cũng có xu hướng giam mình trong cái đặc biệt này; nó không dẫn đến một chất thể [hypostase] nào đó, ở mạn thượng lưu của nó, mà khiến chúng ta thông qua nó tiếp vào cái vốn không phân hoá của sự vật, từ đó giải thoát chúng ta khỏi mọi sự sa lầy đối với nó.

Sự phê phán ngôn ngữ mà một văn bản đạo giáo lớn khác thời cổ đại (Trang tử) dẫn tới cho phép xác định chính xác hơn đòi hỏi sau đây (ch. XIII): "cái nhìn sáng suốt" của

Thánh nhân cũng chẳng thấy gì khác đâu, nhưng ở cái nhìn này những quan điểm tương đương với nhau và mọi sự cố chấp tiêu tan. Chúng ta tìm thấy ở đó lý tưởng của tính tổng thể [globalité] (đối lập với tính cục bộ [partialité]); cũng như tính năng của sự tiếp cận gián tiếp - nó có thể biến đổi vô cùng tận. Bởi lẽ, dao động tùy theo tình thế, lời nói "biến động" ôm lấy thực tại từ mọi góc của nó, thường xuyên nương theo sự vận động tự nhiên của sự vật và làm cho chúng ta đạt tới một "Trời" nó chẳng phải cái gì khác là cái tự nhiên.

Hai chương cuối cho thấy trên những cơ sở này đã được dựng lên như thế nào một thi pháp ưu đãi một quan hệ "lông lẻo" giữa văn bản và chủ đề của nó. Thí dụ lấy từ sân khấu (vở ca kịch Mái Tây) một lần nữa lại đào sâu khoảng cách với truyền thống Hy Lạp, số là , đáng lẽ quan tâm đến cái cách vở kịch phục vụ cho sự trình diễn như thế nào, người chú giải Trung Hoa (Kim Thánh Thán) đọc nó theo quār diǎm văn chương vòng vo và quanh co. Tôi đề nghị lấy khái niệm khoảng cách vòng vo (ám chỉ, bóng gió) để xác định cái lý tưởng viết văn Trung Hoa này và để minh họa, ở chương cuối (bàn về Đỗ Phủ), tôi đưa ra những hiệu quả khác nhau của sự vênh giữa bài thơ và đầu đề của nó: do khoảng cách được tạo ra giữa chúng, không khí trở nên khuyếch tán và ý nghĩa trở nên hàm súc.

Có lẽ nhờ vào hai chương sau này độc giả có thể bắt đầu bị hấp dẫn bởi ảo thuật của cái vòng vo, ám chỉ. Với người quan tâm trực tiếp đến triết học Trung Hoa, có thể

mượn đường vòng triết học từ chương IX đến chương XIII; với người quan tâm hơn đến việc giải mã Trung Hoa, có thể mượn vòng khởi đầu từ ch.I đến ch.IV. Tuy vậy, từ đầu đến cuối cuộc hành trình, hướng đi vẫn là một: viễn du, đi thật xa logos⁽⁵⁾, thăm dò xem sự khác biệt có thể đi đến đâu.

Những chữ số dấu mũ dẫn đến những chú giải cuối tập sách, và những chữ cái dấu mũ dẫn đến từ vựng những từ ngữ bằng văn tự Trung Hoa

1 Phong hoá kiểu cách: một trào lưu phong hoá nổi lên ở Pháp khoảng giữa t.k.XVII, thể hiện ở sự kiểu cách trong tình cảm, ngôn ngữ, cách ứng xử....

2 Agora là một loại quảng trường của đô thị Hy Lạp cổ đại, nơi diễn ra những hoạt động của đời sống công cộng trong đó có những cuộc tranh biện, đấu khẩu trực tiếp.

3 Agôn là một bộ phận của hài kịch Hy Lạp cổ đại trình bày sự tranh cãi giữa hai nhân vật bảo vệ những luận điểm đối lập nhau, ví dụ cuộc tranh cãi giữa người chính và người tà trong vở Những đám mây của Aristophane.

4 Phủ định luận (apophasisme): triết thuyết cho rằng chỉ có thể đạt tới Thượng đế bằng sự phủ định.

5 Logos (từ Hy Lạp): trong triết học có rất nhiều nghĩa, từ nghĩa đơn giản nhất là lời nói đến nghĩa phức tạp là cái lý tổ chức..., xác định nghĩa của từ này phải tùy theo văn cảnh.

CHƯƠNG I

"ÔNG TA CÓ TÍNH CHẤT TRUNG HOA", "ĐÚNG TÍNH CHẤT TRUNG HOA"

1. Cách đây đúng một thế kỷ, trong cuốn sách *Những đặc tính Trung Hoa* ⁽¹⁾, một nhà truyền giáo Mỹ, Arthur Smith, dành cả một chương bàn về "tài năng nói vòng vo của người Trung Hoa" ("Tài năng vòng vo" [The Talent for Indirection]). Đây là phần đầu của chương:

Chúng ta, những người Anglo-Saxon, chúng ta thường tỏ ra tự hào với nền giáo dục trí thức của chúng ta nó cho phép chúng ta đi thẳng vào cốt tuỷ của chủ đề, và khi chúng ta đã đạt tới, cho phép chúng ta nói đích xác cái chúng ta muốn nói. Hẳn là chúng ta phải dẹp đi nhiều cái tham vọng này khi chúng ta phải tính đến những đòi hỏi của xã hội hoặc những sự cần thiết trong ngoại giao. Tuy nhiên trước sau chúng ta bao giờ cũng bị chỉ đạo bởi tình cảm cú thẳng bước mà đi, đành rằng đôi khi trong một số hoàn cảnh phải biến báo một cách đáng kể. Thực ra chẳng cần phải quen biết lâu đời với người châu Á mới thấy được những bản năng của họ và của chúng ta khác nhau biết bao

nhieu; tóm lại, chúng cũng đối lập như hai cực của quả đất. Chúng tôi sẽ không nhấn mạnh vào sự cường điệu trong những lời tôn danh có trong mọi ngôn ngữ Đông phương có khi còn ruộm rà hơn từ ngữ tôn danh Trung Hoa. Cũng chẳng cần nhắc đến cách sử dụng những lời nói quanh [circonlocution], những lối nói vòng [periphrase], đến sự lạm dụng những từ đồng nghĩa để diễn đạt những ý hết sức đơn giản, mà chẳng ai muốn diễn đạt một cách giản dị. Theo cung cách này người Trung Hoa có thể báo cái chết của một người bằng trăm cách khác nhau và tất cả đều che đậy một cách tao nhã mãnh tính của biến cố. Việc sử dụng lối nói vòng không tùy thuộc vào ngôi thứ xã hội của người được nói tới - hoàng đế hay cu li thì cũng vậy - đành rằng những từ được dùng trong hai trường hợp không phải là một. Không nói đến quan điểm chung là một nhẽ khác, lúc này chúng tôi cũng bỏ qua vấn đề tính chân xác của ngôn ngữ. Khi cả thiên hạ đồng tình sử dụng những từ " với ý nghĩa xây dựng" và mỗi người hiểu rằng người láng giềng cũng nói năng như vậy thôi, thì ở đây chỉ có sự tham dự của phương pháp sử dụng thôi, chẳng còn vấn đề tính xác thực nữa.

Chẳng cần phải hiểu thấu đáo người Trung Hoa để đi đến kết luận rằng, chỉ có nghe thôi một người con Trời nói, không thể nào hiểu được cái anh ta muốn nói. Và, một người nước ngoài nghe nói tiếng Trung Hoa có thành thạo đến đâu đi nữa, thậm chí có thể hiểu từng câu, có thể ghi lại bằng chữ Trung Hoa, thì anh ta có lẽ mãi mãi không thể nào nói được một cách chính xác ý nghĩ của người nói. Lý

do, dễ hiểu thôi, là bởi người nói đã không nói cái mà anh ta thực sự suy nghĩ và anh ta dừng lại ở chỗ nói ra điều gì đó ít nhiều tương tự, để rồi người khác từ đó suy ra ý nghĩ hoặc một phần ý nghĩ của anh ta.

Để thành công trong quan hệ với những người Trung Hoa, ngoài sự hiểu biết sâu sắc ngôn ngữ, người nước ngoài còn phải có được một năng lực suy diễn lớn và năng lực này cho dù có sắc sảo đến đâu thì đôi khi nó cũng bất lực không thực hiện được cái mà người ta chờ đợi. Chúng tôi chứng minh điều này bằng một ví dụ lấy ở trong tầng lớp những người đối với chúng ta là những đại diện thú nhất và thường khi là quan trọng nhất của dân tộc Trung Hoa, tức là những người gia nhân của chúng ta. Một buổi sáng, một người "bồi" xuất hiện, như thường lệ, với một bộ mặt không ra sao cả, đơn giản là để báo rằng một "bà cô" bị đau và anh ta đành phải bỏ vài ngày hầu hạ chúng tôi để đi thăm người bà con. Chẳng có bằng chứng hiển nhiên nào cả, vị tất người bồi đã có bà cô, vị tất bà cô này đã ốm và bản thân anh ta vị tất đã có ý định đi thăm hỏi sức khỏe, cái chắc hơn cả là người bồi và người đầu bếp đã có chuyện cãi cọ gì đấy và vì trong nhà đầu bếp có thanh thế hơn bồi, thế là anh bồi dùng cái mẹo vòng vo này ngầm chấp nhận sự tình và rút lui bỏ chỗ cho kẻ khác.

Tôi nghĩ rằng ngày nay đọc những trang này ta không khỏi cảm thấy "khó chịu và cộm" thế nào ấy. Cái ý thức tự cao tự đại của văn hoá phương Tây phô bày ra ở quá nhiều chỗ (đối diện với "nền giáo dục trí thức của chúng ta", "người châu Á"), và thành kiến sắc tộc mình là trung tâm

lại càng mạnh khi dựa vào, không hề ăn năn hối hận, quan hệ thuộc địa (những đại diện "quan trọng nhất" của "dân tộc Trung Hoa", đó là những cu- li của chúng ta...). Thế là cho người Trung Hoa đóng vai trò "kẻ khác" là tiện nhất, là đúng vai nhất, vai của "kẻ hoàn toàn trái ngược" [antipode]: chúng ta xem xét nó cho "thoả óc tò mò" thì đồng thời chúng ta cũng cảm thấy vững tâm hơn với những giá trị của chúng ta.

Tuy nhiên, những trang này ý nghĩa không minh bạch như ta tưởng, ban đầu mới tiếp xúc nó, có điều gì đó dần dà thoát ra khỏi khuôn khổ ban đầu, khiến cho suy tư dần dần càng thêm nghi ngại, ngoắt ngoéo. Lúc khởi điểm, dường như mọi điều đều rõ ràng: chúng ta, những người phương Tây, chúng ta có thể phát biểu ý kiến trực tiếp vì chúng ta đi thẳng vào sự vật, bởi lẽ chúng ta bị chi phối bởi "cảm khái đường thẳng tiến bước", nó cũng là con đường ngắn nhất đi tới chân lý; còn những người Trung Hoa, họ lúng ta lúng túng với những cách nói loanh quanh, thậm chí cố công tìm một lối nói vòng vo để diễn đạt một điều quá "đơn giản", thế nhưng không một ai trong họ lại "muốn" diễn đạt một cách giản dị. Tuy nhiên liệu chúng ta có thể dùng lại ở đây? Chúng nhân của chúng ta, cực kỳ thẩm nhuần giá trị của văn hoá phương Tây, cũng không thể chỉ có việc kết tội kẻ khác kia là kỳ quặc, thậm chí nghi ngờ có tà tâm cũng nên. Anh ta cũng buộc phải nhìn nhận rằng cái sự thích thú vòng vo khó hiểu này đầu sao cũng là một thú "tài năng", cái cách thường xuyên trốn tránh những đòi hỏi của sự truyền thông được nâng lên thành " phong cách tao nhã",

vậy là có tham dự vào nghệ thuật: trong trường hợp tiếng Trung Hoa, học tiếng chưa đủ đâu, còn phải học giải mã diễn ngôn ; ở Trung Hoa, cần có "một năng lực suy diễn lớn" ngay cả trong quan hệ của chúng ta với những người bình thường nhất, trong những giao thiệp đời thường nhất. Còn đáng quan ngại hơn nữa: cái sự thích thú lòng vòng thái quá này khiến chúng ta mơ hồ cảm thấy rằng, "từ một quan điểm thật khái quát", có thể có một sự thay đổi điểm nhìn. Bởi lẽ, chính qua sự lòng vòng này, lộ ra một ý nghĩa khác (một "ý nghĩa không rõ nghĩa", tác gia này đích thị nói với chúng ta như thế), như vậy, quả nhiên là có một tính hiệu quả tác động, mà đây không chỉ là việc làm của những kẻ ác ý (mà người ta có thể dẹp đi ngon lành bằng cách xem chúng là những tên lừa đảo hoặc những tay nguy hiểm): hoạt động gián tiếp này là đối tượng của một sự đồng thuận, ở bên trong của cộng đồng khác kia, nó hiện ra như là tự nhiên nhi nhiên. Cùng một lúc, "cốt tuỷ" của sự vật (cũng như sự bền vững của một "chủ thể") lọt ra ngoài tầm nắm bắt của chúng ta, tiêu chuẩn khởi điểm của chúng ta bị nhiễu và chúng ta bỏ ngoài ra ngoài "tính xác thực" chí thánh.

Cái, ở phía Trung Hoa, khả dĩ làm đối xứng với sự gán bó của chúng ta với "tính xác thực" có lẽ thuộc loại thức "phương pháp": sự biểu đạt có tính chất mơ hồ (phải chăng tác giả thực sự có tính đến một chiến lược ý nghĩa nào đó?), tuy vậy ở đó đột nhiên có thấy lấp ló điều gì đó mà, dường như theo tôi, chúng ta có thể đào sâu. Chúng ta cứ tưởng rằng nhốt gọn "người Trung Hoa" trong vai trò của kẻ khác

thế là có thể xem xét anh ta thoả trí tò mò, thế nhưng sự thể lại khác: đáng lẽ đóng vai trò một người đã man hiền lành, hoá ra anh ta lại là mối đe dọa với chúng ta. Đường nhiên, cái gián tiếp này được xem như "đặc trưng" của văn hoá Trung Hoa, nắm được nó đâu có dễ. Không những chúng ta thường xuyên ở cái thế phải tìm tòi một nghĩa khác dưới diễn ngôn ta nghe được, gay hơn nữa, là chúng ta không bao giờ chắc chắn cái nghĩa được suy diễn là nghĩa "đích thực". Nỗi lo lắng của vị chứng nhân của chúng ta: nếu như một người Trung Hoa lễ phép khuốc từ món tiền bạn thưởng cho anh ta, không hẳn là, như bạn suy diễn ban đầu, anh ta bằng cái mẹo vòng vo này tỏ ý mong muốn được của bạn nhiều hơn nữa; mà, xem ra, còn xảo quyết hơn nữa, anh ta "muốn tất cả cú tò mò, lúng lờ, cho tới lúc, theo ý anh ta, thời cơ thuận lợi đến để tác động tới bạn". Đây chính là điều làm cho tác giả của chúng ta rối trí hơn cả mà anh ta ý thức như là một ngón hiểm: mẹo vòng vo tưởng như khiến ta hiểu ra một điều khác (mà người ta không dám hoặc không muốn nói) nhưng chủ yếu là nhằm duy trì kẻ khác trong trạng thái "luống lự, chơi vơi" và thế là dành được cho mình thế chủ động xoay xở. Mẹo vòng vo này chẳng phải nhằm thông tin chúng ta theo chiều hướng khác mà chủ yếu làm cho chúng ta bối rối. Nó nhằm lung lạc chúng ta.

Cái ban đầu chỉ là sự khinh bỉ kẻ khác nhân danh "nền giáo dục trí thức Ăng-glô-Xắc-xông" của chúng ta bỗng đứng lại dẫn chúng ta tới chỗ thừa nhận vị thế cao hơn của kẻ đó, giải thích thế nào đây sự tình này? Chắc chắn không

phải là vì cái mẹo vòng vo này trao cho khả năng lung lạc người khác - tác giả của chúng ta, một nhà truyền giáo Mỹ quá sợ đi vào con đường này - mà là vì nó đòi hỏi, theo sự nhìn nhận của tác giả, một "trực giác hết sức tinh tế" những khác biệt giữa những "ca" khác nhau, một trực giác khiến chúng ta "thận trọng hơn" trong những quan hệ của chúng ta. Ngay sau đó, Arthur Smith dựng cho chúng ta bức tranh sau đây:

Không gì lý thú bằng quan sát cung cách của một người Trung Hoa, sau khi suy tính, thì thấy rằng nói xấu bóng gió một cá nhân nào đó có lợi cho anh ta hơn. Trong tình hình như hiện nay, sự tinh phát triển chưa đủ để sự nói xấu rỉ tai này có thể làm một cách không úp mở và bằng những lời lẽ rành rọt. Chắc chắn hơn là, bằng những con đường thiên theo, vòng vo ám gợi gián tiếp cái điều gì đó mà người ta không thể nói, không được nói.

Qua cái màn kịch "lý thú" này, Arthur Smith cho thấy đây có thể là một chiến thuật làm ngã ngựa có tính toán hẳn hoi:

Anh ta bắt đầu bằng những nhận xét lơ mờ rồi chuyển sang những sự tiết lộ xem ra quan trọng hơn và đến lúc anh ta đi tới cái nút của sự việc thì dừng phắt lại, bất thành linh, bỏ luôn cái kết luận sẽ giải thích đầu đuôi tất cả.

Nhưng rốt cuộc thì ý nghĩa của cách ứng xử này tác giả không nắm được và ông để màn kịch kết thúc một cách dó dẩn:

Và trong suốt thời gian ấy, cái ông ngoại quốc khốn khổ chẳng hiểu mô tê gì cả, chẳng thấy gì cả, cũng có thể nói là tịnh chẳng có gì để mà thấy.

Tôi chuyển sang những lĩnh vực khác nhau, đầu cũng vậy Smith ra sức tố cáo cố tật vòng vo, được đẩy tới độ "chúng ta thấy vừa kỳ quặc, vừa dó dẩn": việc báo những tin xấu bằng những từ ẩn ý, việc gọi những thành viên của gia đình bằng những danh xưng bóng gió xa xôi và mã hoá hoặc là cách chửi cạnh, chửi khoé. Có điều là trong lời ăn tiếng nói của một người Trung Hoa có thể "không có qua một từ bất nhĩ nào", chỉ cần anh ta khuyết một cử chỉ rất nhỏ nào đó, đối chiếu với những phép tắc thanh lịch đã được quy định, thế cũng đủ để anh ta biểu lộ một cách gián tiếp, nhưng không lập lòe sự lên án hoặc sự phê phán của anh ta. "Tài năng" này còn được bộc lộ ở bình diện diễn ngôn:

Người Trung Hoa chửi khi họ tức giận, nhưng những người có văn tài, có tầm cỡ, họ lấy làm thích thú đem tuôn những ý nghĩa xúc phạm vào những lời bóng gió hết sức tế nhị, bằng những ám chỉ mà ý nghĩa đích thực, ngay lúc ấy, người nhận không nắm được, bởi lẽ những ám chỉ này cốt là để tiêu hoá như một viên thuốc đắng bọc đường.

Cuối cùng thì ví dụ đắt nhất về "tài năng của người Trung Hoa sử dụng những cách nói vòng vo", theo Arthur Smith, là ở ngay trong báo chí chính thống. Một độc giả nước ngoài qua một chi tiết về bệnh tật của một vị quan già nào đó "mong mỗi ngày được thoái triều" hoặc qua tin tức

về một viên chức " được vời trở về ngay nhậm chức" không thể không nghĩ hẳn là đây còn có một ý nghĩa nào khác. Nhưng làm sao xác định được ý nghĩa này? Và, cú cho là phát hiện ra nó, liệu có chắc là đúng không ?

Theo ý kiến chúng tôi, người nào mà đọc chăm chú một số Báo Bắc Kinh và lướt qua những cột báo, rút ra được một ý niệm tương đối đúng về những gì ở giữa những giòng chữ, thì người ấy biết về Trung Hoa nhiều hơn những gì anh ta học được bằng việc đọc tất cả những công trình viết về đất nước này. Nhưng đã thế thì cũng đáng lo là khi một người man di từ bên ngoài đạt được một trình độ hiểu biết như vậy về sự tinh tế Trung Hoa, chúng ta chẳng còn hiểu qua lời anh ta nói anh ta muốn nói gì, chẳng phải anh ta thực sự đã là một người Trung Hoa rồi đó sao?

Vậy là sự "tinh tế" của lối nói vòng vo, một khi vẫn còn bí hiểm đối với chúng ta, biến chúng ta thành những kẻ "man di" ở bên ngoài. Cho dù nhận xét cuối cùng này không phải là không đượm sắc thái mỉa mai (ironie), nó vẫn cứ toát ra một sự không thoải mái. Nó không thể không đưa trở về cách đặt vấn đề ban đầu: rốt cuộc thì cái đích thực là "giáo dục" là ở phía nào? Xem ra còn phiền phức hơn nữa: một khi chúng ta gia nhập vào lĩnh vực vận hành ý nghĩa khác với lĩnh vực của chúng ta thì chúng ta không sao tránh khỏi bị cắt đứt khỏi lô gích học của chúng ta, có cơ chúng ta trở thành "Trung Hoa"...

2. Không phải ngày hôm qua mới có chuyện " Theo dõi tình hình Trung Hoa": đã từng có Bắc Kinh báo, được

xuất bản cuối thời Đế chế, và được tiếp nối ở Nhân dân nhật báo của Trung Hoa cộng sản. Như chúng ta biết, báo chí chính thống không những "hàng ngày" cung cấp cho chúng ta những sự "minh họa tuyệt vời" cho lời nói vòng vo, như Arthur Smith đã từng nhận xét, nó còn cung cấp thêm một cơ sở đặc biệt bền vững cho sự phân tích lời nói này. Bởi lẽ, cứ lần lần được tiếp tục, diễn ngôn của chính quyền không tránh khỏi, nhìn ngược lại quá khứ, làm sáng tỏ những gì mà những lời trình bày trước đây ban đầu còn để lại trong bóng tối hoặc mới chỉ thông báo một cách gián tiếp. Trong trường hợp diễn ngôn có tính chất liên tục, làm thành một loạt bài, nó vừa cho ta một phối cảnh tổng thể, vừa đưa ra những cái mốc để giải thích - những gì vừa được những biến cố xác nhận: bởi vậy, ý nghĩa bị trình bày vòng vo không nảy sinh một cách cô lập (như trong quan hệ của chúng ta với những người khác), nó được tích hợp vào trong một tập (corpus), ta có thể tìm cách giải mã nó.

Cũng như mọi người tập sự Trung Quốc học, tôi có kinh nghiệm về những vấn đề nói trên trong thời gian tôi ở Bắc Kinh, rồi ở Thượng Hải, trong những năm 1975-1977. Thời kỳ này, chúng ta còn nhớ đấy, là một trong những thời kỳ ở Trung Hoa xung đột quyền lực dữ dội nhất, đồng thời đường lối chính trị rẽ một bước ngoặt quan trọng nhất (trước và sau cái chết của Mao Trạch Đông, ngày 9 tháng chín năm 1976, thời gian này chính trị Trung Hoa xoay chuyển từ đường lối cách mạng triệt để do "Bè lũ bốn tên" áp đặt chuyển sang đường lối cải cách hiện thực của Đặng Tiểu Bình). Đồng thời, sự lãnh đạo tuyệt đối của Đảng

Cộng sản Trung Quốc và chính ngay nguyên lý bảo đảm tính chính thống của nó đòi hỏi diễn ngôn của những người lãnh đạo, mặc dù có những sự bất đồng ý kiến giữa họ, phải tỏ ra hoàn toàn thống nhất và đồng thuận; kết quả là, từ thời điểm này sang thời điểm của sự tiến triển lịch sử, tất cả những sự thay đổi đường hướng phải được cân nhắc, vòng rào thật kín, trù lên là tính liên tục của lời lẽ những công thức. Một thú diễn ngôn hầu như mờ đục, nhưng trong nội dung cơ bản có sự tính toán khá kỹ đến những lợi ích chiều hướng trái ngược nhau; hầu như sóng yên biển lặng nhưng thực ra ở tầng sau nào đó có thể có những sự dây giạt ghê gớm nhất: bởi vậy, dưới những lời lẽ đồng thuận nghe ra có vẻ chuẩn tắc, người ta thường xuyên thấy toát ra một ẩn ý nào đấy; cũng vậy, qua những lời lẽ tuyên truyền hàng ngày cú lặp đi lặp lại, không ngừng nắm bắt được bóng dáng của những xu hướng ẩn giấu. Thú diễn ngôn chính thống, hoàn toàn sáo ngữ này chẳng "nói" với chúng ta gì cả; nhưng, ngược lại, nó đặc biệt phong phú những ý nghĩa gián tiếp, những cảnh báo ngầm. Và những điều này, với những ai biết đọc giữa những giòng chữ (bởi lẽ trên những dòng chữ chẳng có gì mà đọc), cũng khá rõ đấy, không tò mò chút nào.

Để nêu một ví dụ tôi trình bày vắn tắt "chuỗi diễn biến"(xem xét từ quan điểm diễn ngôn) tương ứng với những thời điểm từ khi Đặng Tiểu Bình bị loại trừ cho đến khi ông trở lại cầm quyền. Có thể hiểu được rằng, lần nào cũng vậy, khởi đầu của phong trào chính trị, khi xu hướng

mới chỉ mới lấp ló, thì lời lẽ diễn đạt được che đậy, trù lấp hết mức, lời nói cũng vòng vo tội độ. Đặng được ám chỉ qua sự phê phán, dựa vào một câu nói của Chủ tịch Mao, phát động chống lại một nhân vật tiểu thuyết bị lên án là "mang tư tưởng đầu hàng" (Tống Giang trong truyện Thủy Hử t.k.XV); rồi sau đó, sự tố cáo bớt tính chất gián tiếp khi chiến dịch này được triển khai qua phong trào "Cách mạng trong giáo dục" (mùa đông 1975-1976; bấy giờ, người ta đã biết những quan điểm "chủ nghĩa xét lại" của Đặng trong lĩnh vực này); sự phê phán càng đích danh hơn khi có sự "công khai" nhắc đến "những cán bộ của Đảng không hối tiếc những lỗi lầm của mình" (ám chỉ quá rõ việc Đặng bị loại bỏ lần thứ nhất trong Cách mạng văn hoá); cuối cùng thì sự phê phán đi đến một cụm từ ngắn gọn, trở thành chuẩn tắc: "phê Đặng", cụm từ này gọi tên ông đích danh và trở thành công thức cơ bản của diễn ngôn chính trị cho tới khi Mao mất: trong mấy tháng này, bất cứ lời diễn ngôn nào ở Trung Quốc trước sau phải hướng tới công thức này, xác nhận nó, tóm gọn vào trong nó ⁽²⁾.

Một phong trào hoàn toàn ngược lại là phong trào phục hồi Đặng tiếp theo (ngay sau khi Mao mất). Ban đầu, khi Đặng rục rịch trở lại tham chính, về mặt công khai chính thức người ta vẫn "tiếp tục" phê phán ông; nhưng toàn bộ diễn ngôn, lệch sang một phía khác, không còn lấy sự phê phán làm trục, bắt đầu làm chúng ta ngỡ việc phê đã lỗi thời (không những cho chúng ta thấy vậy mà còn như muốn báo trước cho chúng ta - hơn nữa thông điệp này được đón chờ như một điều hợp lô gích): thay cho việc làm

chốt kết thúc bắt buộc cho mọi diễn ngôn, công thức "phê Đặng" dần dần bị cô lập; người ta chưa đụng trực tiếp đến nó nhưng những lời lẽ - có nội dung quanh quanh gài gài tạo cho công thức này sự bền vững - lần lượt rơi rụng. Thế rồi, từ chỗ bị cô lập, bản thân công thức này ngày càng ít được nhắc đến. Cuối cùng thì người ta đổi: khi người ta không nói đến "phê" Đặng nữa mà chỉ nói đến những "sai lầm" của ông thì mọi người hiểu rằng Đặng đã được phục hồi, đành rằng điều này mới chỉ nói ra một cách gián tiếp (nhưng trong sự việc này cũng vậy thôi, tất cả bắt đầu bằng sự vòng vo: cách trình bày mới những "sai lầm" của Đặng bắt đầu xuất hiện trên những khẩu hiệu dán trên tường - những đại tự báo trú danh - có nghĩa là xuất hiện dưới một hình thức "bình dân" và "tếu", trước khi được chính thức hoá bằng diễn ngôn trên báo chí). Cứ như vậy, trước khi sự phục hồi của Đặng được công bố, định ngữ "đồng chí" Đặng Tiểu Bình lại nổi lên và mọi người biết rằng, không nghi ngờ gì nữa, quyền bính thực sự là ở trong tay ông.

Dưới cách nhìn mà tôi vừa gợi nhắc, tôi nghĩ rằng chúng ta có thể sắp xếp một cách đại khái cái cách nói năng gián tiếp này thành hai kiểu ký hiệu.

Trong trường hợp đầu, diễn ngôn chính thống làm sự vòng vo là để chuẩn bị cơ sở, tính toán sự thiết lập một đường lối chính trị mới: theo tôi nghĩ, sự tình này diễn ra trong thời gian phê phán Đặng Tiểu Bình, khi mà những kẻ sẽ lưu danh trong lịch sử như là "Bè lũ bốn tên" tìm mọi cách để loại trừ địch thủ chính của họ, Đặng Tiểu Bình, trước khi hình bóng của Người cầm lái vĩ đại biến mất, cái

hình bóng vẫn được họ trưng lên như là sự bảo lãnh cho tu tưởng "cách mạng" triệt để của họ. Trong trường hợp sau, lời lẽ vòng vo là để loan báo một cách nhẹ nhàng một đường lối chính trị trên đại thể đã được quyết nhưng nó mâu thuẫn quá lộ liễu với khuynh hướng trước đó, khó mà chấp nhận một cách trực tiếp: xung quanh việc phục hồi Đặng Tiểu Bình, sau khi "Bè lũ bốn tên" sụp đổ, trên thực tế đã có sự phục hồi, nhưng phải mất nhiều tháng thì mới lựa được lời thích đáng trong diễn ngôn chính thống. Loại ký hiệu thứ nhất, nhằm áp đặt một đường lối mới, làm chúc năng ra lệnh [conatif] (tôi mượn một thuật ngữ ngôn ngữ học chỉ loại thông điệp "gây hiệu quả, đòi hỏi nỗ lực ở người nhận thông điệp; loại thứ hai, làm giảm nhẹ tác động tan vỡ, đóng vai trò "giảm chấn", "giảm xóc" [amortisseur]. Nói chung, ký hiệu ra lệnh chỉ được phát đi, đương nhiên là dưới sự trù dập của những lời lẽ đồng thuận nhất, bởi một phân số của giai cấp lãnh đạo tìm cách gò ép tiến trình của sự vật theo hướng có lợi cho họ; còn ký hiệu "giảm xóc" là công cụ của một đường lối chính trị đã chiến thắng nhưng muốn duy trì nội kết mặt tiền của một diễn ngôn, toàn bộ tính chính thống của đường lối vốn là dựa vào đó. Với ý nghĩa này thì ký hiệu ra lệnh hướng về tương lai và có nội dung cốt yếu (vì nó muốn cải tạo tình hình sắp tới); còn ký hiệu "giảm xóc" có tính chất hồi cố và có tính chất hình thức thuần túy (nó chỉ có mục đích là làm tiêu tan trận chấn động vừa qua).

Đương nhiên là chỉ sau đó, bằng một cách đọc tự nó cũng có tính chất hồi cố, người ta mới có thể sáng suốt

chọn ra được ký hiệu thuộc loại nào, "giảm xóc" hay "ra lệnh": còn ngay lúc đó, người đọc ở bên ngoài cầu trường của quyền lực không phải lúc nào cũng có khả năng xác định điều mà nó thấy vòng vo trong lòng của diễn ngôn chính thống là sự chuẩn bị cho một biến cố trong tương lai hay là sự báo tin về một quyết định trong quá khứ. Trên thực tế, trong hai loại, thì loại ký hiệu gián tiếp có chức năng "ra lệnh" khó xác định hơn: bởi lẽ, nếu như điều mà nó muốn nói lần lần được thực hiện và được khẳng định thì diễn ngôn phát ra điều này ngày càng bớt tính chất xa xôi, bóng gió và, như vậy, lần lần làm chúng ta hiểu ra sự vòng vo trước đó; nhưng trong trường hợp ngược lại không tiếp tục kéo thành "chuỗi" (série), ý nghĩa gián tiếp không có ngày mai làm sáng tỏ nó, thế là nó khép lại ôm lấy sự huyền bí của nó. Trừ phi có một phong trào "phê phán" về sau này cho phép ta làm một sự đối chiếu. Chẳng hạn, nghĩ thế nào đây về một bài báo đăng ở trang ba Nhân dân nhật báo số ra ngày 19 tháng sáu 1976 (người viết là một "nữ dân quân" ở Thượng Hải) ca ngợi những lợi ích tốt đẹp của "một sự chỉ huy thống nhất" lực lượng dân quân? Một chủ đề như vậy không được tiếp tục trên tờ nhật báo. Nhưng sau sự sụp đổ của "Bè lũ bốn tên", một bài báo lên án đăng trên chính tờ nhật báo này cho biết là một trong "Bốn tên" (dịch danh là Hồng Nguyên) mưu toan thiết lập một sự chỉ huy thống nhất để nắm quyền chỉ huy vào tay mình: sự vòng vo trong bài báo được gán cho một "nữ thanh niên Thượng Hải" sau này nhìn ngoái lại ta có thể giải thích như là ký hiệu "ra lệnh" đầu tiên, phát đi từ phía lãnh đạo, nhằm giành thiết lập được quyền chỉ huy thống nhất này⁽³⁾.

Xét từ quan điểm cấu tạo diễn ngôn, tôi thấy cần nêu lên một sự phân biệt khác: lối diễn đạt gián tiếp thao tác hoặc bằng cách vay mượn những yếu tố bên ngoài, hoặc bằng sự phân biệt bên trong. Trường hợp thứ nhất mới thực sự là vòng vo, trường hợp thứ hai, nói cho đúng là một hiệu quả của sự quanh co. Nói đến giá đỡ bên ngoài phục vụ cho sự vòng vo, trước hết đó là tất cả những gì làm chức năng hình ảnh hoặc mô típ được vay mượn của quá khứ, đó là trường hợp đả động tới Đặng Tiểu Bình thông qua hình ảnh một nhân vật tiểu thuyết (hoặc Chu Ân Lai thông qua Khổng tử); giai thoại cũng được sử dụng: người ta kể (hoặc bịa) một câu chuyện trong đó có một chi tiết mang ý nghĩa quyết định; hơn nữa, do chỗ người ta nêu nó lên, giai thoại này, dưới một bề ngoài vô thưởng vô phạt, có thể mang giá trị của một điển mẫu, có ý nghĩa cảnh báo (đó là trường hợp của tất cả những chuyện có tính chất giáo huấn được thuật trên các báo mùa xuân năm 1979) đầy rẫy những ký hiệu báo trước sự đình chỉ của quá trình dân chủ; hoặc giả trích dẫn cũng được sử dụng: người ta thuật lại (hoặc giả bộ như thuật lại) ý kiến của một người thứ ba (hoặc trích dẫn một bức thư, một lời nghe được trong trò chuyện) cốt sao lái theo theo chiều hướng người ta mong muốn (đó là trường hợp, cũng vào ban đầu phong trào đàn áp phản dân chủ, hai "bức thư" được trích dẫn trong mục "thư bạn đọc" tờ Nhân dân nhật báo, lần đầu tiên tố cáo cái được mệnh danh là "tự do tư tưởng" chỉ là sự bắt chước "không lành mạnh" "môt" của nước ngoài - một sự ra hiệu nhất thiết phải quay trở về

với đạo đức xã hội chủ nghĩa). Cái lối vòng vo này hay được sử dụng, từ diễn ngôn này đến diễn ngôn khác. Cái sau này sẽ sáng tỏ ra ở trung tâm thường lấp ló hoặc được tập duyệt một cách kín đáo ở ngoại vi: người ta dựa vào một tờ báo Đại học hoặc một tờ báo ở tỉnh lẻ để gián tiếp đưa ra một thông điệp mà sau đó người ta chính thức hoá ở bình diện quốc gia ⁽⁴⁾.

Tôi đã nhắc đến một trong những thể cách thông dụng nhất của cách diễn đạt vòng vo bằng sự khác biệt bên trong, đó là cách làm ngày càng thừa, loãng. Tôi tìm được một trong những ví dụ rất đắt nhân đọc Nhân dân nhật báo thời gian đầu Phi Mao hoá (đầu 1978): một hôm (ngày 10 tháng 1 năm 1978), câu trích dẫn Marx biến khỏi chỗ nó vẫn được in ở nhan đề của báo (nhưng những ngày sau nó lại xuất hiện); rồi một hôm khác những câu trích dẫn Mao không được in chữ đậm; rồi một hôm khác nữa, người ta không thấy câu trích dẫn Mao ở trang đầu của nhật báo - đành rằng ở những trang sau vẫn còn đầy rẫy. Cũng phải nhớ rằng, bấy giờ, chưa một ai có thể công khai nghi ngờ khả năng tuyệt đối không thể sai lầm của Người Cầm lái vĩ đại (việc này chỉ bắt đầu tháng sáu cùng năm ấy với cuộc tranh luận về "tiêu chuẩn của chân lý"), nhưng mọi người đã có thể - và đã phải - hiểu rằng phong trào phi Mao hoá đang tiến hành; và, một khi nó nằm trong một ý đồ được tính toán rất kỹ lưỡng, thì sự thừa dần, loãng dần trích dẫn này không chỉ là triệu chứng mà còn đóng vai trò ký hiệu (ban đầu có tính chất" ra lệnh, sau đó phải chăng là có tính chất "giảm xóc"? - khi mà đường lối chính trị đã dứt khoát ngã

hắn về một phía). Nhìn chung, ta có thể nói rằng, cách nói thẳng, như chúng ta vẫn có thói quen, gọi ra một một sự biến đổi bằng cách nêu lên giá trị của những gì đã thay đổi, còn cách nói vòng vo, làm sáng tỏ sự thay đổi mà không nói đến nó, chỉ tiếp tục nói những gì không thay đổi (tù đó khiến cho người ta - bằng sự suy diễn - thấy được những gì đã có thể thay đổi). Hiệu quả có tính toán của việc để lơ trống, bỏ trống, im lặng. Trường hợp triệt để nhất, theo ý nghĩa này, là sự loại bỏ hoàn toàn, và tôi lấy ví dụ những ký hiệu đầu tiên của "sự tan băng" trong quan hệ giữa Trung quốc và Liên Xô. Ngày 10 tháng 5 năm 1979, Tân Hoa xã báo tin (được Nhân dân nhật báo lấy đăng) về chuyến Tito đi thăm Liên Xô bằng cách dẫn trực tiếp thông báo của Hãng thông tấn Nam Tư, trong đó, đương nhiên, là không nhắc đến từ "chủ nghĩa xét lại" (cho tới khi đó, được Trung Quốc gán một cách hệ thống cho Liên Xô): ngày 16 tháng 5, cũng hãng Tân Hoa xã báo tin Tito đến Liên Xô chỉ gọi Brejnev là "người đứng đầu của Đảng và Nhà nước": ký hiệu đã rõ hơn, lần này, Tân Hoa xã, không cần vòng vo qua một câu trích dẫn. Ngày hôm sau, Nhân dân nhật báo đưa tin một phái đoàn của Đảng Cộng sản Liên Xô đến Israel trong lời lẽ chỉ dùng cách gọi chính thức và trung lập: ký hiệu thế là đã được sử dụng một cách quá hệ thống và quá rõ - cho dù lời bình luận tiếp theo vẫn tiếp tục khẳng định tính chất "xét lại" cực kỳ của Đảng này. Một sự "giảm xóc" nào đó, đối với công luận, là cần thiết (sau bao nhiêu năm tung ra những khẩu hiệu bài Liên Xô), nhưng đồng thời chính phủ Trung Hoa lợi dụng tính chất lập lờ được duy trì như vậy, thông qua chính ngay những ký hiệu khai

mào, để có trọng lượng - theo cách ra lệnh - trong những cuộc thương thuyết đã vào cuộc (tôi chỉ nêu sự kiện này trên những nét lớn, nhường lời cho các sử gia trình bày cặn kẽ hơn ⁽⁵⁾).

Ví dụ cuối cùng này đưa chúng ta trở về một trường hợp đặc biệt trong đó sự khác biệt bên trong từ đó nảy sinh ý nghĩa vòng vo được đẩy tới mâu thuẫn. Đây là một trong những hình thức vòng vo lý thú nhất để phân tích, một hình thức mà hiệu quả hết sức là thú vị. Đó là trường hợp "Mao" được sử dụng chống lại Mao: theo Mao Trạch Đông, tiêu chuẩn duy nhất của chân lý là "thực tiễn"; thế là việc vận dụng "tiêu chuẩn" này cho phép ly khai tư tưởng của Mao mà vẫn làm ra một cách lộ liễu như là "bảo vệ" và "phát cao ngọn cờ vĩ đại của Chủ tịch Mao trên đất nước Trung Hoa". Trong mùa hè 1978, về đề tài này, có những bài báo cố ý câu kỳ một cách tuyệt vời ⁽⁶⁾. Ít thời gian sau đó, khi phong trào phi Mao hoá đã bắt đầu, một biểu ngữ chính trị được dán trên một bức tường ở Vũ Hán đánh giá lại sự nghiệp của Mao Trạch Đông: người viết bắt đầu bằng cách lấy lại công thức của Đặng Tiểu Bình, đã trở thành chuẩn tắc ("công bầy, tội ba") nhưng, trong sự triển khai tiếp theo, nói lướt qua về vai trò tích cực của Mao trước Giải phóng để nhấn mạnh khá dài dòng, nêu từng điểm một, về những sai lầm nghiêm trọng của Mao sau Giải phóng. Có thể thấy khá rõ là lời bình gắn với công thức của Đặng không tương xứng với tỷ lệ mà công thức nêu lên; và, như vậy, những lời phê phán được đưa ra vượt quá xa "ba phần mười" đã được ước lượng. Dưới bề ngoài của công thức chính thức, thậm

chí mượn quyền uy của nó, lời bình vượt qua lập trường đã được chấp nhận và cố tình làm sai lệch nó: không khẳng định công khai rằng chủ yếu là tiêu cực, đảng này anh ta nói đâu có kém rõ ràng, tuy rằng nói một cách vòng vo, trước sau chỉ nhờ vào hiệu quả của một sự mất cân đối. Tôi kết thúc bằng một ví dụ cùng loại vay mượn từ lĩnh vực sử dụng ảnh: ở một thời địa vị của một người lãnh đạo (Uông Đông - Hưng) bắt đầu suy yếu, Nhân dân nhật báo vẫn cứ nêu ông trong số năm người lãnh đạo hàng đầu của Đảng (xem số báo 1 tháng tám 1978); nhưng trên tám ảnh các vị lãnh đạo được đăng, không thấy có nhân vật nói trên. Tự nhiên chúng ta phải tự hiểu! ⁽⁷⁾.

3. Phải thú nhận rằng có điều gì đó gây hoang mang khi ta phát hiện Trung Hoa dưới góc độ này: bởi lẽ, thời bấy giờ, chúng ta hầu như không có sự trao đổi trực tiếp với những người Trung Hoa, chúng ta sống bên cạnh họ đấy và khi họ nói với ta, họ nhất thiết là lặp lại, trong lời lẽ của họ, những công thức ước lệ (đương nhiên là họ rất sợ dây với chúng ta - những kẻ "man di" để khỏi lụy vào thân). Ngày nay, diễn ngôn chính thức, ở Trung Hoa*, tính chất sáo ngữ bớt đi rất nhiều, nhưng đâu có phải vì vậy mà mất hết tính

* Sự mở cửa kinh tế ở Trung Hoa, tiếp theo đó là sự cởi mở chính trị tương đối, liệu có đưa Trung Hoa tới sự thay đổi phương thức hiệu suất và xem sự vòng vo là thừa? Đây là cơ hội để kiểm tra tương quan - mà chỉ đến bây giờ ta mới có thể có ý niệm - giữa hai phương thức hiệu suất: thông báo trực tiếp và chủ nghĩa tư bản.

chất vòng vo? Và nếu như tôi có ý trở lại trình bày vấn đề về kinh nghiệm này, đó là vì, do tính chất giới hạn, nó đem lại nhiều điều để chúng ta suy nghĩ. Kinh nghiệm này vừa cay đắng vừa có gì đó cuốn hút, mê hồn. Có thể nói về diễn ngôn của thời đại ấy như sau: nói càng rõ ràng, càng nói ra điều ai cũng biết thì nó càng có thể có ý nghĩa vòng vo, càng chứa đựng nhiều ý bóng gió và ý nghĩa hàm ẩn. Có nghĩa là nó càng cho ta biết ít thì nó càng ngụ ý nhiều. Hẳn là một diễn ngôn như vậy đương nhiên tự xem mình như là một diễn ngôn hiển ngôn - nhưng trên thực tế, như là diễn ngôn, nó chỉ tồn tại theo thể cách hàm ẩn. Duy có một điều là, để nắm ý bóng gió, người đọc bao giờ cũng phải biết nhiều hơn những gì đã được nói ra và trở thành như một kiểu "nho sĩ" đặc biệt: ghi nhớ cả loạt những câu đã được trích dẫn trước đây, mỗi lần đặt văn bản vào trong văn cảnh của nó, nhạy cảm với những sự sai chệch nhỏ nhất. Để "thủng" được cái ngôn ngữ này, nhất thiết phải có một "nghệ thuật" đọc.

Cũng phải lấy làm lạ là có quá ít sự nghiên cứu có hệ thống, tiến hành từ quan điểm văn học, về hình thức diễn đạt này. Những người đã tìm hiểu vấn đề (Alan Liu, Merle Goldman, Lucien Pye) yên chí cảm thấy rằng - nhất là trong thời của chủ nghĩa Mao - sở dĩ có cái cung cách gián tiếp này là do chế độ kiểm duyệt. Tuy vậy, họ cũng nhìn ra được một số phương diện đặc biệt: trước tiên, không phải chỉ có luồng dư luận hoặc phe phái bị lép vế, và do đó buộc phải che giấu, mới diễn đạt một cách vòng vo mà bản thân người nắm quyền lực cũng thích đưa ra những

khẩu hiệu có tính chất mật ngữ (trên thực tế, Mao chưa bao giờ nói rõ ràng ai là người, ở trong số những người đương thời, ông nghĩ đến trong đầu khi ông tố cáo nhân vật trong cuốn tiểu thuyết Thủy Hử?); mặt khác, ở Trung Hoa, hơn rất nhiều ở bất cứ nơi nào, sự trình bày một lợi ích phe phái hoặc lợi ích riêng chỉ có thể làm dưới bề ngoài che đậy của những lời lẽ đồng thuận sáo ngữ, và do đó không tránh khỏi là những lời thỏ lợ, lắt léo (đồng thời, có những người biết khá rõ điều này, những quan chức Trung Quốc trong môi trường riêng tư cũng nói năng theo công thức, theo ước lệ như khi họ đăng đàn trước công chúng). Quan niệm như vậy, nên để làm sáng tỏ tính chất "bí hiểm" lạ thường của cung cách thông báo, những chuyên gia của diễn ngôn chính trị Trung Hoa có thói quen nói đến "mô thức văn hoá Trung Hoa truyền thống", nêu lên nào là có "những sức mạnh bảo thủ", nào là "tính liên tục mạnh mẽ". Theo một tác giả, "văn phong của "Mao" dùng những châm ngôn, khẩu hiệu như là phương tiện thông báo những chỉ thị chính trị phù hợp với truyền thống phong kiến Trung Hoa⁽⁸⁾". Đi đến nhận định này, nhà chính trị học nghiên cứu Trung Hoa đương đại tưởng như là đã gói ghém được sự phân tích của mình: ông đã nói được hiện tại và quá khứ, đã tìm thấy sợi chỉ chỉ đạo bất chấp những cuộc cách mạng, ông làm sự tích hợp để giải thích. Tuy nhiên, vấn đề được đặt ra là: liệu ta có thể dùng lại ở đây và viện đến một cách giản đơn đến như vậy - tôi mạn phép nói, một cách chất phác đến như vậy - cái vẫn được gọi là "truyền thống"? Rốt cuộc, nếu như truyền thống là một cái lý, vậy thì nó có lý ở chỗ nào?

Tuồng như tôi tự hỏi phải chăng ở đây có sự tùy tiện đem đặt dưới một cái nhãn chung - "truyền thống Trung Hoa" - tất cả những gì chúng ta không thể có cách nào khác để giải thích: phải chăng ta nhét bừa vào cái túi lớn đó, để thanh toán cho gọn, tất cả những gì chúng ta không tìm được một cách giải thích đặc biệt, gia do chúng ta không biết phân tích trùng đối tượng? "Truyền thống" đẩy những gì ta không nắm được lùi xa chúng ta, đóng gói chúng lại bằng một động tác dễ dãi. Tuồng như là, nhờ nó, chúng ta sờ được "cái cơ bản" của sự vật; tuồng như nó có sự vững chắc tự bản thân nó. Vì cái "cơ bản" của sự vật không ngừng giữ một thanh thế nào đó, thuộc loại thức bản chất, trong cái nhìn của trí tưởng tượng của chúng ta; vì, ngoài ra, hình ảnh của một sự trao chuyển liên tục (đối chiếu với từ tradere) được thực hiện lặng lẽ, khuyết danh, từ đời này đến đời nọ, truyền từ người này đến người nọ, làm chúng ta yên tâm về mặt trí tuệ (chúng ta được dạo chơi trong một cõi chất liệu vô cùng yên ả), truyền thống gây cho ta ấn tượng là ta có thể được "cầm rễ" trong thực tại. Nhưng làm sao có thể tin được rằng truyền thống tự nó đủ để phát hiện những liên hệ, đương còn bí ẩn, giữa những sự vật, đủ để kiến tạo một sự thống nhất (mà lại không giả tạo), đủ để tạo ra một sự nội kết?

Xét ngược lại, ý niệm này, trở nên hết sức đáng ngờ, liệu có thể bị loại đi một cách dễ dàng? Bởi lẽ nếu chúng ta từ nay, chủ yếu nhờ vào Foucault, trở nên có ý thức hơn về những sự bất liên tục trong lịch sử, chúng ta cũng hiểu ra rằng cảnh tượng được tri giác từ bên trong hay từ bên ngoài

không phải là một (bài học của Lévy-Strauss): số là từ bên trong chúng ta có thể nắm được những sự tan vỡ, nhưng từ bên ngoài, những hiệu quả của sự nội kết xuất hiện. Cuối cùng thì, mọi nhà Trung Quốc học phương Tây đều biết rằng lằng lằng họ đã kiếm được, thông qua sự tiếp xúc liên tục những "vật liệu" Trung Quốc, một thứ kinh nghiệm hoặc "mảnh khoé nghề", không thể đem quy vào bất cứ tri thức nào đã được xác lập, nhưng chính kinh nghiệm này, làm gì cũng vậy, quy định năng lực phân tích của họ. Phải chăng là bởi vì tôi chưa bao giờ thấy một cuốn sách Trung Quốc bàn một cách tổng quát về sự vòng vo ở trong lòng của nền văn hoá này nên ngày hôm nay tôi không thể tiến hành nghiên cứu theo chiều hướng đó, xuất phát từ quan điểm bên ngoài là quan điểm của tôi? Đáng ngại hơn nữa, có những lần tôi cảm thấy một sự tằn ngằn, lấp lửng nào đó ở những người Trung Hoa đối thoại với tôi, khi tôi nói với họ về ý định này (họ có thể đem đến những chỉ dẫn đáng lưu ý nhưng không thiết lắm bàn thẳng về một chủ đề như vậy). Tuy nhiên, về phía tôi, chẳng có mục tiêu nào khác là tìm cách làm sáng tỏ một số cung cách tạo tác ý nghĩa quá phổ cập và thông dụng ở Trung Hoa khiến người ta xem chúng như là những điều hiển nhiên. Vì những nội kết như vậy diễn ra ngấm ngấm, tôi nghĩ rằng chúng chỉ được nhận thấy khi gặp những hệ hình [configuration] lô gích khác, được sản sinh đối diện với chúng - có nghĩa là qua những sự di di, về về liên tục giữa một cái bên ngoài và một cái bên trong. Nói gần nói xa, tóm lại ý của tôi là yêu sách quyền của một Trung Quốc học "phương Tây" một cách

tích cực (có nghĩa là lợi dụng được quan điểm "kẻ bên ngoài" của chúng ta) và biết khai thác đúng cách khả năng so sánh này. Toàn bộ công trình khảo luận tiếp theo là một sự thử thách sự lựa chọn này.

Mặt khác, nếu tôi đã bắt đầu bằng trích dẫn Arthur Smith và Những đặc tính Trung Hoa của ông, đâu có phải là để tìm một tiền kiện (antécédent) cho lối viết đặc biệt mật hiệu và vòng vo là lối viết của báo chí chính thống của Trung Quốc hiện đại và từ đó giả định rằng có một sự liên tục nào đó. Tôi đã dừng lại ở những trang này là do "sự cộm" mà chúng, theo tôi nghĩ, không khỏi gây ra: càng thấy chúng nhân mù mờ, mà lại có một sự sáng suốt nào đó, càng thấy quan điểm "tò mò" của anh ta hết sức mập mờ, khó hiểu, ngoài cái điểm "lấy chủng tộc mình làm trung tâm" của anh ta là rõ. Những trang này đặt chúng ta đứng trước một sự đuối kém hệ tư tưởng không chối cãi được, và sự đuối kém này càng nghiêm trọng ở chỗ Trung Quốc học, theo sự hiểu biết còn hạn chế của tôi, từ bấy đến nay, chưa giúp chúng ta nhiều để vượt qua. Bởi lẽ, từ một thế kỷ nay, trong nỗ lực tự cấu thành tri thức, Trung Quốc học ưu tiên quan tâm đến cái được biểu đạt (và trước tiên là cái được biểu đạt tiêu biểu nhất: cái được biểu đạt lịch sử), bỏ lại tất cả những gì có liên quan đến cái biểu đạt cho văn học du lịch cũng như cho những lời tự thoại của suy tư. Và, gần đây nhất, tất yếu là như vậy, được phân bố theo những nan quạt của khoa học nhân văn, và theo ngành nào thì khuôn theo mô hình của ngành ấy (không nói đến sự phân chia Trung Hoa cổ điển-Trung Hoa hiện đại, đã bắt đầu có sự trở

lại với sự phân chia này), Trung Quốc học đã đi tới chỗ chỉ tính đến những đối tượng xác định của tri thức và, do đó, bỏ rơi mất kinh nghiệm tiếp biến văn hoá, hoặc "kinh nghiệm làm nghề", đây mới là lối vào lĩnh vực Trung Hoa (nói vậy chú, chỉ lấy một ví dụ thôi, nhà Trung Quốc học nào thì cũng phải bận tâm đến cách diễn đạt vòng vo của người Trung Hoa - thậm chí phải quen với cách diễn đạt này*. Vậy là, theo tôi nghĩ, Trung Quốc học vẫn để trống hoác những chỗ mà những trang của Arthur Smith muốn lấp đầy, nhưng còn đuổi kém quá.

Nếu tôi vừa nói đến một sự đuổi kém hệ tư tưởng của Trung Quốc học, và rộng hơn có lẽ cả Đông phương học nữa, đó là vì chúng ta đã ý thức được rằng chúng ta không thể giải quyết có hiệu quả sự khác biệt được nêu lên thành vấn đề, như Arthur Smith đã làm, bằng sự xem xét "giống loài" (châu Á) hoặc "bản năng" (cả việc sử dụng những thể phẩm của những ý niệm trên như "não trạng" [mentalité] cũng không xong). Cho nên tham vọng của khảo luận này chủ yếu là tìm cách đặt những hiện tượng được xem xét vào đúng bình diện của chúng. Bởi lẽ cái mà chúng ta thấy lấp

* Sự quan trọng này của lối diễn đạt gián tiếp ở Trung Quốc đã từng được nêu lên nhiều lần - và làm công việc này lại là những nhà Trung Quốc học lớn nhất: đối chiếu với Bernhard Karlgren, *Sound and Symbol in Chinese* (Âm thanh và Tượng trưng ở Trung Quốc), được tái bản do HongKong University Press, 1962, p.83; hoặc Marcej Granet, *Tư tưởng Trung Hoa*, Abin Miché tái bản, 1968, p.53. Nhưng về hiện tượng này, theo tôi biết, chưa có một sự nghiên cứu tổng thể.

lở ở cách diễn đạt vòng vo, như chúng ta thấy ở Trung Quốc, trước tiên thuộc phạm thức tu từ học [ordre de la rhétorique], cho dù nó hiện ra như một phản tu từ học (nó, trái với diễn ngôn, ưu đãi những thể cách thiên về chỉ hiệu [l'indiciel] hoặc "tinh vi lắt léo" [le "subtil"]): chính là dưới góc độ này tôi tìm mọi cách xem xét hiện tượng sao cho liên tục nhất. Và, trên thực tế, biết vậy nhưng cứ một mực cho rằng, trong văn hoá của chúng ta cái phản tu từ này không có, cho dù là ở ta, chính truyền thống tu từ chiếm ưu thế hoặc, chí ít, nổi trội hơn. Nhất là, chẳng có lý gì để nói rằng chúng ta không có năng lực nắm bắt một cách lô gích và không trừ dư (sans residu) cái hoạt động tạo tác kia (hoạt động tạo tác nghĩa vòng vo). Cứ khẳng khẳng phán quyết bằng một câu "đó là bản chất Trung Hoa" là vô nghĩa (có phải vấn đề ngôn ngữ đâu, mà đây là vấn đề diễn ngôn). Hoặc một mực cho rằng "y là Trung Hoa mà" như là lý lẽ cuối cùng (như Khorutsev đã từng đối xử với Mao), khoan kể khác lại trong đặc ngữ của y, thì cũng là phi lý. Mỗi ngày, ta đã từng thấy khi đọc.

Arthur Smith, là đem sự khác biệt dựng lên thành bản chất. Nhưng sự khác biệt này chẳng thể đem áp đặt (buộc "người Trung Hoa" đóng vai trò kẻ khác và khác một cách tiêu biểu) cũng chẳng thể làm tiêu tan bằng mọi giá (nhân danh một chủ nghĩa phổ quát "nhân văn" quá trực tiếp và luôi biếng), vấn đề là làm cho nó khả niệm (intelligible). Những trang tiếp theo là nỗ lực miêu tả những hình thức nội kết, cho dù là trình bày chúng cái này như là thể vị [alternative] của cái kia, thậm chí tìm cách lợi dụng hiệu

quả của tương phản này. Chính vì vậy tôi bắt đầu xem xét vấn đề vòng vo bằng cách ngay từ đầu đặt mình vào quan điểm những mô hình thao tác được vận dụng: xuất phát từ một sự đối lập những chiến lược.

CHƯƠNG II

CHÍNH DIỆN NGHINH CHIẾN, VÒNG VO ĐÁNH ÚP

1. Chiến lược, trong Trung Hoa cổ đại không chỉ là một kỹ thuật đặc biệt, đó là một biểu tượng rộng lớn hơn nhiều. Người ta thấy được phản ánh ở biểu tượng này một số trong những lựa chọn căn cốt nhất của tư tưởng Trung Hoa và nó, được xây dựng thành lý thuyết, đã tạo hình, tạo nghĩa [informer] trong khá nhiều lĩnh vực khác của suy tư. Nếu như có một nguyên lý cơ bản được nhấn mạnh trong tất cả những tập binh pháp cổ Trung Hoa, nguyên lý đó là: tránh giáp chiến trực tiếp với quân đội địch. Một sự xung đột đối đầu, trong đó hai đạo quân vào trận mặt giáp mặt, bao giờ cũng mạo hiểm và gây tàn phá tột độ. Toàn bộ nghệ thuật chiến tranh, trái lại, là làm sao tước bỏ ở phe kia khả năng phòng vệ của nó, làm nó sói mòn từ bên trong, ngay trước khi giao chiến diễn ra: sao cho, vào lúc giáp chiến, kẻ thù tự nó sụp đổ. "Bách chiến bách thắng", một trong những bậc thầy cổ xưa nhất của binh pháp nói với chúng ta, vẫn chưa phải là cách sáng suốt trong sự sáng

suốt, không cần chiến mà làm cho kẻ địch chịu khuất phục, mới gọi là sáng suốt nhất trong sự sáng suốt ^{(1)*}"

Người tướng giỏi là người mà thiên hạ thậm chí không nghĩ đến việc ca ngợi công lao, mưu trí vì ông ta đã thắng "một đối phương đã ở vào cái thế thất bại ⁽²⁾". Lễ ra biểu dương tinh thần và thắng lợi trong giao chiến, binh pháp lại dạy ta chiến thắng mà không cần giao chiến.

Cho nên chiến lược theo tính lô gích của nó là tấn công địch vào "những sách lược" của chúng, ở giai đoạn còn là "ý niệm", đầu phải là tấn công những đạo quân của chúng bằng sức mạnh vật chất: nhà chiến lược giỏi là người luôn luôn dự đoán được sự tiến triển của tình hình, đặt mình vào thượng lưu của tiến trình quyết định sự vật và nhờ vậy làm thất bại những thủ đoạn của đối phương ngay khi chúng vừa mới được mưu tính. Theo chiều hướng ngược lại, hạ sách là tiến hành chiến tranh cùng đường, những đạo quân giáp mặt nhau đứng yên bất động, đó là trường hợp của chiến thuật công thành. Bởi lẽ đánh như vậy thì bị sa lầy, không chủ động được, mất tính cơ động cơ bản. Với quan niệm như vậy thì chẳng có gì đáng ngạc nhiên khi những lý thuyết gia Trung Hoa về chiến lược

* Những câu trong Binh pháp Tôn tử được trích dẫn trong bản dịch này được lấy từ bản dịch của Phương Nghi trong Binh pháp Tôn tử. Phương Nghi. NXB. thành phố Hồ Chí Minh. 1993; hân hữu, vài ba trường hợp chúng tôi theo bản dịch khác.

không khuyến cáo huỷ hoại đối phương (làm như vậy thì ta mất đi những tài nguyên của đối phương, tốt hơn hết là làm nghiêng ngả theo chiều hướng có lợi cho ta), mà chủ trương huỷ giải cấu trúc của chúng: thiên về "tâm chiến α " hơn là "binh chiến", nhà chiến lược giỏi bằng lòng với sự ức chế quân địch: sao cho chúng bị mất khả năng phản ứng, làm tê liệt sự vận động của chúng thế là được rồi. "Cho nên, họ nói với ta, người giỏi dụng binh làm cho địch khuất phục mà không cần trực tiếp giao tranh, đoạt lấy thành trì mà không dùng chiến thuật công thành" ⁽³⁾. Sự tan rã bên trong mà đối phương phải chịu đựng trước tránh cho ta khỏi phải đối đầu với nó sau này: kẻ thù này trước sau bao giờ cũng bị đánh bại vì chúng luôn luôn bối rối.

Sự vứt bỏ cách đánh đối đầu hao tổn và vô ích này được xác nhận trong sự tương tác của hai cặp ý niệm, trong những tập binh pháp cổ, có vai trò cấu trúc lý thuyết nhằm đánh bại này: đó là những ý niệm "chính" (đánh "chính diện") và "kỳ" (vòng vo đánh úp), "trực" (đánh thẳng) và "vu" (vòng vo). Trong những ý niệm này hai ý niệm đầu có một bề chiều chiến lược cốt yếu, hai ý niệm sau giới hạn ở sự mô tả những tác chiến chiến thuật. Nhưng ở bình diện này hay bình diện nọ, nguồn duy nhất mà binh pháp có thể khai thác bao giờ cũng chỉ dựa trên mối tương quan tổ hợp

Dấu mũ chữ cái dẫn đến Bảng từ vựng những từ ngữ bằng chữ Hán ở cuối tập sách.

giữa "chính" [trực tiếp] và "kỳ" [gián tiếp]. Còn về thuật dụng binh, thì trong các thuật, hoặc là làm cho đường đi của đối phương dài hơn, ngoắt ngoéo hơn rất nhiều bằng cách đưa những mối nhỏ ra nhử chúng làm cho chúng kiệt quệ, hoặc là làm cho cuộc hành quân của quân ta quanh co, khiến cho đối phương không đoán được ý đồ và bị chộp bất ngờ ⁽⁴⁾. Dưới góc độ chiến lược khái quát nhất, "để đón trước mặt giặc mà đánh [nghênh địch] thì dùng chính binh (đánh chính diện trực tiếp), để thắng địch thì dùng kỳ binh⁽⁵⁾ (đánh úp, vòng vo, gián tiếp)". Một loạt những nhà binh luận đã mở ra hết sức rộng âm vực các cung cách của "chính diện", ý niệm này có nghĩa là "đôi đầu", là "trực diện với kẻ thù", còn có nghĩa là tiến hành một cách "thông thường", bình thường, có thể dự kiến được; song song, ý niệm "vòng vo" không chỉ có nghĩa là đánh cạnh sườn, mà còn có nghĩa là đánh một cách khác thường, địch không ngờ tới, đánh vào chỗ chúng sơ hở nhất. Tấn công như vậy là "vòng vo", là đánh "lén".

Nhưng cho dù âm vực được mở khá rộng, sự phân biệt còn quá thô thiển, chỉ nắm bắt được sự đối lập từ bên ngoài, không thấy được sự khác biệt ở bên trong quá trình. Một tập khảo luận khác thời cổ đại cho phép ta tiến sâu hơn vào lô-gích của mối tương liên này bằng cách có suy tính đưa nó vào bình diện, khái quát hơn, của tiến trình thành đạt của các sự vật: "khi [cái gì đó] đã thực tại hoá và thành hình rồi ứng với [cái gì đó] cũng đã thành hình rồi, thì đó là quan hệ chính (chính diện, trực tiếp); nhưng khi [cái này] chưa

thành hình mà chế ngự [cái] đã thành hình, thì đó là quan hệ kỳ (vòng vo, gián tiếp) ⁽⁶⁾." [hình dĩ ứng hình, chính dã; vô hình dĩ chế hình, kỳ dã] c. Chuyển câu này ứng vào binh pháp, vào tác chiến trên trận địa thì: bài binh bố trận để ứng với bài binh bố trận của đối phương, đó là quan hệ chính; nhưng chế ngự được sự bố trí của đối phương mà chính mình không có một sự bố trí đặc biệt nào cả, đó là quan hệ kỳ (vòng vo). Thay cho việc sử dụng một cách bố trí để đối phó với sự bố trí của đối phương, lại làm ngược lại: chính là bằng sự không có bố trí mà ta chế ngự được sự bố trí của họ. Trong loại quan hệ thứ nhất, hai thực tại "tương ứng" tự chúng giới hạn nhau do chúng có những đặc tính cụ thể và đặc biệt; đồng thời chính những đặc tính này tạo điều kiện cho đối phương thắng thế, từ đó thực tại này thấy ở thực tại kia những điểm làm mục tiêu, làm mồi. Do sự tương phản có thể dễ dàng xác định loại quan hệ thứ hai - quan hệ kỳ - và những gì tạo ra ưu thế của nó: cái chưa thực tại hoá và chưa thành một hình cụ thể càng tân dụng được những phương tiện của cái khả thể và tránh được mọi sự dò xét từ bên ngoài cho phép chống lại nó. Bằng sự thao tác ở giai đoạn ảo, quan hệ kỳ cho phép giữ kín tuyệt đối chủ kiến của nó, dùng có hòng tấn công nó. Chính vì vậy quan hệ kỳ này là một thuật để làm thất bại.

Bởi lẽ, như đã ghi nhận trong tập binh pháp này, chùng nào mà một đối thủ giống một đối thủ khác thì y không thắng được đối thủ của y: vậy thì chính quan hệ trong đó người này khác người kia, cái quan hệ làm thành, theo

nghĩa bóng, liên hệ "kỳ" đối với người kia [dĩ dĩ vi kỳ] *d*, cho phép người này thắng người kia. Giờ chúng ta hãy hình dung sự khác biệt tác động một cách khái quát nhất, giống như chúng ta đã từng làm, như một sự đối lập giai đoạn: "giai đoạn triển khai làm thành quan hệ chính và giai đoạn trước triển khai là quan hệ kỳ" ⁽⁷⁾ [phát nhi vi chính, kỳ vị phát giả, kỳ dã] *e*". Và, từ đó, chúng ta nương theo lô gích của sự suy tư bắt đầu tiến hành, đi tới hệ quả cuối cùng của nó: chúng ta đi đến cái điều, dưới vẻ bên ngoài của một nghịch lý, làm thành trực giác sâu sắc nhất: "khi quan hệ kỳ triển khai, không đáp lại nó bằng cùng một cung cách ắt là thắng [kỳ phát nhi bất báo, tắc thắng hỹ] *f*". Quả vậy, nếu như kẻ thù tấn công ta vòng vo (kỳ), chính là bằng sự tấn công chính diện (chính) để đáp lại mà ta trung hoà chúng: để giữ được khả năng kỳ của ta, ta phải đổi mới quan hệ kỳ này thông qua quan hệ kia (quan hệ chính) chú đừng có dẫm chân tại chỗ ở quan hệ kỳ. Như một hoàng đế nhà Đường đã giải thích, nghệ thuật chiến tranh "là ở chỗ từ một quan hệ kỳ làm thành một quan hệ chính, sao cho kẻ thù thấy nó như là quan hệ chính và ta có thể bất thần chộp chúng vòng vo (kỳ); cũng vậy từ một quan hệ chính làm thành quan hệ kỳ, sao cho kẻ thù, thấy nó như là quan hệ kỳ, ta có thể tấn công chúng chính diện (chính)" ⁽⁸⁾. Như vậy, đáp lại bằng tấn công chính diện (chính) kẻ nào tưởng rằng chộp ta vòng vo (kỳ), thế là ta lại "vòng vo" (kỳ) với nó. Như đoạn ở trên đã có kết luận, kẻ nào có "dư kỳ" (tức là kẻ nào bao giờ cũng có quan hệ kỳ "thừa thừa", "có dư" ⁽⁹⁾

g) thì kẻ đó bao giờ cũng thắng. Hoặc giả, như được nêu lên trong tập binh pháp đầu mà chúng tôi đã dẫn, những người giỏi "xuất kỳ chế thắng" chiến pháp của họ cũng vô tận như "Trời, Đất, biến hoá vô cùng, như những con sông lớn, nước chảy cuộn cuộn không bao giờ cạn" ⁽¹⁰⁾. Cái "du kỳ" này cung cấp nội dung chính xác nhất của nó cho những nguyên lý chiến lược đã được nêu lên ở trên: vừa giữ quyền chủ động cho mình, trong khi đối phương thì bối rối, vừa búng bít, không mất ai lọt được vào lòng dạ của mình.

Chịu ảnh hưởng của tư duy phương Tây, những triết gia Trung Hoa thế kỷ XX tưởng rằng phải miêu tả cặp khái niệm "chính, kỳ" như là "biến chứng" (theo như nghĩa trong triết học Heghen-Mácxít), thì mới làm cho chúng sáng giá hơn thực ra ở đây quan hệ khái niệm bị méo lệch (cũng giống như trường hợp những cặp khái niệm lớn khác của tư tưởng Trung Hoa: "tĩnh", "động"; "thường", "vô thường" v.v...). Nhưng chúng ta thấy rằng, trong trường hợp này, cũng như trường hợp những ý niệm khác đã được nêu lên, hai kiểu quan hệ đối lập nhau: chính, kỳ có biến hoá thế nào đi nữa thì cuối cùng lại đổ vào bản thân chúng (không bao giờ vượt siêu sự đối lập giữa chúng - nhưng chúng không ngừng chuyển hoá vào nhau và từ đó tự đổi mới. Bởi lẽ một trong những trục giác nền tảng của tư tưởng Trung Hoa là cho rằng tất cả những gì thực tại hoá như là cái đối lập với cái khác thì bao giờ cũng chứa đựng cái khác trong bản thân nó, ở thể cách tiềm ẩn [latent] và những cái trái ngược, vẫn tương liên với nhau như vậy, rồi thì chuyển

hoá với nhau; từ đó, thông qua sự chuyển hoá ngược của chúng, tuôn ra một sức năng động bất tuyệt. Cái mà nhà lý thuyết chiến lược chiêm ngưỡng trong bố trí vĩ đại của thế giới, thông qua sự không ngừng qua lại của mặt trời và mặt trăng, sự đổi mới của bốn mùa, đó chính là sự đổi mới trường tồn của sức năng động này; cũng chính sự đổi mới sức năng động này nhà chiến lược muốn tái hiện trên trận địa theo chiều hướng có lợi cho mình. Bối lễ trong phạm vi này hay phạm vi kia đều cùng là một năng lực hoạt động bằng nội giới. Do đó nhà chiến lược chỉ cần để cho bài bố chiến lược thao tác chỉ theo hai khả năng thôi - tiếp cận chính diện (chính) và tiếp cận vòng vo (kỳ): cũng như các âm, mẫu, vị "chỉ có năm thôi (theo danh pháp truyền thống Trung Hoa) nhưng "những biến thức của chúng thì không sao kể hết", "tiềm lực chiến lược" cũng vậy chỉ dựa vào hai khả năng, chính hoặc kỳ, nhưng những "biến thức" có được từ chúng là "vô tận". Sự liên tục của chuỗi kết hợp nối tiếp được minh họa bằng hình ảnh vòng tròn: "quan hệ kỳ và quan hệ chính tương sinh, giống như một vòng tròn, không đầu, không cuối: chẳng biết đâu là tận cùng vậy?"⁽¹¹⁾

2. Cả hai chiến pháp, chính-kỳ, đều cần thiết như nhau để cho phép, bằng một sự chuyển hoá liên tục giữa hai cách, một sự đổi mới vô cùng tận tiềm năng chiến lược; nhưng người ta cũng thấy rằng, trong hai quan hệ thì quan hệ kỳ có ưu thế hơn vì trên thực tế nó thao tác thông qua cả liên hệ này và liên hệ kia và quan hệ chính có được hiệu lực là từ nó. Như một tác gia kinh điển khác đã có nhận xét,

bao giờ thì cũng bằng quan hệ kỳ mà chúng ta thắng: ngay khi tôi chọn chiến pháp chính diện (chính), thì cũng là để chộp vòng vo chiến pháp vòng vo của đối phương của tôi. Thành ra vì quan hệ kỳ bao giờ cũng đặt chúng ta ở một giai đoạn trước sự thực tại hoá của sự vật, nên nó cho phép chúng ta điều khiển đối phương theo ý thích của chúng trong khi bản thân chúng ta thì "kín như bưng", đừng có hòng thăm dò; và, một khi, nhờ sự chuyển hoá mà chúng ta không ngừng thao tác giữa chiến pháp này và chiến pháp kia, chúng ta bao giờ cũng có "dư kỳ", thì khả năng tấn công của chúng ta được nguyên vẹn và tiềm lực chúng ta là "vô tận"*. Và một điều khá lý thú là quan niệm chiến lược này được lên khung hầu như chính chu từ những thế kỷ cuối thời cổ đại Trung Hoa (t.k.V-tk.IV), từ bấy giờ, không ngừng được nêu lên và bình giải. Đến thế kỷ XX, Mao Trạch Đông vẫn còn tham chiếu nó trong những khảo luận quân sự của ông (tôi nghĩ rằng đây là phần ưu tú trong sự nghiệp trước tác của ông và làm sáng tỏ khá rõ hành vi chính trị của ông). Uy tín lớn tới mức những công thức này đã trở thành cách ngôn, xem ra chẳng cần biện minh nữa: trước tiên cần làm cho địch mất phương hướng mới thắng được địch, "đánh động phía Đông để tấn công phía Tây" [thanh Đông, kích Tây ⁽¹²⁾ h]. Toàn bộ chiến lược Trung Hoa, rốt cuộc, được tóm lại trong sự (obliquité) này.

* Trong Lão tử (xem phần sau, ch.XII), quan hệ kỳ tự bản thân nó thâm tóm toàn bộ binh pháp: "Lấy sự ngay thẳng (chính) trị quốc, lấy sự lắt léo (kỳ) dụng binh"[Dĩ chính trị quốc, dĩ kỳ dụng binh] (th. 57).

Bởi vậy tôi mong muốn, để tạo ra sự phản ứng của những khái niệm này và xô đẩy tính hiển nhiên chúng yên chí tự giam mình trong đó, đem đôi chiếu chúng một lát với cái mà những chuyên gia chiến lược cổ đại (John Keegan, rồi Victor Davis Hanson) mới đây miêu tả cho chúng ta như là " mô hình phương Tây" về chiến tranh. Mô hình này được hình thành, ở dạng hầu như chỉnh chu, từ thời Cổ đại của chúng ta, thời đại của những thành bang Hy Lạp; nhưng quan niệm mà nó làm sáng giá hoàn toàn nghịch đảo, quan niệm này dựa trên sự đối đầu trực tiếp của chiến trận dàn quân [bataille rangée]. Quả vậy, khoảng trước sau thế kỷ VII trước công nguyên, sự tiến hành chiến tranh ở Hy Lạp có những đột biến sâu sắc: đã qua rồi thời đại xung đột bằng những cuộc đánh lén hoặc những trận phục kích, những trận đấu tay đôi giữa những anh hùng trong cơn "cuồng nộ", như Homère đã từng ca ngợi; một cấu trúc mới thay thế - đội chấp kích [phalange] - trong đó hai đội quân trang giáp đầy đủ, sắp thành hàng ngay ngắn, hàng này sau hàng nọ và bước đều bước, hàng ngũ xiết chặt, theo tiếng hô đánh nhịp của aulète, hai đội cùng tiến thẳng đối mặt nhau hàng ngũ chặt chẽ, binh sĩ không có cách nào bỏ trốn. Thế trận mặt đối mặt này chỉ có thể dẫn đến một sự đụng độ huỷ diệt số lớn nhân mạng; bởi lẽ nỗ lực duy nhất của những con người, phía bên này hay phía bên kia, là "xô ào lên" (ôthismos), những hàng đầu trực tiếp chịu đựng xung kích của kẻ thù và được đỡ bởi sức ép tích tụ trong những hàng tiếp theo. Đội quân càng kéo dài hàng dọc và hàng ngũ càng áp sát nhau thì càng có sức nặng "đề" lên kẻ thù, càng có sức mạnh giáng đòn và ào ạt xông lên.

Victor Hanson, theo tôi nghĩ, đã có lý khi chỉ ra rằng cái, qua sự xung đột đối đầu này, có vẻ như chỉ là chém giết đơn thuần, trên thực tế, đáp ứng một nguyên tắc tiết kiệm: thay cho những tàn phá của một cuộc chiến tranh kéo dài, của cái hao tổn, gia đình tan nát, là "được ăn cả, ngã về không của chiến trận dàn quân", với chiến pháp này bằng một sự đối đầu ngắn gọn và chính diện giữa những tập đoàn chính trị (những thành bang) đạt được một quyết định vừa mau lẹ nhất vừa ít lãng phí hơn cả. Chính vì vậy những đối thủ tham chiến có quy tắc, những đội chấp kích phải thực hiện một trật tự nghiêm ngặt, trên một vùng đất trống và không có chướng ngại, được sự thoả thuận chung của cả hai bên. Ngược lại, những chiến thuật hoãn binh qua đó lẫn lút rồi quấy rối, quấy rối xong lại lẫn lút nhằm làm cho đối phương kiệt quệ, những chiến thuật như vậy bị coi là tầm thường: bởi lẽ, qua sự quanh co, lắt léo chúng làm loãng quá trình giải quyết mau lẹ và dứt điểm có được bằng cách chỉ dùng chiến pháp xung kích; đồng thời, tất cả những vũ khí vọt tới đích xa như cung tên, lao bị vút bỏ, giáo, kích được chuộng hơn, đó là vũ khí đánh giáp công thượng thặng. "Người Hy Lạp cho rằng, Polibe nói với chúng ta (XIII, 3), chỉ có giáp công, đánh áp lá cà, mới giải quyết được có hiệu lực một cuộc xung đột". Sự khôn khéo trong tác chiến không còn lợi hại nữa, xét đến cùng, chỉ có lòng dũng cảm được chứng tỏ trong thời điểm chủ chốt là quan trọng. Thậm chí người ta cũng không tính đến việc làm suy yếu trước đối phương: "Agesilas quyết định, Xénophon thuật lại với chúng ta (Hell., VI, 5) tốt hơn cả là cú đấm cho kẻ thù tập hợp", đông mấy cũng được, "rồi nếu

chúng muốn giao chiến thì đánh cho chúng một trận chính quy và dứt điểm." Đến đây thì bức tranh không khỏi tương phản với tất cả những gì chúng ta ghi nhận về chiến lược Trung Hoa: những người Hy Lạp đã dứt khoát quay lưng với nguồn phương tiện vô tận của quan hệ kỳ, tất cả họ trông chờ ở sự dụng độ quyết liệt của trận đánh, được ăn cả ngã về không. Phía này, là áp đảo đè lên cả khối, phía kia là chiến lược vòng vo: áp lực bằng sức mạnh vật chất đối lập với nghệ thuật đánh bại bằng mẹo lừa. Cái "mô hình" Hy Lạp về chiến tranh, Hanson còn nói với chúng ta, không mất đi cùng với những người Hy Lạp: những người Mỹ cứ muốn có một sự đối đầu kiểu này ở Việt Nam nhưng chịu chết không sao làm nổi, có lẽ "họ là những kẻ mới đây nhất bị cầm tù trong di sản cổ đại này".

Về bức tranh này trước tiên phải nói thêm điều này cho chính xác: từ nó không thể giả định rằng những "người Hy Lạp" không có ý thức về những phương tiện của sự vòng vo hoặc giả họ không biết "mưu mẹo". Từ bấy đến nay người ta vẫn thấy họ giỏi mưu kế và J.P. Vernant và M. Détienne đã chứng minh xuất sắc người Hy Lạp coi trọng métis, trí khôn nghĩ mưu ("mưu trí"), ngay bản thân các thần cũng lắm mưu, xảo quyết lắm, cái gọi là métis bao gồm " sự nhạy bén, đánh hơi", " năng lực" thấy trước", biết "giả vờ", "khôn khéo trăm đường", "biết nắm thời cơ". Tuy nhiên, phải thấy rằng - và đây là một điều quan trọng - không phải theo cung cách ấy, cậy đến métis, người Hy Lạp có ý thức lựa chọn để giải quyết, trong thời đại cổ điển, những xung đột vũ trang của họ. Còn quan trọng hơn nữa: hình thức trí

khôn biểu lộ ở sự thích thú vòng vo, lắt léo, cái năng lực được gọi là agkulométēs mà người Hy Lạp không phải là không biết đến, "bao giờ cũng xuất hiện ở dạng "chìm" ("en creux"), theo lời của Détienne và Vernant, nó bị chìm trong thực hành, và ngay khi đương sử dụng nó, không một lúc nào người ta quan tâm đến việc hiển ngôn bản chất của nó cũng như biện minh cung cách tiến hành của nó" ⁽¹⁴⁾. Khác với kỳ (thuật vòng vo, lắt léo) Trung Hoa, mètis vẫn ở trong bóng của lý trí, vả chăng nó chỉ được xác định rõ ở cấp huyền thoại. Bị dồn nén bởi trí tuệ tư biện, ở Hy Lạp, nó không phải là đối tượng của một lý thuyết*.

Nhận xét nói trên về mètis đáng được khái quát và đặc biệt là nó cho phép hiểu sự so sánh vừa được phác họa có tính chất khập khiễng: bởi lẽ tôi đặt song song, một bên là

* Trong luận văn Biết chữ, Khôn ngoan và Xảo trá trong những truyền thống cổ điển Trung Hoa và Hy Lạp (Cornell University Press, 1992), Lisa Raphals tìm cách vận dụng phương pháp nghiên cứu của Vernant và Détienne vào lĩnh vực Trung Hoa: tương ứng với mètis Hy Lạp là trí Trung Hoa mà ý niệm đã được triển khai từ thời Cổ đại và được dàn cảnh trong những bộ tiểu thuyết lớn. Tuy nhiên, việc đem phóng chiếu trường [champ] này vào một trường khác, cách làm này của tác giả luận văn, theo ý tôi, xem ra đã làm mất mát khá nhiều tính độc đáo có thể có ở trường khác: những định kiến văn hoá bị chôn vùi sâu nhất - mà cũng là hàm súc và tiềm tàng nhiều ý nghĩa nhất - lọt ra ngoài kiểu sánh đôi song song này; nếu ta không lần ngược lên tới được cái có thể là nội kết trong nội giới của trường khác này, để tìm cách cấu trúc sự khác biệt (nhưng không tuyệt đối hoá nó) của một nền văn hoá đối với một nền văn hoá khác, thì tất cả mãi mãi xem ra na ná giống nhau.

những lý thuyết chiến lược (của Trung Hoa) và bên kia, là cung cách không phải tư duy chiến tranh mà là làm chiến tranh, như những sử gia Hy Lạp đã thuật lại cho chúng ta. Sự tình là tôi không thể làm sự so sánh một cách chặt chẽ hơn, chẳng qua là do chúng ta không thể tìm được những văn bản chiến lược của Hy Lạp về chủ đề này có thể so sánh được với những khảo luận binh pháp Trung Hoa. Ở Hy Lạp, không phải là không có một mảng văn học dồi dào bàn về kỹ thuật (techné) quân sự, nhưng văn học này chịu sự tạo hình, tạo nghĩa (informer) của những ý niệm triết học chẳng bao lâu (và, theo như tôi cảm nhận, cũng chẳng ảnh hưởng trở lại phần còn lại của sự suy tưởng), và bản thân những nhà nghiên cứu ngữ văn Hy Lạp xem ra cũng chẳng mấy quan tâm đến việc khai thác nó (chúng cứ là những khảo cứu của Elien hoặc Arrien phần lớn đương còn bỏ hoang). Đến đây không thể không đặt ra câu hỏi: lợi ích thực sự chiến lược của một sự lý thuyết hoá chiến tranh coi trọng giao chiến trực diện và bỏ rơi nguồn vô tận các phương tiện của chiến pháp vòng vo, lắt léo, lợi ích đó là gì vậy? (Và câu hỏi tiếp theo: ngay suy tư của Clausewitz, được nhìn nhận như là lý thuyết gia lớn nhất châu Âu, có thực sự tạo lập được một công trình "chiến lược" không?).

Đọc những văn bản Hy Lạp trong suy tư về chiến tranh giới hạn ở chiến thuật, tôi thấy dường như họ chẳng qua đưa ra những sắc thái của "mô hình" đối đầu trực diện do Hanson dựng lên chủ không thực sự đặt lại vấn đề này. Trong sự mô tả đội chấp kích được tình lọc đến độ thuần

khiết hầu như là toán học, Asclépiodote, nhân bản về hành quân, có chú ý đến một cách bài bố "chéo lệch" (loxé) đối lập với cách bài bố "trực diện" (plagia, orthia), nhưng từ đó ông chẳng rút ra được hiệu quả nào. Cũng vậy, nếu như Enée nhà chiến thuật có thể khuyên, trong một số trường hợp, dùng có đôi đầu trực tiếp đối phương mà phải chờ khi họ dạn hơn trước sự tán loạn của quân ta và lơ là cảnh giác (trong Hipparque của Xénophon hoặc Mưu mẹo của Frontin cũng thấy có lời khuyên này), hoặc giả, nếu như ông khuyên nghị dùng kế nghi binh để tấn công địch dễ thắng hơn, thừa cơ chúng bị bất ngờ, và chớ có coi thường thuật ra quân bí mật và những mưu mẹo khác (dùng gián điệp và tung tin thất thiệt cũng đã từng có ở Hy Lạp và xem những trò này là của riêng của Trung Hoa là không đúng⁽¹⁵⁾, tuy vậy phải thấy rằng việc thực hành thuật vòng vo, lắt léo này, khác với những gì chúng ta đã thấy ở Trung Hoa, bao giờ cũng được trình bày như những biện pháp bất đắc dĩ, những kế xoay sở, gỡ gạc: người ta có thể đem thuật này ra khuyên làm nhưng không phải từ nó mà chiến tranh được tu duy. Ngược lại, trong những công trình của Marcel Détéienne về đội chấp kích, tác giả lại còn chỉ cho chúng ta thấy mối liên hệ mật thiết giữa đội chấp kích và tổ chức của thành bang và như vậy càng xác nhận với chúng ta tầm quan trọng của hình thức đối đầu Hy Lạp này. Thậm chí còn có tính đồng đẳng cấu trúc giữa cái này và cái kia: do sự giống nhau về trang bị, sự tương đương về tư thế, cả tính đồng nhất của phép tắc hành vi nữa, những đội viên bộ binh của đội chấp kích chung quy lại giống như những "phần tử,

dem cái này thay cho bất cứ cái nào đều được", điều này tương ứng y xì với thân phận của họ, với tư cách là những công dân nằm trong khuôn khổ bình quân đời sống chính trị của họ ⁽¹⁶⁾. Thế là đội chấp kích và, cùng với nó, lô gích của một sự tiếp cận trực diện có thể tóm gọn cả một sự "lựa chọn" của văn hoá Hy Lạp. Vậy thì ta hãy xem sự so sánh được tiến hành có thể tiếp tục được không, và đặc biệt là cái mà đội chấp kích đã chỉ cho chúng ta, được phản ánh vào những bình diện khác, liệu có thể hướng chúng ta đến một sự đối lập khái quát hơn không.

3. Tôi đánh liều nêu ra câu hỏi: phải chăng sự giao tranh mặt đối mặt của những đội chấp kích đối đầu trên trận địa tìm được cái tương đương trong sự tranh cãi mặt đối mặt của những lời diễn ngôn (chính là xung quanh sự tranh cãi này thành bang được tổ chức)? Không chỉ là tương đồng [analogie], tôi nói rõ ý của tôi, mà là tương đương. Bởi lẽ cấu trúc agon mà tổ chức đối đầu vũ trang cấu thành người ta còn tìm thấy nó trong lòng của sân khấu (bi kịch hoặc hài kịch), của toà án, của quốc hội: quả vậy, dù là có tính chất sân khấu, tu pháp hay chính trị, sự tranh cãi đều biểu lộ như là sức ép với kẻ mình chống hay sức kéo với kẻ mình ủng hộ; được hay thua chỉ là sức mạnh hay số lượng những lý lẽ được tích tụ phía bên này và phía bên kia. Bởi vậy, nếu như có sự đồng đẳng giữa quy thức [ordre] của đội chấp kích và quy thức của thành bang, có lẽ là không phải chỉ vì những người tham dự phía bên này cũng là những người tham dự phía bên kia (bên này là lính, bên kia là công dân),

nhưng còn là vì, từ quan điểm cấu trúc, cả hai phía có cách giải quyết như nhau. Ta vừa thấy sự đối đầu của những đội chấp kích nhằm giải quyết sao cho mau lẹ và không có nhập nhằng; cũng vậy sự đối đáp lý lẽ không ai chịu ai trong những lời tranh cãi bốp chát, như đã được những người Hy Lạp quan niệm, không kể là ở sân khấu, ở toà án hay quốc hội, trước sau nhằm cùng một hiệu quả. Những diễn giả tranh biện bác bỏ nhau, công khai và trước mặt mọi người, trong một thời gian có hạn, và tất cả những người chứng kiến, trong thâm tâm, đều muốn sớm dứt điểm sự tranh cãi: cuộc "xô đẩy" giữa hai phe đối kháng ngả về phe này hay phe kia, rốt cuộc, thể hiện bằng biểu quyết đa số. Chính là từ đó, tranh biện mặt đối mặt có liên hệ mật thiết với tổ chức dân chủ của chúng ta (để hiểu rõ điều này, chỉ cần thấy hết tầm quan trọng của những cuộc tranh luận trên truyền hình trong đời sống chính trị của chúng ta). Đến đây không khỏi đặt ra câu hỏi theo chiều hướng ngược lại: ưu đãi mà truyền thống Trung Hoa dành cho chiến pháp vòng vo trong việc giải quyết những quan hệ đối kháng ngày nay, ở Trung Hoa còn làm kẹt "quá trình" dân chủ tới đâu nữa? (và nói trớ trêu hơn: khi nào thì chúng ta được thấy những người ứng cử tham gia quyền lực ở Trung Hoa đối mặt nhau trong những cuộc tranh cãi có tổ chức?) Điều này có đúng chạm đến một số trong những lựa chọn hệ tư tưởng trọng đại của chúng ta (vì có sự liên kết hết sức mật thiết giữa bỏ phiếu và tự do trong ý thức của chúng ta) và trong một hoạt động chính trị bị thống trị bởi sách lược

vòng vo, lắt léo, một thể thức giải quyết bằng bỏ phiếu đơn thuận - cú suy theo lô gích - xem ra khó mà được dung nạp.

Tranh biện mặt đối mặt của những diễn ngôn, quá quen thuộc với chúng ta, ấy vậy mà không "hiển nhiên" như chúng ta tưởng; cũng như lễ lối biểu quyết, bầu cử mà nó dẫn đến, nó lệ thuộc vào một trạng huống văn hoá, so với Trung Quốc, rất là đặc biệt, như chúng tôi đã nhận xét. Có thể đề ra nguyên tắc của trạng huống văn hoá đó như sau: nếu như một diễn ngôn riêng biệt có khả năng đề xuất những tư tưởng thì hai diễn ngôn tương phản, đem đối lập những tư tưởng, càng bám sát chúng hơn. Và, người ta biết, ít ra trên những nét lớn, từ đâu mà có cái cách thực hành tranh cãi hùng biện (l'agôn logos) như thiên hạ đã từng chấp nhận ở Hy Lạp t.k.V. Đương nhiên có thể xem Protagoras phần nào đó là tổ sư của thực hành tranh cãi này. Bởi lẽ Protagoras không những là người, theo sự chứng nhận của Aristote, cho rằng mình có thể "làm cho lý lẽ yếu nhất trong hai lý lẽ trở thành mạnh nhất", mà trước nhất ông là người đề ra tư tưởng có tính chất nền tảng cho rằng trong mọi vấn đề đều có hai diễn ngôn hoặc hai lập luận trái ngược. ("Ông là người đầu tiên nói rằng về vấn đề nào cũng vậy đều có hai diễn ngôn đối lập", đây là thuật theo lời của Diogène Laerce; Clément d'Alexandrie cũng xác nhận điều này: "Những người Hy Lạp, tiếp theo ý kiến của Protagoras, cho rằng với diễn ngôn nào cũng vậy, bao giờ cũng có một diễn ngôn đối lập.") Quan niệm của chúng ta về logos chủ yếu triển khai từ quan điểm có tính chất

nguyên tắc này: nếu như, đối với bất cứ lý lẽ chính xác nào, bao giờ cũng có thể đưa ra một lý lẽ khác theo chiều hướng ngược lại, thì nghệ thuật diễn ngôn, mà ta biết rằng nó sánh đôi cùng với sự đăng quang của "lý trí" của chúng ta, chủ yếu là đưa ra những lý lẽ trái ngược với những lý lẽ đã được trình bày và từ đó làm cho chúng có sức thuyết phục hơn.

Người ta biết khá rõ trình tự lời lẽ suy lý của tranh biện đối đáp tiến hành như thế nào (nó đã được những nhà hùng biện sử dụng theo nhiều cách, trong nhiều trường hợp). Trong số những thủ pháp thông dụng nhất để lật đổ một lập luận, cách đơn giản nhất là vạch ra lý lẽ của đối thủ là sai và đây là sự bác bỏ với nghĩa sát sao nhất. Thuật bù trừ (compensation) nhằm huỷ bỏ lý lẽ đối phương cũng là một cách tranh biện; còn có thủ pháp lật ngược lập luận của đối phương, chứng minh rằng cái mà họ tưởng là có lợi cho họ, trên thực tế, bất lợi cho họ (lật lại), hoặc có lợi cho chính chúng ta (vận lại). Không kể theo cách nào, toàn bộ nghệ thuật là ở chỗ luôn luôn bám thật sát những lý lẽ đối lập (tìm mọi cách để sử dụng lại nhiều nhất những sự kiện được đối thủ đưa ra, những từ, những ý kiến của họ), nhưng để đi đến những kết luận trái ngược. Như Jacqueline de Romilly đã phân tích khá rõ nhân bản về những lời lẽ đối đáp [antilogie] của Thucydide ⁽¹⁷⁾, trong cuộc đấu khẩu này, diễn ngôn trả lời phải cùng một hàng, càng ngang hàng càng tốt, với diễn ngôn mà nó trả lời) (logos para logon; và trong trường hợp là diễn ngôn đầu, diễn giả phải tưởng tượng ra trước những lý lẽ mà anh ta sẽ bị vận lại): sao cho

mỗi diễn ngôn đưa ra lập luận chặt chẽ nhất, đối với diễn giả kia (logoi antikatateinantes, đó là lời của Thucydide: những "diễn ngôn" này "co kéo nhau rất căng"). Tôi nghĩ rằng, từ hoạt động trở nên hết sức thông dụng thời bấy giờ của thuật phản ý, người ta có thể có thể nắm được một nguyên tắc cốt yếu của logos: đặc điểm của logos là bám thật sát đối tượng của nó. Theo chiều hướng ngược lại, chúng ta thấy rằng, ở nhiều mặt, đặc điểm của cách diễn đạt Trung Hoa (cũng là đặc điểm của văn ở Trung Hoa) là, thông qua sự vòng vo, giữ sao cho lời nói dập dờn và lời lỏng, sao cho "uyển chuyển, thư thái" [uyển chuyển uỷ khúc i]: cốt thiết lập một khoảng cách xa xôi, bóng gió [distance allusive] đối với đối tượng ta nhằm ngắm.

Chúng tôi làm rõ hơn thuật đấu khẩu này bằng cách làm sáng giá thực chất của sự xô đẩy đối kháng. Nhân vấn đề này chúng tôi không tránh khỏi trở lại những phương diện chiến thuật mà chúng tôi đã nêu lên trước đây. Một khi, giống như hai đội chấp kích với những hàng quân đối mặt nhau, hai danh sách lý lẽ đã được bày ra, trưng lên những lợi thế thuận cho phía bên này hay phía bên kia, thì để phân định thắng bại chỉ cần "nói danh sách nào dài hơn hoặc có những lợi thế lớn hơn". Về phương diện này, những yếu tố so sánh càng đồng dạng thì sự so sánh (và sự phân định thắng bại được suy ra từ đó) càng có sức thuyết phục. Nguyên tắc kết cấu đồng đều mà chúng tôi nhận thấy ở cấu trúc của đội chấp kích thì ở đây cũng cần thiết như vậy: sự chặt chẽ của đối đáp đối kháng [antilogie] đòi hỏi "biến tất cả những yếu tố của lý lẽ, lập luận thành những dữ kiện có

thể so sánh được, có thể đem cộng với nhau, trừ vào nhau, thậm chí đem đổi lẫn nhau ⁽¹⁸⁾"; những lý lẽ như vậy cấu thành những đơn vị, được dàn ra thành hàng đối mặt nhau, "giống như người ta sắp đặt những con số". Đối chiếu và tính đếm là cơ sở của xung đột lời lẽ này và bao giờ cũng vậy chính là bằng một sự dôi dư - nhưng đây là dôi dư lý lẽ được đưa ra chủ không phải kỳ dư được giữ kín - mà người ta mưu toan giành thắng lợi. "Các người hãy tính xem, Thucydide gửi những ý sau đây vào lời một trong những chủ tướng ở Péléponésie (II, 87), chúng dày dạn kinh nghiệm thì các người có lòng dũng cảm tuyệt vời, có những thất bại trước đây là do chúng ta chuẩn bị không tốt, việc gì mà lo sợ: vậy thì cái còn lại cho các người trội hơn, đó là sự vượt trội về số lượng tàu bè và trận thủy chiến có cơ diễn ra bên một bờ biển nơi đó các người được lòng dân...". "Ở đây, theo lời bàn của Jacqueline de Romilly, bản thân những từ mô tả chia thành hai cột song song (antitaxasthe), cho thấy rõ số thành số học; và những vẽ so sánh trung tính tương ứng với những lợi thế của phe bên này và phe bên kia⁽¹⁹⁾." Những lý lẽ đối đáp nhau được ước định như những lượng xô đẩy ngược chiều nhau; về phương diện này, một điều đáng lưu ý, như thường hay được nhận xét, cùng một từ Hy Lạp, *logizesthai* vừa có nghĩa là "suy tư", vừa có nghĩa là "phân tích thành từng khoản". Cũng phải thấy rằng đặt diễn ngôn vào thể mặt đối mặt có tổ chức đối với người Hy Lạp còn hơn là một trò chơi tu từ, thực sự đó là một công cụ trí tuệ: bảo vệ và bác bỏ một lý lẽ, tiến hành bằng chính đề và phản đề được họ xem là phương sách tốt nhất để làm nổi bật, trước một cử tọa, chân lý người ta đang

tìm kiếm. Đúng là cấu tạo hết sức chặt chẽ, và do đó không tránh khỏi cứng nhắc, của sự đối đáp đối kháng, như người ta thấy nó được sử dụng trong mọi thể loại của thể kỷ V, không chỉ trong nghệ thuật hùng biện, mà cả trong sân khấu, ngay cả trong cách viết sử, một cấu tạo như vậy, về sau này, lẽ đương nhiên, phải biến hoá, uốn chuyển, mềm mại hơn rất nhiều: trong quá trình biến hoá, lời lẽ đối đáp [antilogue] cuối cùng trở thành lời lẽ đối thoại triết học [dialogue] Bởi lẽ đối đáp (đối kháng) thuần tuý gây cảm giác, giống như một thứ tập luyện, tất cả đều bảo vệ được, và từ đó nó trở nên nguy hiểm về mặt đạo đức, đưa người ta đến chủ nghĩa hoài nghi; ngoài ra, với cái thuật này, như Platon đã từng phê phán (Cộng hoà, I, 348a), những lý lẽ thường thường được sử dụng lại, theo chiều hướng này rồi lại theo chiều hướng khác, nhất là nó bao giờ cũng đòi hỏi một người thứ ba làm người phân xử. Cấu tạo đề - phản đề này của diễn ngôn, do đó, không ngừng được làm đi làm lại, ngay từ đầu con đường chờ đợi nó là những cuộc phiêu lưu vô tận của phép biện chứng. Nhưng, tuy vậy, lẽ nào không thể không thấy trong việc lô gích học của chúng ta được đặt vào thể đối kháng mặt đối mặt, còn hơn cả trong điểm xuất phát của nó, một định kiến nào đó của nó, thường xuyên vận hành?

4. Những gì tôi đã nêu lên có liên quan đến bình pháp được đưa ra như một thứ hình ảnh (bóng bẩy); mặt khác, nếu như tôi đã lựa chọn bắt đầu bằng đào thật sâu khoảng cách giữa hai nền văn hoá này, Trung Hoa và Hy Lạp, đó là để thủ lập ra một thể đôi ngả [alternative] có tính khái quát

hơn (và do đó có thể đem dùng trở lại ở bên trong mỗi khung - khung phương Tây cũng như khung Trung Hoa); mục đích là để nhìn ra rõ hơn kết cấu của ý nghĩa (nói chung) dựa trên cái gì đồng thời khai thác rộng hơn bộ nan quạt những khả năng của nó (Tôi nói ý nghĩa nói chung: hiệu lực của ý nghĩa, dù cho nó hết sức lạ lẫm, cũng trở thành khả niệm [intelligible] đối với chúng ta.) Thế là tôi đã đi tới chỗ giả định rằng sự sáng chế và sự hiệu chỉnh thuật đối đáp diễn ngôn có đối vị (contrepont) là sự đối đầu của những đội chấp kích nghênh chiến mặt đối mặt trên chiến trường; đồng thời đây cũng là một dịp để chúng ta đưa một ám dụ vào thử thách: ám dụ chiến lược của ý nghĩa (nói chung).

Và, trên thực tế, tu từ học Hy Lạp, ngay trong từ vựng của nó, khuyến khích quan niệm sự đối đáp các diễn ngôn bằng những từ chiến đấu ⁽²⁰⁾. Điều này còn hiển nhiên hơn nữa về phía Trung Hoa. Một thành ngữ Trung Hoa đã trở thành cách ngôn, "giết ngựa để đánh người cuồi ngựa", ở Trung Hoa, vẫn còn được thông dụng, trong cuộc sống chính trị, ý muốn bày cho cách chỉ trích gián tiếp thủ trưởng thông qua những người tùy thuộc của ông ta (câu nói để bảo vệ thì ngược lại: "bỏ cả ngựa xe để hộ tướng"). Một thành ngữ khác thông dụng, như chúng ta đã biết, đã được Mao Trạch Đông viện dẫn trong suy tư của ông về chiến tranh du kích: "động phía Đông để đánh phía Tây" [thanh Đông kích Tây], có thể dễ dàng đem vận dụng câu này vào lĩnh vực diễn ngôn: mặt này, chiếm toàn bộ dung lượng là những lời hiển ngôn, nhưng chẳng qua chỉ để đánh lạc

huống, còn mặt kia, sự công kích luận chiến dưới cái vỏ che đậy của loáng thoáng một sắc thái xảo quyết. Thành ngữ chiến thuật này có những thành ngữ khác hoàn toàn đồng đẳng với nó chỉ có liên quan đến nghệ thuật tấn công bằng lời nói: "chỉ gà mắng chó" ["chỉ kê mạ cẩu"] (hoặc: "chỉ cây dâu mắng cây hoè" ["chỉ tang mạ hoè" *j*]). Tôi trở cái này nhưng tôi lại nhằm cái khác; cái này chỉ là có cho một sự vòng vo - và với tư cách này, nó được phô ra lộ liễu - trước sau cốt là đánh cái khác "ác" hơn, và đây là đánh lén, đánh ngầm.

Như vậy, tương ứng với thuật vòng vo được binh pháp coi trọng là một thuật vòng vo - tương đương - của lời nói. Để bức tranh đầy đủ hơn, có thể lấy những dữ kiện xung quanh tương phản này: chiến pháp Hy Lạp thiên về "xô đẩy" trong trận đánh đối đầu, trận đánh áp lá cà giữa những binh sĩ hoặc những lý lẽ, Trung Hoa lại chuộng hơn chiến pháp vòng vo ("kỳ"), rộng đường dụng binh hơn, con đường hành quân quanh co, xảo quyết hơn, làm cho địch quân hoang mang, còn quân ta không bị hớ. Mẹo "lẩn lút" và "quấy rối" cũng được vận dụng: thay cho việc trình bày lý lẽ minh bạch, cũng nhờ vào đó đối phương có thể bẻ lại được, ta lại dùng lời lẽ quanh co cho phép ta "lẩn tránh" mọi đòn trực diện buộc ta phải tự biện bạch, "lôm" vào sức tự vệ của ta; đồng thời, cũng nhờ vào thuật quanh co này ta có thể luôn luôn "quấy rối" đối thủ, lấy sự xa xôi bóng bẩy dọa họ - sự tằm ngấm tằm ngấm làm cho họ bức bối. Bởi lẽ từ quan điểm đấu khẩu (đối đầu bằng lời nói), sự lắt léo của tương quan vòng vo (kỳ) cũng mở đường cho trăm ngàn

ngón xoay xoắn. Nhà chiến lược, như ta đã biết, thao tác ở quãng thượng lưu trước thời "đăng cực" của sự tình, sự vật [en amont de l'avènement des choses] và bản thân mình chưa thực tại hoá "bài bố" của chính mình thì càng có thể chế ngự được "bài bố" của đối phương: trong tranh cãi, phê phán cũng vậy thôi, ta sẽ có thể thắng nếu ta luôn luôn ở giai đoạn thuần túy khơi gợi - giai đoạn mới bắt đầu [inchoatif] - của lời phát ngôn bởi lẽ cái ý nghĩa vừa mới chớm hé ra, nó không gò ta vào một lập trường xác định mà ta từ nay phải bảo vệ, nó cho phép ta tiếp tục tiến triển tùy thích, mà vẫn làm chủ cuộc chơi: thành ra đối phương bị chững lại trước sự khởi động lời nói của ta và bị lâm vào thế thụ động. Ý nghĩa này chỉ vừa mới lộ ra, vậy mà làm đối phương hoảng loạn, bao giờ họ hiểu được đích xác ta muốn đi đến đâu; sự phê phán mới chỉ sơ sơ này lại càng nguy hiểm vì nó không bao giờ phơi bày ra, nó không có những chỗ cho kẻ khác bầu vịu để phản bác. Giữa sự vòng vo của diễn ngôn và sự vòng vo của chiến lược, có sự trùng hợp song song khác thường: cả hai đều dẫn đến cơ cấu tổng thể, cả hai đều chứa đựng những biện bạch lô gích như nhau*.

* Cũng giống như trong chiến lược Trung Hoa, chiến pháp vòng vo (kỳ) có thể thực hiện mới mẻ thông qua chiến pháp trực diện (chính), trong nghệ thuật diễn ngôn, bất thần nói toạc ra điều mình nghĩ cho phép chộp đối phương bất ngờ và làm cứng họng: đang nói theo kiểu vòng vo, thì sự nói thẳng - ta tưởng rằng như vậy là trái với sự lắt léo của thuật vòng vo - lại trở thành một cách mới mẻ dùng chiến pháp kỳ đối với đối phương và giữ thế chủ động đối với họ.

Hãy xem một văn nhân Trung Hoa thời đầu thế kỷ - bản thân ông ta dịch Shakespeare, một dịch giả lớn - tả cho chúng ta thế nào là "nghệ thuật chửi ⁽²¹⁾" (từ bấy đến nay, cụm từ này được thông dụng ở Trung Quốc). Ông viết những trang này khi về nước, sau một thời gian lưu lại ở Hoa Kỳ (phải chăng đây là đất nước của "lời lẽ thẳng thừng" [direct talk]), nhu cầu của ông biện bạch cho lời lẽ vòng vo có lẽ ít nhiều có liên quan đến điều này. Sau một số nhận định chung chung, đoạn bốn, có tiểu đề là "Đập cạnh sườn và đánh bên sườn k" [bàng xao trặc kích] bắt đầu như sau:

Nếu có kẻ ăn cắp của anh và, để quở trách, anh nói nó là đồ ăn cắp; hoặc có kẻ trộm lột anh và, để mắng nó, anh nói nó là đồ ăn cướp, nói vậy là chẳng đến đâu cả. Khi muốn quở trách ai, trước hết cần phát huy tác dụng của nghệ thuật hư hư, thực thực, nghệ thuật "cánh buồm thấp thoáng", cần gọi ra một cách gián tiếp và liên hệ một cách vòng vo, cần đập vào cạnh sườn và đánh tạt ngang; đến điểm quyết định, anh chỉ cần một từ để kết thúc và đối thủ, như người ta nói, bị nhát dao đâm vào họng

Cũng như trong binh pháp, thành công có thể được bảo đảm ngay trước khi trận giao chiến đầu tiên xảy ra, ngay trước khi lời phê phán đầu tiên được phát biểu (đến lúc ra tay giao chiến thì kẻ thù đã bị đánh bại; đến lúc "nhả ra" cái từ ác hiểm, thì đối với đối thủ, đó là "phát súng ân huệ"). Hiệu quả của lời chửi rửa lại là ở trạng thái mà ta chuẩn bị trước ở tinh thần của đối phương, thuật chuẩn bị này được

diễn đạt một cách tự nhiên bằng những thuật ngữ chiến lược: không chỉ có những từ "đập cạnh sườn", "đánh bên sườn", trong những tiểu đề của những đoạn sau, còn có "thoái dĩ thủ thắng", "chuẩn bị tập kích". Đồng thời, những thuật ngữ tác chiến quân sự này được pha trộn những thuật ngữ nghệ thuật: "hư" và "thực" không chỉ đối lập, như trong tư duy chiến lược, những điểm kháng chiến là "thực" với những điểm luôn lách thâm nhập là "hư" mà còn gọi ra, như trong ngôn ngữ hội họa, quan hệ phong phú mà cái thực (hoặc cái "đầy") của đường nét được vẽ [le tracé] tạo ra cùng với mảng trắng bao quanh nó và làm cho nó sống động (như là hiệu quả của "hư"); cũng vậy, "cánh buồm" và "thấp thoáng" chỉ định nghệ thuật kín đáo của sự ám chỉ lần lượt làm cho lộ ra rồi lại làm cho biến mất và cứ như vậy bao giờ cũng chỉ cho chúng ta thấy lấp ló.

Chiến lược và mỹ học thực ra liên đối với nhau mật thiết và đây là một điểm chúng ta sẽ phải trở lại. Cũng như tiềm năng chiến lược không ngừng luân phiên biến hoá, người ta có thể nói đến một "tiềm năng" mỹ học không ngừng đổi mới: bằng sự biến đổi giữa cực hiện diện và cực mờ tan, cực hiển hiện và cực mất hút. Phê bình không ngừng giao động giữa hiển thị [explicite] và hàm ẩn [implicite] cũng như binh pháp không ngừng giao động giữa chiến pháp "nguyên" và chiến pháp "kỳ".

Tính hiệu quả, trong phê bình cũng như trong binh pháp, quả là thuộc về cùng một nguyên tắc. Nếu như ngay từ đầu anh nói với ai đó cái lỗi lầm của kẻ mà anh trách

móc, thế là tất cả đã được nói toẹt ra rồi, chẳng còn gì để nói thêm nữa. Trừ phi ta khai thác con đường "Hy Lạp" đã được nêu lên trước đây, và xuất phát từ chỗ ban đầu này ta đi vào một sự chứng minh theo đúng phép quy định. Bằng không, lời nói của anh bị đóng lại cấm cửa bất cứ sự phát triển nào, nó chẳng có tương lai nữa, và thú nhận ngay tức thì bước đường cùng của nó, nó trở nên vô sinh; đồng thời, đối thủ của anh thế là biết được lập trường của anh và ngay từ đầu hiểu rõ cơ sự, nó chẳng lo ngại nữa: phơi bày mình ra thì tự mình tước bỏ mọi phương tiện đồng thời cung cấp cho đối phương những điều cần biết để phòng ngự. Chính nhược điểm này chiến lược vòng vo lại có khả năng chạy chữa: bằng cách duy trì ý nghĩa phê phán ở giai đoạn thuần túy khơi gợi, mới ló, nó có thể làm cho ý nghĩa này bền lâu khả năng tiềm tàng của nó và từ đó giữ được khả năng tấn công của nó thời gian lâu nhất: cũng nhờ vậy mà đem đề lên đối thủ một sức ép chẳng còn có tính chất địa phương và nhất thời như trong tấn công chính diện mà có tính chất khuếch tán và kéo dài - bao trùm, tràn ngập.

Đến đây có thể ngờ rằng lối nói né tránh, so với nói, trong cái nhẽ của nó còn là cái gì đó lớn hơn nghệ thuật nói giảm [litote] nhiều: chối bỏ những ngón có hiệu quả chói lọi của lời nói gây ấn tượng mạnh nhưng tiêu ma ngay, người ta tạo ra khả năng làm biến hoá tương quan đối kháng (trong đó hai đối tác mặt đối mặt ở một thế bình đẳng) thành một quá trình mà sự triển khai vừa cho phép ta thao túng, vừa mở ra những nguồn phương tiện vô tận của

chiến pháp vòng vo: làm cho sự nghi ngờ lượn lờ bao trùm, sự lo ngại lan toả đó đây, ta làm cho đối thủ đâm ra bối rối.

Nhân bàn về nghệ thuật chửi ta thấy lại hai đặc điểm làm cơ sở cho chiến lược Trung Hoa: cách vào cuộc vòng vo cho phép người phê phán cũng như người tác chiến không bị lộ, bị hở và ỏ trong thế "không cách nào thăm dò được"; đồng thời làm cho sức mạnh tấn công của họ thành "vô tận": bao giờ cũng giữ lại điều gì đó có dư để nói, bởi lẽ nó chuyển luận phiên những lúc sự ám chỉ trở nên trực tiếp hơn và những lúc sự ám chỉ trở nên bóng gió hơn, sự phê phán mang trong nó nguyên tắc của một sự giao động vô cùng tận: nó có thể liên tục uốn khúc như rắn, không bao giờ hết khúc quanh co.

Từ đó ta cũng hiểu ra nội dung của thuật vòng vo này là như thế nào: vòng vo, từ quan điểm chiến lược chuyển thành hàm ẩn, từ quan điểm diễn văn; tính chất vòng vo của lộ trình dẫn đến chiều sâu của ý nghĩa. Chẳng có gì đáng ngạc nhiên là tập "Nghệ thuật chửi" được viết tiếp bằng lời ngợi ca ngôn từ "hàm ẩn". Tôi dẫn đoạn văn sau đây để đặt sánh đôi với những điều Arthur Smith đã cho chúng ta biết. (Chúng ta nhớ đến ý kiến của nhà truyền giáo Mỹ: "Người Trung Hoa chửi khi họ tức giận, nhưng những người có văn tài có tầm cỡ, họ lấy làm thích thú đem tuần những ý nghĩa xúc phạm vào những lời bóng gió hết sức tế nhị, bằng những ám chỉ mà ý nghĩa đích thực, ngay lúc ấy, người nhận không nắm được, bởi lẽ những ám chỉ này cốt là để tiêu hoá như một viên thuốc đắng bọc đường." [xem ch.I/]).

Đây là lời của văn nhân Trung Hoa làm sáng tỏ chiến lược này từ bên trong: Khi ta chửi ai đó, ta phải chửi bằng một ngôn ngữ cực kỳ tinh tế, ý nghĩa hàm ẩn. Cần tránh dùng cho y mới nghe lời nói đầu tiên thì đã biết là ta chửi y: để cho y ngẫm nghĩ một thời gian rồi dần dà y mới hiểu ra rằng lời nói này không có dụng ý tốt, sao cho mặt của y ban đầu thì tươi cười, chuyển từ trắng sang đỏ, rồi từ đỏ sang tím bầm, và cuối cùng là từ tím sang sẫm. Trình độ cao nhất của nghệ thuật chửi là như vậy.

Và đây là lời kết luận: "Hãy tránh dùng ngôn ngữ thông thường bởi vì ngôn ngữ thông thường thoáng nhìn, thoáng nghe đã cạn sạch ý nghĩa [nhất lãm vô di]. Ngôn ngữ văn học không như vậy, nó có tính chất khúc chiết hàm súc *m*"

Ở Trung Hoa nguyên lý cơ bản của mỹ học nhà nho là: dù là ngắm một bức tranh, hay đọc một bài thơ thì ý nghĩa, sự thú vị "không cạn sạch lần xem đầu tiên, lần đọc đầu tiên" mà có cơ phát triển vô cùng tận. Chính vì vậy "chửi" cũng là một "nghệ thuật": nhờ vào tính chất vòng vo, đánh bằng ngôn từ thường có phần "du" hoặc "dôi" bảo đảm cho nó chiều sâu, mở cho nó vượt sang bên kia giới hạn và cho chúng ta tìm tòi xa hơn nữa. Về phương diện này, chỉ cần xem những nhà nho Trung Hoa, trong hai thiên niên kỷ, đã đọc Kinh Thi, tác phẩm văn học đầu tiên của họ như thế nào thì lường được hiệu quả này.

CHƯƠNG III

DUỐI BỘC NGOÀI HÌNH ẢNH: LỜI PHÊ PHÁN BÓNG GIÓ

Trong việc tiến hành so sánh những nền văn minh, chính những sự thiếu vắng thường là những điều khó thấy nhất - nhưng lại là đáng kể hơn cả: nếu như sự thiếu vắng cục cách làm việc đối chiếu song song hằng hệt, đền bù vào đây nó lại làm sáng tỏ những sự lựa chọn hàm ẩn. Hóa ra Trung Hoa lại là một trong những nền văn minh Cổ đại không có sử thi, ở khởi điểm của nền văn học của nó. Không có những thiên truyện lớn kể về những hành động anh hùng, rất ít sự nhờ cậy đến cái kỳ diệu. Trung Hoa, tóm lại, không có Homère. Trái lại, tác phẩm văn học đầu tiên của nó lại là một tuyển tập thơ, tập Kinh Thi, những bài thơ được sưu tập trong những thế kỷ IX - VI và lần san định cuối cùng được xem như là của Khổng tử: những bài thơ ngắn này, độ dăm ba đoạn, ít nói đến những chiến công, không thuật lại một huyền thoại nào, mà được xem như là biểu lộ những tình cảm trải nghiệm trong nhân dân hoặc dùng vào những dịp

nghi lễ, những cuộc tế lễ cung đình hoặc lễ hiến sinh.

Chúng ta đều biết với sự đăng quang của triết học, những người Hy Lạp đã phải tìm cách biện minh những tình tiết trong tác phẩm của Homère mà họ xem ra là phi lý, thậm chí nguy hiểm vì nêu lên những điều vô luân ở các vị thần: tình thế này đã dẫn họ tới việc hiệu chỉnh một kiểu đọc mới, theo phép phúng dụ [l'allégorie], kiểu đọc này dẫn họ tới việc "nghĩ ra", ở dưới cái bọc ngoài hình ảnh do nhà thơ sáng tạo [l'huponia], một giảng giải lý thuyết nó lập lại sự nội kết trên một bình diện khác và làm cho ý nghĩa có thể chấp nhận được. Bởi lẽ theo định nghĩa cổ điển về phép dùng từ này thì "allégorie" [phúng dụ] có nghĩa là cái điều khác với điều mà nó biểu đạt bằng ngôn từ, nó "muốn" làm cho chúng ta "hiểu" khác đi (Quintilien: aliud verbis, aliud sensu ostendit; aliud dicere, aliud intelligivelle). Cho nên thông điệp mà sự giải thích phúng dụ làm sáng giá có thể có nội dung vật thể [physique] (khởi phát từ Théagène de Rhegium và trong truyền thống chủ nghĩa khắc kỷ); nó cũng có thể có nội dung đạo đức và tâm lý (khởi phát từ Anaxagore và có ở Antisthène): những trận đánh có sự tham chiến của những vị thần của Homère không còn mang tai tiếng nữa một khi người ta hiểu rằng theo nghĩa bóng chúng là hình ảnh của trận đánh mà những kẻ tham chiến là những xu hướng của tâm hồn hoặc những nguyên tố của tự nhiên. Ý nghĩa phúng dụ này còn có hơi hướng siêu hình, do ảnh hưởng của trường phái tân Platon và của Plotin: Cronos mà bị Zeus xiềng lại, theo như Hésiode kể, gia do là

Trí tuệ bị gấn chặt bắt di bắt dịch vào lĩnh vực khả niệm [domaine intelligible] của nó, không có khả năng mà cũng không có ham muốn sa sút bằng một chuyển đột nhập vào lĩnh vực cái khả giác [sensible]. Một trường hợp nữa, Saturne là thời gian: nó ngốn những đứa con của nó là bởi vì thời gian vô tận nuốt ngấu nghiêng những tháng năm (cứ theo lời của nhà khắc kỷ Balbus trong *De natura deorum*); nó bị Jupiter xiềng lại, gia do là những thiên thể bắt nó phải trôi chảy đều đều.

Thông qua những thù dật và bịa đặt thiên hình vạn trạng của họ, có cả những điều ngày nay ta thấy là hết sức bất nhã, những nhà thơ cổ đại, Homère và Hesiode, được xem là gửi cho chúng ta thông điệp về những nguyên lý của thế giới và sự sống, họ khải thị cho chúng ta một chân lý thuộc một quy thức [ordre] khác, họ làm "thần học" ⁽¹⁾.

Phúng dụ, cái ý nghĩa khác mà văn bản muốn truyền cho chúng ta vòng vo qua hình ảnh hoặc hư cấu, đúng hơn cái ý nghĩa khác mà những nhà bình chú ban bố cho nó (phúng dụ), sửa sang nó cho phù hợp với những quan điểm của họ, chính cái ý nghĩa khác này đã cứu những thi phẩm Hy Lạp cổ đại khỏi mang tiếng là "phi lý"; nó rửa chúng sạch mọi hàm nghĩa bóng bở. Một khi chúng được đọc theo cung cách phúng dụ, thì Homère và Hésiode vẫn chính đáng là "những nhà giáo dục" của Hellade - bất chấp ý kiến của Platon về họ. Những nho sĩ Trung Hoa cũng vậy thôi, họ đã phải hợp pháp hoá vị thế chính kinh bộ Kinh thi cổ kính của họ bằng cách thấy ở tập thơ này (nhất là trong hai phần đầu của tập thơ, Phong và Tiểu nhã), ngoài nghĩa giai

thoại và nghĩa gắn với hoàn cảnh cụ thể biểu lộ trong những bài thơ này còn có những ý nghĩa khác nữa, lớn hơn. Họ phải thấy được bài học ở đó: để biện bạch cho quyền uy đến từ thời cổ đại của tập thơ (nhất là ở Trung Hoa, nơi mà truyền thống được nâng lên thành của thiêng) cũng như để xác nhận vai trò bảo trợ của Khổng tử, Thánh nhân tiêu biểu nhất mà tên tuổi gắn với thi tuyển này, họ chẳng còn sự lựa chọn nào khác là mở bộ Kinh hướng về yếu tính.

Nhưng, từ Trung Hoa đến Hy Lạp, "yếu tính" này đối khác. Theo khuôn khổ trí tuệ và ý thức hệ của những nhà bình chú Trung Hoa, cái ý nghĩa khác kia mà họ tìm tòi trong văn bản thơ không đụng đến vị thế của tâm hồn hoặc của cái thần thánh, nó không nhằm khám phá một "chân lý": ý nghĩa mà họ giải mã được thuộc quy thức xã hội, nó vừa có nội dung đạo đức, vừa có nội dung chính trị. Có nghĩa là luân lý của nó không được quan niệm từ một quan điểm cá nhân và tâm lý, mà từ những xu hướng của "tâm hồn", mà từ một quan điểm tập thể, trong viễn cảnh một sự "điều tiết" hài hoà những quan hệ giữa người và người. Lời dạy mà họ giải mã được thông qua nghĩa gắn với hoàn cảnh cụ thể của bài thơ có liên quan đến trị hoặc loạn trong gia đình và xã hội. Vậy nên cái ý nghĩa khác này không dẫn đến một bình diện khác, như trong phúng dụ Hy Lạp*, nó

* Những dịch giả phương Tây (đáng kể ra ở đây có Legge và Arthur Walley) hay xem như là "phúng dụ" cái cách đọc Kinh Thi theo như truyền thống Trung Hoa. Nhưng xem ra tiếp cận như vậy là không đúng và tôi sẽ trở lại vấn đề này; cũng nhầm lẫn như vậy, xem Pauline Yu, *The reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition* [Cách đọc hình tượng trong Truyền thống thi ca Trung Hoa], Princeton University Press, 1987, tr. 46.

hoàn toàn được triển khai xuất phát tham chiếu có tính chất văn cảnh và tính chất lịch sử được gán cho mỗi bài thơ: thông qua những cảm xúc được khơi gợi và dưới ngôn ngữ hình ảnh của bài thơ, những nhà bình chú phát hiện ra sự biểu đạt của một phán đoán ca ngợi hoặc chê trách, có giá trị nêu gương, về tình thế đương thời và những lẽ thói của thời đại. Và bởi lẽ chính họ cũng thuộc về một thế giới chính trị bị kiểm duyệt hết sức gắt gao (công việc bình chú chính thống tập Kinh Thi bắt đầu cùng với Đế chế Trung Hoa, hai nghìn năm nay), họ đặc biệt có xu hướng quan niệm ý nghĩa chính trị này như là lời diễn đạt vòng vo một sự chỉ trích nhằm vào chính quyền nhưng không dám nói ra công khai: tính chất thơ của ngôn ngữ cho phép che giấu những gì quá xúc phạm trong lời chê trách; dưới bề ngoài hình ảnh, sự phê phán càng vòng vo kín đáo.

Bởi vậy, cứ lần theo các thế hệ những nhà bình chú, dựa vào tác phẩm văn học đầu tiên của Trung Hoa, vừa cổ xưa nhất, vừa có ảnh hưởng sâu sắc nhất, chúng ta có thể học đọc cái mà chúng tôi bước đầu gọi lên như là một nghệ thuật tán công vòng vo. Bởi lẽ thơ chính là lời nói vòng vo, cạnh khoé tiêu biểu. Và quả vậy, đây thực sự là một nghệ thuật: sự vòng vo trong cách diễn đạt thơ một sự phê phán chính trị có hiệu quả riêng của nó. Bởi lẽ thuật vòng vo này được sử dụng đâu có phải chỉ vì "nhà thơ" không dám phát biểu trực tiếp lời chê trách của mình, sợ xúc phạm những quyền uy, bản thân nó có bề chiều của sự vô cùng tận và đây là một đặc điểm của lời nói thơ. Như những nhà bình chú Kinh Thi thường hay nhận xét: "khi những lời phê phán

được trình bày trực tiếp, người ta dễ dàng thấy đầu mút của chúng; nhưng khi chúng uốn khúc quanh co, con đường của chúng là vô cùng [uỷển đạo vô cùng] ⁽²⁾ *a*". Như vậy, chúng ta lại gặp cái điều mà chúng ta nhìn nhận như là lợi thế chính của sự vòng vo, nhân bản về ngôn ngữ thơ: vì được diễn đạt bằng thể thức thơ, nên sự phê phán là "vô cùng tận". Sự vòng vo này không chỉ biểu thị một sự ép buộc (vì không thể phát biểu ý kiến trực tiếp), nó còn làm tăng giá trị của sự phê phán, làm tăng thêm hiệu quả.

Bàn về tập Kinh Thi cổ kính này, như nó được bình chú theo truyền thống, chúng ta còn gặp lại hai con đường biểu đạt gián tiếp mà chúng tôi đã nêu lên trước đây: sự phê phán được biểu đạt hoặc bằng vay mượn (như là một cách vòng vo) hoặc bằng hiệu quả khác biệt nội tại (dẫn đến "quanh co"). Sự "vay mượn" có tính chất thơ tiêu biểu, đương nhiên, đó là hình ảnh. Khi có một bài thơ bắt đầu bằng những câu thơ như sau (Kinh thi, số 113)

Con chuột to! Con chuột to!

Chó ăn nếp của ta.

*Ba năm ta đã quen cái thói của mày rồi [...]**

I, tr.492

* Những câu thơ Kinh Thi (dịch nghĩa) được dẫn từ Khổng Tử, Kinh Thi, dịch giả: Tạ Quang Phát, N.x.b. Văn học, 1991, số tập, số trang được dẫn là của công trình dịch thuật này. Có những câu chúng tôi dịch từ bản dịch tiếng Pháp của F.Jullien để cho phù hợp với văn cảnh của nguyên tác tiếng Pháp, những câu này không có dẫn "số tập, số trang".

Người ta dễ dàng đoán dưới mô-típ "con chuột", đó là sự tố cáo thói tham tàn của tham quan ô lại. Một hình thức vay mượn khác: đây không phải là sự chuyển từ một thực tại này đến thực tại khác, như trong ám dụ, mà một sự chuyển trong thời gian: bản về tập Kinh Thi là tác phẩm văn học cổ xưa nhất ở Trung Hoa, những nhà bình chú đã nhận xét rằng nó "trình bày quá khứ" "nhưng cốt để chỉ trích hiện tại" [trần cổ nhi thích kim] *b*

Hiệu quả sau, nó đã trở thành một thuật diễn hình, xem ra tiêu biểu hơn cho truyền thống Trung Hoa; người ta cũng thấy rằng nó vẫn thông dụng trong những phong trào chính trị đương đại. Nhưng điều độc đáo nhất có lẽ là ở cách những nhà bình chú, qua những khúc quanh co của văn bản thơ, thích nắm được một ý nghĩa quý quýet. Đây là một bài thơ (Kinh Thi, số 47) ba đoạn thơ liên tiếp hết lời ca ngợi sắc đẹp của hoàng hậu: không chỉ trang phục mà cốt cách thung dung, dáng vẻ đường hoàng. Người ta ngỡ rằng đó là những lời khen ngợi nhưng hai câu thơ cuối của đoạn thơ đầu được đặt vào tám tiết dật ngợi ca này lại là những câu hỏi:

Những nàng (Tuyên Khương) không phải là người đức hạnh

Thì biết nói ra làm sao?

I, 225

Mỗi nghi ngờ này, nảy sinh vòng vo thành lời ca ngợi, mang trong nó toàn bộ ý nghĩa của bài thơ. Bởi lẽ nếu như

"bài thơ, nhà bình chú nói với chúng ta, trở đi trở lại miêu tả trang phục lồng lầy", thì hai câu cuối của đoạn đầu "làm lộ ra, bằng một sự vòng vo", mục tiêu phê phán¹⁴. Và "sự biểu đạt càng vòng vo, một nhà bình chú khác nói với chúng ta về bài thơ này, thì ý nghĩa càng sâu sắc"¹⁵.

Như vậy chính cái nhận xét, cái chỉ tiết gài vào dưới lời khen ngợi mới là cốt yếu. Mà ta biết rằng dấu hiệu này của ý đồ phản bác có thể còn tinh tế hơn nữa. Một bài thơ khác (Kinh Thi, số 106) ca ngợi một cách lộ liễu một vương công "vẹn toàn". Ngợi khen thân hình cao lớn, cặp mắt đẹp, bước đi khoan thai; ngợi ca tài bắn cung giỏi, múa khéo. Trong sự miêu tả, không có một từ nào mà lại không tích cực; một mạch ngợi ca, không một nhận xét nào lạc lõng xen vào. Chỉ có tiếng "Ôi!" than vãn đầu mỗi đoạn thơ ta nghe như một tiếng thở dài:

Ôi! Lỗ trang công, người vẹn toàn thay!

Ôi! người đáng khen thay!

Ôi! người đẹp dễ thay!

Tiếng thở dài này quá kín đáo đến mức những nhà bình chú Trung Hoa ngày nay khuốc từ nghe nó: họ xem bài thơ này thực sự là một bài thơ ngợi khen và họ hiểu tiếng "Ôi!" lắt léo đa nghĩa này như một thán từ ngưỡng mộ. Ngược lại, những nhà bình chú cổ điển (Trịnh Huyền, Nghiêm Xán, Thẩm Đức Tiềm...) đều nhất trí với nhau cho rằng chỉ một tiếng "Ôi!" này đủ làm sói mòn lòng cảm phục, làm nghi ngờ toàn bộ sự phô trương phẩm giá này

(Couvreur theo con đường này dịch là "hồi ôi": " Hồi ôi! một vương công vẹn toàn đến như vậy!").

"Sự tình" ở đây "khó nói", một nhà bình chú ⁽⁵⁾ nhận xét (vương công ở đây bị chỉ trích vì bà mẹ (Văn Khương) tính tình phóng dãng mà ông thì không biết can ngăn); cho nên "ý nghĩa được đặt một cách tinh vi ở đầu mỗi đoạn, trong một tiếng "Ôi!". Sau tiếng "Ôi!", các câu thơ đều khen ngợi vương công nhưng đồng thời chúng cũng là những tiếng thở dài không vừa lòng": lời biểu đạt không "sát sao" (phải hiểu là: nó không bám thật sát ý nghĩa) nhưng "ý tứ sâu sắc và đích đáng".

Sự phê phán là dụng ý của bài thơ, chỉ ít những nhà bình chú đọc và hiểu như vậy, thế nhưng sự phê phán chỉ được đưa vào như là thêm thắt - càng xảo quyệt hơn, lại được đưa vào bằng thủ đoạn đưa một chi tiết tương phản với nội kết toàn cục của văn bản. Hiệu quả của sự lĩnh kinh này, chỉ mới lấp ló thôi, nhưng cũng đủ làm người ta ngỡ đây có chuyện hoàn toàn trái ngược với những gì được nói ra, phải đọc và hiểu văn bản ngược lại, hiệu quả này có thể bị căng mâu thuẫn tới số. Sau đây là cách một bài thơ ám chỉ phê phán những cuộc kết hôn quá vội vã (Kinh Thi, số 34). Đoạn 1, đoạn 3, đoạn 4, từ những quan điểm khác nhau, nêu lên cái lẽ thường ở đời: "Chỗ nào sâu, đây là lời kết trong đoạn 1, thì xắn áo lên ngang lưng mà lội. Chỗ nào cạn thì chỉ cần xắn đến đầu gối". Những đoạn hai, lời lẽ lại như sau:

Chỗ đi qua sông nước lại đây,

Chim trĩ mái kêu lên tìm bạn,

Đi qua chỗ nước đầy mà cho rằng chẳng uớt đầu trực bánh xe! (ý nói chẳng dẫn đo lễ nghĩa, phạm điều loạn luân dâm dật mà chẳng tự biết).

Chim trĩ mái kêu lên để tìm con thú đực (chỗ chẳng phải tìm con trống), ý nói chẳng đáng làm vợ chồng mà lại phạm lễ để tìm lấy nhau.

I, 165-166

"Những câu thơ cuối, một nhà chú giải nói với chúng ta, khiến những lời nói nhảy ra khỏi bóng tối để biểu đạt (gián tiếp) sự phê phán. Phần còn lại của bài thơ nêu lên lẽ thường trên đời khiến cho thiên hạ, hiểu được cái gì là thường, cái gì là chính, tự họ sẽ nhận ra được cái gì là vô thường, bất chính ⁽⁶⁾." Dù là mâu thuẫn chỉ được gọi ra thoáng qua, nó làm dứt đi sự ổn định của văn bản và làm nảy sinh sự nghi ngờ: chừng ấy đủ để ra hiệu chỉ ra toàn bộ sự hỗn độn mà trật tự bên ngoài của sự vật không che dấu nổi.

Cuối cùng là một sự phê phán trong đó không có một từ phê phán nào, không có một hàm ý nào đáng ngờ, trong đó ngược lại tất cả phục vụ cho một sự biểu dương một mực ca tụng. Bài thơ ca ngợi một bà phu nhân, nào gia đình quyền quý, dung nhan xinh đẹp, nào đáng đi yêu kiều, quê hương trù phú (Kinh Thi, số 57). Nhưng, những nhà bình chú xưa nhận xét, "không có một tiếng nào nói về người

chồng", "khiến người ta nghĩ đến ý tại ngôn ngoại" (7). Trường hợp giới hạn: chính sự bỏ quên (không được nói đến) mới có ý nghĩa, toàn bộ ý nghĩa chệch sang một bên. Bài thơ nhằm tố cáo sự bạc bẽo của Trang công nước Vệ mê một người thiếp đã bỏ rơi phu nhân, khiến bà mãi không có con. Không một câu một chữ nào trong bài thơ đề cập đến chủ đề tế nhị này (có điều cần nói là những nhà bình chú hiện đại, cắt đứt với truyền thống cổ tìm trong bài thơ những ý nghĩa lắt léo, không thừa nhận trong bài thơ có những điều khác với những gì đã được nói ra và họ đọc nó - không phải là không có lý - như một bài thơ mừng cưới). Nhưng theo cách đọc cổ điển, nêu lên tất cả những gì không phải là câu chuyện (chủ đề) bài thơ càng làm nổi bật rõ hơn chủ đề thực sự của nó là gì. Sự biểu đạt ý nghĩa ở dạng chìm, nó thao tác bằng sự thiếu vắng, và hiệu quả là ở sự im lặng.

Sắc thái, súc căng co kéo, im lặng tất cả những sự lệch này là những vòng vo đào ngằm một ý nghĩa lắt léo bên dưới sự phô trương lời nói, phá hoại ngằm diễn ngôn của lời nói. Sự quanh co này trong lời văn, như những nhà bình chú của truyền thống vẫn thích thú giải mã - hoặc đem nó phóng chiếu - ít nhiều khiến ta nhớ đến điều mà chúng tôi đã nhận xét ở phần đầu về báo chí chính thống: nhận xét luôn lách vào đây có thể quan trọng hơn sự phát triển phải phép bao quanh nó; cái không được nói ra có thể át cái được nói ra xa hẳn ở bên nó và làm cho sự chú ý chệch khỏi cái được nói ra; đến đây mới vỡ nhẽ là mâu thuẫn không phải là triệu chứng của tính phi lô gích (cứ như là người

"Trung Hoa" có một "tâm thức" [mentalité] khác hoặc là thiếu "tính duy lý"), mà là dấu hiệu của một ý kiến củ căng ra - tới mức quặn thắt lại - để nổi trội hơn bằng cách lẫn đi. Như vậy là tương ứng với chiến lược thiên về thuật gián tiếp có một tu từ học; và những lý thuyết gia đầu tiên, nhân bản về Kinh Thi, đã bắt đầu bằng việc xác định tu từ học này.

2. Quả là một điều đáng chú ý, ở Trung Quốc, người ta bắt đầu phân tích bản chất của ngôn ngữ thơ bằng sự đối lập giữa trực tiếp và gián tiếp. Trong bài tựa tập Kinh Thi thời Hán (cách đây hai nghìn năm), đây là suy tư đầu tiên một cách tổng thể về thi ca, có sự phân biệt ba thể biểu đạt (ở đây tôi giới thiệu chúng theo cách hiểu của Trịnh Huyền): thể thứ nhất (phú) là "trình bày trực tiếp" "tình trạng chính trị, đạo đức đương thời những mặt thiện cũng như những mặt ác" *c* ; thể thứ hai (tỷ) thì ngược lại "trước những sự ngang trái hiện thời, vì không dám chỉ trích công khai, người ta dùng thuật so sánh để nói về chúng *d*"; và thể thứ ba (hú) thì đối xứng với thể thứ hai, " trước những điều tốt đẹp đương thời, vì sợ mang tiếng là nịnh mị, người ta lấy những điều thiện khác để khuyến dụ *e*". Đối diện với thể biểu đạt thứ nhất nó tương ứng với sự trình bày trực tiếp ý nghĩa hai thể sau đưa ra một cách biểu đạt vòng vo do sự ý tứ muốn giữ gìn sao cho người nghe khỏi động lòng. Nhưng, có lẽ ở đây, lý do thực khiến cho người nói diễn đạt một cách vòng vo chủ yếu là sợ những hậu quả biết đâu mình phải hứng chịu, còn khỏi phải nói ra một lời khen ngợi quá lộ liễu và xu nịnh là lý do không đáng kể: cách

phân biệt, như đã được trình bày ở trên, giữa thể thứ hai và thể thứ ba không thể đúng vững được (ở đây sự phân biệt chủ yếu dựa vào hiệu quả đối xứng hình thức cố gắng trình bày có khen, có chê, mặt này mặt kia đều được chú ý như nhau), và những nhà bình chú những thời sau không quan tâm đến cách phân biệt đó nữa. Trên thực tế, thể thứ hai "nhằm biểu đạt trực tiếp sự vật không có sự tự kiểm duyệt". Còn thể thứ ba thực chất là "biểu đạt một cách hình ảnh, không dám nói thẳng, giống như có sự lo sợ". Nhìn từ quan điểm này thì bản chất gián tiếp của ngôn ngữ thơ chung quy lại chỉ là khôn ngoan: nó chỉ cố nhằm che đậy, và từ đó, làm giảm nhẹ, dưới bề ngoài hình ảnh, tính chất xúc phạm của một sự phê phán có thể làm cho tác giả bị nguy khốn.

Tôi không biết còn có thể tìm được cái gì hay ho hơn nữa trong cái trò bất ý nghĩa thơ phục tùng sự ép buộc chính trị: cách biểu đạt thơ là gián tiếp, nhà bình chú nọ nói với chúng ta, vì nó không thể phát biểu công khai và không dám ra mặt chống đối những kẻ cầm quyền. Nhưng chúng ta cũng thấy có những nhà thi pháp học Trung Hoa khuyên dùng cách biểu đạt vòng vo nhân danh hiệu quả riêng của nó. Giá trị này của sự truyền thông gián tiếp, mà sự phong phú là "vô tận", suy tư lý thuyết đã diễn đạt nó thông qua một trong những biểu tượng Trung Hoa cổ xưa nhất - thực ra đây không phải là một ý niệm, đúng hơn nó là một mô típ, nó không ngừng kêu gọi trí tưởng tượng của chúng ta: đó là mô típ "gió". Bởi vì gió không ngừng vang dội tất cả những hang hốc trong trời đất, nó là nguồn của một bản nhạc vô tận (xem Trang tử, ch.II). Ngoài ra bản thân gió ta

dầu có thấy, ta không trực tiếp nắm được nó, nhưng nó có ảnh hưởng ta cảm thấy được ở bất cứ nơi nào nó qua: nơi nào gió thổi qua thì "cổ rạp xuống" (xem Luận ngữ của Khổng tử, XII, 19); chỉ có sự rung rung gió gây ra ở bên ngoài mới có thể phát lộ cho chúng ta nó thổi qua. Cuối cùng, vì gió vô hình vô ảnh, nên nó có thể len lỏi khắp nơi: nó bao quanh ta lắng lắng lan toả, nó luồn vào tận chốn thâm cùng của sự vật (đối chiếu với quẻ tồn trong Kinh Dịch). Như vậy tư duy Trung Hoa cổ đại, khai thác mô típ này có man là cách khác nhau, không ngừng làm chúng ta mơ ước quyền lực vô tận của gió: khát vọng vô hình của nó, xuyên qua cảnh quan, lay động tận ngọn cỏ còn li ti và làm nó run rẩy; sự hiện hữu phi vật chất của nó cứ tràn ngập và sống động liên hồi vô tận.

Ảnh hưởng kín đáo - xuyên thấu khôn cùng: người Trung Hoa quan niệm lời thơ giống như gió không ngừng vi vu trong trời đất. Trong Kinh Thi, tác giả một bài thơ đã có lời như sau (số 265):

Ta, Cát Phủ, làm bài thơ này:

Bài thơ này trọng đại, lớn lao

Ngọn gió này âm điệu thanh cao

Để tặng ngài Thân bá!

Song song, vừa là thơ, vừa là gió: những nhà bình chú thời cổ (đặc biệt Nghiêm Xán) giải thích gió ở đây có nghĩa là ảnh hưởng tốt lành xuyên thấm tâm tình người được đề

tặng thơ và tác động định hướng tích cực. Bài thơ sau kết thúc bằng một lời chúc tương tự:

Doãn Cát Phủ làm bài thơ này,

Ý tú sâu xa như làn gió nhẹ nhàng trong sạch.

Vì Trọng Sơn Phủ mãi lo lắng

Để an ủi lòng của Trọng Sơn Phủ.

III, 1628

Phần đầu của Kinh Thi mang một nhan đề có tính biểu hiệu: Quốc Phong "những ngọn gió của đất nước". Hình ảnh gió gợi cho chúng ta ảnh hưởng đạo đức toát ra từ nhân cách nhà vua, lan tỏa ra mỗi công quốc và để lại dấu ấn đặc sắc. Rồi thì đến thời kỳ đầu đế chế, Đại sử gia (Tư Mã Thiên) làm công việc định nghĩa các tác phẩm kinh điển, lại gọi nhắc đến "gió" để thu tóm tinh hoa của Kinh Thi tiêu biểu cho bản sắc thơ của các kinh ⁽⁸⁾.

Tham chiếu hình ảnh gió, người ta phân biệt hai loại lời nói: ngược lại lời văn chính trị, có tính chất chỉ "giáo f" tác động trực tiếp đến người được chỉ giáo, vạch ra cho người này một cương lĩnh hoặc truyền những mệnh lệnh là lời thơ được khơi gợi theo cung cách của gió, ảnh hưởng kín đáo đến người lời thơ thừa gửi, làm cho anh ta xúc động, và tác động càng trực tiếp đến anh ta thì càng thâm sâu vào anh ta. Nó làm đổi hướng dòng suy tư của anh ta chứ không áp đặt, nó thâm vào một cách dịu nhẹ. Không đưa ra một ý

nghĩa nào xác định, minh thị, nó lan toả thấm vào cảm xúc mà nó làm xúc động chủ không xung xung ra lệnh. Và, bởi lẽ nó không có một nội dung dứt khoát (được khoanh lại đâu ra đấy, tuy rằng nó cũng có một góc cạnh nào đó), nên nó không gặp sự phản kháng nào; nhờ vào dòng tuôn chảy của nó vô cùng uyển chuyển và lưu loát, nó tràn vào ý thức: có lẽ cũng do vậy mà nó ngấm ngấm định hướng ý thức - nhưng định hướng một cách tổng thể và liên tục, cũng do vậy mà càng có hiệu quả.

Trong bài Tựa Kinh Thi mà chúng ta vừa mới bắt đầu đọc, giá trị của cách diễn đạt gián tiếp được hiểu với những đặc điểm của cách nói bóng gió của lời nói thơ được nói đến ở trên. Gió có khi thốc lên và có khi thổi xuống; bởi vậy, theo trật tự tôn ty nó thể thổi theo chiều này hay chiều kia. Từ nhà vua xuống thần dân: sự gương mẫu của nhà vua gây một ảnh hưởng kín đáo và lan truyền xa - giống như gió (phong hoá) - rộng khắp toàn dân và khai hoá họ; nó khai trí cho họ, dần dà biết thế nào là đạo đức, ngay cả trước khi nhà vua mình giáo họ (tiên y vi phúng dụ dĩ động chi, dân tiệm khai ngộ, nãi hậu minh giáo) g. Chính ảnh hưởng này - nó cũng có thể tiêu cực, trường hợp biến phong h - toát ra từ những bài thơ trong Kinh Thi, chúng được xem như được sưu tầm trong dân chúng ở mỗi nước, làm tấm gương soi phong tục tập quán của họ, chúng đã được ghi chép lại, san thành nhiều mục "quốc phong". Gió có thể thổi từ thần dân lên nhà vua: thần dân làm bài thơ, khai thác "nhạc điệu hoà âm", lấy nó làm "chủ" của bài văn đồng thời biểu thị sự oán trách một cách quanh co, xảo quyệt i [chủ văn nhi quyết

gián] (ở đây vẫn dùng đến hình ảnh của gió: phong thích)).
Bồi lẽ, giống như gió, sự phê phán được tiến hành như vậy
lộ ra trong cung cách luồn lọt, vừa làm xúc động vừa gây
phản ứng. Người ta không nhận ra sự chê trách một cách
trực tiếp nhưng chính vì vậy nó càng tràn ập vào tâm trí. Và
do không xác định được nó thật chính xác, không khu trú,
không giới thuyết được nó, ảnh hưởng của nó không bị
khoanh lại: sự ám ảnh của nó có thể là vô tận và nó tác
động mạnh mẽ tới nội tâm.

Trong trường hợp này, đây là lời bàn tiếp trong bài
Tựa:

Kẻ nói không phạm tội nói lời xúc phạm đồng thời
người nghe cũng đủ hiểu mình bị cảnh cáo điều gì. Sự tình
này được gọi là "gió" (bóng gió).

Bồi vậy tính chất gián tiếp của cách diễn đạt thơ tạo ra
một sự thỏa hiệp giữa người nói và quyền lực tiếp nhận lời
thừa gửi của người nói. Một nhiệm vụ của "thơ" là dàn xếp
cái quan hệ vòng vo này trong đó một trong hai đối tác chủ
động tác động tới đối tác kia nhưng làm một cách êm ả, ảnh
hưởng tới người này theo ý muốn của mình mà lại không
đối đầu. Dưới bọc ngoài hình ảnh, xuyên qua sự quanh co
của ý nghĩa, sự phê phán thao tác một cách chiến lược: nó
tác động từ xa, theo thể thức hàm ẩn, không để cho quyền
lực chỗ bầu vúi để tự bào chữa hoặc lên án đối phương.
Cũng có thể nói rằng sự phê phán càng xảo quyết, nó đẩy
người bị phê phán đáng kính - ngoài ý muốn của anh ta -
vào một quá trình luận giải buộc anh ta, muốn khai thông

trạng thái mịt mù tương đối của anh ta, chịu tuân theo sự dắt dẫn luôn qua những khúc vòng vo - và thế là quan hệ lệ thuộc đảo ngược: trước khi nắm được cái điều mà đối tác muốn, chính nhà vua ở trong trạng thái lo ngại. "Thơ" xem ra lợi dụng cái mơ hồ và không xác định bọc ngoài nó để mạo hiểm tuồn ra những ý nghĩa càng phản loạn. Nhưng ở đây quan hệ vòng vo được trình bày một cách "chính thống", theo một thể thức lý tưởng. Ở đây tình không có sự ngờ vực, không có (hoặc xem như không có) ẩn ý nào. Nhà vua và nho sĩ hiểu nhau quá thuận tiện, chỉ cần nói với nhau một nửa lời đã hiểu: người này nói vừa đủ để người kia hiểu, cũng không nói quá kéo bị mất đầu. Thuật vòng vo thơ làm giảm nhẹ sự va chạm từ hai phía: làm mờ nhạt cái lỗi người này nêu lên đồng thời làm dịu đi sự xấu hổ nảy sinh ở người kia; nó chúng tỏ nho sĩ phân biệt được sự dừng cảm đúng mực và sự liêu lĩnh điên rồ, nó cho phép anh ta làm tròn nhiệm vụ can gián mà vẫn một lòng tôn trọng quyền uy. Cũng phải thấy rằng, sự nửa vời của anh ta là trung dung giữa hàm ẩn và hiển ngôn: anh ta phác thảo mà không nhấn mạnh, định hướng nhưng không nhất quyết; thuật vòng vo thơ này nhấn lời phê phán cũng như gió làm vang tiếng động. Bằng cách này nó đạt được: sự phê phán qua lọt [*laisser passer*]. Ở đây qua lọt hiểu theo hai nghĩa: trên thực tế nó truyền thông sự phê phán cũng như gió không ngừng thổi thông sự vật, đồng thời bằng cách làm nhẹ bớt (sự va chạm), nó làm cho sự phê phán "qua lọt" (như ta nói hình thức làm cho nội dung "qua lọt") và khiến cho đối tác "bỏ qua" và dung thứ.

Thuật vòng vo của ngôn ngữ thơ chung quy lại là mẹo ẩn ý, một thủ thuật thuận tiện trong chính trị; và sự thoả hiệp này được thoả thuận giữa nho sĩ và quyền lực, ở Trung Hoa, là đối tượng của một sự đồng thuận đáng kinh ngạc. Bởi vì, hai ngàn năm nay, người ta không ngừng nhắc đi nhắc lại định thức: nhờ vào thuật vòng vo mà thơ ca cho phép người nói tránh khỏi những nguy cơ và người nghe "cùng đủ hiểu" để biết những gì phải đối phó. Cái nét này càng nổi bật, nếu như chúng ta trở về với Hy Lạp, ở đây thuật vòng vo không gây được tiếng vang nào ở những lý thuyết gia về diễn ngôn, ý nghĩa vòng vo của hình ảnh chỉ được xem xét trong tương quan với sự vận hành của chính nó, chỉ được nhìn nhận dưới góc độ của biểu đề (lexis). Chỉ có ở Delphes, bên cạnh giá ba chân của Pythie, người ta mới có thể thấy được lời thơ gặp những lợi ích chính trị. Plutarque là người tán thưởng thời gian gần đó những câu thánh truyền ngày càng sáng rõ hơn, tuy vậy ông cũng thừa nhận rằng nói năng cũng phải khôn ngoan và cách diễn đạt vòng vo gián tiếp có khi là cần thiết. Bởi lẽ những lời thánh truyền ở Delphes cũng là những lời thừa gửi tới các thành bang và vua chúa: đối đầu ngang ngạnh với họ không có lợi cho bổng lộc các vị linh mục của Apollon. Plutarque ở trong số những vị này, ông thấy được mối nguy:

Chính vì vậy, thần, không chịu che dấu sự thật, nhưng bộc lộ nó một cách vòng vo: đem trình bày nó dưới hình thức thơ - giống như người ta cho một tia sáng phản chiếu và chia nó ra nhiều làm nhiều tia - thần tước bỏ của sự thật

những gì cúng cựa làm tổn thương [...]. Bởi vậy thần rải rác xung quanh lời thần khải những ý ngầm, những câu nói vòng vo khiến cho những người này thì không hiểu được, mất toi nghĩa của lời thánh truyền, còn những người kia quan tâm đến ý nghĩa thì nắm được nó, một khi họ gắng tìm hiểu ⁽⁹⁾ Apollon "con người quanh co" (Loxias) cũng nhằm một mức độ trung dung giữa hàm ẩn và minh thị, giữa khôn ngoan và chân lý; bằng thuật vòng vo của lối diễn đạt thơ, ông tìm cách dàn xếp với quyền lực những con người và những thành bang. Nhưng trường hợp này khá trùng khớp với quan điểm Trung Hoa (chỉ có sự so sánh với hiện tượng suy ngẫm mới là đặc trưng của khoa học Hy Lạp) xem ra là một hiện tượng riêng biệt trong văn hoá, văn minh cổ Hy Lạp. Trường hợp giới hạn phía Hy Lạp (dưới thể thức đặc biệt: thuật bói toán) - nhưng lại là phạm lệ hết sức thông thường phía Trung Hoa. Bởi lẽ, ở Trung Hoa, không có phạm trù thi sĩ, tách biệt với những con người thông thường và nhận cảm hứng từ thần thánh, giống như hình ảnh thi sĩ trong trí tưởng tượng của ta qua huyền thoại Orphée hoặc bộ mặt của Homère. Ở Trung Hoa, mỗi ông quan nhất thiết là "thi sĩ": lối lẽ diễn đạt theo cách thơ là thông dụng trong đời sống chính trị, và chỉ có tính nhập nhằng nước đôi của hình ảnh mới cho phép nho sĩ che chắn cho mình.

3. Thuật diễn đạt vòng vo những phê phán mà những nhà bình chú dạy cho chúng ta để đọc Kinh Thi, thực ra, luôn có trong suốt lịch sử thơ Trung Hoa. Khi một nhà thơ đời Đường (từ thế kỷ VII đến thế kỷ IX) gọi nhắc những gì

xảy ra dưới triều đại lớn đầu tiên của Trung Hoa (triều đại nhà Hán, khoảng đầu Công nguyên), không nghi ngờ gì nữa, nhiều phần chắc là anh ta đâu có quan tâm đến thời đại xa xưa này, mà anh ta nhằm tố cáo một cách vòng vo - nói triều đại này thông qua một triều đại khác - một tình trạng đồi bại, đem nói ra thì nguy hiểm, trong chính sự thời của anh ta: cách chuyển dịch thời gian [translatio temporum] này là một hiện tượng quá thông thường, không có ai là không chấp nhận, chẳng có gì phải do dự khi đem ra diễn giải. Do đó, khi đọc thơ Trung Hoa, phải cảnh giác nghe ngóng, phải học đến chữ "ngò" trong việc giảng nghĩa: sự ghi chép có tính chất mô tả, "hiện thực" bao giờ cũng bị nghi là che dấu, dưới bộ dạng vô tội, một dụng ý khó mà khai ra, thú nhận; mọi lời khen ngợi khiến người ta nghĩ đến một sự phê phán đâu đó - nhưng ngấm ngầm. Tóm lại, lời nói ở đây mang nặng dấu lặng; cái gì được bày tỏ ra ở đây đều kéo theo cái bóng của nó. Ngay khi một trong những nhà thơ lớn nhất của thời đại xúc động tôn vinh thơ của người bạn thân của mình, cũng là một thiên tài thơ đích thực (Đỗ Phủ đối với Lý Bạch), ta cũng vẫn phải nghĩ đến phát hiện, dưới cái mơ hồ của lời thơ, đây là gợi ý của một nhà bình chú đọc kỹ và tỷ mỉ (Kim Thánh Thán ⁽¹⁰⁾, ý vị đặc sắc của một nghĩa biểu đạt ở dạng chìm, không nói ra: có một lời ngợi khen thế nào đó khiến ta thấy ở bên một sự đánh giá cũng khen đấy nhưng không đến như vậy. Cũng nhà thơ ấy, một trong những bậc thầy của nghệ thuật vòng vo, chỉ cần gợi nhắc, ở đoạn đầu bài thơ bày qua

Ban đêm bay qua Cổng nghinh thu kêu quạ quạ và cảnh này đủ để chúng ta nhớ lại sự cố hoàng đế qua cổng này chạy trốn quân phản loạn (tháng bảy 756): tiếng "quạ quạ" của bầy "quạ" kín đáo trù lên những gì nhục mạ quá trong cảnh chạy trốn nhưng cũng phả vào đó làn không khí hổ thẹn, ăn năn, khiến bức tranh mang ý nghĩa ô nhục. Theo lời của cũng nhà bình chú ấy "có thể thấy nhà thơ biết dùng bút (vòng vo) để khỏi phải nói ra [tiện kiến dụng bút hồi tỵ hữu pháp] k"

Nhưng, ở Trung Hoa, phải chăng là chưa bao giờ có việc nêu lên bằng thơ những sự bất công đương thời mà lại diễn đạt không cần vòng vo? Một nhà thơ, có thể xem là đàn em của nhà thơ nói trên (Bạch Cư Dị, t.k. VIII- IX) nổi tiếng với sự tố cáo quyết liệt, bộc trực hơn vì nôm na hơn (bất chúc những bài dân ca cổ), những sự hà lạm của chính quyền và những nỗi thống khổ của nhân dân. Nhưng, thực ra, ngay trong trường hợp này, sự vòng vo chưa hoàn toàn bị vứt bỏ, và tính vòng vo bị rút đi ở phương diện diễn đạt lại trôi ra ở cấp thông báo. Bản thân nho sĩ giải thích sự tình này như sau:

Ngoài phương diện quốc gia tương ứng với chức vụ của tôi làm mưu thần cho Hoàng đế, gặp những trường hợp tôi nghĩ rằng có thể làm giảm những nỗi đau khổ của dân chúng hoặc bổ cứu một sự khiếm khuyết nào đó của tình thế đương thời, nhưng đề cập sự kiện một cách trực tiếp, việc làm này tuế toái lắm, tôi bèn soạn tác một bài thơ, hy vọng lần lần nó sẽ được truyền bá và biết đâu chả đến tai người cầm quyền ⁽¹²⁾.

Chính là từ góc độ cách truyền lời nói mà ở đây được biểu lộ thiên hướng vòng vo gián tiếp của thơ ca, sự làm dịu ý nghĩa luận chiến bắt nguồn từ tính chất khuyếch tán hơn trong cách lan truyền của thơ ca. Bằng cách truyền bá những bài thơ của mình bằng vox populi (tiếng nói nhân dân), do hoàn cảnh không thể nào trực tiếp tâu với hoàng đế, nhà thơ mong sao tự mình tái hiện, với dụng ý định trước, cái thể thức truyền thông lý tưởng, đó là thể thức những bài thơ cổ trong Kinh Thi, vẫn được xem như là toát ra một cách hồn nhiên từ ý thức dân chúng, đem truyền đạt những lời than vãn của dân chúng tới những đáng bậc cai trị họ: xem những lời than này như là lời chứng cho tình cảnh của dân chúng và trạng thái tinh thần của họ, nhà vua trước sau tìm thấy, trong tấm gương ở những bài thơ những chỉ dẫn cần thiết để chấn chỉnh cách xử sự của mình*. Như là bổ sung cho lời nói chính thống, lời nói của những bản báo cáo tâu với triều đình, thơ là đường vòng vo chính đáng qua đó, dưới dạng vô danh, dưới bọc ngoài lời đồn đại, những gì không nói thẳng được cuối cùng đến tai những minh chủ. Chính vì vậy nhà thơ nói trên, bắt đầu bức thư của mình, nhận cho mình tín điều sau đây của những nho sĩ: kể nói theo cung cách ấy không can tội xúc phạm và người nghe cũng đủ hiểu lấy đó làm rắn; như vậy " cả hai, đây là lời kết luận, đều làm tròn bổn phận

* Những tờ báo chữ to nổi tiếng - đại tự báo - của Trung Quốc hiện đại bắt nguồn từ truyền thống này. Những nhà tư tưởng Trung Hoa ngày nay cho rằng tương lai của "dân chủ" Trung Hoa là ở đó.

của mình". Tóm lại, chỉ có một sự khác biệt, ở đây sự vòng vo của ý nghĩa thơ trở thành đường vòng quanh bài thơ phải đi để đến chỗ gửi tới; và có sự giảm yếu bớt căng là do lời lẽ bóng gió mang hình thức tiếng thì thầm.

Giờ ta bàn đến những nhà thơ giữ khoảng cách đối với những vấn đề chính trị của thời đại mình và thích thú tưởng nhớ những ảo tưởng của chính mình. Có một trường hợp như vậy ở Trung Hoa, hầu như cùng một thời đại, đại diện là một trong những thiên tài rõ ràng nhất của thơ Trung Hoa (Lý Hạ) mất ở tuổi hai mươi bảy: nhà thơ đã tìm cảm hứng ở những nguồn khác (không phải trong Kinh Thi mà trong thơ Ly tao, mang tính chất "phù thủy", không phải trong những pho kinh sử Khổng học mà trong những "sách lễ" [sutras] Ấn Độ); trong ngôn ngữ, nhà thơ cắt đứt những liên tưởng ước lệ bằng những tương phản đột ngột, thích thú những giao điểm nghịch lý làm sống sốt, phá vỡ những sự hài hoà truyền thống và tố cáo chúng (bởi lẽ chính chữ "hoà" bao giữ toàn bộ hệ tư tưởng Trung Hoa), nhà thơ sáng tạo một thế giới kỳ ảo để "hiệu chỉnh" những khiếm khuyết của sự Điều tiết tự nhiên vĩ đại và trong đó cái thực tại bị thay hình đổi dạng. Một thế giới thơ không khép lại và dừng lại ở sự lỏng khớp cái tự nhiên với cái xã hội, như thường lệ ở Trung Hoa, mà mở ra bên ngoài cõi thần tiên, một thế giới thơ không còn bị cuốn theo tiết tấu bốn mùa mà mơ tưởng sự vĩnh cửu.

Chúng ta lại biết rằng truyền thống Trung Hoa không bằng lòng hiệu chỉnh văn bản của nó bằng cách tước bỏ tất

cả những gì nghệ thuật lỗi điệu của nó sản sinh ra những gì quá lạc điệu, nó còn không ngừng đưa cái tưởng tượng này vào khuôn của một sự phê phán chính trị cố ý vòng vo. Với những kẻ toan vút bỏ loại thơ ca này vì họ thấy nó quá "kỳ quặc" và làm rối trí, những nhà chú giải có lương tâm trả lời họ rằng ngay loại thơ ca như vậy cũng không thể đem gặt ra ngoài lệ thường: rằng cái ta tưởng như là một mê sảng thuần túy của trí tưởng tượng, thậm chí một sự truy lạc thực sự của tinh thần, do sự thích thú quá quắt và không lành mạnh chạy theo cái lạ lẫm, cái ta tưởng là như vậy tuy vậy hoàn toàn vẫn có thể hiểu và ngón được, một khi ta bỏ công phu nhận dạng được cái tham chiếu chính trị được nhắm làm mục tiêu và gài vào một cách xảo quyệt (Tống Uyển nhà Tống, Diêu Văn Nhiếp nhà Thanh đã làm như vậy). Như vậy nhà thơ này có thể đứng trong hàng ngũ, trong thánh đường của chính trị. Bởi lẽ anh ta thì cũng (chỉ làm công việc tố cáo những khía cạnh đen tối của chính sự đương thời - chuỗi sự kiện đen tối này, thế kỷ này sang thế kỷ nọ, cứ lặp đi lặp lại hoài: "những hậu quả của tư tưởng chủ hoà, việc hoàng đế điên cuồng tìm kiếm thuật trường sinh bất tử, quyền chuyên chế của những tổng đốc hàng tỉnh, quân quyền trong tay bọn hoạn quan, những phe phái trong triều và những hiểm hoạ ngoại xâm"⁽¹³⁾); nhưng chúc tước hèn mọn của nhà thơ trong triều không cho phép anh ta phát biểu công khai ý kiến chê trách, đây là lỗi của người nhiệt thành bào chữa cho nhà thơ, bởi vậy anh ta đã phải truyền gởi ý chê trách trong một ngôn ngữ "tối nghĩa và mê sảng, liêu lĩnh và khó lọt tai". Chí ít thì có một điều chúng ta có thể yên tâm: bất chấp đáng dấp kỳ quặc, cung cách

"ma" quý nhà thơ này không phải là người ăn nói lảm nhảm. Anh ta chẳng qua chỉ chôn vùi sâu hơn những nhà thơ khác, dưới cái bề ngoài "mơ hồ" của lời nói, cái đáng nói của một ý nghĩa lịch sử. Anh ta cũng vậy thôi chưa bao giờ nghĩ đến một điều gì khác ngoài cái việc tố cáo bằng thuật vòng vo của thơ và với tư cách là một tôi trung, những điều bất chính tệ hại. Duy có một điều, trong trường hợp của anh ta, thuật vòng vo thơ phức tạp hơn; do đó, để đạt tới đích, con đường giải thích cũng quanh co khúc khuỷu hơn.

Chẳng hạn như khi nhà thơ ấy, trong bài "Thiên thượng giao", nói đến cõi cực lạc của những người bất tử thì, theo lời của nhà chú giải, chẳng qua là để oán trách vị hoàng đế đương trị vì đã vùi tới triều tất cả những đạo sĩ của đế chế với hy vọng họ hiến cho ông thuốc trường sinh bất tử: họ là những người thực sự trường sinh bất tử, nhà thơ nói với chúng ta, làm sao chúng ta hòng bắt chước được họ? Cũng vậy, bài thơ tuyệt diệu "Kim đồng tiên nhân tử" (Lời than của những con lạc đà bằng đồng thau), miêu tả sự lặp lại vĩnh cửu của thời gian, ý nghĩa bị quy vào việc tố cáo sự lộng quyền của bọn hoạn quan một lần nữa, theo sự tiên đoán của nhà thơ, sẽ đưa đế chế tới sự suy sụp. Hoặc giả khi nhà thơ dựng lên một bức tranh siêu thực của "cái lạnh phương Bắc" - những con cá và những con rồng chết trong băng, những tinh thể sương giá to kèn và bầu trời mờ đục tối kịt - chẳng qua chỉ là để chỉ trích sự nhu nhược của quân đội thiên triều, dưới sự chỉ huy của bọn hoạn quan, làm sao mà đương đầu được với ngoại xâm. Với cách đọc này thì

không một giá trị tượng trưng nào có thể trụ lại được, nhà chú giải lẽ ra làm công việc triển khai ý nghĩa của mô-típ lại cố công đưa ra cho chúng ta những chìa khoá: chỗ này trong bài thơ là muốn nói đến một bà thú phi nọ chết yếu, chỗ kia là ám chỉ việc cử không đúng người một viên tướng đứng đầu toàn quân, một chỗ khác cái chìa khoá để hiểu là việc bắt công bắt những tội trung nọ đi đây... Dưới những hình ảnh thần tiên, huyền ảo nhà thơ dường như lúc nào cũng dương thổ lộ mối hận của mình, chìa ngón tay ra chỉ trỏ. Bởi vậy nhà chú giải nọ mới đi đến kết luận:

Thơ của ông, về phương diện chữ, nghĩa cũng như chủ đề, phê phán sâu sắc những phong tục của thời đại, chọc thẳng tâm điểm những phương diện mờ ám nhất; nhưng nếu như ông không chôn sâu những chủ ý của ông, hẳn là ông sẽ chịu những sự trừng phạt tệ hại nhất. Do đó, lời diễn đạt của ông bao giờ cũng xa xôi bóng bẩy, vòng vo, lấp lửng: ông dấu kín cơn thịnh nộ bên trong của ông thành ra người nói không can tội xúc phạm và người nghe thì chẳng biết đầu mà lần [14].

Chúng ta bao giờ thì cũng trở lại với cũng vẫn định thức ấy về sự thoả hiệp giữa nho sĩ và chính quyền; duy có một điều là ở đây, ở nho sĩ, sự nguy trang ở mức độ quan trọng hơn: người nghe đâu có được "đủ hiểu để biết mà cảnh báo", anh ta không biết đâu mà lần để hiểu cái "nghĩa", thậm chí không biết là có sự ám chỉ; thành ra sự vòng vo trả giá quá đắt, sự thông báo gián tiếp cũng chẳng lấy gì làm tốt. Chính vì vậy nhà thơ này lần lần rồi cũng bị

coi thường trong lịch sử thơ ca Trung Hoa, thậm chí bị loại ra ngoài những tuyển tập. Thành ra phải có sự mở cửa với phương Tây và sự phát hiện chủ nghĩa lãng mạn của chúng ta thì người Trung Hoa, đến cuối thế kỷ trước, với một cách nhìn mới về nhà thơ này, mới cho chủ nghĩa tượng trưng của những bài thơ cất tiếng nói và giải thoát cho thế giới tưởng tượng của nhà thơ khỏi cái chúc năng trường kỳ dò tìm những ẩn ý.

Qua số phận dành riêng cho ngoại lệ này, có thể đo được sự thực hành thuật vòng vo đã neo dính sâu chặt tới mức nào trong lòng của truyền thống Trung Hoa: có thể nói là tới mức áp đặt cả một phương thức đọc và đào sâu con đường mòn ở đó những cơ may độc đáo bị khâm liệt và những sự khác biệt bị nhòa nhoè. Rõ ràng là thuật vòng vo đã tràn ra ngoài lĩnh vực văn học, đưa thơ ra khỏi trò chơi của chính nó: thơ nắm giữ một quyền lực. Giờ chúng ta trở về với Kinh Thi cổ xưa, xem xét quyền lực này kỹ hơn, trong khuôn khổ đời sống triều đình và trên bình diện ngoại giao.

CHƯƠNG IV

BẰNG NHỮNG CÂU DẪN XEN VÀO: QUYỀN NĂNG LÀM LAY ĐỘNG

Căn từ truyền thống chú giải thơ, vấn đề trở nên khái quát hơn: hiệu quả đích thực của thuật vòng vo là gì, quyền năng nào thành quả từ đó? Thực chất của vấn đề là cơ chế nào tác động từ xa cho phép thuật vòng vo thâm sâu vào tinh thần của người nghe và xâm chiếm? Hoặc bàn rộng hơn nữa, thuật này động tới hay làm lay động cái gì ở người nghe (trong năng lực muốn và quyết của anh ta), cái mà diễn ngôn trực tiếp, bằng lý sự, không sao động tới được? Cái cách phát triển của thực hành trích dẫn, ở Trung Hoa cổ đại, làm sáng tỏ cho chúng ta điểm này. Bởi lẽ thuật vòng vo qua đó được dàn cảnh trước mắt chúng ta và những mục tiêu (ăn thua) phơi bày ra. Ở phần trước, thực sự là chúng ta mới chỉ được biết, qua sự nhìn ngoài lại quá khứ, việc những nhà bình chú Kinh Thi tái thiết lại cho chúng ta thấy ý nghĩa mở đường chậm chậm tiến bước chứ không phải là bị áp đặt. Đến đây cần tìm hiểu cơ chế thuật vòng vo hoạt động như thế nào qua phương cách một mô típ thơ mọi

người đều biết ở một thời điểm quyết định lại được những yếu nhân trên trường chính trị sử dụng để làm vụt ló ra ý muốn của họ và giành quyền quyết định.

Từ thế kỷ VII trước Công nguyên, Trung Quốc trải qua một quá trình tiến triển không phải là không có sự tương đồng với quá trình của Hy Lạp cổ đại. Chế độ quân quyền cổ đại đã mất đi ảnh hưởng của nó, những nước chư hầu cũ giành được độc lập: cũng như những thành bang Hy Lạp cổ đại, những công quốc này kình địch với nhau để giành bá quyền. Những khối lên mình và những hợp bang được hình thành, hoạt động ngoại giao trở nên ráo riết, và xen kẽ những trận chiến quân sự, nó triển khai chiến lược trên bình diện chiến lược này. Nhưng những cuộc hội kiến ngoại giao này đâu có phải là cơ hội cho sự đối đầu những diễn từ đối đáp nhau từng lý lẽ, như chúng ta thấy khi đọc Thucydide (rất có thể tác giả này đã viết lại), những sử sách cổ đại cho ta biết có khá nhiều cuộc hội kiến chỉ diễn ra dưới hình thức trao đổi những câu dẫn kinh điển. Thông thường không có diễn từ trực tiếp nào được tường trình, chỉ có kết quả hoặc quyết định được ghi lại. Những câu dẫn này được vay mượn từ vốn văn độc nhất có thời bấy giờ, cái vốn sau này sẽ trở thành Kinh Thi, mà một sứ giả giỏi đương nhiên phải biết tường tận những mô típ. Bằng cách rút ra từ cái kho văn mà mọi người đều biết này, người "dẫn", trên thực tế tức là người ca hoặc sai trình diễn một bộ phận hay toàn bộ một bài thơ phú *a* [phú thi] (trong tiếng Pháp, tôi không thấy một từ tương đương để chỉ cách làm này), không chỉ có gọi

lên một quyền uy được thừa nhận, không sử dụng những câu khuôn sáo đơn thuần để minh họa: toàn bộ sự can dự của anh ta thường hay giới hạn ở sự "dẫn" này, chính là chỉ vòng vo qua những mô típ ước lệ này mà những ý chí đối đầu với nhau.

1. Đúng vậy, trong số hơn 30 cuộc tiếp xúc loại đó được thuật lại trong Tả truyện, công trình chủ yếu bình giải sử liệu cổ xưa của Trung Hoa, biên niên thời Xuân Thu nước Lỗ kéo dài hơn một thế kỷ từ -636 (Hy Công, năm thứ 23) đến -516 (Chiêu công, năm thứ 25), có một vài cuộc tiếp xúc mang hình thức thủ tục lễ tân, chỉ nhằm củng cố liên minh, phần lớn những cuộc tiếp xúc còn lại đều là những hoạt động thương lượng thật sự: trong thương nghị, chỉ thông qua trích dẫn vài câu thơ, mà một nhà ngoại giao đã thuyết phục được đối phương theo quan điểm của mình. Một ví dụ chứng minh rõ ràng là năm -613 (Văn Công, năm thứ 13) khi Lỗ Công đến thăm nước Tần hùng mạnh, để yêu cầu Tần tiếp tục liên minh với Lỗ, chống lại một nước thù địch, là nước Tề - trên đường về nước, Vệ hầu với Trịnh bá đến gặp Lỗ công, yêu cầu làm trung gian để có được hòa bình với nước Tần. Sử liệu cho biết, nhân cơ hội này, Trịnh bá mời Lỗ công dùng cơm tại Phủ. Một thượng quan của nước Trịnh ca bài thơ "Những con ngỗng trời" (Kinh Thi số 18⁽¹⁾). Một thượng quan nước Lỗ chỉ trả lời "Thái tử chúng tôi đâu óc chưa rảnh rang hết lo âu để tính chuyện này", và để trả lời bèn ca bài thơ "Vào tháng thứ tư" (Kinh Thi số 204). Vị thượng quan nước Trịnh bèn ca lên đoạn thứ tư của bài thơ "Xe tôi chạy nước đại" (Kinh Thi số 54), và vị

thượng quan nước Lỗ trả lời bằng bài thơ "Người ta hái lá cỏ lác" (Kinh Thi số 167). Sủ liệu ghi lại cuộc hội kiến với lời lẽ ngắn gọn: Trịnh bá chào, Lỗ công đáp lễ.

Đọc lại các bài thơ trích dẫn, chúng ta hiểu rõ hơn cuộc hội đàm diễn ra và thành công đạt được như thế nào. Bài thơ thứ nhất mô tả các con ngỗng trời, trong khi bay, đã kêu lên những tiếng kêu náo ruột, và thuật lại những nỗi khổ đã kinh qua. Với bài thơ đó, vị thượng quan nước Trịnh kêu gọi lòng tốt của Lỗ công, để ông này can thiệp hộ cho nước Trịnh. Bài thơ được ca lên để đối đáp lại, kể lể dài dòng về những nỗi khổ của một quan chức trong khi thi hành nhiệm vụ. Đó là cách vị thượng quan nước Lỗ muốn giải thích rằng, Lỗ công không thể tiếp tục lên đường cho một cuộc hội đàm mới. Bài thơ thứ ba được trích dẫn kêu gọi lòng thương hại, khẩn thiết hơn nhiều so với bài thơ thứ nhất: Theo truyền thống, bài thơ này là của một công chúa, gả cho một nhân vật thuộc triều đình nước ngoài. Vị công chúa nghe tin cha mẹ mình đã chết, và nước mình bị tàn phá. Công chúa muốn về nước để an ủi người anh, nhưng tập tục không cho phép một phụ nữ có chồng trở về nhà cha mẹ, sau khi cha mẹ chết, nhưng đi giữa đường, một vị thượng quan đã giữ nàng lại, không cho đi nữa. Nàng bèn bày tỏ nỗi khổ của mình và kêu gọi sự cứu giúp. Yêu cầu của nàng càng khẩn thiết, giọng nàng càng náo ruột. Cuối cùng đoạn thứ tư của bài thơ trích dẫn kể lại một chiến dịch quân sự được triển khai, và kết thúc bằng những lời thơ sau đây: "Chiến xa được cột vào 4 con ngựa hùng mạnh. Làm

sao tôi có thể ngồi yên lặng. Trong vòng một tháng, chúng tôi sẽ có ba chiến thắng". Đoạn thơ này, qua lời nói của vị thượng quan nước Lỗ, có nghĩa là một sự nhận lời: Lỗ công sẵn sàng lên đường để thương thảo. Trịnh bá hiệu và cảm ơn, không đòi hỏi giải thích gì thêm nữa.

Qua cuộc trao đổi những bài thơ cổ điển được trích dẫn, Trịnh bá đã đảo ngược quyết định của Lỗ công, mà không cần giải thích cặn kẽ tình hình nước ông và nói rõ yêu cầu của mình. Một nhà binh chú Trung Hoa nói cho chúng ta biết "không cần nói gì hết, nhưng hai bên hiểu nhau b". Và bức thông điệp đã được chuyển tới và chấp nhận. Các bài thơ trích dẫn cho biết lợi ích của đôi bên, nhưng không cần chứng minh, chúng cho thấy vị trí của hai bên, nhưng không dẫn tới va chạm. Mỗi bên đều hành xử thoải mái, nhờ giữ khoảng cách, và dùng những công thức trích dẫn. Đồng thời những công thức đó tạo thêm sức nặng thuyết phục cho cuộc can thiệp, hơn là nếu chỉ có cá nhân con người nói. Lý lẽ được trình bày qua trích dẫn thơ cổ điển không những giúp làm chỗ dựa cho các ý muốn hay tránh né xung đột; nó còn làm cho đối phương dễ chấp nhận hơn, nhờ tính chất đồng thuận và lối nói mơ hồ không chỉ đích danh. Nó tạo áp lực một cách thâm kín đối với đối phương, bằng cách vận dụng mọi tiềm lực của hình ảnh, có lợi cho người sử dụng. Thay vì kể lể các lý lẽ, nó chỉ động viên các năng lượng; và nghệ thuật không phải là thuyết phục lý trí của đối phương mà là làm lay chuyển ý chí đối phương.

Người ta có thể đo lường hiệu quả lối tu từ trích dẫn đó trong một trong những trường hợp thương thảo tinh vi nhất, mà sử liệu kể lại. Đúng vậy, trong mối quan hệ giữa các vương hầu phức tạp nhất, giải quyết khó nhất là các vấn đề tù nhân. Năm -546 (Hạng Công, năm thứ 26), Tần vương, để trừng phạt, đã cho bắt Ngụy vương. Các vương hầu nước Tề và nước Trịnh bèn đến nước Tần để xin thả vương hầu bị bắt giam, nhưng tại bữa tiệc khoản đãi hai vị khách mới đến, thì không bàn gì đến chủ đề chính của cuộc họp. Để tiếp đón hai vị khách, vương hầu nước Tần ca lên một bài thơ (Kinh Thi số 249), ca ngợi một đức vua tốt và nói trời đã ưu đãi vị vua đó như thế nào. Một thượng quan của nước Tề trả lời bằng một bài thơ trang trọng khác (Kinh Thi số 173). Bài thơ này, với chủ đề "Cây hoa mạn đầy sương", ám chỉ rằng vương hầu nước Tần bảo vệ thân ái mọi vương hầu khác, giúp cho họ được hưng thịnh. Một thượng quan nước Trịnh, để đáp lại, thay mặt vương hầu nước mình, cũng ca lên một bài thơ khác (Kinh Thi số 75), trong đó có hai câu "Chúng tôi đến thăm lâu đài của Ngài, khi Ngài trở về, chúng tôi sẽ mời Ngài ăn các thức ăn" qua đó bày tỏ lòng biết ơn.

Với bài thơ trích dẫn, vị thượng quan khẳng định nước Trịnh nhỏ bé trung thành với liên minh và quy phục nước Tần. Quan Thượng thư nhà Tần, nhắc nhở vương hầu mình chào mừng các vị khách quý trên hai phương diện, một là "đã kiến tạo được hòa bình cho hương hồn các tổ tiên", hai là về sự trung thành của hai vương hầu đối với Tần.

Tiếp theo, là giai đoạn tại bên lễ hội nghị, các thượng

quan của các vương hầu đó tìm hiểu các thắc mắc của nhau, thông qua những người trung gian. Rồi tiếp theo, trong cuộc hội nghị lần thứ hai, lại có trích dẫn thêm các bài thơ nữa. Bài thơ thứ nhất bị thất lạc (nhưng đại ý, được người bình giải thuật lại, là nhờ thông qua một chính sách bao dung, mà hòa bình có thể được thiết lập giữa các vương hầu, cũng như, để điều khiển một con ngựa hung hăng, người ta phải thả lỏng cương đôi chút ⁽²⁾). Bài thơ thứ hai, được vị thượng quan nước Trịnh ca lên (Kinh Thi số 76) nói lên sự kháng cự của một cô gái đối với sự tỏ tình quá mặn nồng của người bạn trai. Bài thơ kết thúc bằng các câu như sau:

"Tôi xin chàng, Chung tử

Đừng có nhảy vào vườn nhà tôi

Đừng có làm gãy những cây hoa thơm tôi đã trồng

Tôi có phải tiếc chúng đâu?

Không! Nhưng tôi sợ người ta thì thảo,

Chung tử rất xứng đáng được yêu,

Nhưng người ta thì thảo

Cũng là chuyện đáng sợ"

Câu trích dẫn khéo léo: Nó nói lên cảm tình và sự gắn bó (của Trịnh bá đối với Tần vương), nhưng ám chỉ thêm là nhà Tần không nên quá đà, như bắt giam Ngụy hầu, đặc biệt, câu thơ tiên đoán những tiếng đồn không tốt sẽ đồng loạt lan ra, nếu đối phương (tức nhà Tần), tiếp tục không

sửa sai (đây là điều phải chú ý, mặc dù tình yêu chân thật của chàng trai đối với cô gái). Thái độ của vị thượng quan nhà Trịnh là không thể chê trách, nhưng vẫn chứa đựng sự đe dọa, và Tần vương cảm nhận điều này, và ông ta đồng ý lập tức cho thả người tù nhân.

"Một vị vương hầu bị bắt giam - nhà binh chú viết như vậy - sẽ không tránh khỏi tạo ra một sự giận dữ mạnh mẽ, một sự thù hận sâu sắc. Làm sao, trong một trường hợp như vậy, lại có thể chiến đấu với miệng lưỡi mà thôi (qua biện luận, nói lý lẽ). Ở đây, các vương hầu khéo giải quyết cuộc tranh chấp, chỉ cần qua chạm các cốc rượu, dẫn chứng các bài thơ để ám chỉ một cách gián tiếp và nhẹ nhàng một phê phán có ý nghĩa *c*. Và nổi giận dữ của Tần vương thế là được dẹp yên. Chuyện tình vi của nước Ngụy được giải quyết nhanh chóng như vậy, chúng tỏ khả năng trích dẫn của thơ ca có thể làm thay đổi diễn biến tình cảm con người⁽³⁾"

Công thức cuối cùng này, bằng chữ Hán, khá gây ấn tượng: nó cho thấy trích dẫn thơ ca "thay đổi" tình cảm người khác và "biến cải" tâm trạng của họ. Hai ý nghĩa đó của cùng một động từ khiến chúng ta nghĩ rằng, lời thơ trích dẫn có khả năng thay đổi quyết định của đối phương, bằng cách khiến đối phương từ bỏ điều mình muốn, chỉ bằng cách "lay chuyển" lợi ích của ông ta. Có một từ tôi đã dùng vì tiện lợi, từ "mô-típ" (motif), tuy không rõ mối liên hệ giữa ý nghĩa tâm lý và ý nghĩa nghệ thuật của từ được chứng minh như thế nào qua sự vận dụng thường ngày (sự

khác biệt giữa mô típ chủ đề [motif sujet] và mô típ (gây) chuyển động [motif mobile]), tôi nắm lấy ở đây để xóa bỏ sự chia tách, đây là một cơ hội do ngôn ngữ cung cấp một cách ngẫu nhiên để diễn đạt một ý khó phân tích và càng khó diễn đạt theo kiểu biện luận lý trí. Vì trong khuôn khổ nhỏ của từ ngữ đó, đã xảy ra một kết hợp có tính quyết định giữa các bình diện khác nhau - giúp chúng ta cảm nhận thói quen trích dẫn của người Trung Quốc; có một sự giao tiếp diễn ra đúng thời, từ lĩnh vực này sang lĩnh vực khác, mà chúng ta rồi đây sẽ mãi mãi tìm hiểu và lợi dụng. Các bài thơ trong Kinh Thi là những chủ đề văn chương đối với người trích dẫn, và cung cấp những đề tài thường lặp đi lặp lại, hay là cũng bị thay đổi từ vẻ này sang vẻ khác, và mang tính chất tương đối khuôn mẫu (un caractere relativement type). Qua những chủ đề đó, người nói chuyện ám chỉ về ý muốn của mình, với mục đích giao lưu, trao đổi ý kiến. Đồng thời, những chủ đề đó phát huy tác dụng gây chuyển động (mobile) giúp cho sự triển khai ý chí. Qua chủ đề của bài thơ, người ta tìm cách tạo ra ở đối phương, một sự thay đổi của một xu thế nội tại: khiến cho đối phương hành động, hay đúng hơn là phản ứng - mỗi liên hệ ở đây có tính chất ít gián tiếp nhất - theo hướng mình muốn.

2. Tập Biên niên sử (Xuân thu) thì khá chính xác, đặc biệt vào giữa thế kỷ VI (dưới triều đại Hạng Công và bắt đầu niên đại Chiêu công), để chúng ta thấy được bản lĩnh của một vài nhà ngoại giao khôn khéo đó. Và trích dẫn văn thơ là cả một nghệ thuật trong các vua chúa và vương hầu lớn, không phải ai cũng giỏi như ai. Một trong những người

tài giỏi nhất về mặt này, và cũng là người được trích dẫn nhiều nhất trong Biên niên sử là một thượng quan của nước Lỗ (Mục thúc hay cũng gọi Thúc Tôn Bảo). Suốt đời, ông gắng sức củng cố liên minh giữa nước Lỗ nhỏ bé với nước Tần hùng mạnh, nhằm đối phó với những tham vọng đế chế của nước Tề, ở về phía Bắc nước Lỗ. Năm -556 (Hạng Công, năm thứ 16), ông đi nước Tần để than phiền về những hành động lấn át của nước Tề, nhưng các Thượng quan của Tần viện nhiều lý do để không can thiệp, và lời kêu gọi chi viện của ông tuy rất khẩn thiết do tài hùng biện của ông vẫn không được đáp ứng; do đó, ông thay đổi chiến thuật, ông đi thăm riêng rẽ từng vị quan Thượng thư của nhà Tần. Thay vì, tiếp tục bênh vực sự nghiệp nước Lỗ, ông ca lên cho một quan Thượng thư nhà Tần nghe một bài thơ trong Kinh thi (số 185). Trong đó, binh lính than phiền về ông Thượng thư bộ binh đã "đẩy họ vào cảnh bất hạnh" khiến "họ bị mệt mỏi liên tục, không nghỉ". Vị Thượng thư bị cảm kích bởi bức tranh được mô tả, "thừa nhận lỗi mình" và hứa sẽ giúp đỡ. Rồi vị Thượng quan nước Lỗ lại đến thăm một quan Thượng thư khác của nhà Tần, và ca lên đoạn sau cùng của bài thơ "Những con ngỗng trời". Bài thơ nói lên tiếng kêu thảm thiết của con chim, và ám chỉ về những đau khổ của nhân dân bị ly tán. Vị Thượng thư nhà Tần thừa nhận chính bản thân mình bị phê phán qua bài thơ, và ông ta không thể để cho nhân dân nước Lỗ lâm vào cảnh khổ cùng cực như vậy. Như vậy, điều mà một tài hùng biện mạnh mẽ nhất không làm được thì những chủ đề thơ văn, thông qua trích dẫn thích đáng lại làm được ngay, nhờ tác động kích động của những chủ đề đó.

Ba năm sau (Hạng Công, năm thứ 19), sau khi nước Tần đã tiến công nước Tề, để bảo vệ nước Lỗ, nước Tề lại thành công trong việc cầu hòa với Tần, và nước Lỗ lại sợ hãi một phen nữa. Và vị Thượng quan nói trên của nước Lỗ, lại một lần nữa được phái đến Tần để thương thảo. Một hội ngộ mới với một quan Thượng thư của Tần, một trích dẫn nữa của Kinh Thi (số 54), và một lần nữa Lỗ được chi viện. Rõ ràng, vị Thượng quan đó của nước Lỗ, là một trong những người giỏi nhất, của trò chơi vô cùng tinh vi các trích dẫn thơ ca có tính chất ngoại giao! Điều này, lần nữa được chứng minh, trong bữa tiệc khoản đãi vị Tể tướng của nhà Tần, khi ông ca lên bài thơ "Chim trích làm tổ" (Kinh thi số 12). Bài thơ thoát nghe hình như không quan hệ gì với tình huống của những người đương sự, vì toàn bài thơ chỉ mô tả đám cưới một thiếu nữ, với đoàn tùy tùng đông đảo; thế nhưng hình ảnh chủ đề, mở đầu bài thơ như sau:

"Chim sẻ làm tổ của mình

Tổ lại bị chim trích chiếm mất" (4)

Hình ảnh đó tạo ra một lối nói quanh thuận tiện: con chim trích chiếm cái tổ của chim sẻ, ám chỉ là vị Tể tướng nhà Tần chính là người nắm quyền lực ở nước Tần. Với chủ đề mở đầu bài thơ, vị Thượng quan nước Lỗ đã đề cao hết mức vị Tể tướng nước Tần (quyền lực hơn cả vua tức là vương hầu nước Tần, vị Tể tướng này cũng hiểu ngầm được ý này), nhưng vẫn không ra vẻ nịnh hót hoặc khiến cho lời khen của mình quá nguy hiểm.

Sự khôn khéo dùng các chủ đề thơ văn đi đôi với một tài năng khác, ngang bằng, nhằm giải thích những chủ đề đó. Trong trường hợp trên, vị Tể tướng nhà Tần, được mời đến dự tiệc, đã đáp lễ bằng bài thơ "Lá cây bí" (Kinh thi số 231), chỉ có vị Thượng quan ngoại giao nước Lỗ mới hiểu được ý cảnh cáo trong bài thơ: trong bữa tiệc khoản đãi ông, ông muốn được đối đãi một cách bình thường, đơn giản để khỏi phương hại uy tín của vương hầu, tức là Tần vương (ngỏ ý khiêm tốn rằng lời ca ngợi của vị Thượng quan nước Lỗ cần phải kín đáo). Vị tể tướng nhà Tần (Triệu Mạnh) đã chứng tỏ tài năng của mình lý giải những dụng ý đặc biệt của đối phương.

Ngang qua các chủ đề văn thơ, trình bày với ông, ông xem đó như là một trò chơi ngoại giao, mà ông lịch sự mời các vị khách cùng tham gia, với mục đích chính trị, chứ không phải là trao đổi suông. Qua việc đối phương trích dẫn các bài thơ, ông có thể đánh giá tham vọng của người này, người kia, thử thách những ý nghĩ thâm kín của họ, kể cả những động cơ bí mật của họ nữa. Chuyện này đã xảy ra một cách đặc biệt long trọng, vào năm -545 (Hạng Công, năm thứ 27) khi ông được tiếp đón ở triều nhà Trịnh (một tình huống tương tự, ngắn gọn hơn cũng xảy ra năm thứ 16, Chiêu công). Vị Tể tướng nhà Tần lần lượt bình chú về các trích dẫn văn thơ của bảy vị Thượng quan tham dự buổi tiệc. Ông làm nổi bật những điều ông cho là đáng chú ý trong các thông điệp được trình bày ngang qua các bài thơ trích dẫn. Ông ca ngợi những trích dẫn văn thơ gọi lên

những gương sáng tốt, bày tỏ sự thận trọng đối với những lời tán tụng quá đáng, và lên án những bài thơ được trích dẫn với ngụ ý gây tạo loạn. Một khách dự tiệc đúng là đã trích dẫn một bài thơ ngắn "Con chim đi từng đôi, và các con chim sẽ đi từng đàn bốn con" (Kinh thi, số 49). Ý tú là phê phán quan hệ tình dục bữa bãi của một số vương hầu, ca ngợi những loài chim muông sống có đôi có lứa. Sau bữa tiệc, vị Tể tướng nhà Tần có giải thích riêng tư, là ông thấy trong bài thơ bình dân có ngụ ý phê phán vương hầu của mình (nhưng Granet lại ám chỉ là chủ đề quan hệ tình dục phải chăng là để nói một hiệp ước bí mật?). Trong bữa tiệc, vị tể tướng nhà Tần chỉ lên án bài thơ trích dẫn có nội dung thiếu đúng đắn, đụng chạm những vấn đề riêng tư cá nhân (quan hệ tình dục), đáng lẽ không nên nói công khai. Ông còn tiên đoán vị Thượng quan đó sẽ có số phận bi đát. Còn qua các bài thơ trích dẫn khác, vị Tể tướng nhà Tần cũng không những đánh giá bối cảnh của mỗi người mà còn tìm hiểu những ý tưởng riêng của họ. Ông phân tích các động cơ của họ, qua các bài thơ trích dẫn.

Có những đoạn trong Biên niên sử, cho thấy rõ ràng nghệ thuật trích dẫn đó còn là một dấu ấn của giáo dục; một người thuộc họ man rợ ở vùng biển, nhưng đã được văn minh hoá nhờ tiếp xúc với nền văn minh Trung Hoa, có thể chúng tỏ mình cũng khá khéo léo; trong khi một vị Thượng quan ở những nước thuộc khu trung tâm lại có thể không hiểu biết gì. Năm -557 (Hạng Công, năm thứ 14), trong một hội nghị các vương hầu, một vị Thượng thư nhà Tần bực mình về những thất bại gần đây của vương quốc ông, bèn

gây gổ ngay giữa hội nghị với lãnh tụ một bộ tộc man di - họ Nhung - đã trở thành đồng minh của Tần, và dọa sẽ cho bắt ông này. Vị lãnh tụ của bộ tộc Nhung đã trả lời có lý có lẽ từng điểm một đối với lời trách móc của vị Thượng thư nhà Tần, và trước khi rút lui, ông đọc một bài thơ ngắn "Con ruồi xanh" (Kinh thi, số 219). Bài thơ khuyên đừng có để tai nghe lời vu khống, giống như tiếng ồn vo ve của đàn ruồi. Có thể bài thơ chỉ là sự minh họa đơn giản những điều mà người trích dẫn đã nói từ trước, đoạn trích lại rất ngắn hình như để tạo ra tác dụng trực tiếp như lời biện bác của ông ta vậy. Lần này, người nói chỉ dựa vào các lý lẽ, được chứng minh chặt chẽ. Ông không nói quanh. Nhưng lời thuật của Biên niên sử có trích hai tính từ của bài thơ "dễ thương và thoả hiệp", đã làm cho đối phương cảm động và tình hình được cải thiện. Bởi vì, nếu bài thơ tố cáo sự vu khống, thế nhưng về đầu của bài thơ nhắm tới một người nghe đáng kính "dễ thương và thoả hiệp", mà người cầu xin đừng để bị ảnh hưởng bởi những lời đồn đại: một mặt, vu khống bị tố cáo, mặt khác, người nghe được kêu gọi một cách kín đáo để phục hồi lại niềm tin. Như vậy, đồng thời cánh cửa được người trích dẫn mở một cách khéo léo cho một liên minh mới. Chúng ta cần đọc lại lời bình chú của Biên niên sử về điểm này:

"Bài thơ trích dẫn "Con ruồi xanh" là một lời tố cáo minh bạch và trực diện. Nhưng cái làm cho vị Thượng thư nhà Tần cảm động và phản ứng lại là hai từ "dễ thương và thoả hiệp" đã làm rung động trái tim và xoá tan quyết tâm của ông. Sự kiện này gọi là giáo dục đạo đức một cách nhẹ

nhàng. Văn Biên niên sử không phải viết một cách hồi hợt. Nó cho thấy bài tị bào chữa của lãnh tụ bộ tộc Nhung có được sức mạnh là từ hai chữ đó.

Qua đó, cho thấy một người thuộc bộ tộc man di mà giỏi trích dẫn như vậy, chúng ta biết vào thời bấy giờ, giáo dục qua thơ văn quả đã tác động sâu vào lòng người ⁽⁵⁾.

Hơn cả một bài biện hộ dài, chỉ hai tù thôi, ám chỉ qua một đoạn thơ, đã tạo ra một phản ứng thuận lợi. Lập trường chống đối được gián tiếp trình bày bằng một dấu hiệu giải hòa. Nó cho phép chấm dứt xung đột và thay đổi thái độ của đối phương. Cuốn Biên niên sử không những kể lại một người thuộc bộ tộc man di thông thạo về tu từ học như thế nào, mà còn vạch rõ một vị quan nước Tề đã hai lần, vì đầu óc ngu muội, nên đã không nhận biết đối phương chỉ trích mình, qua một trích dẫn văn thơ. Lần đầu, (Hạng Công, năm thứ 27), được mời đến dự một bữa tiệc, ông ta đã tỏ ra thất lễ với gia chủ. Ông này bèn ca lên bài thơ: "Hãy xem con chuột chù" (Kinh thi, số 52), nhưng vị quan nước Tề không hiểu. Trường hợp thứ hai, xảy ra cũng giữa những người đương sự, nhưng với một bài thơ khác. Với vị quan ngu độn này, trao đổi trực tiếp luôn luôn thất bại. Chỉ giữa những người ngang tầm cỡ, mới có thể dùng lối nói vòng vo.

Các nhà ngoại giao tỏ ra khinh thường những kẻ không hiểu gì về nghệ thuật trích dẫn thơ văn, và họ để mặc những kẻ ấy với số phận đáng thương (một trường hợp khác với một ví dụ của nước Tống, Chiêu công, năm thứ 12). Ngược

lại, có trường hợp giả bộ không hiểu lại chúng tỏ là rất khéo léo. Đó là trường hợp một nhà ngoại giao muốn cho đối phương một bài học, mà không cần trực tiếp chỉ trích. Năm - 622 (Văn công, năm thứ 4), phái viên nước Ngụy được đón tiếp ở triều đình nước Lỗ giả bộ nhu không chú ý gì đến hai bài thơ được đọc lên khi ông có mặt (Kinh thi, số 174 và 175). Khi được hỏi riêng, ông giải thích là hai bài thơ đó, ngày xưa chỉ được ca lên tại triều đình của Hoàng đế mà thôi (do đó, đã gián tiếp phê phán tham vọng nước Lỗ, tự đề cao với những nghi thức long trọng đó). Trường hợp này, năm mươi năm sau (Hạng Công, năm thứ tư), vai trò chủ đạo thuộc về vị Thượng quan nước Lỗ (mà chúng ta từng ca ngợi nhiều lần tài năng khéo léo, đã biểu lộ thái độ không bằng lòng tại triều đình nhà Tần). Ông đã không cúi chào sau những bài thơ đầu tiên, và chỉ cúi chào khi nghe những bài thơ tiếp theo. Đối với các chủ nhân, ở chỗ riêng tư, đó là một bài học chi tiết về nghi lễ, người bình chú viết, từ thời này sang thời khác, vào giữa thế kỷ VI, nghệ thuật này đã khá phát triển để thay cho môn tu từ học.

3. Hãy theo dõi tìm ra nguồn gốc hiệu quả những lời nói quanh như thế, dựa vào sự tường thuật lại của Biên niên sử. Nói chung, điều kiện của nghệ thuật trích dẫn này giúp cho tác dụng tu từ học của nó, là các bài thơ không bao giờ được trích dẫn theo nghĩa đen của chúng, trong các cuộc hội kiến ngoại giao, người "trích dẫn" không có tham vọng giải thích nghĩa, cũng không tìm một cách giải thích khác. Mà chỉ cần "cắt ngang bài thơ để rút ra ý nghĩa" (hay là nói đúng hơn, để cho lời trích dẫn có ý nghĩa) ⁽⁶⁾. Bài thơ chỉ là

một cơ sở để gây cảm xúc - nhịp điệu, hình ảnh - mà mọi người có thể khai thác theo ý muốn của mình. Điều này rất thuận lợi, vì phần lớn các bài thơ trong Kinh thi là vô chủ và rất ít khi ghi bối cảnh. Những bài thơ cung cấp một sưu tập những công thức và chủ đề mà người sử dụng chỉ cần vận dụng theo mục tiêu của mình, đồng thời thể hiện và tăng thêm sức mạnh cho mục tiêu đó. Chỉ cần ám chỉ là lối hành xử hiệu quả nhất, vì đối phương được gọi tên và hấp dẫn, thay vì chỉ được thông tin, và điều ám chỉ trở thành một lời mời hợp tác. Chủ đề văn thơ càng được nhiều người biết, và không có tiêu chí đặc biệt, thì càng cho phép người dùng được tự chủ trong hành động của mình, tùy theo bối cảnh cá nhân của những người tham gia. Cuộc giao tiếp càng được thực hành kín đáo, nấp sau những công thức vay mượn và các hình ảnh, và sự đồng thuận càng dễ thực hiện. Do đó, trong các cuộc hội kiến ngoại giao, người ta không tranh luận đông dài về các bài thơ trích dẫn, chúng chỉ gây tác dụng làm lung lay ý chí đối phương, chúng không nhằm thuyết phục mà nhằm tập hợp. Hình ảnh được gọi ra, có tác dụng động viên nội tâm, công thức nêu ra "triệt tiêu sự thiên vị"; còn gây cảm tưởng phía bên kia của bài thơ vô chủ, có trọng lượng sẽ là nhận định chung của tập thể mọi người. Do tính chất kinh điển và cứu cánh của công thức, tình hình được xem như là đã giải quyết. Tác động gián tiếp của chủ đề thơ văn cho phép xuyên sâu vào nội tâm của đối phương, bất chấp khoảng cách thời gian khá xa, giữa cuộc hội kiến ngoại giao và bối cảnh lịch sử của bài thơ trích dẫn.

Những người tham gia những cuộc hội kiến ngoại giao đó nói chung, không tìm cách giải thích bài thơ, cũng không gán cho nó một ý nghĩa khác: họ chỉ cần để cho chủ đề bài thơ tác động có lợi cho họ. Đúng là căn cứ vào các ví dụ nêu lên trong Biên niên sử, nhiều bài thơ trích dẫn trong các cuộc hội kiến ngoại giao có một giá trị ít nhiều ẩn kín. Bài thơ "Những con ngỗng trời" (Kinh thi, số 181) được trích dẫn hai lần để xin viện trợ (Văn công, năm thứ 13, và Hạng Công, năm thứ 10). Tình hình cũng như vậy với bài thơ "Ngựa phi nước đại" (Kinh thi, số 54), với lời kêu gọi viện trợ còn khẩn thiết hơn nữa (Văn công, năm thứ 13, và Hạng Công, năm thứ 19). Cũng được trích dẫn hai lần là bài thơ "Lúa kê" (Kinh thi, số 227), với hai câu thơ đầu (cây kê lớn lên mạnh mẽ, nhờ được nuôi dưỡng bởi nước mưa tốt lành); bài thơ được dùng để ca ngợi một hoàng tử hay một vị công hầu lớn (Hạng Công, năm thứ 19 và 27); cũng như bài thơ "Cây mận" (Kinh thi, số 164), được dùng để ca ngợi tình hữu nghị (Hạng Công, năm thứ 20 và Chiêu công, năm thứ nhất). Tuy nhiên, mặc dù, chúng tác động cùng một hướng, nhưng chúng vẫn được dùng một cách uyển chuyển. Một bài thơ như "Tháng thứ sáu" (Kinh thi, số 177), có chủ đề là một cuộc viễn chinh quân sự; nhưng trong một trường hợp, nó được trích dẫn để cảm tạ về một cuộc viễn chinh mới được tiến hành (nước Tần hỗ trợ cho nước Lỗ chống lại Tề, xem Hạng Công, năm thứ 19); trong khi ở một trường hợp khác mà Biên niên sử kể lại (Hy công, năm thứ 23), bài thơ lại được vương hầu nước Tề dùng để báo cho người đối thoại biết (người này vừa bị kẻ thù đuổi ra khỏi nước) là nước Tề sẽ hỗ trợ cho

ông ta về mặt quân sự⁽⁷⁾. Một ví dụ khác cho thấy, các trích dẫn văn thơ được sử dụng không cùng nhắc: cùng một tình huống có thể được gọi lên bởi hai bài thơ, có ý nghĩa khác nhau đối với tình huống đó (Thành công, năm thứ 9). Người bình chú giải thích rằng, trong trường hợp đặc biệt này⁽⁸⁾, bài thơ thứ nhất bám sát tình huống, còn bài thơ thứ hai thì được "đơn giản hoá sự kiện, để lấy ý nghĩa". Nó chỉ nhắc lại sự kiện không phải một cách cụ thể mà là để rút ra bài học đạo đức. Nhà bình chú kết luận rằng: "Người xưa không sử dụng thơ ca theo một khuôn mẫu cứng nhắc". Và chính đặc điểm này đã biến trích dẫn văn thơ thành nghệ thuật.

Cuối cùng, việc trích dẫn một bài thơ có thể có một giá trị đa nghĩa, khó hiểu (xem Hạng Công, năm thứ 20). Tù trưởng của một trong những thị tộc chính của nước Lỗ được tiếp đón long trọng ở một triều đại nước ngoài. Sự hưng thịnh của thị tộc này làm cho Lỗ công khó chịu. Sau khi phái đoàn trở về, Lỗ công vẫn tổ chức tiệc khoản đãi. Viên tù trưởng cảm tạ bằng một bài thơ (Kinh thi, số 170). Một mặt, ông cảm ơn bữa tiệc, mặt khác với kết luận của bài thơ, các thức ăn mùa nào thức nấy, công việc phái đoàn cũng thành công hợp thời. Lỗ công trả lời bằng một bài thơ (Kinh thi, số 172), ca ngợi các vị công hầu lớn:

*"Hồi các vị công hầu rất quý mến,
Các ngài là rường cột của nhà nước!
Hồi các công hầu rất quý mến,
Chúc các ngài sống lâu ngàn vạn năm!"*

Lời chúc mừng được nhắc lại, từ đoạn thơ này sang đoạn thơ khác, với một ít biến đổi: "Mong sao tiếng thơm đức hạnh của ngài còn mãi mãi!", "Mong sao tiếng thơm đức hạnh của ngài mãi mãi trường tồn" và cuối cùng "mong sao hậu duệ của ngài được duy trì và bảo vệ!". Tất nhiên, người ta có thể nghĩ rằng trong một trường hợp như vậy, bài thơ trích dẫn có ý nghĩa lộ liễu là ca ngợi (và một nhà bình chú cổ đại nghĩ như vậy, đặc biệt Đỗ Dự ⁽⁹⁾). Nhưng người ta cũng có thể - như một nhà bình chú khác ám chỉ, cho rằng lời ca ngợi đó, có một ẩn ý phê phán ⁽¹⁰⁾. Bài thơ trích dẫn nên được hiểu như một lời cảnh cáo của vương hầu đối với hạ thần: anh đừng có đi quá đà trong ý tưởng độc lập của anh, nếu không tôi sẽ bắt buộc phải trừng trị, và ngay số phận hậu duệ của anh cũng sẽ không được bảo đảm. Tuy nhiên, điểm kết thúc của sự kiện cũng không xua tan được tính khó hiểu của bài thơ. Biên niên sử chỉ ghi rằng, vị tù trưởng thị tộc rời khỏi bữa tiệc, nói rằng: "Tôi không thể chịu nổi!". Phải chăng, ông nói là "không chịu nổi" lời khen đó, vì quá đáng, vì mình khiêm tốn. Hay là vị tù trưởng chỉ muốn né tránh, vì hiểu lời cảnh cáo của Lỗ công, như là nhà bình chú trên đây đã hiểu như thế. Bài thơ trích dẫn đáng lẽ chỉ có giá trị quy ước lại mở ra cả một vực sâu bất ngờ: đó là ca ngợi hay cảnh cáo, giữa hai bên đối thoại, thay vì niềm tin dễ dàng lại có một mối nghi kỵ kéo dài, không chấm dứt.

Tùy theo các trường hợp, những bài thơ trích dẫn trong những cuộc hội kiến đó, làm những chúc năng khác nhau. Nhìn trên bề mặt, thì chúc năng đơn giản nhất là ca ngợi,

nhưng như đã thấy, ca ngợi cũng đa nghĩa, khó hiểu và mang ẩn ý. Một chúc năng thứ hai, có giá trị mệnh lệnh hơn, là chúc năng cảnh cáo, có thể đi từ thông báo kín đáo đến lời khuyên khẩn thiết nhất. Khi vị tể tướng của nhà Sở hùng mạnh tiếp đón vị tể tướng của nhà Tần hùng mạnh không kém (Chiêu công, năm thứ nhất), câu thơ mà ông ta ca lên trong trường hợp này (Kinh thi, số 236) ám chỉ rằng nhiệm vụ của hoàng đế sẽ được giao cho người xứng đáng nhất. Rõ ràng, tham vọng của ông ta là muốn nhận nhiệm vụ hay là sự ủy quyền của hoàng đế. Vị tể tướng nhà Tần trả lời bằng một bài thơ (Kinh thi, số 196), nhằm thông qua chủ đề con chim cu và cô gái quê, nhắc đối phương nên có quan điểm khiêm tốn, và nên cẩn thận (bài thơ có câu kết: Hỡi run lên và cảnh giác! Giống như chúng ta đang đi trên lớp băng mỏng). Trước sự bộc lộ thái độ kiêu căng đó, nếu ngăn cản e cũng nguy hiểm, vì không thể nói lý trí với một người kiêu căng như thế, vị thượng thu nhà Tần chỉ có thể gọi lên những hình ảnh cảnh trọng, những câu ngạn ngữ đầy minh triết nhằm phần nào tác động đến sự kiêu căng đó và hạn chế nó. Giá trị của lời khuyên như thế, thông qua các bài thơ đối đáp nhau, có thể tác động ngay đến chiến dịch đang triển khai. Biên niên sử kể lại rằng, "Quân đội đến gần bờ sông rồi, mà không muốn vượt qua" (Hạng Công, năm thứ 14). Vị tướng của đạo quân đó đến thăm vị Thượng quan của nước Lỗ; (lại là ông Mục Thúc nổi tiếng), ông này bèn ca bài thơ "Cây bí giữ lại lá chua chát của nó" (Kinh thi, số 34), gọi lên việc lợi qua sông. Không cần phải nói nhiều hơn để vị tướng này có quyết định và Biên niên sử có lời nói thêm rằng: "ông rút lui và tìm kiếm thuyền bè".

Tiếp tục bảng liệt kê các trường hợp quyết liệt hơn, chúng vượt ngoài giá trị kiến nghị mà tiến tới chúc năng cứu cùng, rốt ráo của trích dẫn văn thơ chúc năng quyết định nhất - là làm tan rã quyết tâm của đôi phương. Chúng ta từng thấy vai trò của chúc năng này, khi tù trưởng rộ Nhưng kết thúc một bài bào chữa đầy lý lẽ, với một bài thơ trích dẫn trong đó.

Ông ta đả kích mạnh mẽ tệ vụ khổng nhưng lại nói xen vào hai tù mở đường cho sự hòa giải (Hạng Công, năm thứ 14). Cũng vậy, khi công hầu nước Lỗ, đang đi thăm nước ngoài, thì được tin một trong những thuộc hạ của mình nổi loạn, nhưng ông phân vân chưa trở về nước. Một vị Thượng thư của ông thuyết phục ông bằng lý lẽ để ông trở về, nhưng ông vẫn chưa quyết định. Một vị Thượng thư khác ca lên một bài thơ ngắn (Kinh thi, số 36), mà hai đoạn chỉ đem lại một biến thúc về chủ đề này:

Suy vi quá rồi!

Sao lại không trở về?

Chẳng phải vì có có vua ở đây

Tại sao lại chịu thấm ướt đầm đê trong sương lộ như thế này?

Biên niên sử chỉ thêm vấn tắt: "Thế rồi, ông ta trở về". Nên chú ý là, trong hai trường hợp chúng tôi vừa nhắc, chỉ sau một cuộc giải thích trực tiếp không thuyết phục được, mà đôi phương cuối cùng phải mượn tới trích dẫn văn thơ. Đúng vậy, Biên niên sử có ghi những lời biện luận trực diện

(thí dụ, khi Triệu Mạnh bào chữa cho Mục Thúc - Chiêu công, năm thứ nhất). Nhưng khả năng biện luận trực tiếp là có giới hạn, nó không tác động được tới ý chí. Trái lại, thông qua trích dẫn văn thơ, thì có thể khích lệ đối phương, làm lay chuyển ý chí đối phương.

Và khả năng đó của trích dẫn văn thơ là chính đáng. Việc sử dụng văn thơ cổ trong các cuộc hội kiến ngoại giao vốn được thừa nhận. "Khổng tử bảo con trai phải học Kinh thi, bởi vì nếu không học thì sẽ không nói chuyện được" (Luận ngữ - XVI, 13). Ông cũng nói, một người thuộc lòng "300 bài thơ" Kinh thi, "nhưng nếu được phái đi ngoại giao ở một chân trời nào đó" "mà không có khả năng tự mình đối đáp" (XIII, 5) thì chỉ có "một kiến thức rỗng tuếch". Lịch sử chính thức cũng nói tới truyền thống đó.

"Ngày xưa, trong các cuộc hội kiến ngoại giao với các nước láng giềng, các vương hầu cùng với các thượng quan của họ thường dùng các lời nói tinh vi để làm cho phía đối tác cảm động; trong các nghi lễ chào đón, họ phải đọc các bài thơ (trong Kinh thi) để bộc lộ nguyện vọng của họ ⁽¹¹⁾".

Chúng ta biết rõ là "những lời tinh vi", được dùng để làm cảm động đối tác chính là những trích dẫn văn thơ, "ám chỉ" các "nguyện vọng". Marcel Granet dùng những công thức nổi bật, để quy lỗi trích dẫn đó cho tính độc đáo của ngôn ngữ Trung Hoa; ông ta thậm chí còn nói ngôn ngữ Trung Hoa mang đậm dấu ấn của lối đàm thoại ngoại giao đó. "Ngôn ngữ Trung Hoa, đúng vậy, có một sức mạnh

đáng ca ngợi, để truyền đạt một cú sốc tình cảm, khiến đôi phương quyết định. Một ngôn ngữ vừa thơ vừa tinh vi, rất cụ thể và tác động mạnh. Người ta cảm nhận, ngôn ngữ đó đã hình thành trong những cuộc đối thoại và đấu khẩu giữa những người đầy mưu mẹo ⁽¹²⁾". Ông cũng nhấn mạnh là, những "vế thơ", với các "công thức khuôn mẫu", đặc biệt là trong Kinh thi, có khả năng ám chỉ vô cùng tận. Nếu nhìn từ một góc độ chung hơn, thì vấn đề đặt ra như sau: làm sao mà những ngôn từ trung lập nhất, "vô chủ" nhất lại có thể gọi ra được những ý tưởng chính xác nhất, ý nghĩ cá nhân nhất? Vì rằng, vấn đề mà nghệ thuật trích dẫn văn thơ này đặt ra, che dấu một vấn đề khác, rộng hơn, đụng chạm tới bản chất của ngôn từ: Làm thế nào để ngôn từ này có thể làm cho cái chung liên hệ được với cái cá nhân? Hay là để nói chính xác hơn, làm thế nào để cho ngôn từ nói lên được một ý tưởng cá nhân thông qua một công thức có sẵn, hay là một phán đoán giá trị thông qua phương thức hoàn toàn nêu sự kiện. Về những điểm này, truyền thống Trung Quốc đưa ra những giải pháp đôi khi cực đoan, làm chúng ta ngạc nhiên, như sẽ thấy sau đây. Hành trình của chúng ta chỉ mới bắt đầu.

CHƯƠNG V

ÁM CHỈ THÔI, KHÔNG NÓI RA, HAY LÀ ĐỌC GIỮA NHỮNG HÀNG CHỮ NHƯ THẾ NÀO

Đúng vậy, chúng ta tiến đến một trường hợp giới hạn. Việc tường thuật, các cuộc hội kiến ngoại giao qua các trích dẫn văn thơ, mà chúng ta được đọc nhiều ví dụ trên đây đã được trình bày cho chúng ta như là lời bình giải triển khai (tức lời bình trong Tả truyện) của một văn bản súc tích hơn nhiều (sách Xuân Thu). Cuốn sách này ghi lại một loạt các sự kiện không liên hệ gì nhau. Đó là chúc năng của các thu lại, trong các triều đại ngày xưa, ghi chép các sự kiện chính trị và tôn giáo. Một sự ghi chép ban đầu, ngắn gọn nhất, có tính chất đơn thuần Biên niên sử. Chỉ ghi lại sự kiện xảy ra, xã hội hay tự nhiên: các cuộc hội kiến giữa các vương hầu, các cuộc viễn chinh, các hiệp ước, các năm hạn hán, lụt lội, các vụ cháy. Có ghi năm, mùa, thậm chí ngày xảy ra sự kiện, nhưng không có nhận xét. Việc một ông vua bị ám sát được ghi lại với giọng khách quan như là với một nhật thực, vị thu lại ghi lại lịch trình sự kiện với lời văn bình thản, là

điều cốt yếu của nghi lễ. Tập Biên niên sử duy nhất còn lại từ thời ấy viết về nước Lỗ nhỏ bé.

Tập này được gán cho Khổng tử, truyền thống sau này cho rằng đó là tác phẩm cá nhân của ông. Mạnh tử (III, B, 9) kể rằng, Khổng tử "hoảng sợ" trước sự thoái hoá của thời đại ông, trước sự lan tràn của âm mưu và chiếm ngôi, một thời đại quá tệ, trong đó, chú hầu giết vua, con giết cha, do đó mà Khổng tử đã chép thành Biên niên sử như là bài học cho người trị nước. Như vậy, thông qua việc liệt kê sự kiện, là cả một bài học đạo đức để lại cho hậu thế.

Người ta dễ hiểu vì sao, những nhà phiên dịch phương Tây đầu tiên đã ngạc nhiên. Làm sao mà những ghi chép không có màu sắc, cảm xúc gì hết, không để lộ chút gì tình cảm của tác giả lại có thể được dùng làm thông điệp về hành vi xử thế, với hoài bão thay đổi thế giới? Legge viết là, với những tư tưởng của chúng ta về "lịch sử phải viết như thế nào", khi đọc tập Biên niên sử, chúng ta có ngay "một cảm giác bất mãn sâu sắc". Chavannes cũng thừa nhận, sự khâm phục của người Trung Hoa mọi thời đại bày tỏ đối với tập sách cổ điển là "một sự khâm phục mà độc giả Châu Âu khó chia sẻ". Tập Biên niên sử khô khan, thiếu sống động này làm sao so sánh được với tác phẩm của Herodote, chỉ xuất hiện nửa thế kỷ sau đó. Cho nên, vì không lý giải được thái độ ca ngợi của truyền thống Trung Quốc đối với tính chất khô khan của tập Biên niên sử, một vài nhà bình chú phương Tây (Legge và gần đây Van der Loon) thậm chí nghi ngờ không phải là văn bản của Khổng tử. Nhưng đó là cách giải thích cuối cùng của các nhà ngôn

ngũ học tuyệt vọng. Bởi vì không có dấu hiệu nào cho phép chúng ta giả định là văn bản chính, được Mạnh tử nói tới, đã bị mất thật sự. Hơn nữa, theo truyền thống Trung Hoa, hàng loạt thể hệ bình chú gia cổ đại đã cố gắng hết sức để giải thích tập Biên niên sử đầy sự kiện khô khan nên được đọc như thế nào để rút ra được một bài học đạo đức. Nếu qua việc ghi chép sự kiện mà có một quan niệm được bày tỏ thì đó chính là quan niệm, được bộc lộ qua trung gian các sự kiện được dẫn chứng một cách gián tiếp nhưng có hệ thống. Nhưng trường hợp giới hạn lại có thể trở thành một trường hợp điển hình, đối với cuộc điều tra của chúng ta. Nó bộc lộ khả năng, mà cuốn Kinh thi đã từng cho chúng ta biết: Vì sao nhất thiết phải nói rõ ra quan niệm của mình để cho người khác hiểu, cần gì phải phô trương nó ra, biến nó thành chủ đề của một bài diễn văn? Vì sao cứ phải nói: "Tôi nghĩ rằng...", trong khi chỉ cần một lời than đa nghĩa, khó hiểu, thậm chí một sự im lặng, giữa một bài thơ đang được ca lên, là đủ để nói một lời phê phán rồi. Cũng vậy, chỉ cần báo cáo một sự kiện, dù đơn thuần là sự kiện, cũng đủ cho chúng ta biết quan điểm của người đương sự. Trong khuôn khổ của Biên niên sử xưa của Trung Quốc, kinh nghiệm này đã được triển khai đến mức khó tin: nhưng nó dựa trên một nhận định phổ quát nhất, không có gì là trái thường; ghi nhận tức là đã có chủ kiến rồi, nói thay vì giữ im lặng. Vì khi chúng ta biết, nói tức là đã chọn nói cái gì, chứ không nói suông, không có đánh giá gì hết; khi chúng ta nói về thế giới, tức là chúng ta đã có ý kiến về thế giới rồi. Khi tôi ghi nhận điều gì, dù là một cách ngẫu nhiên, thì tức là tôi nghĩ rằng đáng ghi, có ích lợi; dù tôi có nói gì, tôi

cùng đã đưa ra ý kiến của mình; không có chuyện nhận định suông. Chính trên cơ sở trực cảm về lời nói, ở Trung Quốc đã hình thành một kiểu diễn đạt rất được đồng thuận (dù người ta không tin rằng "Khổng tử" đã muốn thế), và được truyền thống công nhận. Nhờ nó, chúng ta biết các sự kiện ghi nhận (tổ cáo) có thể được dùng làm cái có để phán xét.

Nói cách khác, sự trung lập là một cái bẫy làm cái trò của sự quanh co, không thẳng thắn.

1. Chúng ta hãy bắt đầu bằng các ví dụ. Khi tập Biên niên sử chỉ cần ghi: "Năm thứ 5, mùa xuân, công (bắt đem lưới) và xem đánh cá tại đất Đường" (Ân công, năm thứ 5). Theo Tả truyện mà chúng tôi bắt đầu theo dõi, thì Biên niên sử ghi chép như vậy là có ngụ ý vị công đã hành xử trái với nghi thức, vì nơi bố trí xem đánh cá "quá xa". Cũng như vậy, nếu bốn năm sau, (Ân công, năm thứ 9), Biên niên sử ghi vắn tắt: "Mùa hè, xây dựng thành lũy ở Lang", bài bình chú cho biết, tin trên được ghi chép, vì "mùa hè không phải là mùa thích hợp" (mùa hè nên dành cho công việc đồng áng). Ngược lại, khi Biên niên sử ghi "Mùa đông, xây dựng thành lũy ở Tương" (Hoàn công, năm thứ 16), là để tán thành thời điểm thích hợp, và đây là một bài học. Hay là khi Biên niên sử ghi "Mùa thu, tổ chức đại lễ để cầu mưa" (Hoàn Công, năm thứ 3), thì điều này có nghĩa cuộc đại lễ được tổ chức không hợp thời. Vì mỗi cuộc lễ thích hợp với một mùa. Vì vậy, nếu một cuộc đại lễ được ghi lại là để bị phê phán, là tổ chức trái với Luật tắc.

Những ví dụ trên đủ để chứng minh một nguyên tắc

ghi chép, chỉ việc ghi chép sự kiện là có nghĩa một đánh giá rồi: khen ngợi hay chê trách, đối với sự kiện. Nhưng thông thường, như chúng ta thấy trước đây, Tả truyện của Biên niên sử, đã tường thuật lại các sự kiện, bằng cách triển khai thêm cho được sống động đối với chúng ta. Hai bản bình chú cổ đại khác, ngược lại, chỉ nhằm chứng minh một cách có hệ thống văn bản cổ điển là đúng (Công Dương và Cốc Lương: sau đây, tôi chủ yếu trích dẫn Công Dương).

Với mọi sự kiện, được Biên niên sử ghi chép cùng một câu hỏi lại được đặt ra: vì sao sự kiện đó lại được ghi chép? Và được ghi chép như vậy, không ghi chép khác? Một văn bản trong Biên niên sử bắt đầu như thế này: "Ấn công, năm thứ nhất, mùa xuân, vua tháng thứ nhất". Bài bình chú Công Dương lập tức đề ra loạt câu hỏi: Sao lại viết "năm thứ nhất". Sao lại viết "mùa xuân", "nói vua, là ai thế"? Sao lại viết "vua" trước, viết "tháng thứ nhất" sau? Mỗi từ, vị trí của mỗi từ đều bị xét kỹ, kể cả điều không nói cũng xem xét kỹ lưỡng: thí dụ, vì sao sự kiện vị công lên ngôi lại không được ghi chép? Theo kiểu bình chú này, thì mọi sự kiện ghi chép (kể cả việc không ghi chép), trong văn cảnh của Biên niên sử, đều có bộc lộ một ý tứ gì đó. Theo lời của nhà bình chú, thì ý tứ đó có thể là "khen ngợi" hay "khiển trách" xem là "quan trọng", hay ngược lại là "phê phán", "ghét bỏ". Tuy chỉ ghi chép sự kiện, nhưng những sự kiện đó, một khi được chép lại, chúng tỏ là người chép có ý kiến của mình; bản thân sự kiện là một đánh giá.

Người ta hiểu rằng, nói một điều như nó tồn tại, tức là

đã làm cho nó nổi bật lên rồi, đã phân xét về lợi ích của nó rồi. Biên niên sử ghi: "Mùa đông, tháng 10, ngày Giáp Ngọ, Thúc Tôn Đắc Thần đánh thắng quân Dịch ở đất Hàm" (Văn công, năm thứ 11), bài bình chú thêm:

"Sao lại viết "đánh thắng"? Là để nói lên tầm quan trọng của sự kiện. Sao lại ghi ngày? Cũng để nói lên tầm quan trọng của sự kiện. Sao lại ghi địa điểm? Cũng để nói lên tầm quan trọng của sự kiện. Cuối cùng, vì sao chép sự kiện đó? Là để kể lại một chuyện không bình thường"

Nói lên một chuyện, là không giữ im lặng về chuyện đó, mà nhấn mạnh tầm quan trọng của nó. Vì khi tôi nhận xét một điều xứng đáng được nói ra, tức là tôi xem điều ấy không phải là bình thường, không phải là chuyện "tầm thường". Đối với các hiện tượng tự nhiên cũng vậy: Khi Biên niên sử thông tin rằng: "Mùa đông, tháng 10, không có mưa" (Hy công, năm thứ 2 và thứ 3), tức là Biên niên sử cho rằng đó là "không bình thường". Trong lĩnh vực xã hội và chính trị cũng thế, người ta không chép chuyện thông thường hàng ngày, bài bình chú cho biết như vậy. Biên niên sử chép chuyện này hay chuyện kia xảy ra trong triều, và những chuyện cần được chú ý, ngay cả đối với một chi tiết, đã được ghi chép, tức là phải có giá trị nào đó, cần tìm hiểu. Biên niên sử chép: "Mùa đông, Lễ công sang nước Tề nạp đồ dẫn cưới" (Trang công, năm thứ 22). Bản bình chú giải thích:

"Thuồng, người ta không ghi chép việc tặng quà cưới. Vì sao ở đây, lại ghi chép? Là để phê phán. Phê phán gì?

Phê phán việc, công tự mình đi tặng quà cưới là không hợp với nghi lễ" .

Ghi chép một điều vẻ ngoài là bình thường (đáng lẽ không nên ghi chép) ám chỉ có một cái gì không bình thường ở đằng sau vẻ ngoài bình thường ấy đó. Ở đây, chỉ một chi tiết thôi (tự bản thân vị công đi sang nước Tề) cũng đủ nói lên một phán xét không tán thành, tuy gián tiếp nhưng vẫn mạnh mẽ.

Những sự kiện xứng đáng được Biên niên sử ghi chép, không phải chỉ vì thủ nghi thức. Từ đó, lời bình chú có thể trở thành khuôn sáo, không kể vấn đề được nêu lên là gì (vì sao ghi chép, người ta đến để "yêu cầu tham gia lễ tang"? hay "vì sao công nước Tề đưa con gái mình đến Hoàn công?", "vì sao Thiên tử lại phái người đến nước Lỗ để tìm xe cộ?", "vì sao một vị thượng quan lại vượt biên giới để đón người vợ tương lai", v.v... Bản bình chú luôn luôn đưa ra câu trả lời: "Ghi chép để mà phê phán". Lý do là những sự kiện đó đều "trái với nghi lễ". Nói chung, Khổng tử soạn ra tập "Xuân Thu", là để ghi chép theo năm tháng những lỗi lầm có ý nghĩa nhất đã dẫn thế giới đến tình trạng đáng ghét như hiện nay. Do vậy, bản bình chú hay dùng công thức phê phán, qua những câu như: "Đây là lần đầu tiên, người ta xử sự như vậy (lần đầu tiên, bản thân người ta không đến để đón người vợ tương lai, người ta bắt đầu tiếm vị trí các vương hầu, người ta không tôn trọng lễ để tang ba năm, hay người ta áp dụng biểu thuế theo khoảng ruộng...). Trên góc độ đó, Khổng tử lại biến thành sử gia và sự phê

phán của ông đối với các sự kiện ghi chép, càng có trọng lượng khi nó tạo thành một hệ thống. Nhưng người ta cũng thấy, nếu bình chú theo kiểu đó thì chắc chắn sẽ mắc nguy cơ, lặp đi lặp lại mãi, không có đổi mới, và do đó, cũng bị cạn kiệt. Đúng như vậy, khi Biên niên sử ghi là "mùa xuân, công xem bắt cá tại đất Đường" (Ấn công, năm thứ 5), chính là để "phê phán", vì nơi này "quá xa", theo như nhà bình chú giải thích. Cũng như vậy, với người kế vị công, Biên niên sử ghi "mùa xuân công đi săn bắn ở đất Lang" (Hoàn công, năm thứ 4). Ghi như vậy, lại cũng "để phê phán" vì "nơi đó quá xa". Tuy nhiên, khi việc ghi chép sự việc có dài hơn, thì người bình chú có thể chứng minh sự kiện một cách đặc biệt, và như vậy là đã thoát khỏi lối mòn, nếu không ông ta sẽ bị lún sâu vào đó. Ở đây, người ta ghi chép một buổi lễ cầu đảo, tiếp theo một vụ hỏa hoạn các kho thóc của nhà vua (Hoàn công, năm thứ 14): sự ghi chép cho thấy buổi lễ là không thích hợp, vì nó xảy ra trong lúc mất mùa, lúa cao gạo kém. Trước kia, người ta vẫn ghi chép nhiều lần những cuộc tế cầu đảo như thế (Hoàn công, năm thứ 8), nhưng lúc bấy giờ, người ta phê phán có quá nhiều cuộc tế, dẫn đến thái độ "thiếu tôn trọng". Lý lẽ phê phán ở đây cũng đáng chú ý, cái gì phổ thông thì không nên ghi chép, những cái quá phổ thông, quá bình thường, ngược lại, nên ghi chép, vì rằng có thể phê phán.

Nhận xét trên có một giá trị tổng quát hơn, dẫn tới làm đảo lộn các chuẩn mực giải thích. Người ta hiểu là, sự lệch lạc càng xảy ra nhiều, thì càng thành quen không được chú ý tới nữa, và chính thái độ xử sự đúng đắn nói lên sự lệch

lạc. Trong khi sự phán xét phê bình nhằm vào mặt trái của những sự kiện trở thành phổ thông, nhằm chán thì việc ghi nhận những gì đúng chuẩn mực nên có ý nghĩa. Như vậy, khi tập Biên niên sử chép là quân đội các vương hầu đã tháp tùng vua trong cuộc viễn chinh chống nước Trịnh, thì có nghĩa cuộc viễn chinh là chính đáng. Cũng vậy, một chi tiết, bề ngoài vô vị như chuyện "công đến nước Tề, để đón người vợ chưa cưới" (Trang công, năm thứ 24), khiến chúng ta chú ý, vì trước đó, nhiều trang Biên niên sử được dành cho việc phân định lễ nghi luôn luôn bị vi phạm, và việc công hành xử như vậy là hợp lễ nghi, là một bài học. Trong thời đại suy thoái lúc bấy giờ, cái bình thường và cái (kỳ quặc) khác thường dần dần tiến tới thay đổi vị trí cho nhau: cái trái chuẩn thường trở thành cái thông thường (hợp chuẩn), và cái thường hợp chuẩn trở thành cá biệt và đáng được nêu lên.

2. Khi cái "kỳ quặc" khác thường thay đổi vị trí như vậy, khi thì được ca ngợi, khi thì bị phê phán, hoặc là cái "bình thường" có thể thay đổi ý nghĩa, khi bị xem là tầm thường, khi được xem là đúng đắn, người ta có thể ngờ rằng, các chuẩn mực để đọc sách bị rối loạn, và không còn phương hướng để nhận định nữa. Gán sự phán xét đạo đức cho một sự kiện ghi chép phải chăng là trò tùy hứng? Công việc moi những điều để khen ngợi hay khiển trách được tập Biên niên sử đeo đuổi, suốt từ đầu đến cuối, phải chăng là một cố gắng vô ích để cho tập Biên niên sử khỏi bị xem là nhạt nhẽo khô khan? Một nhà bình chú hiện đại như Legge, không ngần ngại khẳng định: "Tôi đã chứng minh, qua

hàng trăm trường hợp trong các chú thích của tôi, rằng phương pháp này sẽ dẫn chúng ta đến chỗ cực kỳ vô lý? Vì rằng, một tình hình thường xảy ra là những dấu hiệu để phát hiện một sự phán xét gián tiếp, qua một sự kiện ghi chép, lại mâu thuẫn nhau từ trang này sang trang khác, tùy theo sự kiện ⁽²⁾. Và đúng là các nhà bình chú cổ đại không đề ra những quy tắc giải thích, được khẳng định dứt khoát, giúp chúng ta, trong mọi trường hợp, nắm bắt được những mẹo vòng vo của ý nghĩa. Tuy nhiên, vấn đề đặt ra là: vì thiếu chuẩn mực, có mối liên hệ ẩn kín nào cho phép người ta tập hợp các sự kiện lại, tìm ra được cái hợp lý ở trong đó? Và có thể hay không quan niệm về sự tinh vi của một ý nghĩa, thoát khỏi mọi sự đa nghĩa khó hiểu? Cái ý nghĩa tinh vi đó, bộc lộ qua ghi chép, độc giả khó mà nắm bắt dễ dàng, nó đòi hỏi một tiếp cận im lặng, mà chúng ta phải làm quen, và tập luyện.

Một dấu hiệu tiêu biểu cho thấy một sự phán xét là "khen" hay "chê", thông qua việc ghi chép sự kiện là các nhân vật được xưng hô như thế nào? Về xưng hô, có một kiểu cách nào không? Trường hợp rõ nhất là xưng hô bằng chức vị. Gọi người nào đó bằng chức vị là đề cao người đó (thí dụ, về vị thượng quan của Ji - Mẫn công, năm thứ nhất). Trái lại, nếu không xưng hô chức vị, tức là có ý coi thường. Khi Biên niên sử ghi chép các cuộc viễn chinh của Hu, nhà bình chú Công Dương đã phải giải thích hai lần (Ấn công, năm thứ 4):

"Hu là ai thế? Đó là Hu, con trai của công. Vì sao

không gọi là con trai của công? Là để hạ thấp nó xuống. Vì sao lại phải hạ thấp nó? Vì chính nó (về sau) tham gia giết công"

Hay là, nếu gọi ai đó không bằng tên, chỉ gọi là "người" thì đó có nghĩa một cách hệ thống là chê bai. Khi Biên niên sử ghi: "Người Tề phạt nước Sơn Nhung" (Trang Công, năm thứ 30); hay: "Người Sở sai nghi thân tới hiến đồ lấy được của địch" (Hy công, năm thứ 21), nhưng cách nói mập mờ như vậy chính là chỉ Tề vương, Sở vương, mà người ta muốn phê phán lỗi hành xử⁽³⁾. Tuy nhiên, sự kiện không phải chỉ có thế. Có thể là Lỗ công không được xưng hô theo chức vụ, là vì người ta cẩn thận, vì Lỗ công phải đàm phán với một nhân vật kém chúc tước so với mình. Do đó, tập Biên niên sử né tránh, không chép rõ, sợ ảnh hưởng uy tín của vương hầu.

Cũng như tên của một họ nêu lên trước đây, không được chép, là có ý nghĩa phê phán (xem Ân công, năm thứ 2); điều này đặc biệt có ý nghĩa trong trường hợp các công chúa. Biên niên sử chỉ cần ghi: "Bà vợ rút lui về nước Tề", là đủ để lên án người phụ nữ đó. Nhưng trái lại, có trường hợp ghi chép tên của họ lại có ý nghĩa tiêu cực. Người ta tưởng quy tắc bị vi phạm, nhưng nếu xét kỹ, thì điều này được biện bạch nếu chúng ta đọc văn kiện kỹ hơn. Nếu Biên niên sử ghi họ của một vị thượng quan của hoàng đế chẳng và trở về đều có lỗi. Còn nếu chỉ ghi "quay trở về" mà thôi, lại có nghĩa, trong cả hai trường hợp đều không có lỗi".

Theo cách xếp loại như vậy, một lời viết có tính chất đơn thuần mô tả, như "quay trở về một lần nữa" không còn có tính chất trung lập nữa mà bộc lộ một sự phán xét đối với nhân vật. Việc ông ta trốn khỏi nước Trịnh là đáng xấu hổ, nhưng việc ông trở về lại mình oan cho ông. Cũng vậy, đối với đoạn ghi chép: "Mùa thu, quân đội nước Vệ đánh vào Thành" (Ấn công, năm thứ 5), nhà bình chú phân biệt một loạt trường hợp như sau: "Khi vị tướng cầm quân là người có danh tiếng và quân đội đông đảo thì ghi 'một người nào đó hướng dẫn quân đội'; khi vị tướng có danh tiếng nhưng quân đội không đông thì ghi 'vị tướng'; khi vị tướng không có danh tiếng mà quân đội lại đông đảo, thì người ta ghi 'các đạo quân'; cuối cùng, khi vị tướng không có danh tiếng, quân đội lại không đông đảo, người ta viết 'những người'; trái lại, khi chính vương hầu là người cầm quân, thì người ta không ghi 'hướng dẫn quân đội' để nói lên tầm quan trọng của sự kiện. Thành ra người ta dễ dàng đọc thấy ngay lời phê phán đối với cuộc viễn chinh đó: quân đội thì đông, nhưng vị tướng cầm quân không có tài năng gì... đồng thời hệ thống đánh giá được tạm thời không sử dụng một cách thận trọng (phải chăng là bất nhã, thậm chí còn nguy hiểm nữa, nếu đặt cả vị vương hầu vào trong khuôn khổ đó). Cho nên, chỉ có bốn trường hợp trên là đáp ứng với nhau, tạo thành một hệ thống khép kín, còn trường hợp thứ năm thì lại khai mở hệ thống, vượt ngoài các khả năng, và trả lại tính cơ động cho ý nghĩa.

Trong sự tra vấn một thông điệp gửi cho thiên hạ, như người ta thấy rõ, không có một tiêu chí nào lọt ngoài tầm

nhìn soi xét của nhà bình chú: vì trong việc ghi chép sự kiện, không có gì là ngẫu nhiên, là vô ích trong từng từ ngữ, trong trình tự các từ ngữ, hay là khi không dùng từ ngữ nào hết, đều có dấu hiệu một sự phán xét đạo đức ⁽⁵⁾. Cũng như dưới con mắt của phân tâm học, mỗi ca mất trí nhớ, quên lãng đều bộc lộ một dấu hiệu bệnh, thì mọi chi tiết nhỏ nhất của Biên niên sử cũng có giá trị tư liệu phong phú. Nhưng khác với phân tâm học, ở đây, người ta tìm dấu hiệu của ý tú và sự phê phán, chứ không xem xét dấu hiệu của bệnh, cho nên người ta hiểu vì sao khi đề cao tập Biên niên sử, đọc rất "khô khan" này, thành một tác phẩm kinh điển, truyền thống về sau này lại thích thú ca ngợi lối văn ghi chép tỉ mỉ của nó. Có hai ví dụ nổi danh về mặt này ⁽⁶⁾. Tập Biên niên sử chép: "Mùa xuân, tháng giêng, ngày mậu thân, sóc, rơi những hòn đá ở Tống, năm hòn. Cùng tháng ấy sáu con chim nghịch, khi bay đi, bay qua" (Hy công, năm thứ 16). Về chuyện này, lời bình chú viết đặc biệt chính xác:

"Vì sao lại viết đầu tiên "rơi" và chỉ sau đó mới ghi "những hòn đá"? Viết rơi những hòn đá là để kể lại nghe được gì, nghe tiếng ồn của cái gì rơi; và nhìn thấy các hòn đá, xem kỹ, đếm được năm hòn"

Chúng ta cũng thấy một ví dụ tương tự trên bầu trời, lần này thấy thay vì nghe. Biên niên sử chép rằng: "Trong tháng đó, sáu con cò, bay ngược, ngang qua kinh đô nước Tống". Đầu tiên, người ta nhìn thấy sáu con chim, nhìn kỹ, đó là con cò; nhìn kỹ nữa, thấy chúng bay ngược. Tác giả quá chú trọng ghi lại chính xác sự kiện, có một sự lo lắng, đến thành ám ảnh, tôn trọng tính chính xác các sự kiện,

không bịa đặt gì hết. Qua ví dụ này, người ta thấy vì sao truyền thống Khổng giáo xa lạ với huyền thoại, loại bỏ hư cấu. Ở đây, trình tự của câu theo đúng trình tự của quá trình, tái tạo lại mỗi giai đoạn. Sự mô tả hạn chế trong việc ghi chép sự kiện, một cách hoàn toàn đáng tin, không tách rời thực tại.

Đồng thời tính chính xác của sự kiện lại bị ảnh hưởng bởi một yêu cầu khác - là trình tự bậc thang giá trị. Biên niên sử ghi:

"Mùa hè, tháng năm, ngày nhâm thìn, của Trĩ Môn và Luồng Quán bị cháy" (Định công, năm thứ 2), bài bình chú Công Dương viết thêm:

"Vì sao chép của Trĩ Môn và Luồng Quán bị cháy? Vì Luồng Quán ít quan trọng hơn. Sao không chép đám cháy huỷ Trĩ Môn rồi lan sang Luồng Quán? Vì trung tâm đám cháy là ở Luồng Quán Nhưng nếu Luồng Quán cháy trước thì sao lại chép sau Đó là do khi ghi chép các sự kiện, người ta không tiến theo trình tự từ cái kém quan trọng đến cái quan trọng hơn".

Trong ví dụ thứ hai này, việc ghi chép sự kiện cũng tỉ mỉ giống như các ví dụ trước, nhưng có thêm hai yêu cầu được chú ý: tính chính xác của sự kiện và sự phân xét giá trị. Trong trình tự xếp đặt sự kiện trước sau, phải chú ý yếu tố giá trị. Do đó, có một sự chuyển đổi về trình tự sắp xếp sự kiện. Tuy nhiên, do yêu cầu ghi chép chính xác các sự kiện, đồng thời phải cân nhắc yếu tố giá trị, tác giả đôi khi né tránh không ghi chép sự kiện, hoặc là chỉ đề cập chúng

một cách gián tiếp. Không phải sự phán xét được ghi chép gián tiếp, mà cả sự kiện cũng thế (và nhờ đó, sự phê phán được bộc lộ rõ hơn). Lo gich của lối nói vòng vo càng phức tạp thêm: các sự kiện chỉ được ghi chép "gián tiếp". Nếu đối chiếu với nghĩa vụ tôn trọng sự thật của sử gia, thì đó là một lối ghi chép vòng vo gián tiếp thuận lợi để nói lên sự phán xét đạo đức.

3. Âm chỉ, cũng có nghĩa né tránh không nói, (do, chính vì muốn né tránh không nói mà phải âm chỉ). Về điểm này, ít ra có sự đề xuất về nguyên tắc, nhà bình chú viết: "Đối với phía bên kia, thì Biên niên sử chỉ chép những lỗi lầm lớn, không chép những lỗi lầm nhỏ; còn đối với bên trong, ngược lại, nó lại tránh ghi lại các lỗi lầm lớn, chỉ ghi những lỗi lầm nhỏ" (Ấn công, năm thứ 10): "Bên trong", trước hết, đối với Khổng tử, tức nước Lỗ mà ông là người thân dân trung thành. Ông phải tôn trọng lợi ích của nước Lỗ. Còn "phía bên kia" chính là các nước khác. Nhưng đối tượng "né tránh không nói tới" (khái niệm hủý *a*), còn bao gồm cả những nhân vật bề trên, "những nhân vật có giá trị", "cha mẹ". Do sự cắt đôi tầm nhìn như vậy, giữa "phía bên kia" và "bên trong" mà nảy sinh ra hai chế độ ghi chép, tường thuật sự kiện, càng giúp làm sáng tỏ hơn vị trí của người viết Biên niên sử.

Biểu hiện thường xuyên nhất của lối nói né tránh đó là uyển khúc từ, là tránh từ "hủý". Uyển khúc từ ít nhiều có được dùng ở khắp nơi trên thế giới, về các chiến dịch quân sự, các nhân vật của Tolstoi cũng biết đọc "giữa những dòng chữ" các báo cáo của chính phủ Nga về các chiến dịch

quân sự chống Napoléon, vào thời kỳ Austerlitz. Trong Biên niên sử Trung Hoa cổ xưa, nguyên tắc này được tôn trọng nghiêm túc. Để tôn trọng người thất bại, người ta viết là "ông ta đã rời bỏ hoàn toàn đất nước ông", thay vì viết "ông bị đánh thua tan tành". Thay vì viết "thất trận", "bại trận", người ta chỉ viết có một "trận đánh", một "cuộc giao chiến"; đối với kẻ tấn công thì ngược lại, thay vì "đã đánh tan", thì viết "đã tiến quân vào", thay vì "chiếm thành lũy", thì viết "củng cố thành lũy đó". Khi phép lịch sự yêu cầu, thì dùng câu viết mờ ảo, với ý nghĩa bị giảm nhẹ. Tuy nhiên, hệ thống sắp đặt kỹ lưỡng này vẫn có thể phản lại mình, thích nghi với hoàn cảnh và chấp nhận ngoại lệ. Và ngoại lệ do đó lại càng thêm trọng lượng, thêm ý nghĩa. Tuy rằng, đã đồng thuận là khi nói tới nước Lỗ, thì không được nói bại trận, không được nói trắng ra rằng, nước Lỗ thua trận (như ở Trang công, năm thứ 9) mà chỉ nói nước Lỗ đã kiên ngạo quá đáng, và sự thất bại là đáng đời.

Kiểu viết dè dặt này có thể đi xa hơn, đến mức che dấu sự thật. Thật ra, không phải dấu điểm mà là "để đầy, không đả động tới" (khái niệm ẩn). Khi người ta viết có sự kiện "hủy diệt", nhưng không ghi rõ ai hủy diệt, là để tôn trọng người hủy diệt như khi Biên niên sử ghi là "Lỗ công đánh đuổi quân Nhung ở đất Tây Tế (Trang công, năm thứ 10, xem Tả truyện), chúng ta phải suy diễn từ câu trích dẫn trên, một câu mà người ta ngại không ghi chép: là trước đó, bọn man di Nhung đã xâm chiếm đất đai chúng ta. Lỗi cắt xén sự kiện đó có thể đạt quy mô lớn. Thí dụ, khi Biên niên sử ghi là "mùa xuân, những người ở Trịnh đến (nước Lỗ) để

đàm phán hòa bình" (Ấn công, năm thứ 6), cuộc hội kiến ngoại giao được chép, ám chỉ về một trận đánh xảy ra trước, trong đó, Lỗ công bị bắt làm tù binh. Trong trường hợp như thế, người ta chỉ ghi chép cái tối thiểu của sự kiện, vì không thể dấu diếm tất cả.

Có một hành động mà việc che dấu là tối cần thiết để tránh hổ nhục, đó là giết vua, một hành động cú tái diễn từ thế hệ này sang thế hệ khác ở nước Trung Hoa cổ đại. Đó là tội ác nặng nhất, bởi lẽ nó công khai bôi nhọ đức hiếu trung của chủ hầu đối với nhà vua, đồng thời nó cũng hủy hoại, phá vỡ nền trật tự chính trị, mà nguyên tắc cơ bản theo đạo đức Khổng giáo là trung tín. Chính vì lý do đó mà tập Biên niên sử đối phó bằng cách nói vòng vo, nói gián tiếp, để che dấu sự kiện bằng tấm màn dày đặc nhất. Tập Biên niên sử viết về vị vương hầu thứ nhất như sau: "Mùa đông, tháng mười một, ngày nhâm thìn, công qua đời". Legge viết với giọng công phần rằng, đọc một câu như vậy, làm sao biết được vị công đã bị ám sát, chứ không chết một cách tự nhiên? Người "sinh viên nước ngoài" không thể không nghi ngờ "tư cách tác gia của Khổng tử". Trên thực tế, các bình chú gia Trung Hoa cổ đại đã trả lời sự phê phán đó rồi (Legge ắt cũng rõ, nhưng ông cho đây là một câu đố mà hai người đoán hiểu không giống nhau). Khổng tử không muốn vạch trần một lỗi lầm to lớn như vậy, diễn ra ngay trên đất nước mình, để giữ uy tín (theo nguyên tắc phân biệt "bên trong" và "phía bên kia" như đã nói trên). Khổng tử cũng có ám chỉ khá đủ là công đã bị giết, vì ông không nói gì đến tang lễ, đến địa điểm nơi công chết. Sự im lặng đó là khá

hùng hồn rồi. Một cái chết đáng ngờ vì bị bao vây bởi sự im lặng. Sự im lặng đó, phải chăng còn nặng tính phê phán hơn là mọi tố cáo khác.

Cách thức duy nhất để giải quyết cuộc tranh cãi là xét xem những tiêu chí do Biên niên sử cung cấp về việc công bị ám sát có đủ nhất quán hay không. Người ta có thể đánh giá qua việc vị công thứ hai, được nêu tên trong Biên niên sử, cũng bị giết (nhiều người kể vị sau cùng bị giết như vậy, trong tình hình chính trị nổi lên gay gắt, các vụ chiếm ngôi cứ tiếp diễn mãi). Và vị công thứ hai này, tập Biên niên sử có viết chi tiết hơn: "Mùa xuân, tháng thứ nhất theo lịch của nhà vua, Lỗ công có cuộc hội kiến với Tề hầu, trên bờ sông Lạc Thủy. Công và phu nhân sau đó sang Tề", rồi dòng sau viết: "Mùa hè, tháng tư, ngày bính tý, công mất ở Tề, ngày đinh dậu quan tài ông được đưa từ Tề trở về". Nhưng chúng ta biết rõ, theo các nguồn tin khác, tình hình đã xảy ra như thế nào. Người vợ Lỗ công có quan hệ tội lỗi với người em của ông tức là Tề hầu ; công trách móc vợ và người vợ lại nói cho Tề hầu biết. Hai người gặp nhau ở Tề trong một bữa tiệc, và khi vị công say rượu, thì Tề hầu cho đưa công về trong xe của mình, và công bị giết ở trong xe. Cuối cùng, để thỏa mãn sự căm giận đòi trả thù của quân chúng, kẻ giết công bị xử tử. Đó là nội dung đủ để viết một cuốn tiểu thuyết đen, dơ bẩn và đầy bạo lực. Nhưng tập Biên niên sử do Khổng tử viết lại quá ư kín đáo về chuyện này! Tuy nhiên, theo các nhà bình chú, Khổng tử cũng đã nói hết rồi. Trước hết là từ "và" (công và vợ ông), sao lại không

viết "cùng với". Phải chăng, viết như vậy cũng đủ để đoán hai người đã ly thân, sau đó việc ghi chép gì về vị công lên kế vị ở triều đại sau cho thấy sự kế vị cầm quyền đó là một tội lỗi. Hơn nữa, có sự ghi chép vợ của vị công trước "đã rút lui" về nước Tề (một uyển khúc từ thay cho "chạy trốn", nó cho thấy bà ta có liên quan nghiêm trọng với những sự việc xảy ra). Không những điều Khổng tử ghi được xem là đủ, mà một bình chú gia Trung Quốc còn kết luận: Khổng tử đã cung cấp cho chúng ta một tường thuật "trực tiếp", và sự phán xét của ông dựa trên bản thân các sự kiện, với những sự chính xác như vậy, phơi bày trước mắt chúng ta, chúng ta có thể hiểu tính chất của các sự kiện xảy ra, "không cần bình chú".

Thế nhưng, người ta có thể tin chẳng, mọi vấn đề đã quá rõ ràng đến mức chúng ta không cần phải tìm hiểu gì nữa? Trước hết, người ta không nói gì về nơi công qua đời. Nếu nó xảy ra trong nội địa nước Lỗ, thì có thể không phải là dấu hiệu của một vụ ám sát. Bởi vì, đã có một lần, trong Biên niên sử, việc ghi chép địa điểm đó chính là dấu hiệu ám chỉ cho thấy vị công đã bị ám sát (Xem Tương công, năm thứ 7). Ngoài ra, có một lần, cuốn Biên niên sử nói đến một vương hầu bị con mình giết, nhưng sự thực không phải vậy (người con vô tình đưa cho cha một bát thuốc, thật ra là một bát thuốc độc - Xem Chiêu công, năm thứ 19); tất nhiên, tác giả Biên niên sử ở đây cũng như ở chỗ khác, không tìm cách xuyên tạc sự thật, mà chỉ muốn nhấn mạnh trách nhiệm của người con không xứng đáng đó. Nhà bình chú chỉ nhận xét một cách tinh vi rằng, nghi thức tang lễ

được tổ chức trang trọng. Đó là dấu hiệu (xem tiêu chí này vốn đã được ghi nhận), cho thấy không có vụ ám sát đích thực. Nhưng trong trường hợp này, thì có hai tiêu chí hình như trái ngược nhau được ghi trong Biên niên sử (có ám sát và có tang lễ), phải chăng hai tiêu chí này nói lên một sự đánh giá phức tạp hơn. Khổng tử chê trách con người có trách nhiệm đạo đức về cái chết của cha mình, nhưng rồi cũng thú lỗi cho người con đó. Làm như vậy, với tư cách là "nhà văn", Khổng tử đã đưa khả năng diễn đạt gián tiếp tới giới hạn cuối cùng của nó; Khổng tử đã chủ động chọn điểm giới hạn này khi tường thuật sự kiện, nhằm bộc lộ rõ hơn sự cần thiết của một sự đánh giá đạo đức.

4. Tất nhiên, trong truyền thống Hy Lạp cũng vậy, cách thức sử gia tường thuật sự kiện có thể giúp bộc lộ sự phán xét của ông ta. Chủ yếu đó là trường hợp của Thucydide. Người ta ghi nhận cách thức sử gia tạo ra từng sự kiện, cắt sự kiện ra nhiều đoạn, sử dụng các đoạn lạc đề, tổ chức các cuộc đảo ngược tình hình để nói lên một cách gián tiếp lối giải thích của cá nhân mình. Thí dụ, sự kiện Gylippe (giữa hai cuốn sách VI và VII về cuộc chiến tranh Peloponnese). Plutarque cũng đã chú ý tới tác dụng của lối hành văn này rồi. Không cần đưa ra nhận xét gì hết, chỉ thông qua một sự tường thuật sự kiện, luôn luôn giữ thái độ chặt chẽ, khách quan, nhưng sự đánh giá của tác giả đối với sự kiện "vẫn thể hiện rõ" như là chính ông ta nói ra vậy. Mọi chi tiết đều bộc lộ một ý tứ, một sự đánh giá. Jarqueline de Romily nhận xét rằng, tác dụng này thành tựu được là "nhờ một đặc điểm, hết sức sắc sảo của lịch sử theo

cách viết của Thucydide". Đó là cách viết để cho sự tường thuật diễn biến sự kiện nói lên lời giải thích và đánh giá, không cần có sự can thiệp lộ liễu của tác giả.

Đúng vậy, làm sao có thể nghi ngờ được, lời viết của Thucydide đòi hỏi phải đọc "kỹ lưỡng hơn", và có một "sự tinh vi hết sức đặc biệt". Nhưng sự khác biệt là ở chỗ nào? Với sử gia Hy Lạp, tác dụng gián tiếp của sự phân tích chủ yếu là do cấu trúc của câu chuyện. Đối với sử gia Hy Lạp, văn cảnh thích hợp nhất để diễn đạt gián tiếp là hồi, đoạn (episode); qua các tiếng vang, các điều nhái lại, qua các mặt đối lập được tổ chức trong một đoạn văn, mà sự giải thích và đánh giá được thể hiện; qua bố cục sự tường thuật mà sử gia công hiến một sự phân tích. Đến lượt tiểu thuyết gia hiện đại cũng không làm khác, như Merleau-Ponty chỉ rõ về "ngôn từ gián tiếp" của một Stendhal*. Còn trong Biên niên sử của nước Lỗ thì hầu như không có lối văn tường thuật có tổ chức mà chỉ có các đoạn văn ghi chép liên

* Điều quan trọng không phải vì Jean Sorel khi được biết bị bà Rénal phản bội đã đi Verrieres và tìm cách giết bà - điều quan trọng là sau khi biết tin, thì có cái thái độ im lặng, rồi mơ tưởng ào ạt, rồi một sự tin chắc mà không có suy nghĩ, một quyết định vĩnh cửu... Tất cả chuyện này đều không thấy nói ra ở đâu cả. Không cần có một "Julien suy nghĩ", "một Julien muốn thế này, thế khác". Chỉ cần muốn diễn đạt thì Stendhal nhập vai vào Julien, để cho Julien độc thoại mình với mình, rồi bày ra nhanh chóng dưới mắt chúng ta, nào là vật dụng, các trở ngại, các phương tiện, những cái ngẫu nhiên. Chỉ cần tác giả quyết định nói ra trong 3 trang thay vì 10 trang, và giữ im lặng về điều này, không nói điều khác ["Ngôn từ gián tiếp" trong "Prose du monde" (Văn xuôi thế giới) - trang 124)].

tiếp; tính gián tiếp không phụ thuộc vào tác dụng cấu trúc văn, mà phụ thuộc vào ý tú dự định của tác giả - ý tú đó do các bình chú gia phát hiện ra hay là giả định. Vì ở đây, tính gián tiếp chỉ thể hiện qua một chủ ý có sẵn của người đọc (đúng là truyền thống Trung Hoa chấp nhận như vậy từ Mạnh tử). Chủ ý rằng, Khổng tử khi tường thuật sự kiện, muốn gửi đi một thông điệp và cải tạo thế giới. Nhưng sau khi chủ ý đó được chấp nhận thì trong văn bản, tất cả đều bị chi phối bởi cái lo gích của lối diễn đạt gián tiếp, vòng vo đó. Cũng như ở Hy Lạp cổ đại, các bình chú gia sính ngụ ngôn luôn sẵn sàng tìm thấy trong mỗi câu thơ của Homere hay Hésiode đều có một "ẩn ý khác", có tính triết lý hay thần học, thì các nhà đạo đức học Trung Quốc cũng tìm thấy trong mỗi sự kiện ghi chép lại đều có một ẩn ý. Ẩn ý đó theo họ, trong bối cảnh tư tưởng hệ Trung Hoa chỉ có thể là một phán xét về giá trị: "khen" hay "chê".

Điều quan trọng không phải là biết được các nhà đạo đức học Trung Hoa có lý hay không, khi bình chú về cuốn Biên niên sử như vậy (vấn đề này trở thành vô nghĩa đối với các bình chú gia Hy Lạp đã nêu trên đây), mà là xét xem kiểu đọc sách như vậy, sau khi trở thành lối giải thích phổ biến (đồng thời với việc cuốn sách được xếp vào loại kinh điển), có dẫn tới một lối viết sách đặc biệt (lối viết sau này được gọi bằng tên của nó). Nhiều thành ngữ được dùng trong bản bình chú xưa nhất (Tả truyện, Thành công, năm thứ 14), những thành ngữ này về sau được dùng lại nhiều lần, nhằm chú ý tới tính độc đáo của nó, và tác dụng tạo ra cảm nhận khẩn trương, là đặc điểm của lối viết này. Bởi vì,

trong những công thức được dùng để thể hiện sự độc đáo đó, người ta phải tường thuật những tình huống tạm thời, những tình huống đối lập song hành với nhau. Lối văn của Biên niên sử được xem là "vừa tinh vi, vừa minh bạch", nó "nói lên điều muốn nói, nhưng một cách che giấu", nó "nói vòng vo nhưng với lời minh bạch" (Chiêu công, năm thứ 31). Có sự cân bằng giữa hai cực: giấu kín và cởi mở, sự cân đối đó được duy trì. Bóng tối và ánh sáng chia nhau khu vực và bổ sung nhau, bóng mờ giảm nhẹ, cảnh sáng tối ám chỉ cho người ta đoán. Lối viết này không phải là bí mật nhưng cũng không lộ rõ; tác giả thực tế có nói lên, nhắm tới tất cả mọi người, nhưng một cách dè dặt, vì chính ở khâu trung gian đó, khâu "nhìn thấy thoáng qua" mà ý nghĩa được nổi bật lên, kể cả kèm theo thái độ thận trọng.

Lối viết này, thấy rõ đặc biệt ở tác giả đầu tiên cuốn "Chính sử" (Tư Mã Thiên, dưới đời Hán, thế kỷ I trước công nguyên). "Sử gia vĩ đại" là chúc danh của ông. Ông có ý thức về tính độc đáo của cuốn Biên niên sử, mà ông ta không ngại đối chiếu với cuốn Kinh dịch, cuốn sách cổ điển về sự biến dịch. Trong khi cuốn "Kinh dịch" dựa vào những điều "giấu kín" đối với chúng ta, nhằm làm cho những điều này được minh bạch hơn (nguyên lý vũ trụ quan và nhân sinh quan), thì cuốn Biên niên sử "triển khai" những gì chúng ta thấy được (tức là các sự kiện xảy ra) nhằm đạt tới "ý nghĩa giấu kín" của chúng. Bởi vì, chúng luôn luôn ở trong sự giao xen qua lại, không phải giữa bề ngoài và thực tại, mà đúng hơn là giữa hai cạnh khía tiềm ẩn và hiển nhiên của sự việc, giữa sự đề xuất ý nghĩa và sự

khai thác thực tại. Do đó, khi biên soạn tác phẩm của mình, nếu đụng chạm một điểm tinh vi nào đó của tình hình đương thời, thì Sử gia vĩ đại phải dùng đến từ ngữ "tinh vi"^f; khi ông nói chính sách quá phiêu lưu đối với các dân tộc man di, hay là lối sống quá xa hoa ở triều đình, hay là quyền lực chuyên chế của nhà vua. Một thành ngữ vốn có tính phê phán theo truyền thống, thành ngữ "những tù trống không" mà tác giả biến đổi ý nghĩa một cách bất ngờ, cho thấy dụng ý của tác giả: lời nói hay là đoạn văn "trống không", mà sử gia truyền đạt lại cho hậu thế, qua việc chỉ tường thuật các sự kiện, tuy không nói gì hết, cũng vẫn chứa đựng một sự đánh giá tương xứng. "Trống " có ý tứ rằng cái nghĩa chủ yếu được hàm ẩn; "không" có ý tứ là ý nghĩa của văn bản nằm trong chỗ "lỗm", chỗ "chìm" của truyện.

Lối viết, chủ yếu để nói lên sự phê phán hay cảm nhận, lối viết đó hầu như bị mất hẳn trong các tập "Sự tích triều đại" viết về sau này, bị kiểm duyệt quá ư cẩn thận. Trái lại, người ta tìm thấy nó dồi dào trong văn thơ, là nơi rất thích hợp cho lối diễn đạt "quanh co". Một bình chú gia cho rằng bài thơ sau đây dưới đời nhà Đường "có quan hệ" với lối hành văn của tập sử biên niên (mùa xuân, ngày hàn thực là ngày lễ thanh minh, ngày mà người ta chỉ nhen lửa vào buổi tối)

"Thành phố vào mùa xuân, khắp nơi hoa lá tung bay

Ngày ăn thức nguội; dưới làn gió đông, các cây liễu của hoàng cung ngã mình xuống.

Đêm buông xuống; lâu đài nhà Hán toả sáng qua nhiều ngọn nến.

Làn khói nhẹ tản ra, xuyên vào tận nhà của năm vương hầu"

Người ta có thể nghĩ rằng, các câu thơ trên chỉ mô tả phong cảnh, gọi ra một khung cảnh. Vì giọng văn có tính trung lập và mô tả, không nói lên một tình cảm nào hết. Nhưng chúng ta đã biết rằng, theo lý thuyết của văn học Trung Hoa, đặc sắc của lối hành văn cuốn Biên niên sử là một "tù" cũng đủ để tỏ bày ý nghĩa của khen hay chê rồi, ngang qua sự kiện được ghi chép. Ở đây, hai từ "năm vương hầu" ở đoạn cuối bài thơ chỉ thể hiện sự chê trách, đó là "con mắt" của cả bài thơ. Năm vương hầu, vào thế kỷ II đời Hậu Hán chỉ cho năm hoạn quan cầm đầu bọn hoạn quan, đã tước quyền phái Nho sĩ, và được vua phong tước hầu. Lối tặng phong này rất phổ biến từ Hán đến Đường, cho nên người đọc hiểu rõ bài thơ muốn nói gì. Chỉ cần đọc lại bài thơ cũng đủ thấy, qua lời thơ, người ta cảm nhận rõ ân sủng của nhà vua được ban phát một cách đáng nghi ngờ. Với tình tiết chính xác qua mỗi lời thơ, người ta cảm nhận ân sủng đó hướng rõ rệt về một phía, lúc ban đầu chỉ là hoa lá bay chập chờn, rồi đến cảnh liễu rủ, và ánh sáng các ngọn đèn lan toả khói, chính xác và cụ thể hướng tới nhà ở của năm vương hầu. Vì làn khói đó (nói lên ân sủng của vua) không phải mất đi đâu mà tập trung vào những người được vua yêu chuộng. Lời thơ kết thúc bài thơ là lời chê trách nặng nề. Theo công thức cổ điển, thì ý nghĩa "vừa tinh

vi vừa minh bạch". Sự phê phán đánh trúng mục tiêu, nhưng sự phê phán vẫn được dấu kín. Bài thơ thế là có hiệu quả, sự phê phán được nêu ra khéo léo. Thế nhưng lối diễn đạt vòng vo đó, gửi đến vua, có bảo vệ được tác giả hay không?

CHƯƠNG VI

BẤT ĐỒNG Ý KIẾN LÀ CHUYỆN KHÔNG THỂ (HỆ TƯ TƯỞNG CỦA LỐI DIỄN ĐẠT VÒNG VO).

Người ta không thể tránh né không đặt vấn đề: nghệ thuật diễn đạt vòng vo mà chúng ta khâm phục ở kẻ sĩ Trung Quốc, tức nghệ thuật cho biết quan điểm của mình một cách nửa vời, không nói hết ý... phải chăng, nghệ thuật đó cũng có mặt trái của nó trên bình diện tư tưởng hệ? Nói cách khác, cái giá chính trị phải trả của sự tinh vi đó là bao nhiêu? Đúng là rất có thể kẻ sĩ Trung Quốc trở thành nạn nhân của sự khéo léo, khôn ngoan của mình. Càng giao tiếp quanh co với chính quyền, che dấu sự phê phán của mình, kẻ sĩ Trung Quốc có thể từ bỏ hoàn toàn một quyền lực khác, quyền lực của tiếng nói - nó giúp giải phóng con người, bởi vì nó phản đối? Vì lối hợp tác khôn khéo, dịu dàng đó giữa kẻ sĩ và chính quyền, tạo ra một sự đồng thuận khách quan; nó ngăn trở mọi va chạm, nó khiến cho sự ly khai không thể xảy ra. Người ta sẽ nói chính kẻ sĩ

Trung Hoa bắt buộc phải xử sự như vậy. Sự cẩn trọng đòi hỏi như vậy. Nói với "lời che đậy", người ta tự hỏi phải chăng lối chống đối, che đậy một cách nghệ thuật, cuối cùng đã "lột mặt đi" hơn là đã bảo vệ kẻ sĩ. Phải chăng đó là lý do - trong số nhiều lý do khác, giúp chúng ta cảm nhận rằng kẻ sĩ Trung Hoa rất khó khăn (và hiện còn cảm thấy) để tự mình "hiện đại hoá", trở thành "người trí thức", và cũng là lý do vì sao nước Trung Hoa hiện đại vẫn tỏ ra dè dặt thiết lập nền dân chủ - mặc dù đã loại bỏ mọi niềm xác tín chủ nghĩa.

1. Một lần nữa, chúng ta lại phải xuất phát từ "Khổng tử", "tổ sư của kẻ sĩ". Trong các cuộc trò chuyện giữa ông với các vương hầu thời ông, hay trong các lời khuyên nói cho học trò mình, được ghi lại trong cuốn "Luận ngữ" nổi tiếng, chúng ta thấy Khổng tử chú ý "chôn vùi" sự thật để "khỏi phải nói ra" (khái niệm ẩn), và theo chúng tôi, đây là nguyên lý chủ đạo cuốn Biên niên sử. Nhưng ở đây, nguyên lý đó được nội tại hoá thành một yêu cầu đạo đức:

"Diệp công bảo Khổng tử rằng: Nơi chúng tôi có người rất mực ngay thẳng: cha bắt trộm dê, con đứng ra làm chứng. Khổng tử nói: "người ngay thẳng nơi chúng tôi lại khác: cha che dấu cho con, con che dấu cho cha, tính ngay thẳng ngụ trong đó" (Luận ngữ - XIII, 18).

Các bình chú gia, để chứng minh lập trường đúng đắn của Khổng tử, đã lập luận rằng lòng hiếu của con và lòng từ của cha là hai đức hạnh cơ bản, nền tảng của toàn xã hội. Vì chính tác dụng đạo đức xuất phát từ hai đức hạnh này có

thể cải tạo phong tục và đảm bảo sự đoàn kết chính trị. Bản thân tôi không hiểu, cách bảo vệ của Khổng tử như vậy có phải là tối ưu chăng. Hay là tính chất thân mật của một sự liên hệ cá nhân, cộng với tình thương (giữa cha và con), có thể minh chứng một sự thiên vị nào đó, thậm chí cả sự đồng lõa nữa. Khổng tử, ở đây, đã coi rẻ sự thật, hay là tối thiểu, bắt sự thật phục vụ một giá trị khác. Người ta cũng nhìn lại thái độ này trong lĩnh vực chính trị. Lỗ công cưới công chúa một nước khác, mang cùng tên một họ với công, để che dấu việc này, công cho gọi họ kia bằng một tên khác (Xem VII.30). Tất nhiên, làm như vậy là trái nghi lễ, và Khổng tử tự biết rõ điều này hơn ai cả. Nhưng, khi thượng thư bộ Tư pháp một triều đại nước ngoài vặn hỏi Khổng tử rằng Lỗ công "có biết nghi lễ không", thì Khổng tử kiên quyết khẳng định là "biết". Nhưng với học trò mình, Khổng tử lại bộc bạch thẳng thắn lỗi lầm của mình, không có tự bào chữa, như là mình cam chịu lỗi đó. Tất nhiên, cũng có cái gì vĩ đại, trong tình cảm phục tùng đó, mà Khổng tử xem như là một yêu cầu nội tâm đích thực, nhưng Khổng tử xử sự như vậy có phải là để tránh mọi nguy hiểm hay không?

Bởi vì, do tôn trọng quyền uy như thế, một kết quả tất yếu là người ta không còn dám tỏ bày thẳng thắn quan điểm của mình nữa. Về điểm này, có câu chuyện rất điển hình, được chép trong sách Luận ngữ (VII, 14): Vị công mới của nước Vệ tranh đấu chống lại người cha của mình, trước đây bị đuổi ra khỏi nước, và bây giờ đòi lại ngôi vua. Lúc bấy

giờ, Khổng tử đang đi ngang qua nước Vệ. Hai người học trò của Khổng tử hỏi nhau rằng: Thầy của mình có về "phe" của vị công hiện nay hay không (tức là người con). Khổng tử đang là khách của vị công này. Nhưng hai người học trò e ngại không dám đề xuất với thầy một vấn đề tinh vi như vậy. Phần sau cuộc đàm thoại được trích dẫn như thế này:

Tử Cống đến gặp Khổng tử và hỏi:

- Bá Di và Thúc Tề là loại người như thế nào?

Khổng tử trả lời:

- Đó là những bậc hiền triết thời cổ đại.

Học trò hỏi lại:

- Họ có than phiền gì không?

Khổng tử trả lời:

- Họ đã tìm kiếm đức hạnh cao thượng nhất và đã tìm được. Họ cần gì mà than phiền nữa.

Tử Cống rút lui và nói:

- Thầy chúng ta không tán thành vị công.

Người ta thấy rõ con đường đi vòng vo như thế nào. Để tìm hiểu quan điểm chính trị của thầy, người học trò đã dùng lại một ví dụ quen thuộc, ví dụ về hai anh em nổi tiếng Bá Di và Thúc Tề nhường ngôi vua cho nhau. Đây là một phản ví dụ. Qua đó, người học trò tìm hiểu Khổng tử suy nghĩ như thế nào về cuộc đấu tranh giành chính quyền tại triều đình nước Vệ giữa cha và con. Tất nhiên, Khổng tử

biết rõ ngụ ý của học trò mình. Khi ca ngợi các bậc hiền triết đó của thời xưa và hơn nữa, khi nhấn mạnh đức hạnh của họ đồng thời là tán dương họ, Khổng tử cho thấy ông không ưa gì vị công đang tiếp đón mình. Bình chú gia (Chu Hy) thêm rằng, người quân tử tránh phê bình các vị thượng quan, huống hồ đây lại là một vị công. Vì vậy mà Tử Cống không nêu đích danh công nước Ngụy mà lại hỏi Khổng tử về Bá Di và Thúc Tề, và qua câu trả lời của thầy, biết rõ thầy không ưa gì vị công.

Không những phát biểu quan điểm chính trị một cách quanh co như vậy được xem là hoàn toàn thỏa đáng, theo quan điểm của cuộc giao tiếp đã diễn ra, mà lời phát biểu gián tiếp như vậy còn được xem là độc nhất có thể chấp nhận trên mặt đạo đức. Từ đó, người ta nghi ngờ rằng, có nhiều đoạn văn khác trong "Luận ngữ" cũng dùng lối diễn đạt gián tiếp như vậy. Ý nghĩa của các đoạn văn này, thoát đầu xem không có mấy sức thuyết phục. Có người đến hỏi Khổng tử về hai loại người sau đây, nên so sánh như thế nào (XIV, 6). Một bên, có hai người nổi tiếng trong quá khứ nhờ tài bắn cung, hay kỹ thuật lái tàu, nhưng cả hai đều đột tử. Còn bên kia, có hai người khác cũng nổi danh nhờ làm "công việc đồng áng" mà sau đó có trong tay cả "một đé chế". Cũng theo bình chú gia đó, người đối thoại với Khổng tử, không phải chỉ đem đối lập hai loại tài năng, tài năng kỹ thuật hay tài năng đạo đức, mà câu hỏi của ông ta có một mật ý: trong trường hợp thứ nhất, tác giả ám chỉ và phê phán những nhân vật có quyền thế nhất đương thời, còn trường hợp thứ hai được dùng để ca ngợi Khổng tử. Vì vậy

mà Khổng tử, nhạy cảm với sự ám chỉ, không trả lời ngay tức khắc (sự im lặng đó phải chăng cũng là một câu trả lời) và chờ cho người khách đi mới nói lời khen của mình; đó là chúng có cho thấy họ đã hiểu nhau, và bức thông điệp đã đến đích. Cũng vậy, khi một đệ tử của Khổng tử công khai phê phán việc xây cất một kho mới ở nước Lỗ, cứ theo như kho cũ mà sửa, hà tất phải xây kho mới, có thể đây là sự biểu hiện của tình cảm gắn với quá khứ (XI, 13). Nhưng nếu xét lời khen của Khổng tử ("đó là một người không hay nói, nhưng khi anh ta nói một lời, thì lời ấy vang xa ngàn dặm"), thì theo một vài bình chú gia, câu nói của Khổng tử thể hiện một lập trường chính trị quan trọng. Kho được tu sửa, theo cuốn Biên niên sử là Nhà kho dài, đã từng được dùng như một cơ sở bảo vệ nhà vua, trong một âm mưu đảo chính. Như vậy, một câu nói thoát nghe là vô vị vì tính chất khuôn sáo của nó, nhưng được dùng để thể hiện sự ủng hộ (kín đáo) của người học trò Khổng tử đối với nhà vua.

Lối diễn đạt gián tiếp còn tỏ ra quý quyết hơn khi sự giao tiếp chính trị bị phức tạp hóa bởi những động cơ riêng tư xen kẽ lợi ích cá nhân của người nói. Ở đây, người ta không còn dùng những hình ảnh tượng trưng quá khứ, để diễn tả theo lối vòng vo, mà người ta chỉ dùng một câu cách ngôn hay tục ngữ, nhưng nguyên tắc sử dụng vẫn thế: thông qua một công thức bề ngoài mang tính trung lập và tổng quát, có dạng phổ thông, người ta khéo léo đưa vào một ý tứ "tinh vi" nhằm lay chuyển và tranh thủ đối phương về phe mình.

Một thượng thư nước Ngụy hỏi Khổng tử (III, 13): Câu ngạn ngữ này nghĩa là gì? "Khẩn vái thần Ác chẳng bằng khẩn vái ông Táo", câu tục ngữ có ý nghĩa gì?". Khổng tử bèn trả lời thẳng, không chút dè dặt: "Chẳng phải vậy ! Mắc tội với trời, khẩn đâu cho khỏi?". Thực ra, câu ngạn ngữ trên đề xuất ra hai vị trí tượng trưng đối lập nhau: một bên là vị trí kín đáo và yên lặng nhất của ngôi nhà, vị trí trang trọng của vị thần gia hộ cho ngôi nhà. Còn một bên là cái bếp, nơi người ta đến ăn uống và đi lại nhiều. Có thể có hai cách giải thích khác nhau. Có thể là vị thượng thư muốn dùng công thức che dấu này để hỏi Khổng tử về sự nghiệp quan trường của mình: ông ta có nên tìm sự ân sủng của vương hầu hay là người tình của vương hầu? Theo sự giải thích phổ thông nhất, thì vị thượng thư đó không phải xin ý kiến Khổng tử, mà trái lại đã cảnh cáo Khổng tử: Nếu ông muốn thành công ở triều đình nước Vệ, thì trước hết phải hỏi tôi. Vị thượng thư tự ví mình với "thần bếp", vì chính mình là người nắm mọi công việc, còn vị "thần nhà" thay mặt cho người thân tín của vương hầu, là những người có chức vị, nhưng không thực quyền. Câu trả lời thẳng thừng của Khổng tử chính xuất phát từ đó. Khổng tử ám chỉ "Trời" là vị vương hầu, chứ không hề phải này hay là kia ở trong triều, Khổng tử muốn mình được chấp nhận bởi chính vị vương hầu này.

Kiểu diễn đạt quan điểm chính trị một cách gián tiếp có thể là do yêu cầu lịch sự của giao tiếp đòi hỏi như vậy, tức là tôn trọng quyền lực về mặt nghi lễ. Nhưng tương

quan lực lượng cũng đòi hỏi phải như vậy, để tránh một sự đối đầu. Mẫu đàm thoại ngắn sau đây (XI, 23) thoát xem thì nhạt nhẽo, nhưng thực ra, từ đầu đến cuối, chứa đựng nhiều cảnh cáo:

"Quý Tự Nhiên hỏi Khổng tử:

- Hai ông Tử Lộ, Nhiễm Cầu có xứng đáng làm quan đại thần chăng?

Khổng tử trả lời:

- Tôi cứ tưởng ông hỏi chuyện gì lạ, té ra là hỏi về người Do, người Cầu. Đáng gọi là bậc đại thần thì phải biết thờ vua bằng đạo nghĩa, không làm được thì thôi liền. Còn như Do và Cầu chỉ đáng gọi là bề tôi làm đầy đủ trách nhiệm thôi"

Học trò lại hỏi: "Vậy có thể theo họ Quý chúng tôi được không?"

Khổng tử nói: "Nếu là kẻ giết cha và giết vua, thì hai đứa đó không theo đâu"

Người đối thoại với Khổng tử thuộc dòng họ hùng mạnh nhất ở nước Lỗ, ông ta có tham vọng lật đổ Lỗ công. Trong trường hợp này, ông ta tự hào vì đã thu nạp được hai học trò của Khổng tử (Tử Lộ, Nhiễm Cầu), Khổng tử tỏ ra ngạc nhiên về sự tầm thường của câu hỏi, và công khai hạ thấp "công đức" của hai người học trò của mình, rồi Khổng tử bắt đầu hạ thấp cả tính kiêu ngạo của vị thượng quan. Sau khi định nghĩa thế nào là các "đại thần", Khổng tử ám

chỉ rằng lỗi của các học trò mình là không biết kịp thời rút lui. Đó cũng là gián tiếp lên án người đã thu dụng hai học trò của mình. Cuối cùng sự chê trách của Khổng tử có giá trị một cảnh cáo với câu trả lời cuối cùng: nếu vị thượng quan thực hành âm mưu chiếm ngôi thì các học trò mình sẽ biết chống lại âm mưu của ông ta.

Những ví dụ trên cho thấy, (phải biết xuất phát từ các ví dụ, vì cuốn Luận ngữ không bàn lý thuyết) tính khó hiểu và hai mặt của mối liên hệ giữa Khổng tử và chính quyền: một mặt, Khổng tử chấp nhận thỏa hiệp phần nào với chính quyền, mặt khác ông vẫn duy trì những niềm tin của mình. Thái độ của ông vừa là ngoan cường, nhưng vừa có ý muốn thích nghi với thực tế chính trị. Việc Khổng tử chấp nhận giao hảo lui tới với những kẻ quyền thế, có thể dẫn ông vào những tình huống lố bịch khó xử, làm chúng ta ngạc nhiên trước hình ảnh ít nhiều xảo trá của Khổng tử (tuy rằng hình ảnh này không làm mờ nhạt lời tán thán truyền thống đối với ông (XemXVII); có một kẻ đầy tham vọng, muốn được Khổng tử che chở, bèn gởi biếu ông một con lợn sữa. Khổng tử không muốn chiều theo ý của kẻ tham vọng đó, bèn chọn lúc anh ta không có nhà để đến cảm ơn. Nhưng điều không may, Khổng tử dọc đường lại gặp phải anh ta... Ngược lại thái độ trên, tuy là thực tế không có mâu thuẫn gì, là câu trả lời sau đây của Khổng tử đối với một trong những học trò thân cận nhất của ông (Tử Lộ, vốn có tính liêu lĩnh): phục vụ vương hầu của mình, tức là "không có lừa dối ông ấy, xúc phạm ông ấy" (XIV, 23). Đúng vậy,

trên phương diện nguyên tắc, sự khác biệt thông thường giữa thời kỳ "trị" và thời kỳ "loạn" về cơ bản nói lên bối cảnh duy nhất của tư tưởng chính trị ở Trung Hoa. Nó cố gắng thích ứng hai yêu cầu thăng thấn và cẩn trọng. Khổng tử nói, khi nước được cai trị tốt (XIV, 4), thì phải dám nói thẳng và hành xử không nhân nhượng. Nhưng khi đất nước không được cai trị tốt, thì cũng phải tiếp tục hành xử thẳng thắn, nhưng phải dè dặt khi phát biểu. Kẻ sĩ được yêu cầu phải có thái độ vững vàng không giao động trong khi hành xử, nhưng anh ta phải biết "không nói hết tư tưởng của mình" khi tình huống đòi hỏi, để "tránh tai họa". Nhà bình chú đã nói với chúng ta như vậy.

Khổng tử, về điểm này, chỉ sử dụng lại một tiêu chí của Kinh thi: "Sáng suốt là để tự bảo trọng". Một trong những văn bản lớn của truyền thống Khổng giáo, cuốn "Trung dung" nhằm xác định điểm trung dung đúng đắn của sự vật. Cuốn "Trung dung" bình chú về điểm này như sau: trong một đất nước được cai trị tốt, các lời nói có tác dụng khuyến khích nếp sống đạo đức; khi đất nước không được cai trị tốt, thì giữ im lặng để tồn tại. Như vậy, người ta tìm được sự thỏa hiệp giữa sự bất phục tùng và sự hèn nhát, hai yêu cầu thăng thấn và cẩn trọng thỏa hiệp với nhau. Nhưng chúng ta bắt buộc thừa nhận rằng sự cân đối tinh vi đó, kết hợp niềm tin với sự cẩn trọng, dùng thái độ mềm dẻo để hạn chế bớt thái độ ương ngạnh... sự cân đối tinh vi đó thật là mỏng manh. Sự cân đối đó có thể là một yêu cầu nội tâm, được lý tưởng hóa, bằng hình ảnh bậc minh triết nhưng nó rất khó trở thành một thiết chế. Chúng ta sẽ thấy

truyền thống về sau này, khác biệt với thời cổ đại, nhấn mạnh theo chiều ngoan ngoãn vâng lời.

2. Những thế kỷ cuối cùng của thời cổ đại, là một thời kỳ rất khác biệt trong lịch sử Trung Hoa. Vì ở thời kỳ này, những trở ngại của cấu trúc phong kiến cũ bị giải thể, nhưng hệ thống chính trị mới của đế chế lại chưa được thiết lập: thời điểm trung gian này là thời điểm có nhiều tự do, cá nhân và tập thể. Vì các vương quốc trên thực tế đều là những nước độc lập, cho nên hình thành nhiều trung tâm quyền lực, có thể ví với các quốc gia - đô thị Hy Lạp đương thời. Và vì các vương hầu cạnh tranh nhau để giành bá quyền và khôi phục lại nền thống nhất quân chủ, do đó mà hình thành một sự thi đua, thúc đẩy dân số di chuyển và giao lưu tư tưởng. Cho nên thời kỳ này cũng là thời kỳ hoàng kim của kẻ sĩ Trung Hoa: quyền thế tập nhường chỗ cho tài năng. Kẻ sĩ được cung cấp ruộng đất sau đó là bổng lộc. Cuối cùng, trong thời kỳ khủng hoảng này, các nhà cai trị cần có và tìm kiếm mọi phương sách có thể, đảm bảo cho họ sự hùng mạnh và hùng thịnh. Một kiểu nhân vật xã hội mới xuất hiện, trong bối cảnh lịch sử đó, dưới dạng cố vấn triều đình, đi từ nước này sang nước khác (du sĩ *b*), cung cấp các bài học cho các vương hầu, và được các vương hầu thu dụng.

Việc đế chế (nhà Tần) được thành lập năm -221, tạo ra bước ngoặt cơ bản, vì nó dẫn tới thống nhất đất nước, và tập trung quyền hành vào một người. Do đó, kẻ sĩ chỉ còn là một thành tố, một đỉnh ốc trong bộ máy quốc gia, vị trí của nó bị sụt giảm rất nhiều; đồng thời, tính độc lập tư tưởng

của nó cũng bị kiểm soát rất tỉ mỉ bởi nhà vua. Một số kẻ sĩ, vào thời kỳ ban đầu của triều nhà Hán, tức hai thế kỷ cuối cùng trước công nguyên, còn dám đối chiếu so sánh tình hình quá khứ và hiện tại, và bộc lộ sự bức bối của mình (như Tu Mã Thiên đã dẫn chứng). Nhưng, sau đó, như một nhà tư tưởng Trung Hoa hiện đại đã phân tích rất hay, kẻ sĩ Trung Quốc dần dần quen đi, cảm giác áp bức của họ bị "tê liệt". Họ không còn chống đối chế độ mới, họ chỉ trách cứ những gì gây trở ngại cho sự "điều hành tốt" của chế độ (có thể thấy một thái độ như vậy từ Tu Mã Thiên đến Ban Cố, ông này không còn viết để bày tỏ sự chống đối mà chỉ để được danh tiếng về tài thơ văn). Đối diện với chính quyền, kẻ sĩ chỉ còn có thái độ thụ động.

Nếu có một điểm khác biệt rõ nét giữa Trung Hoa và Hy Lạp, có thể nói là một sự khác biệt cơ bản, thì đó là ở Trung Hoa người ta không bao giờ nghĩ tới một chế độ nào khác ngoài "chế độ quân chủ". Người Trung Hoa không bao giờ đối chiếu các hình thái chính trị đối lập như chế độ quân chủ, chế độ chính trị của thiểu số hay chế độ dân chủ (và các hình thái lệ thuộc), nhưng họ chỉ phân biệt các thời kỳ "trị" với các thời kỳ "loạn", tức là thời kỳ nhà vua được phò tá bởi những cố vấn giỏi, và gieo ảnh hưởng tốt trong thiên hạ, hay là ngược lại, ông ta là nạn nhân của giới hủ bại và những bản năng xấu của mình, ông ta không sống theo yêu cầu đạo đức nữa, và đưa cả thế giới vào cảnh hỗn loạn. Như vậy, ở Trung Quốc, chế độ cai trị bởi một người không bao giờ bị đem ra bàn cãi (hình như ngày nay cũng vậy, vì Đảng cộng sản Trung Quốc tiếp tục giữ độc quyền

cai trị, hình như không có một hình thái chính trị nào khác, và bất chấp việc người ta không còn nói gì về hệ tư tưởng cộng sản nữa). Tuy nhiên, cũng có một nếp sinh hoạt chính trị mà truyền thống Trung Hoa cố gắng thiết chế hóa, để đảm bảo chế độ quân chủ được thực thi tốt đẹp và cũng đảm bảo cho kẻ sĩ tồn tại hợp lý của nó; đó là nhiệm vụ của người phụ tá cố vấn có thể "can gián" nhà vua. Ngày nay, người ta cũng gặp lại nguyên tắc "trách cứ, phê phán" đó ở các báo tường, các "đại tự báo" (Báo chữ to), mà các tư tưởng gia Trung Hoa cận đại giới thiệu như là hình thái "dân chủ" của Trung Hoa, một nước chưa từng biết bầu cử hay kiểm phiếu là gì.

Ngay từ thời cổ đại, nguyên tắc "can gián" đã được đề cao. Biên niên sử cổ đại từng ca ngợi một quan thượng thư, vì vị quan này đã "can gián nhà vua đã hành động sai trái với đạo đức", vị quan này sẽ được Trời gia hộ. Ngược lại, một viên tướng kiêu ngạo, cấm mọi người can gián mình, được giới thiệu như một kẻ tất yếu thất bại. Nhưng chính vào thời kỳ đầu của đế chế, người ta đã cố gắng tái lập trên bình diện hình thức, tức là nhằm căn bản hòa giải về tư tưởng hệ, một điều đã tỏ ra quá mâu thuẫn và trở nên không thể hoà giải được. Do đó mà có những quy định tỉ mỉ nhằm tạo ra trước mắt chúng ta bức tranh của ảo tưởng. Vì nguyên tắc can gián được xem như là xuyên suốt toàn bộ cơ thể xã hội. Đồng thời nó cũng tôn trọng hệ thống đẳng cấp tôn ti trật tự. Người ta dùng cùng một mô thức, nhưng mô thức đó thu hẹp khi đi xuống trong bậc thang đẳng cấp, tuy rằng vẫn đảm bảo sự cân đối nhất định. Đây là một loại

kiểm kê tỉ mỉ, bao gồm các phạm trù khác nhau, và có thay đổi tùy theo bậc thang của hệ thống: "Nếu thiên tử có bảy cận thần để can gián, thì dù cho ông ta không đi đúng đường (đạo), ông ta cũng không mất thiên hạ; nếu một vương hầu phong kiến có năm cận thần để can gián ông ta, dù ông ta có không đi đúng đường (đạo), ông ta cũng không bị mất nước; nếu một vị thượng quan có ba người cận thần để can gián, thì dù ông ta không đi đúng đường (đạo), ông ta cũng không bị mất nhà; nếu một vị quan bình thường có một người bạn để can gián, ông ta sẽ không bao giờ đánh mất danh tiếng của mình; nếu một người cha, có một con trai để can gián mình, ông ta sẽ không bị sa đọa mất đạo đức".

Nhưng, mặc dù tác dụng đảm bảo của hệ thống bậc thang, và sự kiểm kê chi tiết đều đặn, nhân vật trung tâm, đối tượng của sự can gián là nhà vua, hoàng đế nắm trong tay mọi quyền hành. Bốn vị thượng quan được cử ra để can gián, có thể tạm gọi là "Hữu bật" (vị quan đứng bên hữu), "Tả phù" (vị quan đứng bên tả), "Tiền nghị" (vị quan đứng trước nhà vua), "Hậu thừa" (vị quan đứng sau nhà vua). Một lần nữa, chúng ta thấy mô thức tổ chức không có sơ sót gì, nó đóng kín. Hành vi của nhà vua được chú ý từ bốn phía. Đúng là một mô thức lý tưởng. Người ta cũng quy định tỉ mỉ, cách xử lý trường hợp khi quan điểm nhà vua và quan điểm của vị quan can gián không nhất trí, và vị quan này phải rút lui (Xem Mạnh Tử, IV. B.3). Kẻ sĩ nộp đơn từ chức với thái độ khiêm nhường, và nhà vua cũng tự nhận

mình có thiếu sót và đối đãi lịch sự với vị quan tù chức, không khác gì trong một cuộc khiêu vũ có tổ chức tốt, nhà vua cho người tiễn đưa vị quan tù chức, còn vị quan trên con đường đi, cũng dừng lại để chờ xem vua có đổi ý hay không, có mời mình trở lại nhậm chức hay không. Nghi lễ tù chức của vị gián quan được quy định chính xác, nó giúp phân biệt sự can gián của vị quan đối với nhà vua, với những chuyện can gián trong gia đình. Đó là ranh giới giữa lĩnh vực chính trị và lĩnh vực đạo đức. Vì người vợ và người con cũng phải can gián người cha hay người chồng, nhưng không thể bỏ mà đi. Vì gia đình là một "cơ thể thống nhất". Một sự so sánh - một kiểu thông thường của tu từ học đương thời, dựa vào sự vật thể hóa của "năm yếu tố", cho thấy sự khác biệt: sự can gián của vị quan đại phu đối với nhà vua, theo đúng phận sự của ông ta có thể ví với thanh sắt đẽo gỗ; còn sự can gián của người con đối với người cha là dựa vào tình thương của cha đối với con. Tác dụng không khác gì ngọn lửa làm cho thanh gỗ cong đi; tác dụng của sắt là "gọt đẽo" cho vuông vắn còn tác dụng của lửa là làm cho gỗ mềm đi.

Thủ tục can gián được lý tưởng hóa hoàn toàn, điều này thấy rõ trong tầm quan trọng của việc diễn đạt tượng trưng đối với nó. Mỗi một cạnh khía của thủ tục đều có tượng trưng của nó, mà chủ đề thể hiện qua nhiều hình ảnh mượn của lễ nghi. Sách "Nghi lễ" cho biết, tại triều đại của một nhà vua sáng suốt, người ta dựng một cột cờ để tiến cử những người có đức, người ta treo một cái gậy, để ghi

những lời phê phán, người ta đặt một cái trống để kêu gọi sự can gián. Có hai chức năng được xác định đặc biệt để cho thấy, qua nghi lễ, những sai lầm của nhà vua, và để giúp vua sửa chữa, một thư ký ở bên cạnh nhà vua, có phận sự ghi chép những sai lầm nhà vua mắc phải. Một nhân viên ở trong nhà bếp, giảm bớt các đĩa thức ăn. Chỉ cần hai người đó không làm tròn phận sự là họ bị xử tử ngay lập tức. Việc ghi chép tỉ mỉ những lỗi lầm của nhà vua, tuy nhiên, không có mâu thuẫn gì với nguyên tắc "đừng có nói ra", mà trên đây chúng ta đã nhận thấy tầm quan trọng. Nhưng việc can gián vua là chuyện hoàn toàn nội bộ, nhằm giúp vua sửa chữa lỗi lầm. Không cần thận, lại còn có hại nữa, nếu phơi bày lỗi lầm ra ngoài.

Kết quả là nguyên tắc can gián đó, có hai mặt. Một mặt nó xuất phát từ một lo gích chủ yếu của tư tưởng Trung Hoa là có sự điều hòa tự nhiên. Sự can gián dẫn tới sửa chữa sai lầm, được xem như là sự bù trừ. Nếu người đầu bếp nhà vua phải giảm bớt các đĩa thức ăn tùy theo lỗi lầm của vua, thì đó là để lập lại sự cân bằng giữa hai năng lượng đối lập giữa âm và dương. Đồng thời, về tác dụng của nó là không hạn chế, trên khắp mọi bậc thang xã hội, cả trên bình diện gia đình cũng như bình diện nhà nước (theo khái niệm Trung Quốc cổ đại quốc gia), cho nên nguyên tắc can gián có một giá trị đạo đức phổ quát. Nguyên tắc đó phù hợp với cơ sở tự nhiên của nó trong tư tưởng Trung Hoa, khả năng đạo đức chỉ là sự "kế tục" trên bình diện nhân loại của sự Điều hòa, vốn có tác dụng tự nhiên trong thế giới. Thực tại

cũng xuất phát từ sự Điều hòa đó. Thủ tục can gián xuất phát từ nguyên lý vũ trụ và thể hiện thành yêu cầu đạo đức. Thủ tục đó, hiện hữu giữa nguyên lý vũ trụ và yêu cầu đạo đức, rất khó có thể trở thành một thiết chế chính trị được. Nếu xem xét lịch sử Trung Hoa, chúng ta sẽ thấy mặt trái của đạo đức Khổng giáo là nó không biến thành thiết chế được. Hiện nay, các "nhô sĩ kiểu mới" Trung Hoa vẫn còn phải đối diện vấn đề đó. Vì nếu không được thiết chế hóa về chính trị, thì sự can gián chỉ là một nguyên tắc suông, nó không thể ảnh hưởng gì đến tương quan lực lượng, và bị chính quyền thao túng.

3. Đối diện với chính quyền, sự can gián còn tỏ ra mong manh hơn nữa, vì hiệu quả của nó tùy thuộc vào kiểu diễn đạt ám chỉ của nó. Nếu hiệu quả của sự can gián là do nó được nói lên một cách nhỏ nhẹ, chỉ hé mở cho người nghe biết là có sự can gián, thì tức là người can gián muốn có sự hợp tác của người nghe, để cho người nghe tự tìm hiểu. Nhưng, người nghe phải thực sự muốn nghe, phải thực sự quan tâm đến lời can gián.

Tất nhiên, nếp đạo đức kín đáo của sự can gián đó cũng được Khổng tử bảo trợ. Nó được đặc biệt đề cao trong sách Luận ngữ (IV, 18) bằng từ cơ gián *e*, cơ có nghĩa là "mồi", "mầm mống" ghép với bộ ngôn, có nghĩa là phê phán. Khổng tử nói, đối với cha mẹ chúng ta, sự can gián nên được duy trì ở trạng thái "manh nha", "mầm mống" và phải tránh không được nói đi nói lại, chỉ cần bộc lộ như một dấu hiệu, một ám chỉ. Nếu thấy cha mẹ không cảm thông,

thì càng phải tỏ ra kính trọng cha mẹ, không được nói xi xào. Ngược lại, nếu phê phán quá thường xuyên (IV, 26), thì kết quả sẽ chống lại chúng ta. Nếu phê phán quá thường xuyên cấp trên, thì sẽ bị họ ghét bỏ, nếu phê phán bạn bè quá thường xuyên, thì bạn bè sẽ xa lánh chúng ta. Nhà bình chú giải thích thêm rằng, nếu lời can gián "không được tiếp thu tốt đẹp", thì phải biết "thôi đi" và "dùng lại". Bởi vì, nếu tạo khó khăn cho người ta bằng sự phê phán họ, thì "bản thân mình sẽ bị xem nhẹ", vì đã làm phiền và quấy rối người nghe. Đúng vậy, người ta hiểu rõ rằng, để có hiệu quả đối với người nghe, thì lời nói phải duy trì ở tình trạng ám chỉ, tức là tình trạng sơ khai, chứ không nên tỏ ra muốn gây áp lực, muốn ra oai. Nhưng né tránh xung đột có thể trở thành con dao hai lưỡi. Vì lời nói tinh vi, sự chú ý đó, nhỏ nhẹ như gió thoảng (phúng ngôn) *f*, hướng dẫn đối phương một cách gián tiếp, không xúc phạm trực diện, nhằm làm cho vui lòng... lời nói tinh vi đó chỉ "có giá trị", nếu đối phương cũng biết ta "muốn đi đến đâu" (theo hình ảnh một cuộn chỉ được tháo gỡ cho bằng hết): nghĩa là người nghe không những phải có đầu óc tinh vi, mà còn phải có thiện chí nữa.

Nhưng việc quy cách hóa sự can gián vào những thể kỷ đầu của đế chế (nhà Tần), là nhằm đối tượng là nhà vua, và xuất phát từ các nguyên tắc kính trọng và dè dặt. Năm kiểu can gián được đề nghị, phù hợp với năm đức hạnh ⁽⁹⁾. Kiểu can gián thứ nhất là bằng "dấu hiệu", nó đòi hỏi người can gián phải sáng suốt. Nhận thấy lỗi lầm của nhà vua mới

hình thành, và báo cho vua biết ngay, trước khi lỗi lầm đó công khai. Kiểu can gián thứ hai là "phục tùng", nó dựa vào đức hạnh là lòng nhân: can gián bằng cách phục tùng ý muốn của nhà vua, chiều theo ý vua, chứ không làm vua bực mình. Kiểu can gián thứ ba, dựa vào ý thức phép lịch sự. Khi thấy vua có vẻ mặt không bằng lòng, thì rút lui ngay. Nếu vua tỏ vẻ mặt bằng lòng, thì lại cứ "tiến tới". Như vậy, người ta "tiến hay thoái" theo phép lịch sự. Kiểu can gián thứ tư là dùng "ngón tay chỉ", và đòi hỏi lòng trung thành của chúng ta. Nó nói lên lòng trung thực của chúng ta muốn cứu vãn một tình huống. Kiểu can gián cuối cùng là kiểu làm chúng ta "mất mạng", khi có "một cảm giác thương hại nảy sinh trong nội tâm chúng ta", "chúng ta nói rõ trực tiếp" những nỗi khổ hiện tại của đất nước, chúng ta quyết chí "chấp nhận hy sinh mạng sống của mình cho nhà vua", chứ không "né tránh cái chết".

Đọc bảng liệt kê trên đây, thì tưởng rằng, người ta được tự do và có quyền lựa chọn. Đặc biệt, khi người ta chấp nhận có một sự can gián trực tiếp và can đảm dù có hy sinh mạng sống của mình. Thế nhưng sự liệt kê các kiểu cách là giả tạo, cái quạt mở ra là khép lại ngay. Tất cả những trường hợp đối chiếu đó, đặt ra song hành với nhau và phân bố hợp lý, thực ra không đáng cho chúng ta dùng lại và mất thời giờ thêm nữa. Một lần nữa, sự cố gắng phân loại chỉ dẫn đến một ảo tưởng: ảo tưởng là có thể có nhiều khả năng; việc quy định thực ra chỉ là một sự đánh lừa phục vụ cho tư tưởng hệ: tư tưởng hệ phục tùng. Bởi vì trong

bảng liệt kê và xếp loại đó, theo quan điểm Khổng giáo thì lời can gián bằng dấu hiệu, bằng ám chỉ (như gió thoảng) là thích hợp nhất. Đặc biệt, sự xếp loại nói trên đây, được nối tiếp ngay bởi những nhận xét chung sau đây, đồng thời cũng là lời kết luận:

"Khi phục vụ nhà vua, lúc mới nhậm chức, phải tỏ ra có lòng trung thành hết mức; và khi rút lui, thì phải sửa những lỗi lầm của mình. Khi bị giải chức thì không được nói xấu. Khi can gián vua, thì đừng có lộ liễu quá (gián nhi bất lộ h). Vì vậy, theo sách nghi lễ, một cấp dưới không được tỏ rõ lời can gián (thần bất hiển gián) i".

Tính sai biệt của các trường hợp trích dẫn, trên thực tế, chỉ dẫn tới một giải pháp: Lời can gián phải luôn cung kính đối với chính quyền, và diễn đạt có che đậy. Sức mạnh kiềm kẹp buộc chúng ta phải đi vòng. Chúng có là câu cuối cùng của đoạn văn trích dẫn trên đây, nó đưa chúng ta đến một kết luận mà chúng ta đã biết rồi: lời can gián lý tưởng có kiểu loại riêng của nó: vay mượn "thơ ca".

Như vậy, vì sự can gián không được thiết chế hóa, lại không có đảm bảo gì hết, cho nên tự do can gián chỉ là ảo ảnh. Đúng hơn, nó thành một cái bẫy. Nếu đế chế vừa mới được thiết lập, và bắt đầu tìm ra được sự cân bằng của nó, một đế vương có thái độ dễ thỏa hiệp hơn (như Văn Đế nhà Hán, thế kỷ thứ II, trước CN) ban xuống một tờ chiếu yêu cầu các quan giới thiệu cho vua "những nhân vật có học và có đức", có khả năng nói thẳng ra các lời can gián... thì một

trong các vị vua trực tiếp nối ngôi (Vũ Đế khó tính), lập tức công bố ở triều rằng vua không dung thứ một lời phê phán nào hết. Trong quá khứ, người ta thấy vở kịch này được diễn lại. Khi chế độ cộng sản bắt đầu được củng cố, Mao Chủ tịch không ngần ngại mời các phần tử trí thức phát biểu rõ ràng ý kiến của mình (năm 1957); thế nhưng, cuộc vận động "cải tạo xã hội" được phát động năm sau, cho thấy thời gian "Trăm hoa đua nở" phải ngắn ngủi, trong nghịch cảnh đó, giữa chính quyền và cá nhân (tùy theo chính quyền xiết chặt hay thả lỏng sự kiểm soát, đường lối chính trị ở Trung Quốc chỉ có thể chuyển dịch trong một chừng mực nhất định), khá nhiều người đã không bắt đúng nhịp (từ năm 1942, trong "các bài nói chuyện về nghệ thuật và văn học ở Diên An, Mao Trạch Đông yêu cầu các văn sĩ nên bỏ lối viết vòng vo, là đặc sắc văn phong của Lỗ Tấn vĩ đại. Nhưng Mao Trạch Đông đồng thời cũng bắt đầu sa thải những trí thức chống đối ông" như Wang Shiwei. Về sự chống đối trong văn học ở nước Trung Quốc cận đại, xem Herle Goldman - "Sự chống đối văn học ở Trung Hoa cộng sản" - NXB Đại học Harvard, 1967). Thế nhưng, sự phản đối của các nhà văn Trung Hoa, đôi lúc rất dũng cảm, có tạo ra được một sự "phản loạn" thật sự hay không, có mở ra một con đường mới hay không? Vấn đề còn để đấy, chưa giải quyết được.

Lần kiểm chế đầu tiên đối với kẻ sĩ, trong thời kỳ ban đầu của đế chế, có nhiều bài học cho hậu thế. Trong một nước kiểm soát chính trị chặt chẽ như vậy, khi chính quyền

cấm đoán mọi phê phán, làm thế nào để có thể vẫn thành công nhờ đi vòng. Trong cả một chương ròng của các tập sách sử triều đại đầu tiên, (nhưng các tập sách tiếp theo, không thấy nói nữa), người ta thấy có những nhân vật kỳ lạ ở triều đình, đóng vai trò những tay hề ⁽¹¹⁾; những tay hề này, sử dụng các câu đố, những lời trào phúng, không bị vua nghi ngờ, và để mua vui cho nhà vua, đôi khi họ cũng nói lên được một quan điểm chính trị. Sử gia hình như muốn nói cho chúng ta biết rằng, đó là phương sách cuối cùng để duy trì tư tưởng độc lập của mình, mà vẫn được chính quyền 'dung thứ'. Cho nên, mặc dù họ là những nhân vật thứ yếu, những hình ảnh họ được ghi lại với thiện cảm rõ rệt. Cả một chương của cuốn sách chủ yếu về "tư duy văn học" của Trung Hoa (Văn tâm điêu long, thế kỷ V-VI⁽¹²⁾) là dành riêng cho họ. Điều này cho thấy rõ là kiểu nói vòng vo - dù nhằm mục đích hài hước hay ám chỉ, dù có dạng buồn cười hay khó hiểu (người ta cho là hai dạng này sống đôi với nhau) có thể phát huy một tác dụng chính trị chủ yếu, và đáng được "chúng ta chú ý". Một câu đùa bốn có thể được dùng để cảnh cáo, một câu nói bóng gió có thể nhằm ngăn chặn một hành vi bạo ngược. Nhà bình chú nói rằng, trong trường hợp này "Dù cho kiểu nói quanh co, nhưng ý nghĩa của nó là thẳng thắn, trung thực". Nói cách khác, dù kiểu nói có vẻ xảo quyệt, nhưng đó là sự xảo quyệt với dụng ý tốt, kiểu nói có thể mang hình thức vòng vo, nhưng nội tâm là thẳng thắn ("Thẳng thắn trong nội tâm" và "quanh co ở phía bên kia", giữ bản tính trung thực mà vẫn

tôn trọng cấp bậc. Đó là sự thỏa hiệp được lý tưởng hóa theo truyền thống Trung Hoa, một sự thỏa hiệp mà Trang tử phê phán là ảo tưởng [đầu chương IV]. Nếu đối với bạo chúa mà bắt đầu bằng phục tùng, thì sự phục tùng tất yếu dẫn tới hạ thấp mình, nhưng nếu can gián vua, thì cuối cùng thế nào cũng bị trừng trị).

Trên thực tế, chương lịch sử được trích dẫn trên đây, gồm hai phần: Phần đầu (do chính Tư Mã Thiên soạn) ca ngợi sự dũng cảm của những người, ở thời xưa, tuy bề ngoài là làm vui nhà vua, nhưng mục đích là vạch cho vua thấy sai lầm của mình; phần hai, do một người nổi nghiệp Tư Mã Thiên viết, chỉ nhằm ghi chép về những người đương thời, thích thú chơi chữ ⁽¹³⁾. Người ta cũng nhận thấy bước ngoặt đó trong chương về lý thuyết văn học. Nhà bình chú viết rằng, ngay từ đầu thời đế chế, kiểu nói buồn cười (của vai hề) không còn tác dụng can gián nữa, mà chỉ có tác dụng hài hước. Thay vì nhằm khích lệ sự trung thực đạo đức, nó biến thành một trò chơi đồ chữ suông l. Cũng lý thuyết gia đó, trong chương viết về "hình ảnh", nhận xét rằng từ sau thời cổ đại, các thi sĩ không còn đưa nội dung chính trị vào chủ đề thơ nữa, mà chỉ nhằm mục đích so sánh, mô tả và sử gia văn học đó không ngại dùng các từ như: Với sự thành lập đế chế, các "văn nhân" Trung Hoa đã trở thành "mềm yếu".

Chúng ta thấy sự mềm yếu đó của văn nhân, do sự kiểm duyệt của nhà vua, thể hiện trong cung cách họ giải thích lại nội dung đạo đức đặc biệt của cuốn Kinh thi, như là di sản của các tác giả cổ điển. Về nguyên tắc, cung cách

thể hiện đó là đa nghĩa, khó hiểu: Ý nghĩa của bốn từ được dùng, bù trừ cho nhau "ôn - nhu - đôn - hậu *m*". Mềm dẻo đi đôi với vững bền, sự mềm mại bề ngoài đi đôi với vững chắc bên trong. Vào buổi đầu của thời kỳ đế chế, công thức này được bình chú như sau:

"Ôn, nghĩa là vẻ mặt ấm áp, mỡ màng; nhu, vì bản tính tự nhiên của chúng ta là mềm mại và dễ thích nghi. Văn thơ nói lên sự phê phán bằng những lời nói vòng vo, gián tiếp, không chỉ rõ vào sự vật. Vì vậy, mà người ta nói các từ ôn, nhu, đôn, hậu, đây là những đặc điểm của bài học văn thơ"⁽¹⁵⁾.

Người ta thấy, sự giải thích cân nhắc đối với công thức ban đầu đã bị xuyên tạc bởi thái độ chú ý có chọn lựa của nhà bình chú. Chỉ có hai từ đầu, nói lên sự mềm mại, là còn được chú ý. Hai từ sau, nói lên sự cứng rắn bên trong, thì không còn xứng đáng để được bình chú nữa. Kết quả là, toàn bộ giáo dục đạo đức của văn thơ (Kinh thi) bị thu hẹp lại chỉ còn là tính quanh co và giằn hòa của sự can gián. Tuy nhiên, có cần phải nhắc lại rằng, trong nhiều bài thơ của cuốn Kinh thi (một Viêm Mai ở thế kỷ XVIII đã nhắc lại như vậy), vốn được truyền thống đề cao như là khuôn phép mực thước, tác giả cũng không ngại nói to lên sự căm phẫn của mình, rửa kẻ thù nên ném cho chó sói và hổ báo ăn thịt (bài thơ 200)? Tuy nhiên, theo phần lớn các nhà bình chú ⁽¹⁶⁾, các bài thơ đó vẫn được sắp xếp theo chuẩn mực bình thường. Nhưng điều rất tệ hại là chuẩn mực đó được diễn đạt hoàn toàn lệch hẳn. Sau khi thay thế hai từ, công thức đó chỉ còn lại "ôn - hậu - hoà - bình *n*". Bị truyền

thống xuyên tạc, lý tưởng cũ đánh mất sự thẳng bằng tinh vi của nó. Cuối cùng, nó nghiêng hẳn về thái độ nhu nhược.

3. Điều quan trọng nhất, trong sự thỏa hiệp mặc nhiên giữa kẻ sĩ và chính quyền là họ đạt được một sự đồng thuận: kẻ sĩ chấp nhận mình phải hạn chế lời nói là chuyện bình thường: điều tệ hại hơn là kẻ sĩ chủ động tham gia sự thỏa hiệp, và xem đó là một giá trị. Trong lịch sử Trung Hoa, số người dám chống lại hệ tư tưởng ngự trị là số hiếm. Họ tố cáo nguy cơ của nghệ thuật can gián bằng văn thơ đó. Một triết gia ở thế kỷ XVII đã tỏ ra sáng suốt về mặt này (Vương Phu Chi), đồng thời ông cũng tham gia cuộc kháng cự quyết liệt chống lại sự xâm lược của Mãn Châu, với lập trường chính trị minh bạch. Theo tôi, thái độ của ông thật đáng ca ngợi. Ông nhận xét rằng, trong Kinh thi, những bài thơ với nội dung hoàn toàn hình ảnh chỉ là ngoại lệ. "Vì ban đầu, loại tình huống, đòi hỏi người ta phải nói bằng lời lẽ mập mờ, che giấu, vì người ta không dám nói thẳng điều muốn tố cáo, người hay sự việc, loại tình huống đó không có xảy ra". Tác giả bài thơ trong Kinh thi đã dũng cảm tự giới thiệu mình và vạch mặt chỉ tên kẻ địch. Đúng là một sự phê phán phải được tiến hành như vậy:

"Tuy là người ta nói lời giáo dục đạo đức bằng văn thơ đòi hỏi phải có ý thức về phép lịch sự (người ta gặp lại ở đây lời nói truyền thống - ôn - nhu - đôn - hậu *m*) nhưng một ý chí sáng suốt sẽ không sợ gì trời và người, tiến tới công khai giữa ánh sáng, không có thái độ của những kẻ yếu hèn và sợ hãi, chỉ biết nói năng dè dặt nửa lời"

Người ta nhận định rằng, bước ngoặt đã xảy ra từ thời

để chế (tuy là vẫn có nhiều hình ảnh trong một bài thơ như bài Ly Tao) vào thời cổ đại. Vị triết gia nói trên nhận xét như vậy, cho rằng "thi sĩ đã phát biểu công khai trong nhiều đoạn của bài thơ, không có che giấu"; từ đó, sự hạ thấp phẩm giá của thi sĩ ngày càng nghiêm trọng. Chẳng hạn, các thi sĩ đời Tống (thế kỷ XI-XII): "Muốn đuổi bắt hai con thỏ cùng một lúc, muốn bảo vệ đức tính thẳng thắn của mình, nhưng lại sợ nguy hiểm, cho nên họ đã dùng nhiều kiểu nói ám chỉ, và tổ chức sự tấn công một cách khôn khéo. Tuy vậy, nhiều người trong bọn họ đã bị hại: vì làm cho người khác nghi ngờ, cho nên họ bị quy là có tội, tuy rằng họ không có chút ác ý nào".

Tình hình xảy ra là lời can gián được ngụ ý trang khôn khéo nhằm làm cho lời can gián được mềm dịu hơn, thay vì bảo vệ lại làm hại tác giả. Cái gọi là thỏa hiệp giữa kẻ sĩ và chính quyền trong quá khứ, mà người ta tưởng là cân bằng, thực ra là một cái gì bấp bênh nguy hiểm. Vì đôi phương chờ đợi mọi điều người ta nói với mình đều có ẩn ý, cho nên mọi câu nói, dù diễn đạt với chủ ý tốt nhất, cũng bị nghi ngờ. Thành ra, đối với chính quyền, không có lời nói nào là vô thưởng vô phạt. Vì theo luật chơi, ý nghĩa cơ bản nhất, đích thực nhất cũng là ý nghĩa tinh vi nhất, chỉ mang tính ám chỉ, cho nên chính quyền trở thành kẻ rất đa nghi, và kẻ sĩ trở thành nạn nhân của lời nói vòng vo, úp mở của mình. Như thế, vị trí của kẻ sĩ bị nguy hiểm, do chính lời nói của mình. Không có gì, không có ai bảo đảm cho kẻ sĩ cả: vì lời nói của kẻ sĩ có thể được giải thích theo vô số kiểu

cách khác nhau, cho nên kẻ sĩ rất dễ trở thành nạn nhân của độc đoán, của bạo quyền, do chính lời của mình nói ra. Không những chính quyền có thể kiểm duyệt lời nói của kẻ sĩ, mà chính quyền có quyền quyết định cuối cùng về lý do dẫn tới lời phê phán của kẻ sĩ. Như vậy là kẻ sĩ bị trừng phạt, vì bản thân không có sức mạnh gì để chống lại cường quyền, cũng không có cơ sở khách quan để tự bào chữa. Đúng vậy, trong lịch sử Trung Hoa, đã có quá nhiều kẻ sĩ và thi nhân, chỉ vì làm mích lòng vua mà phải bị lưu đày ở một tỉnh xa hay là bị chém đầu. Có những thời kỳ mà chính quyền không được vững mạnh, cho nên càng nghi kỵ, thì kẻ sĩ bị giết hàng loạt (như ở thế kỷ thứ III, hay là thời kỳ nhà Minh vừa lên ngôi, hay là ở thế kỷ XVII). Ở Trung Hoa, sự căm thù của quần chúng, chỉ có thể bộc lộ bằng sự bùng nổ của thơ ca. Người ta lại trích dẫn luận cú mở đầu chương về tư duy văn học đã trích dẫn trên đây: "Cái miệng (của quần chúng) rất khó "bịt" cũng như giòng nước chảy vậy" ⁽¹⁹⁾. Tất nhiên, hàng loạt bài thơ vô chủ, găm trên các tràng hoa tại khoảng trường Thiên An Môn không có chút giá trị thơ ca gì. Nhưng, chúng lại đầy rẫy những chữ đỏ, những hình ảnh chống đối lãnh đạo. Đảng Cộng sản Trung Quốc lập tức phản ứng và đàn áp cứng rắn.

Tình hình đặc biệt của người trí thức Trung Quốc ở thế kỷ XX cũng không có gì khác. Người ta vẫn đặt câu hỏi, kiểu người trí thức đó đã thực sự nảy sinh hay chưa, đã thoát khỏi cái ổ kén kẻ sĩ hay chưa? Bởi vì, người "trí thức" phải chăng là người đã khẳng định được tư tưởng của mình,

đối diện với chính quyền, hay là ít nhất đã thoát khỏi được ít nhiều sự lệ thuộc đối với chính quyền, và đã phần nào dành được quyền ăn nói độc lập? Phải chăng đó là người biết nói lên câu: "Tôi buộc tội"? Từ những buổi đầu của phong trào "Tây phương hóa" cuối thế kỷ vừa rồi, và đặc biệt, từ cao trào yêu nước tháng 5 năm 1929, nhiều thế hệ người Trung Hoa kêu gọi dùng dùng lối diễn đạt gián tiếp mà dùng lối diễn đạt thẳng thắn, không úp mở. Khẩu hiệu cách mạng được phát hiện ở nước ngoài là một bài học về mặt này. Theo lời của Lỗ Tấn, kiểu diễn đạt vòng vo, giả dối chỉ là một sự lừa bịp; sẽ tốt hơn nếu những người lãnh đạo Trung Hoa, luôn mồm thốt ra những từ như rộng lượng, tha thứ, nhân đạo, bao dung, biết "nói thẳng và minh bạch như Lenin ⁽²⁰⁾", "Nhưng Lenin là một người Nga, ông ta nói điều mà ông ta nghĩ. Ông ta nói thẳng thắn hơn chúng ta là người Trung Quốc". Nhưng, phải thừa nhận rằng, ngay gần đây, khi họ phải đối diện với chính quyền, các nhà văn Trung Hoa lại tìm cách ẩn núp trong lối diễn đạt gián tiếp. Vì rằng, đây là một nghệ thuật được công nhận, hậu quả tai hại của lối diễn đạt gián tiếp là người ta có thể che dấu sự hèn nhát của mình, đồng thời lại tự đề cao là tinh vi. Người trí thức Trung Hoa vẫn thích thú tự bảo vệ mình bằng "thơ". Với những hành động quanh co như vậy, anh ta làm tê liệt mọi chống đối.

"Chúng ta không nói toạc hết ra như thế - vì nguy hiểm, nhưng nói với lời úp mở...". Có nhiều kẻ sĩ Trung Hoa có thể thốt ra lời thú nhận trên, nhưng lời đó lại không

phải là của họ, mà là của Platon, hay ít nhất là gán cho Platon (Bức thư VII: *legontes ouk enargôs houtôs - ainittomenoi de*). Đối diện với tên bạo chúa ở Syracuse, mà ông muốn cải tạo bằng lời can gián của mình, chính Platon cuối cùng cũng phải thận trọng. Cũng vậy, đối diện với hành vi chuyên chế của vua Louis XIV, tác giả cuốn *Télémaque* phải che dấu lời phê phán chủ nghĩa chuyên chế của mình bằng các nét của nhân vật Idoménée. Thế nhưng, đó là những tình huống ngoại lệ. Chúng ta càng làm nổi bật khoảng cách giữa Trung Hoa và Châu Âu trong lối diễn đạt lập trường chính trị. Trong tác phẩm triết học của mình, Platon không hề gặp trở ngại trong việc so sánh các chế độ chính trị khác nhau, và tạo ra đô thị lý tưởng; còn trong "Bức thư gửi vua Louis XIV" hay là những "Tables de Chaulnes", Fénelon đã thẳng thừng tố cáo các tệ nạn trong vương quốc và những khuyết điểm của chế độ quân chủ. Nói chung, ở Châu Âu các bài phê phán chính trị được xuất bản ở nơi khác, rồi đưa về nước (vì Châu Âu có cái lợi thế của nơi khác, ở các đô thị và quốc gia, các tư tưởng gia Pháp cho in sách của mình ở Hòa Lan). Và khi sự phản kháng diễn đạt bằng thơ ca (*Indignatio facit versus...*), thì không phải để làm nhẹ giọng phê phán, giảm bớt trọng lượng của nó, mà trái lại, đề cao giá trị của sự phê phán, khiến cho nó mạnh mẽ thêm (xem cuốn "*Les Châtiments*" của Victor Hugo). Hình ảnh không che dấu mà làm nổi bật sự phê phán.

Về mặt này, sự trái ngược thật là rõ: Ở Châu Âu, sự

kiểm duyệt của chính quyền chủ yếu nhằm vào vấn đề Chân lý, và nó có tính chất tôn giáo: các cuộc chiến tranh tôn giáo xuất phát từ đây. Ở Trung Hoa, chưa từng có chiến tranh tôn giáo (các biện pháp chống Phật giáo trong các năm 842-845 không phải là chiến tranh tôn giáo), vì không có khái niệm về chân lý giáo điều (không có định nghĩa chính thức về "chân lý" và áp đặt định nghĩa cho lương tâm để đảm bảo sự cứu rỗi); vì không có một tham chiếu nào khác để đối trị với mục tiêu chính trị, không có một hệ giá trị nào khác vượt ngoài được trật tự xã hội hiện hành, không có trật tự chính trị nào khác được (chỉ còn một phương cách: là rút lui về với Lão giáo hay Phật giáo - nhưng cách này không phải bao giờ cũng xong). Do đó, vương quốc của nhà vua là tuyệt đối, không chia xẻ, dù là vương quốc của một người hay một đảng. Tóm lại, tất cả đều thuộc về César: "pháp đình" cũng có tính chính trị, nó không nhằm vào các giáo điều tôn giáo hay các cuộc đấu tranh tư tưởng, mà là nhằm vào thái độ đối với nhà vua hay là phái cầm quyền. Mục tiêu đấu tranh không phải là lý thuyết mà là cá nhân. Nó không dẫn tới các cuộc biện luận tranh cãi, nó tập trung xem xét thái độ chống đối ẩn ý trong lời phê phán. Nó không dẫn tới các cuộc tranh luận trực diện, công khai mà chỉ là những cuộc tiếp cận dẫu lén, đường đi vòng vo.

Bây giờ, chúng ta chuyển sang trận địa khác và những mục tiêu được thua khác. Sự "tinh vi" của Trung Hoa phải chăng là độc nhất vô nhị? Kiểu quan hệ vòng vo với mục đích thoát khỏi sự kiểm tra xã hội, với đối tượng là nhằm

những con người cá nhân và gửi thông điệp của mình một cách kín đáo, chúng ta cũng đã từng biết kiểu quan hệ đó đây chứ - nhưng trên một bình diện khác - bình diện tình dục, chứ không phải bình diện chính trị: tức là bình diện quan hệ tình ái. Chính trên bình diện đó, bình diện không có xung đột chết người và va chạm dữ dội (tuy là có người giả bộ tự tử), mà nền văn hóa Tây phương tìm cách làm cho sự quanh co trong tiếp cận phức tạp thêm lên, làm cho chiến lược tiếp cận tinh tế hơn.. Để thoát khỏi kiểm duyệt, chúng ta nói lời mập mờ, để tác động đến đối phương về điều ta muốn nói. Người con trai yêu đương phải nhờ tới kiểu nói vòng vo của người trí thức:

"Rồi bằng cách mua vui cho các bà ngồi gần bà Chasteller, anh ta dám nói xa nói gần những điều có thể có tác dụng rất tình tứ, mà anh ta không bao giờ nghĩ là mình dám nói ra sớm như thế. Chắc chắn là bà Chasteller cũng rất có thể giả bộ không hiểu những lời nói gián tiếp..."

Ở đây, còn có cái nhìn xoi mói của kẻ khác, có luật lệ xã hội phải tôn trọng, và quyền uy tối cao - là người đàn bà được yêu, chịu nghe mà không bực mình. Chính lòng ham muốn bày cho chúng ta đi vòng vo, ám chỉ, vì mục đích cá nhân của mình. Vì rằng, khác với xung đột chính trị, sự chinh phục tình yêu không thể công bố công khai được. Y muốn chiếm hữu phải dấu mình trước đã. Trước khi "tỏ tình", phải biết hành xử quanh co, khéo léo. Trong truyền thống Trung Hoa, kẻ sĩ thường mượn những chủ đề của thơ

ca tình yêu, để bày tỏ gián tiếp lời than phiền đối với nhà vua. Lucien Leuwen đã hành xử ngược lại, nhưng cũng một cách tinh vi. Ông diễn đạt lời tỏ tình của mình, qua một đoạn phát biểu chính trị, nói về các cuộc bầu cử ở "Nghị viện"*

Nói với nhà vua hay là bà chúa, những yêu cầu nghiêm túc của quyền lực hay là của tình yêu: tùy theo khuôn khổ tư tưởng hệ, kiểu nói này giúp che dấu cho kiểu nói khác và tạo ra khe hở cho sự phát triển chiến lược. Nhưng, trong cả hai trường hợp, bức thông điệp phát ra đều có người nghe. Cho tới nay, chúng ta vẫn quan niệm nói vòng vo, nói quanh là để truyền đạt ý nghĩa cho một đối tượng đáng sợ hãi, mà người ta muốn làm đẹp lòng thay vì làm cho phật ý. Nhưng, từ nay về sau, hãy quan niệm lối diễn đạt này theo một kiểu không còn nhằm ám chỉ vòng vo nữa, mà như là một biện pháp diễn đạt thuần túy (thoát bỏ mọi ẩn ý), khi mục đích của kiểu nói gián tiếp không phải làm giảm nhẹ hay che dấu, mà trái lại là để phơi bày ra.

"Tôi sẽ không thể biện hộ ở Nghị viện cho những trường hợp mà tôi biết rõ nhất. Đứng xa bục giảng, tôi sẽ bị khuấy đảo bởi những tình cảm mạnh mẽ đang thiêu cháy linh hồn tôi, thế nhưng phát biểu trước vị thẩm phán tôi cao và nghiêm khắc đó, mà tôi run sợ nếu làm phật lòng ngài,

* Anh ta thấy cô Benard ráng hết sức mở to đôi mắt của mình. Anh ta tự nhủ: Tốt! Cô ta tưởng mình đang nói chính trị, và chuẩn bị báo cáo.

tôi chỉ có thể nói: "Hãy xem con lúng túng thế nào", ngài chiêm trợn hết trái tim tôi, đến nỗi tôi không còn sức nữa để xuất hiện trước mặt ngài".

Bà Chastellter ban đầu nghe còn thích thú, nhưng khi đến phần cuối, bà sợ cô Benard; những lời nói của Leuwen quá lộ liễu, và bà vội ngắt lời anh ta. (Lucien Leuwen, ch.XXIV).

CHƯƠNG VII

GIỮA TÌNH VÀ CẢNH: THẾ GIỚI KHÔNG PHẢI LÀ MỘT ĐỐI TƯỢNG BIỂU TƯỢNG HOÁ

Vậy thì hình ảnh thơ dùng vào việc gì? Lẽ nào có thể tin rằng sự chuyển vị mà nó thao tác giản quy vào nỗi lo sợ nguy trang dụng ý của ta? Nếu như, ngay từ điểm xuất phát, truyền thống Trung Hoa đã quan niệm chức năng của thơ từ góc độ cái gián tiếp, vậy thì nó không thể nào lẫn lộn chức năng này với sự thông báo một ý nghĩa chính trị đem khẳng định công khai thì quá nguy hiểm. Theo ý kiến của chính ngay những nhà bình chú Trung Hoa thì có một cái lý cơ bản biện bạch cho sự vòng vo của sự diễn đạt thơ, so với cái lý này thì sự phê phán quyền lực ám gợi một cách xảo chỉ là một tiện ích đặc biệt (cho dù nó khá thông dụng). Lô gích của cái lý này có tính chất khái quát hơn, nó không giới hạn ở cái nhẽ buộc phải làm như vậy do sự áp đặt của chế độ kiểm duyệt mà nó bắt nguồn trong "cái lý của sự vật" (cái lý *a*

Trung Hoa). Đâu có phải chỉ vì nhà thơ "không dám" hoặc muốn "tránh" nói ra mà thực ra là: anh ta, về nguyên tắc, không thể làm khác được.

Quan điểm sau đây thu tóm cách nhìn chung nhất: khi có "một tình thế khó lòng đem ra trình bày rõ ràng" hoặc "một cái lý khó nói ra đầy đủ" thì "người ta đem để nó vào trong lòng những thực tại bên ngoài và bằng sự liên tưởng loại suy tương đồng người ta làm rõ đặc điểm của nó"; và khi "tình, trong sự tràn đầy mãnh liệt, có xu thế triển khai ra bên ngoài" và "những tâm thế của người ta chuyển động hoà đồng với sự kích động của thế giới", thì "người ta vay mượn của những thực tại bên ngoài để giới thiệu cái mà người ta cảm nghiệm và thổ lộ nó" ⁽¹⁾. Dem "để" vào trong lòng những thực tại bên ngoài hoặc là "vay mượn" của chúng: theo cách này hay cách nọ sự vòng vo của lời nói chẳng phải là dùng để che đậy mà cốt là để nói ra hay hơn - nói ra "đầy đủ" hơn, mà cũng "mạnh mẽ" hơn.

Đến đây chúng ta không thể không xem xét lại những thể của diễn ngôn thơ: bên cạnh sự trình bày trực tiếp (phủ), có sự nói ra bằng so sánh tương đồng (tỷ) và sự biểu đạt bằng sự kích động ám chỉ (hứng) b. Trong ba thể, thì thể cuối cùng, ngay từ đầu và trong suốt quá trình phát triển của thi pháp Trung Hoa, là được quan tâm nhiều hơn cả; người ta không ngừng định nghĩa đi định nghĩa lại nó, rờn rã thể kỷ này sang thể kỷ khác, thậm chí toan thu tóm ở nó bản chất của thơ. Như vậy là chúng ta phải liên hệ với hiện tượng trực tiếp của sự kích động, chứ không phải là dưới

góc độ gián tiếp của dụng ý để tìm hiểu người Trung Hoa đã quan niệm sự vòng vo thơ như thế nào; và họ đã tìm thấy ở đó (sự vòng vo thơ) chiều sâu nào.

Tôi phải nói rõ là mối quan tâm của tôi, trong khi triển khai sự phân tích này, đi xa hơn, vượt sang cỏi bên kia của thi ca: xuyên qua thi ca, tôi muốn lần lên tới cái đã có thể chế định ở bình diện văn hoá cái cách mà chúng ta quan hệ với thực tại. Bởi lẽ cái mà thơ làm sáng tỏ thuận tiện hơn cả bằng cách để cái đó xảy ra ở cấp ngôn ngữ, đó là mối liên hệ mà ý thức thất nối với Thế giới; nó đặt lại chúng ta vào đầu nguồn của "kinh nghiệm" của chúng ta. Theo cái cách mà hiện tượng thơ được tri giác ở Trung Hoa, nhà thơ "mượn" cảnh để biểu đạt nội tâm của mình; "bị khởi hứng" bởi thế giới bên ngoài, nhà thơ đến lượt mình kêu gọi tình của độc giả. Như vậy, ở Trung Hoa, thơ sinh ra từ một quan hệ khởi hứng chứ không phải từ một thao tác biểu tượng, Thế giới không lập thành "đối tượng" cho ý thức mà lập thành "đối tác" của ý thức trong một quá trình tương tác. Từ "ca" (tiếng Pháp: "cas") đặc biệt của lời nói thơ, một sự chia tách bắt đầu phác hiện trong cách tiếp cận thực tại và chúng tôi sẽ không ngừng khai thác sự chia tách này.

Chính vì vậy tôi kêu gọi ít nhiều kiên nhẫn (une certaine patience) về phía độc giả: bởi lẽ sự lập thuyết Trung Hoa (thay cho lý thuyết hoá), ở đây có sự đòi hỏi phải được theo dõi theo quan điểm lịch sử (đặc biệt từ thời Hán đến thời Tống), nhất thời trở nên gom gọn hơn. Nhưng trước sau tôi vẫn phải duyệt qua những cách khác nhau từ

đó người Trung Hoa xem xét quyền năng khích động của lời nói, cốt là để sự trở về với truyền thống Hy Lạp, ở cuối chương, có một ý nghĩa (tức là quan niệm Trung Hoa thực sự có thể gặp truyền thống Hy Lạp); và cũng cốt là để sự đối lập được kiến tạo với chủ nghĩa tượng trưng phương Tây, ở chương sau, có được cơ sở của nó.

1. Tuy vậy, ở khởi điểm, phương pháp hết sức thông thường. Người bình chú đầu tiên tuyển tập thơ cổ nhất của Trung Hoa, tập Kinh thi, gọi là húng cái mô típ khởi đầu của những bài thơ bắt đầu bằng việc gọi ra những thực tại tự nhiên trước khi đề tài nhân văn được triển khai. Như vậy là có sự đặt kề nhau hai lời diễn ngôn triển khai trên hai bình diện khác nhau và gián đoạn trong quan hệ bình diện này với bình diện kia: lời diễn ngôn thứ nhất, có thể được lặp lại từ một khổ thơ sang khổ thơ tiếp theo, giống như một điệp khúc (thường là có biến tấu nhẹ nhàng), nó quá tự trị trong cấu tạo định thức của nó để có thể dùng làm bổ ngữ trạng ngữ cho lời diễn ngôn thứ hai; đồng thời, chính lời thứ hai này làm thành chủ đề chính của bài thơ, đối diện với lời này thì lời kia chỉ đóng vai trò mào đầu. Có một ví dụ điển hình cho điều này ngay trong khổ thơ đầu của Kinh Thi:

Đôi chim thư-cưu hát họa nghe quan quan

Ở trên cồn bên sông.

Người thực nữ u nhàn,

Phải là lúa đẹp đôi của bực quân tử!

I, tr.39

Người ta đã nhận thấy có cái kiểu vào đề gián tiếp này trong văn học dân gian của nhiều vùng, từ "đầu này đến đầu kia" của lục địa Âu Á, Jean-Piere Diény nói với chúng ta ; kiểu vào đề này đặc biệt khiến ta nhớ đến Natur-eingang của thơ ca Giéc ma ni cổ. Nhưng tư duy thế nào đây quan hệ "khích động" mà nó tương ứng? Thời gian đầu của sự bình chú (vào thời Hán, trước sau khởi đầu của Công nguyên), những nho sĩ Trung Hoa ban đầu thì họ đặc biệt quan tâm đến quan hệ ý nghĩa giữa hai bộ phận này của khổ thơ. Với cách hiểu này thì đôi chim thư cưu hót hoạ nhau bên sông được giả định là minh họa cho đức hạnh của người thanh nữ được xem là sẽ làm hoàng hậu (mà cuộc hôn nhân được ca tụng trong bài thơ): "tình chí thiết đậm đà mà giữ gìn kín đáo, giống như đôi chim thư cưu vừa gần gũi vừa giữ gìn cách biệt". Vì vậy người phụ nữ này có thể đem phúc lành đến cho cả thiên hạ, sự đoan chính trong quan hệ vợ chồng, theo lô gích Khổng giáo, kéo theo sự chỉnh chu tương tự trong quan hệ giữa "cha và con", "quân và thần" và kết quả cuối cùng là sự thịnh trị. Nhìn từ quan điểm này thì sự vòng vo khởi đầu chẳng qua chỉ là sự chuyển vị của phần triển khai tiếp theo. Nhưng cũng vì vậy giá trị khích động mờ nhạt đi: cái mô-típ khởi đầu mất đi chức năng tự động ngôn từ; và phát động tiết tấu nhường lợi thế cho sự giải thích đạo đức; và âm vực của tự nhiên ở đây được viện dẫn chỉ để ngợi ca sự "cách biệt" nam nữ.

Vừa mới lên đường đi tìm một nguồn phong phú khác của thuật vòng vo gắn với khả năng khơi gợi của nó, phải chăng là chúng ta không sao tránh khỏi là chỉ có đi đến quan điểm chính trị? Có ý thức về cách diễn đạt có tính chất "dân gian" của Kinh Thi (chỉ ít là những phần đầu của nó), nhà bình chú nho sĩ ngay từ đầu tự đặt cho mình một nhiệm vụ ý thức hệ (nhằm đưa những bài ca này ra dùng như là gương mẫu đồng thời nâng tuyền tập thơ thành kinh điển): bởi lẽ trong sự giải thích mối quan hệ của mô típ khởi đầu này với phần triển khai của bài thơ, công trình bình chú đầu tiên này mỗi lần như vậy nhằm làm sáng giá thuộc tính trội nó, trong lòng của mô típ mào đầu, cho phép bảo đảm tính lô gích của sự chuyển tiếp giữa thế giới tự nhiên và thế giới con người. Nhân bàn về bài thơ ca tụng sự tận tụy của một người mẹ với những đứa con của mình và bắt đầu bằng những câu thơ sau (Kinh Thi, số 32):

Ngon gió Nam nuôi dưỡng vạn vật từ phương Nam thổi tới,

Lòng khóm gai phơi phới thổi qua,

Lòng khóm gai tươi tốt nồn nà,

Riêng lòng mẹ cực nhọc rất nhiều.

Nhà bình chú bắt đầu bằng việc giải thích mô típ khởi đầu là ngọn gió Nam như một ngọn gió tốt lành mùa hè đem lại thuận hoà cho cỏ cây mọc lên: như vậy cảnh mào đầu bài thơ được xem xét từ quan điểm của

tình thể được gọi ra tiếp theo, tình thể của một bà mẹ hết lòng nuôi dạy con cái”.

Với cách hiểu như vậy thì chỉ một bước là đi đến sự giải thích một cách hệ thống dưới góc độ của sự giống nhau mối quan hệ của mô típ khởi đầu với phần còn lại của bài thơ (Trinh Huyền, thế kỷ II sau Công nguyên đã làm như vậy). Công trình bình chú thú nhất một cách lô gích hướng chúng ta theo cách đọc chính trị các bài thơ, có ca tụng có chê trách mà chủ yếu là chê, như chúng ta đã từng biết. Giữa hai kiểu diễn đạt gián tiếp được xác lập thuở ban đầu (chắc là xuất phát từ những thể thức âm nhạc): kiểu "so sánh tương đồng" và kiểu "khích động ám chỉ" (tỷ và húng) thì sự phân biệt ban đầu tương đối mập mờ (đối chiếu với Zheng Zhong: kiểu thứ nhất nhằm "đối sánh đem so với một thực tại bên ngoài" và kiểu thứ hai thì "đem tình thể mà người ta gọi ra đặt vào một thực tại bên ngoài"), nhưng đến đây chung quy lại là thế này: cái gián tiếp (vòng vo) thơ, rốt cuộc, bao giờ cũng phải được phân tích đơn thuần như là một sự diễn đạt hình tượng: bao giờ cũng vậy, thế giới tự nhiên được xem như là tấm gương soi đời sống xã hội. Bởi thế, bàn về bài thơ được dẫn phần trước (số 32), gió nuôi

* Cũng có khi mô típ khởi "húng" mở đầu ở hai bài thơ hầu như là một, điều này chứng tỏ mô típ đó có tính chất "khuôn sáo" và có chức năng ngũ diệu, sự giải thích mô típ đó thay đổi tùy theo mỗi bài: sự lựa chọn hướng giải thích được thao tác một cách tinh tế xuyên qua từ ngữ diễn đạt có xu hướng giằng từ ngữ này phù hợp với mỗi ca đặc biệt. Tiếp tục đề tài gió, có hai câu thơ sau:

Gió đông điều hoà thoáng thoáng

Khiến mây che rồi lại mưa rào[...]

đuống vụn vặt "được dùng làm hình ảnh (dụ) cho việc bà mẹ hết lòng với con" và "những khóm gai ví như bầy đứa con của bà"c. Lời bình chú có ý nghĩa giáo huấn rõ ràng hơn, dành rằng sau đó phải tỉnh tể trong việc thiết lập những loại suy tương đồng. Bài thơ thứ hai của Kinh Thi bắt đầu bằng những câu thơ sau:

*Cây sắn đã dài,
Bò lan vào trong hang,
Lá nhiều xanh rậm,
Chim hoàng ly bay đến,
Tụ tập ở trên bụi cây ấy,
Tiếng kêu nghe vắng vắng xa xa*

*Cây sắn đã dài
Bò lan vào trong hang
Lá nhiều xum xuê,
Mới cắt về rồi đem nấu.
Dệt vải mịn vải thô [...]*

I, tr. 45-tr.47

Trong trường hợp bài thơ số 35 mà đề tài là lời than vãn của một người phụ nữ bị chồng ruồng bỏ, mô típ khởi đầu "gió đông" được xem như gợi sự hài hoà âm và dương: " khi âm và dương hài hoà, nhà bình chú nói rõ ý của mình, gió đông thổi: khi vợ và chồng hoà hợp thì thành lập gia đình; và khi có gia đình thì sinh con cháu". Ta cũng thấy

mô típ "gió đông" này mở đầu một bài thơ khác (số 201):

Gió đông điều hoà thoang thoang,

Gió đem theo mưa [...]

Lần này bài thơ gọi lên những oán trách của một người bị bạn bỏ rơi và mô típ khởi hứng được đọc như là sự biểu đạt của một quan hệ tùy thuộc lẫn nhau: "Mưa và gió đập diu với nhau, những người bạn đều cần đến nhau"

Cây sắn là một cây được dùng để dệt nhiều loại vải và phần còn lại của bài thơ dành cho việc gọi nhắc đến những công việc dệt vải, giặt dũa của phụ nữ. Người ta có thể xem (và sau này quả là đã xem) quan hệ này đủ để biện bạch cho việc sử dụng một mô típ cây cỏ mào đầu cho bài thơ. Nhưng cách bình chú thời Hán lại chăm chú một cách tỉ mỉ đọc nó như là một ám dụ được triển khai tiếp nối về người phụ nữ trẻ (do đức hạnh, được xem là xứng đáng làm hoàng hậu): cây sắn bò lan dần dần vào trong hang "được dùng làm hình ảnh" cho người thiếu nữ hàng ngày lớn lên trong nhà của cha mẹ và sự sum xuê của cành lá "được dùng làm hình ảnh" cho nhan sắc người con gái; cũng vậy, những con hoàng ly bay và tụ tập ở những bụi cây "ám chỉ" duyên số của người con gái phải xa rời bố mẹ để làm vợ phu quân vương giả của mình. Ngay cả tiếng hót ca vang của những con chim cũng không thoát ra khỏi nguyên tắc loại suy tương đồng này: nó được dùng để ám chỉ thanh danh của người con gái cũng vang truyền xa xa.

Ta còn có thể xem xét chi tiết hơn sự so sánh, bởi tìm những sự tương đồng giữa những mô típ này tận trong những điều nhỏ nhặt nhất. Ở khổ thơ thứ nhất, nhánh lá được miêu tả "xanh rậm" là để nói đến tuổi thanh xuân của hoàng hậu; rồi đến khổ thơ thứ hai được miêu tả là "xum xuê" để nói rằng người con gái đã đến độ trưởng thành, đến lúc phải "hái" đi. Cấu tạo của cây có thể xem xét kỹ hơn để tìm ra ý nghĩa ám chỉ: những nhánh ngành của cây sẵn ngày ngày bò lan ra "giống" như thân thể lớn lên của cô gái, sự óng ánh của cành lá được dùng để "ví" với sắc diện của cô; rồi việc cây sẵn mọc ở đây mà bò lan đi nơi khác cũng lại được ví "như" thân phận người con gái "chỉ có thể tác thành ở ngoài", tức là ở nhà chồng. Cuối cùng, tiếng hót của chim hoàng ly khi bay cũng như khi tụ tập đều vang ca, thanh danh của người con gái cũng vậy, khi lớn lên ở nhà cha mẹ cũng như khi về nhà chồng không hề thay đổi.

Được những nhà bình chú trau chuốt quá tinh vi, mô típ khởi đầu của bài thơ không còn một chi tiết nào là không được biện bạch. Nhưng xác lập quá kỹ như vậy quan hệ hình ảnh sẽ đi đến chỗ mất hết giá trị "khởi hứng". Mô típ ban đầu này (hứng) lẫn với phép so sánh (tỷ). Đã đi vào con đường này, chỉ còn có cách là tìm cách dung hoà sau đó hai đòi hỏi này, giá trị tương đồng và giá trị khởi hứng, nhưng nỗ lực thế nào thì vẫn cú lóng ngóng, kết cục là chỉ có thể đặt chúng kề nhau, (Không Đĩnh Đạt đòi Đường, trong những thế kỷ VI-

VII*). Như thường quá hay xảy ra ở Trung Hoa, định nghĩa trước sau vẫn cứ là đem xâu nối vào nhau những ý kiến hoặc yếu tố rời rạc mà không có một sự nhất thống liên kết (articulation) chung nào thực sự nối chúng lại. Nhiều nhất thì nhà bình chú này đạt được sự phân biệt khích động ám chỉ đặc trưng cho mô típ khởi đầu với thể thông dụng hơn của diễn đạt gián tiếp - đó là sự so sánh loại suy tương đồng, phân biệt như là sự đối lập hai thể: thể này thì "sáng rõ" còn thể kia thì "tối" (hoặc "ẩn"; và chính vì vậy thể sau đáng được công việc bình chú khai thác).

Nhưng vậy thì từ đâu mà có sự "tối" nghĩa này? Phải chăng như vậy có nghĩa là hai thể biểu đạt gián tiếp này tác động ở những độ sâu khác nhau và chuyển từ thể này sang thể kia, lô gích của sự vòng vo được biến thức?

2. Để thoát khỏi sự bế tắc và bước đầu nhận ra được giá trị của húng chỉ còn cách là xem xét vấn đề khác đi: tức là không xem xét mô típ khởi đầu của bài thơ từ góc độ của sự giống nhau mà xem xét trong vai trò khởi dẫn của nó (điều này được khẳng định dưới thời Tống, trong những thế kỷ XI-XII, và đặc biệt với

* Khích động có giá trị ám chỉ (húng) [theo Zheng Zhong] chung quy lại là đặt cái tình thế mà ta gọi vào bên trong một thực tại bên ngoài". Từ đó, thực chất của thể thơ này là khích động/khởi động: bằng cách lựa chọn một hình ảnh và triển khai sự tương đồng với nó người ta khích động và triển khai nội giới của nó. Mỗi lần nhà thơ nêu lên những yếu tố của tự nhiên, loài vật và cây cỏ, để trình bày cái anh ta muốn nói, đó chính là húng vậy (khích động có giá trị ám chỉ).

Chu Hy là một mốc bước ngoặt quan trọng về phương diện này). Xem xét như vậy thì giá trị kích động của mô típ là ở khả năng phát động cảm xúc và ngôn từ của nó: sự liên tưởng (làm thành một đặc trưng của nó) được phân tích ở một bình diện cấu trúc, không phải là bình diện ngữ nghĩa nữa (ngay cả trong trường hợp có sự đi đôi cái sau và cái trước); sự vòng vo có liên can phải được hiểu như là một hiện tượng phản ứng (ở bình diện cảm xúc) thì đích đáng hơn là một hiện tượng chuyển vị (ở bình diện ý niệm). Định nghĩa về thể cách này sẽ là: "bắt đầu bằng việc nói về sự vật khác để mà dẫn ra từ đó cái được ca vịnh [tiên ngôn tha vật dĩ dẫn khởi sở vịnh chi từ]⁽²⁾"*d'*". Trong cách nhìn mới này thì chẳng phải quan hệ hình ảnh mà quan hệ cái có trước và cái hệ quả sau mới có tính ưu tiên.

Ở một bình diện hình thức, ít ra, sự việc trở nên rõ ràng. Hai thể của vòng vo thơ khác biệt nhau ở chỗ: với thể khởi hứng (hứng), thì cái lập thành đề tài của bài thơ được gọi ra tiếp theo sau mô típ khởi đầu còn với thể tương đồng (tỷ), không phải như vậy: trong trường hợp này "cùng lúc tôi nói về một sự vật bên ngoài, thì đồng thời tôi bàn về chủ đề được quan tâm ⁽³⁾". Trường hợp thứ hai chung quy lại là trường hợp của ám dụ, nó, khi được kéo tiếp ra, tương ứng với định nghĩa tu từ học của chúng ta về phúng dụ[allégorie]: nói một điều, từ đó khiến người ta hiểu ra

một điều khác (Quintilien: aliud dicere, aliud intelligi velle)*. Ngược lại, tình thế ít sáng rõ hơn đến khi phải làm công việc bình chú những dạng khác nhau của những bài thơ. Quả vậy, trong Kinh Thi, trường hợp thể cách thứ hai, thể cách đi đến một sự phát triển hoàn toàn có tính ẩn dụ là cực kỳ hiếm, điều này khiến cho sự đối lập bị khập khiễng (chúng ta sẽ trở lại vấn đề này). Mặt khác, giá trị giáo dục đạo đức vẫn được gán cho thơ ca, và trước hết cho văn bản nền tảng của nó, Kinh Thi, trước sau vẫn hết sức quan trọng trong lòng của hệ tư tưởng Trung Hoa khiến cho nhà bình chú luôn có thiên hướng quan niệm mô típ khởi đầu theo thể cách so sánh tương đồng. Điều này, mặc dù đã có sự

* Hai ví dụ dẫn từ Kinh Thi sẽ giúp chúng ta hiểu dễ dàng sự khác biệt. Bài thơ thứ nhất (số 11) cho một ví dụ quy giản về thể hứng: mô típ tự nhiên (hoặc ít ra được xem là vậy: con kỳ lân) dùng làm mào đầu cho mỗi khổ thơ và tiếp theo một cách có hệ thống là sự triển khai ở bình diện nhân văn (gia đình của nhà vua được giới thiệu ở những ngôi thứ họ hàng khác nhau) và đây là chủ đề của bài thơ:

Chân của con lân,
Con của Văn vương nhân hậu
Ôi, như con lân vậy thay!

Trong ví dụ khác (bài số 5), chủ đề của bài thơ, ngược lại, không bao giờ được đề cập trực tiếp, như vậy dẫn chúng ta đến trường hợp thuần túy làm chức năng tỹ:

Cào cào, có cánh
Bay tụ tập, hoà hợp
Thì con cháu của bay
Phải đông nhiều!

Từ đầu chỉ cuối mỗi khổ thơ chỉ nói đến "cào cào", không nói đến thể giới con người (chỉ ít theo cách giải thích của Chu Hy là như vậy); đồng thời bài thơ ca tụng cào cào không bao giờ có giá vì bản thân nó mà nó được hiểu như là lời ca tụng hoàng hậu, bà, do không có thói ghen tuông nên xứng đáng được con dân, cháu dòng (bài thơ được xem như do những cung nữ soạn tác).

làm rõ về nguyên tắc, lại đưa chúng ta trở về truyền thống trước đây, và chúc năng khởi hứng lại có xu thế hoà lẫn vào giá trị ngũ nghĩa. Tuy nhiên cũng có những nhà bình chú ngăn ngừa việc đem đặt mô típ khởi đầu này vào liên hệ có tính khái niệm và có sự sắp đặt (Trịnh Tiêu ở thế kỷ XII, Diêu Tế Hằng ở thế kỷ XVII). Chính họ là những người được những nhà theo chủ nghĩa folklor và chủ nghĩa hình thức thế kỷ này tiếp nối (bắt đầu từ Granet ở Pháp, Gu Jiegang ở Trung Hoa) với xu hướng đem phân tích sự phát động của diễn ngôn thơ ở một bình diện thuần túy cấu trúc (và làm như vậy thì giải thoát cho Kinh Thi khỏi vướng víu mọi mục tiêu đạo đức).

Tuy nhiên có một điểm còn lại như là một thu hoạch của truyền thống chính thống nhất (mà Chu Hy là người đại diện), cho dù là nó được trình bày dưới dạng nghịch lý:

Thể tỷ cốt là ở việc tìm đến một sự vật để biểu đạt bằng liên hệ tương đồng một sự vật khác và chủ đề mà người ta trở bao giờ cũng ở ngoài diễn ngôn;

Thể hứng cốt là ở sự vay mượn sự vật này để khởi dẫn chủ đề kia và chủ đề này bao giờ cũng được trình bày tiếp theo.

Tuy nhiên, ngay khi khá sát sao thì sự so sánh tương đồng vẫn cứ là hời hợt; ngược lại, ý ám chỉ của hứng tuy mênh mông nhưng vị của nó lan toả dài lâu [hứng ý tuy khoát nhi vị trường] ⁽⁴⁾ d.

Ta thấy khá rõ nghịch lý như thế nào: ám dụ, hoặc ám

dự phát triển thành phúng dụ, trước sau vẫn nghèo, bất chấp tính hàm ẩn của nó (in absentia [vắng mặt, ẩn vắng]: ám dụ khác với tỷ dụ là ở chỗ ấy). Tiêu chuẩn hợp thức của nó hết sức tầm thường: sự thích đáng. Trong trường hợp thể hứng, trái lại, mặc dù là chủ đề của bài thơ được hiển ngôn, mô típ khởi đầu có giá ở bản thân nó và tương quan của nó với sự phát triển tiếp theo không được xác định trước (từ đó tính cách vu khoát, "mênh mông" *e* của nó: nó không bị xuyên suốt trước đích nhằm của ý nghĩa, chủ đề này đến sau. Bởi vậy cái nó mất về mình bạch thì nó lại được về "vị". Nhờ ở sự phân biệt hình thức giữa hai thể cách (tùy thuộc vào tương quan giữa cái có trước và hệ quả có sau), "sự tối nghĩa" tương đối của mô típ khởi hứng bước đầu được ý thức rõ hơn. Thành ra dù là, nói chung, những nho sĩ Trung Hoa chưa dứt khoát từ bỏ mọi giá trị ngũ nghĩa đối với nó, họ tỏ ra ngày càng có ý thức về việc chính là từ tính không xác định của sự khởi hứng này sinh ra sự phong phú của nó.

Do đó, trường hợp lý thú nhất là trường hợp mà những nhà bình chú Kinh Thi chỉ báo như là "hứng mà không kiêm tỷ [hứng chi bất kiêm tỷ] *f*". Từ đó, nhân bàn về một bài thơ mào đầu bằng mô típ cây sắn (số 2):

Cây sắn đã dài

Bò lan vào trong hang [...]

một nhà bình chú đời Tống (Nghiêm Xán, thế kỷ XIII) không đọc mô típ khởi đầu này như hình ảnh của người con gái sẽ làm hoàng hậu và số phận của cô mà quan

niệm nó, theo quan điểm của cô gái gọi ra mô típ đó, mà như một "húng" khởi dẫn đến những công việc của người phụ nữ (cây sắn bò lan vào trong hang người phụ nữ sẽ dùng để dệt vải may quần áo: thấy cái cây mọc, cô gái hồ hởi nghĩ đến những công việc đương chờ mình). Cũng có cách nhìn như vậy đối với bài thơ trong đó một người phụ nữ mong mỗi chồng trở về và bắt đầu bằng những câu thơ như sau (số 19):

*Tiếng sấm ầm ầm
Ở phía nam núi nam
Sao chàng một mình rời khỏi chốn này?
Mà không dám được tí gì rảnh rang,
Chàng người tín hậu đoan trang,
Mong mau xong việc để chàng về ngay.*

*Tiếng sấm ầm ầm
Ở một bên núi nam
Sao chàng một mình rời khỏi chốn này [...]*

Theo nguyên tắc đọc so sánh tương đồng (tỷ), nhà bình chú đời Hán thấy trong tiếng sấm ầm ầm hình ảnh của lệnh nhà vua ban giữ người chồng công cán nơi xa phải xa nhà: tiếng sấm ầm ầm từ xa thì lệnh của nhà vua cũng vậy ban ra cả nước đều nghe; tiếng sấm làm chấn động trời đất, đem theo lộc mưa xuân, thì mệnh lệnh của nhà vua cũng vậy có sức mạnh làm động lòng nhân và gây ra một sự chấn hưng mới (đối chiếu với quả chấn trong Kinh Dịch). Đối với nhà

bình chú thời xưa, thiên nhiên không bao giờ là tự nhiên, bao giờ thì nó cũng chỉ phản ánh hệ tư tưởng của đế chế. Sự phục tùng đối với chính trị quá mạnh khiến cho bất cứ mô típ nào bao giờ cũng bị gò riết dạng biểu thị được trật tự đạo đức. Đối với nhà bình chú đời Tống, trái lại, mô típ khởi đầu này hoàn toàn có thể hiểu được không cần bóc nó ra khỏi nghiệm sinh của người vợ nói ra ở đây sự xôn xang của mình: đột nhiên nghe tiếng sấm ầm ầm khiến người vợ nghĩ đến người chồng vắng mặt. Tiếng sấm ầm ầm chẳng còn được hiểu như là một hình ảnh mà nó có một giá trị cụ thể, nó được miêu tả như nó được tri giác: nó có tính vững chắc của một biến cố đột xuất trong thực tại; do chỗ có được tính hiện tượng vô cùng tận của sự vật, nó làm cho ý thức phản ứng hoà đồng. Chính vì vậy, không có một ý nghĩa nào chính xác, mô típ khởi đầu này đóng vai trò một sự phát động cảm xúc bất định - mà phần còn lại của bài thơ khai thác.

Điều này dẫn đến việc nhận ra rằng loại hình liên tưởng được bao hàm giữa mô típ tự nhiên mào đầu loại thơ này và tình thế nhân sinh được triển khai tiếp theo ở một cấp ý thức thức hoàn toàn khác với cấp ý thức từ đó được hình thành ý nghĩa lô gích mà sự tương đồng quy tắc hoá: nó sinh ra từ sự gặp trực tiếp giữa cái tôi và thế giới và do đó nó ở một độ cao nhất của sự phi lý ngữ nghĩa. Bởi lẽ như vậy thì cái "tôi" và "thế giới" đương còn ở trong một sự chập chờn chung, "tri giác" đồng thời là "cảm xúc", chưa có gì được hoàn toàn "khách thể hoá": có ý nghĩa lai vãng nhưng nó chưa được quy tắc hoá - nó vẫn còn cực kỳ mơ hồ

và khuyếch tán. Khi những nhà thi pháp học đương đại định nghĩa hiện tượng "cảm giác bản thể bên ngoài" [cénéthesie externe] như là một sự "tương đồng ngoại lai" [analogie extrinsèque] triển khai "ở cấp ứng đáp chủ quan cảm xúc; xem Jean Cohen ⁽⁵⁾, họ rất gần với quan niệm Trung Hoa này về thể hứng. Những nho sĩ Trung Hoa (nhất là từ thời Tống), đã có thói quen quan niệm sự khởi hứng thơ này như là tương tác giữa "cảnh" và "tình g". Cái đưa họ tới cách quan niệm như vậy, hẳn đó là triết học nội giới luận của họ hiểu và bao quát thực tại bằng ý niệm đối cực: trên thế giới mọi sự xảy ra chung quy là do tương tác ngẫu hứng giữa những năng lượng âm và dương vừa đối lập, vừa tương liên với nhau. Giữa hai cực là tình bên trong và cảnh bên ngoài cũng có tình hình như vậy: "cảnh gợi tình" và "tình đến lượt nó lại tức cảnh"; nội tâm "mượn" của thế giới bên ngoài để biểu lộ những tình cảm sâu kín nhất của nó đồng thời cảm xúc của nó "thấm đượm" thế giới bên ngoài. Sự "khởi hứng này" xảy ra ở "khoảng giữa hữu ý và vô ý" [Hứng tại hữu ý vô ý chi gian] h, nhà lý luận Vương Phu Chi (thế kỷ XVII ⁽⁶⁾ còn nói rõ ra như vậy và chính vì vậy sự phân biệt giữa cái thuộc về cực này và cái thuộc về cực nọ chỉ là "trên danh nghĩa". Quả là có "vay mượn" và vòng vo, đối với nội tâm trong sự biểu lộ, nhưng những điều này xảy ra sponte sua (một cách tự nhiên) và chiều sâu của nó sinh ra từ tính không xác định của sự trao đổi. Nói một cách khác ở đây chẳng chẳng còn chủ thể và khách thể nữa; ở đây cũng chẳng còn sự biểu tượng (représentation) nữa : thế giới bên ngoài là đối tác của nội tâm và cả hai thao tác trong cùng một quá trình.

3. Ta có thể thu tóm tính độc đáo của thể hứng mà những nhà thi học Trung Hoa đặc biệt quan tâm bằng những ý sau đây: dưới góc độ sản sinh nó là trực tiếp nhất; dưới góc độ ý nghĩa, nó là gián tiếp nhất. Ở nó động cơ thơ mạnh mẽ nhất (từ quan điểm tâm lý) và sự thổ lộ cởi mở phong phú nhất (từ quan điểm tượng trưng) khớp với nhau. Chính là vì sự kết hợp cái gián tiếp với cái trực tiếp - cái trực tiếp do vậy mà càng có giá trị gián tiếp⁽⁷⁾ - nên cái ban đầu chỉ là một thể đặc biệt của Kinh Thi đã có thể ở Trung Hoa, một khi người ta có ý thức, đại diện cho bản chất của thơ ca. Bởi lẽ cái tương quan này, có vẻ như là mâu thuẫn, hoá ra lại làm sáng tỏ tốt hơn cả "sự đột biến" nổi tiếng qua đó sự xao xuyến biến thành tâm của ý nghĩa, việc nhấn mạnh sự hiện hữu của chúng ta trên đời biến thành sự triển khai vô tận của bài thơ: chỉ xuyên qua ý niệm này, sự khởi hứng bóng gió (incitation allusive), được nối với nhau hai bình diện - dưới ngôn ngữ và siêu ngôn ngữ - giữa chúng diễn ta quá trình thơ.

Từ rất sớm, những nhà thi học Trung Hoa đã nhấn mạnh tính chất cảm xúc của sự khởi hứng này: khác với thể tỷ, thể hứng được định nghĩa như là "một sự biểu đạt chứa đựng cảm xúc" (Chí Ngu, thế kỷ III). Chính vì vậy nó trực tiếp hơn thể tỷ: trong khi thể tỷ bằng lòng với việc "trình bày" cái người ta muốn nói "bằng cách trao nó cho những thực tại bên ngoài" thì thể hứng cấu thành một sự "rung chuyển" thực sự của nội tâm phản ứng với "sự kích thích" của thế giới. Trong tất cả những nỗ lực rờn rã nhiều thế kỷ để định nghĩa những độ khác nhau của động cơ thơ, những

ý kiến sau đây là chặt chẽ hơn cả (Lý Trọng Mông dưới thời Tống):

Trình bày những mặt khác nhau của ngoại cảnh để biểu đạt những tình cảm bên trong của mình, đó là diễn ngôn trực tiếp (phủ); [ở cấp độ này], những tình bên trong và những cảnh bên ngoài khớp nhau hoàn toàn.

Đi tìm một số mặt của thể giới bên ngoài để đặt trú [loger] vào đó những tình cảm bên trong, đó là thể so sánh (tỷ): [ở cấp độ này], những tình cảm bên trong thể là được mang đến những mặt của ngoại cảnh.

Tiếp xúc với ngoại cảnh để khởi tình, đó là hứng; [ở cấp độ này], đó là những mặt của ngoại cảnh khơi động những tình cảm bên trong [xúc vật dĩ khởi tình, vị chi hứng, vật động tình giả dã] i.

Được đem sắp hàng hết sức ngay ngắn như vậy, ba thể cách này của diễn ngôn tự chúng chỉ ra một sự tăng tiến: tăng tiến của ba giai đoạn, ba cấp độ của kinh nghiệm thơ. Giữa hai cực là những mặt của ngoại cảnh và những tình cảm bên trong, từ thể cách này sang thể cách khác, sự tương tác ngày càng mạnh mẽ, liên hệ ngày càng năng động. Trên cái thang này, người ta thoái lui từ cái có ý định đến cái hồn nhiên; người ta chuyển từ hành động có suy tính đến quá trình cú thể mà sinh ra. Sự chủ động đặc hữu của thể giới ngày càng có tính chất quyết định trong khi đó, song song, phương diện của sự sai ngôn từ, về phần của ý thức, ngày càng bớt rõ rệt (đối chiếu sự chuyển bậc từ "biểu đạt" đến "đặt", rồi đến "khơi động"). Nói một cách khác, từ từ học

dần dà nhường chỗ cho thi pháp: mối quan hệ của chúng ta với thế giới càng ít bị trung giới (thông qua sự triển khai tự trị của ngôn ngữ), khả năng thơ của chúng ta càng có chiều sâu.

Về tính chất gián tiếp của thể hứng, đã có sự chỉ báo về điểm đối lập chính của nó với thể tỷ. Ta đã thấy rằng thể tỷ thì "rõ ràng" còn thể hứng thì "kín đáo": cái này thì "thẳng", cái kia thì "quanh co", cái này thì sáng rõ và cái kia thì mờ mờ. Một trong những nhà thi pháp học Trung Hoa (Lưu Hiệp, thế kỷ V-VI) tìm cách làm rõ sự khác biệt⁽⁸⁾: thể này và thể kia đều gọi tình, trường hợp tỷ dựa vào lý lẽ, bám sát vào loại, ý niệm; trường hợp hứng thì dựa vào những "mặt tinh vi" của tình cảm được kêu gọi [khởi tình giả, y vi dĩ nghĩ nghĩ] j. Thành ra, trong trường hợp này tình cảm nói ra "lộ liễu" còn trong trường hợp kia tình cảm được gọi "vòng vo", ám chỉ "bóng gió" [hứng tắc hoàn thí dĩ ký phúng]j (bao giờ cũng là hình ảnh của "gió"). Một nhà thi pháp học đời Tống (La Đại Kinh) lấy lại một loạt những lời lẽ cổ xưa đến nước đưa ra những kết luận như sau:

Trong thơ, không gì cao hơn thể hứng [...]. Thực vậy, thể hứng chung quy lại là ở tình xúc động khi tiếp xúc với thế giới và trong khi lời ở đây thì ý lại triển khai ở chỗ kia. Chính là trong sự thưởng thức bài thơ mà người ta thức nhận được ý và đề tài không bao giờ được trình bày trực tiếp như trong trường hợp của phú và tỷ.

Thông thường thì truyền thống Trung Hoa đem đối lập với sự trình bày trực tiếp (phú) hai cách diễn đạt gián

tiếp là thể tỷ và thể hứng - đây chính là, ta hãy nhớ lại, sự chia tách đầu tiên để tư duy thơ ca -, nhưng cuối cùng thì thể tỷ được sắp bên cạnh thể phú còn thể hứng xem như bị cô lập như là thể duy nhất thực sự "gián tiếp". Bởi lẽ chỉ ở nó, do hiệu quả của cảm xúc (tình), cái ở đây của lời và cái ở nẻo kia của ý xa cách nhau hơn cả [Ngôn tại vu thủ nhi ý ký vu bỉ] 1: nhờ có cường độ của động cơ một bên kia vô tận của ngôn từ được triển khai; và chính vì vậy "sự khởi hứng này" cũng có tính chất "bóng gió".

Tầm quan trọng này dành cho thể hứng so với những thể khác của diễn ngôn thơ chỉ có thể hiểu được đầy đủ nếu ta liên hệ nó với biểu tượng khái quát nhất về thơ đã được hình thành ở những người Trung Hoa. Bởi lẽ, điều này có thể thấy dễ dàng thôi, cái thể đặc biệt này của diễn ngôn thơ mà ta thấy được sắp bên những thể khác đâu có phải là một thể trong số các thể; nó vượt ra ngoài bình diện các thể của diễn ngôn và dẫn về cội nguồn của hiện tượng thơ. Nó làm sáng tỏ tận cơ sở mối liên hệ thống nhất ý thức và thực tại. Chính là từ tính chất hai mặt này của ý niệm, bởi lẽ nó làm chúng ta giao động giữa bình diện tu từ học và bình diện của sự hữu thể của chúng ta trên đời, mà sinh ra khó khăn người ta cảm thấy trong việc nắm bắt nó về mặt lô gích; nhưng cũng chính là từ đó mà nó trở thành vấn đề lý thú. Nhiều thế kỷ trước khi người Trung Hoa tìm cách nhận dạng những thể khác nhau của diễn ngôn thơ, Khổng tử đã xem xét thơ ca bằng những ý niệm của "hứng": "hứng khởi (tâm hồn)" là nhờ Kinh Thi, đứng vững là nhờ Kinh Lễ, thành tựu là nhờ Kinh Nhạc (Luận Ngữ VIII, 9, đối chiếu

với XVII, 9). "Hứng khởi" ở đây dẫn đến hiệu quả của thơ đối với độc giả: Khổng tử dành một giá trị hàng đầu cho thơ (đối với ông, tức là Kinh Thi) vì nó có quyền năng xúc động ý thức và hướng thiện ý thức. Thời gian sau, cũng động từ "hứng khởi" này được những nhà thi pháp học sử dụng để nói đến, ở thượng lưu của quá trình, cái cách thực tại lay động ý thức và cái cách bài thơ cú thể mà sinh ra (xem Lưu Hiệp, thế kỷ V-VI, bàn về phú lại là thể loại thơ Trung Hoa nặng về miêu tả nhất). "Ngắm cảnh đời làm hứng khởi tình" và

*tình được khởi hứng bởi cảnh vật,
thì ý nghĩa được biểu lộ chỉ có thể trang nhã;
cảnh vật được ngắm bằng tình,
thì lời (để gọi cảnh) chỉ có thể mỹ mãn ⁽⁹⁾.*

Như vậy ý niệm khởi hứng đủ để gắn nối sự phát sinh sinh tồn (cảm xúc) của bài thơ sinh ra từ sự tiếp xúc với cảnh vật với sự thành công của lời diễn đạt. Nhưng khởi hứng thơ này không chỉ đơn thuần là một sự lay động tình cảm của chúng ta. Trong một chương khác cũng nhà thi pháp học này có nêu lên những điều kiện đặc biệt cho phép "nhập hứng":

*Cho nên, bốn mùa chuyển đổi tràn trề
Mà nhập hứng vẫn điềm tĩnh yên nhàn;
Sắc thái cảnh vật tuy nhiều
Nhưng chọn lời văn cốt ở chỗ giản dị:
Làm cách này, khiến cho có vị thoang thoang khắp nơi,*

không bao giờ nặng nề,

Tình cảm rõ ràng, luôn đổi mới ⁽¹⁰⁾.

Tình chỉ có hiệu quả trên nền của sự yên nhàn; tác dụng khởi hứng của cảnh vật chỉ biểu lộ tính sáng tạo thông qua tình sẵn có và tâm tưởng bên trong. Nhờ vào tình và tâm tưởng này ý thức nhập vào khả năng sử dụng những mặt của cảnh vật, cảnh đời đã làm nó xúc động để sử dụng chúng làm những mô típ khởi hứng, đến lượt chúng, lại có khả năng làm xúc động mọi ý thức tiếp nhận (và đem đến cho ý thức tiếp nhận thích thú của một sự "thưởng thức" vô tận). Như vậy, trong nôi lò của cùng một ý niệm ("khởi hứng") được gọi lên cả sự phản ứng hồn nhiên của ý thức do sự tiếp xúc với cảnh vật, cảnh đời gây ra lẫn sự ghi lại dưới dạng "cảnh vật n, cảnh đời" của những biến thức được trải nghiệm trong nội tâm. Vậy thì một điều khá rõ, khá lô gích là sự khởi hứng này, trong biểu đạt ngôn ngữ của nó, có sự chọn lọc (nó chọn lọc ở trong mó "lộn xộn" của cảnh vật, cảnh đời tác động đến ý thức) đồng thời nó đề cao sự minh xác và sự "giản dị", bất chấp sự đa dạng vô tận từ trong đó nó ló ra. Điều này, do sự thoảng gọn của lời văn, càng làm dồi dào hơn khả năng biểu đạt của nó vượt ra ngoài ngôn từ.

Có lẽ không thể mơ ước một sự biểu tượng quá trình phát sinh bài thơ tổng thể hơn biểu tượng được trình bày trong lời "Tán" kết thúc chương này:

Dãy núi - làn nước,

Chen chúc những lùm cây - vẫn vũ những đám mây:

*Dưa mắt đỏ đây,
Tinh thần khai mở và tiếp nhận.
Hơi ấm tiết xuân lan tỏa,
Gió thu dịu dần;
Cảm xúc đến - như một món quà:
Hứng nảy sinh, đáp lại.*

Bản dịch phương Tây duy nhất của tiểu luận này dịch ý niệm "hứng" bằng "inspiration" ("cảm hứng") ("And the coming of inspiration as a response ⁽¹¹⁾"). Quả là ta có thể tìm thấy ở hứng một "cái tương đương" với ý niệm cảm hứng của phương Tây (với ý nghĩa là cả hai ý niệm này cùng có một vai trò là nói với ta từ đâu bài thơ đến), nhưng tôi nghĩ rằng đồng thời ta cũng có thể thấy được rõ hơn khoảng cách cơ bản chia tách những biểu tượng sánh đôi này. Cảm hứng, như nó được mô tả từ thời Démocrite và Platon, bao hàm một tính bên ngoài căn bản và khiến bài thơ nảy sinh từ một chốn đâu đâu bàng hoàng và mê hồn, nối chúng ta với cái thần thánh. Theo quan niệm về hứng của Trung Hoa, ngược lại, quá trình thơ triển khai hoàn toàn trong nội giới; có thể nói rằng chính tính chất căn bản của nội giới này làm ra bài thơ. Bởi lẽ đâu phải chỉ quá trình thơ khoanh lại trong quan hệ giữa ý thức và thể giới và bắt nguồn chỉ từ tương tác giữa chúng, nội tâm mở ra với cảnh vật và cảnh vật gây ra cảm xúc, mà còn hơn thế nữa - hoặc đúng hơn, xét một cách bản lai hơn, tất cả những yếu tố của thế giới phơi bày ra vốn trong liên hệ thân cận và tét dẹt một cách tự nhiên những mạng hấp dẫn của chúng:

chính ngay sức căng co kéo nối liền ý thức và cảnh vật lan truyền đi khắp trùng trùng những đỉnh núi và những ngọn sóng, hoà tan những đám mây trời vào với nhau.

Dưới con mắt người Trung Hoa, lời thơ sinh ra chính là từ dòng chảy này nó làm rung động thế giới và làm xúc động nội tâm, chứ không phải là từ hơi thở cảm hứng, từ một pneuma (hơi thở) thần linh nó đưa chúng ta tới giới hạn của chính chúng ta; chính dòng chảy này người ta thấy ở thể hứng của thơ và nó triển khai ý nghĩa ngoài ngôn từ. Một thể hứng mà, khác với thể tỷ, từ từ học phương Tây đã không đề ra được. Để hiểu vì sao, cần bắt đầu bằng việc nhớ lại những người Hy Lạp đã xem xét hiệu quả thơ theo quan điểm nào.

4. Được các thần truyền cho cảm hứng, có được "nhiệt tình", nhà thơ Hy Lạp có được "thiên nhãn". Tôi nghĩ ta có thể nói rằng, để sơ đồ hoá khoảng cách, người Trung Hoa đã tư duy "hiện tượng" thơ bằng ý niệm sự khởi hứng còn người Hy Lạp đã quan niệm "sự sáng tạo" thơ từ quan điểm sự biểu tượng. Đến từ triết học, ở đó nó ban đầu được dùng để phân biệt những cấp độ tồn tại khác nhau, quan điểm "bắt chước" (mimèsis) được sử dụng làm quan điểm tổng thể cho poiesis (làm thơ); cũng từ đó, nó trở về với cái vốn là lô gích tiến triển của thể loại thơ ở Hy Lạp, dẫn đến, từ anh hùng ca đến sân khấu, một sự biểu tượng muthos (huyền thoại) trực tiếp hơn. Đối tượng của nhà thơ Hy Lạp là trải nghiệm và làm cho người khác trải nghiệm, bằng cách "đem bày ra trước mắt".

"Bày ra trước mắt (pro ommatôn)", đó là điều mà nhà thơ trước tiên phải làm ở chính mình, cốt sao thể hiện sâu sắc nhất, mà cũng là nội kết nhất cái cảnh mà anh ta muốn biểu tượng (xem Aristote, Thi pháp, XVII, 55a 22). Bởi lẽ người mà "thấy" như chính mình "tham dự vào chính ngay những sự kiện", không kể là do có năng khiếu tự nhiên hay là do "mê sảng", dưới tác dụng của cơn hưng cảm (mania) chính là người có khả năng hơn cả truyền cho cái mà mình gọi ra một ấn tượng sống; đồng thời, cái "nhìn này" cho phép anh ta làm cho sáng tạo của anh ta dồi dào, ở bình diện ngôn từ. Đó là những "tưởng tượng" (phantasiai) ở đó, "do hiệu quả của nhiệt tình và đam mê", anh tưởng như thấy cái anh nói và tưởng như đem nó ra trước mắt của cử tọa, những "cái nhìn" này đóng góp ở mức cao nhất vào cái "cao cả" (De sublimitate, ch.XV). Trong thơ quyền năng làm cho hiện thấy rõ [visualisation] tạo ra sự "ngạc nhiên"; ở nhà hùng biện, nó nhằm chỉ ra "rành rành hiển nhiên". Vậy cho nên, khi Euripide gọi lên hình ảnh những Erynnie thì chính ông nhìn thấy chúng và ít nhiều, ông buộc khán giả chiêm ngưỡng cái mà ông nghĩ ra bằng trí tưởng tượng". Quan niệm này Quintilien hưởng ứng trong truyền thống la tinh: nhờ vào cái mà những người Hy Lạp gọi là phantasiai [tưởng tượng] (những người La tinh gọi là visiones), "chúng ta hình dung được (biểu tượng được) hình ảnh những sự vật không có trước mắt ta, tới mức độ chúng ta có ấn tượng như là thấy được chúng bằng chính mắt của chúng ta và có chúng trước mặt chúng ta". Vậy cho nên, người ta gọi là "có trí tưởng tượng" (euphantasiôtos) những người nào "có năng lực hình dung (biểu tượng) một cách thật nhất những sự vật,

những lời nói, những hành động" (Institution oratoire, VI, 2). Và Quintilien ca ngợi tác phẩm *énéide* có những "tượng tượng" kiểu này.

Bàn tay buông tuột những con suốt hình thoi và mớ khá nặng

Những sợi len se [...].

Excussi manibus radii revolutaque pensa: "lập tức, khí nhiệt rời bỏ xương cốt của người đàn bà khôn khổ", và người ta tưởng như nhìn thấy bà mẹ của

Euryale kinh hoàng nhận được tin con trai bị chết, nhìn thấy bà rũ rượi đau buồn.

Thực ra, Quintilien nói với chúng ta, cái quyền năng "cho hiện thấy rõ" làm nên thi sĩ, hao hao giống với ảo giác: cái quan năng mơ trong trạng thái tỉnh này vẫn được xem là biểu hiện của "loạn trí", nghệ thuật của nhà thơ là khai thác quan năng này biến nó thành quan năng gọi tưởng. Trong truyền thống Trung Hoa cũng vậy, những nhà thi pháp học đã ca tụng cái khả năng của thần trí bỏ qua mọi sự hiện hữu trực tiếp và sờ mó được để tung hoành xa hơn (thần tứ 〇). Nhưng họ thiên về xem xét nó như là một khả năng bay bổng trong không gian cũng như trong thời gian, cho phép thoát ra được những sự giới hạn vật lý và liên thông với cái vô cùng của sự vật. Cao hơn nữa là cho phép "thần cùng với vật phiêu du [Thần dữ vật du] ⁽¹²⁾ p) (ý của Lục Cơ, thế kỷ IV, Lưu Hiệp, thế kỷ V-VI):

Thần vươn tới tám cõi

Trí phiêu diêu thượng giới ⁽¹³⁾. [...]

Hội hoạ Trung Hoa đâu có biểu tượng một cảnh vật cụ thể đặc biệt, một "góc" của thiên nhiên ở trong trí tưởng tượng hoặc được tri giác, mỗi lần nó lại tìm cách thực tại hoá (actualiser) cảnh vật (đây là đối tượng tiêu biểu), nắm bắt bằng nét vẽ hoạt lực của thực tại (ngay cả khi nó chỉ vẽ một tảng đá hoặc một ngọn trúc), nhà thơ Trung Hoa (như đã được giới thiệu trong những trước tác bàn về văn học của Trung Hoa) cũng vậy thôi không tìm cách hình dung như là nhìn thấy một cảnh hoặc một kinh nghiệm nào đó mà thiên về vượt siêu tính cá thể của chúng để mở ra thông với sự phong phú vô tận của thực tại. Tinh thần thoát ra khỏi sự sa lầy, trong đó chúng ta bị cảm giác ghìm giữ, tinh thần cắt đứt với tính cục bộ của những góc nhìn: một khi bao quát được trường ở mức tối đa, đạt tới độ cao tâm linh này, thì tinh thần đồng thời có được một sự chiêm ngưỡng tổng thể và thanh thản cho phép nó liên thông với chiều sâu của sự vật, nương theo sự phát triển của chúng, bao trùm vũ trụ. Như vậy là vượt rất xa khả năng gây ảo giác, gây ảo tưởng cảm thấy như nhìn thấy, khiến chúng ta gia nhập vào cái ở đây (hic) và bây giờ (nunc) của cảnh vật và sự vật. Phía Trung Hoa, đến đây lại đụng đến vấn đề quan hệ đối tác vĩ đại giữa cái tôi và thế giới, sự tương tác được tạo ra giữa cảm xúc bên trong và toàn bộ cái thực tại ở bên ngoài (quy thức [ordre] vật), nó xúc tiến sự gợi tưởng. Có thể hiểu được, trong những điều kiện này, ý niệm hình ảnh trong tâm trí (với nghĩa là visio) còn ở trạng thái hết sức mạnh mẽ trong lý thuyết văn học cổ điển ⁽¹⁴⁾. Mặc dầu mọi cố gắng bỏ ra để tái thiết theo "kiểu phương Tây" lô

gích của những trước tác cổ này, những nhà bình chú Trung Hoa ngày hôm nay thất bại trong việc chứng minh rằng có một lý thuyết Trung Hoa về trí tưởng tượng⁽¹⁵⁾. Ít ra là với nghĩa "trí tưởng tượng" được hiểu như là khả năng hình dung (biểu tượng) những "hình ảnh".

Cái quyền năng "đặt ra trước mắt" mà nhà thơ Hy Lạp nói đến có tiêu chuẩn của nó: *enargeia*, đó là khả năng làm cho chúng ta nhìn thấy "sáng tỏ" nhất, tức là trực tiếp nhất và dễ cảm giác nhất, cái mà văn bản nói đến (Cicéron gọi là *inlustratio*, Quintilien gọi là *evidentia*). Thực ra, *enargeia* xem là một đặc tính của hình ảnh thị giác mà văn bản gọi tưởng thì đúng hơn là đặc tính của văn bản, và chẳng tiêu chuẩn này không chỉ được nêu lên cho những nhà thơ: cả những nhà hùng biện, những sử gia cũng được ca tụng là đã thành công "đưa ra dưới mắt chúng ta" đối tượng họ muốn gọi tưởng. Tác giả không chỉ bằng lòng kể lại mà còn "bày ra", độc giả - thính giả đồng thời trở thành "khán giả", anh ta tưởng như tham dự vào những gì người ta mô tả cho anh ta. Với ý nghĩa này, *enargeia* có xu hướng hoà vào với *energeia* là đặc tính cái cách chủ đề được truyền đạt thực tại và mạnh mẽ tới đâu, là ấn tượng sống động và vận động toát ra từ đó. Thế nhưng những phẩm giá này mà những học giả chú giải Homère luôn luôn nhấn mạnh⁽¹⁶⁾ lại không phải là những phẩm giá mà thi pháp Trung Hoa đề cao: nếu như ấn tượng sống động dường vậy toát ra từ đấy, đó là do những đoạn miêu tả của Homère, và nhất là những so sánh tài tình của ông hết sức trùng với hoàn cảnh và "không thiếu một chi tiết nào"; và cũng la do chúng tả và làm sáng

giá những phương diện tốt cùng và khủng khiếp nhất. Điều này không chỉ đúng với Homère khi ông miêu tả giông tố (eikonographeï) mà cũng đúng với Sapho khi bà miêu tả những triệu chứng của tình yêu*.

Chúng ta biết rằng trong thơ Trung Hoa có một điều có tính chất truyền thống (mà cũng là khôn ngoan hơn), đó là sự gọi tưởng hiện tại bằng cách đặt nó lùi khoảng cách, đưa nó về quá khứ (chẳng hạn, điều được gọi tưởng là dưới thời).

Bàn về những câu thơ nổi tiếng này trong bài "Thơ gửi Anactoria" mà Racine truyền đạt lại một cách kín đáo: "Tôi thấy chàng, tôi đỏ mặt, thấy chàng nhìn, tôi tái mặt đi...", trong *De sublimate* có lời bình chú như sau: "Chẳng đáng cảm phục sao Sapho trong một câu đi tìm tam hồn, thân thể, thánh giác, ngôn ngữ, mắt, màu da giống như những gì xa lạ với bà và ly khai với bà, ..." Đúng là ở chỗ này, trong sự lựa chọn cái dấu hiệu nó "dẫn đưa dưới giác quan của chúng ta" (eis tas aistheseis). có một sự lựa chọn nó là lựa chọn của truyền thống "mỹ học" của chúng ta.

Nhà Đường thì được phóng chiếu ngược lên quãng thượng lưu, dưới thời nhà Hán). Thi pháp Hy Lạp với sự quan tâm "làm cho nhìn thấy" và làm cho "sống động", "hiện ra thực tại" thì chủ trương ngược lại: gọi tưởng quá khứ

* [...] Tôi nói không ra tiếng,
Lười lười lại; tức thì
Một làn lửa lan truyền dưới da,
Mắt tôi không thấy gì nữa...

bằng cách đưa nó về hiện tại, giống như chúng ta tham dự trực tiếp vào cảnh sống, giống như chúng ta sống cảnh đó trong sự khẩn trương của nó (những *gegonota* của Homère trở thành những *ginoména*⁽¹⁷⁾). Sự chuyển dịch thời gian (*translatio temporum*) diễn ra theo chiều ngược lại và tôi nghĩ rằng điều này bộc lộ sự lựa chọn mỹ học: một bên (bên Trung Hoa), người ta tăng cường khả năng gợi tưởng bằng khoảng cách bóng gió (bằng việc giữ đừng có bám quá sát biến cố, và như vậy dành khoảng rộng cho cái gián tiếp, cho sự vòng vo; từ đó sinh ra sự tinh tế); còn bên kia (Hy Lạp) người ta tăng cường cường độ của sự gợi tưởng bằng cách làm cho sự đối diện với sự vật thực tại hơn, và do đó trực tiếp hơn: càng làm cho sự gợi tưởng thôi thúc thì nó càng gây ấn tượng ở chúng ta và "thuyết phục" chúng ta về "tính chân thực" của nó.

Có thể thấy sự đối lập này ngay cả trong nghệ thuật dùng định ngữ. Bằng sự chuyển dẫn đến những chi tiết thị giác cụ thể, những định ngữ của thơ Hy Lạp "bày sự vật ra trước mắt" và tác động thuận lợi tới hoạt động của trí tưởng tượng (đặc biệt là những tính từ màu sắc làm cho họa ảnh hấp dẫn hơn và tham gia vào sự làm ra hình tượng [*eidolopoia*]) Còn trong thơ cổ điển Trung Hoa (chỉ ít là trong thể tử, so với thể phú thì thể này được thi luận quan tâm hơn rất nhiều) những định ngữ không có tính chất miêu tả, lại càng ít tính chất nên họa hơn nữa. Phần sau chúng ta sẽ thấy rằng những áng "mây trắng" hoặc những cây "tùng xanh" đâu có phải để miêu tả cho chúng ta màu sắc của sự vật, chúng đều hàm ý nghĩa mở rộng và mang "không khí";

và bởi chúng giá trị của chúng được mã hoá theo truyền thống và chúng được sáp nhập vào những mạng lưới liên tưởng rộng lớn (liên thông những màu sắc, những không gian, những mùa...), vai trò của chúng là mở cái được chúng xác định cho thông với nguyên lý hoạt động của nó, là triển khai chiều vũ trụ của nó.

Quan niệm khởi hứng, trong lòng của truyền thống Trung Hoa, hoá ra lại trở thành một thể ưu việt của diễn ngôn thơ (thể hứng), thì cũng vậy, nguyên tắc "hiển thị" (làm cho thấy rõ) [visualisation] truyền hứng cho nhà thơ Hy lạp trong việc gọi tưởng sự vật thể là lại trở lại cấp của sự diễn đạt và những hình thái (cấp của biểu đề [lexis]). Vậy là chúng ta đi từ hình ảnh như là biểu tượng trong tâm trí (phantasia) đến hình ảnh như là diễn đạt ngôn ngữ một sự tương đồng (hoặc là đi từ "đặt mình dưới con mắt" của nhà thơ có khả năng hiển thị, trong Thi pháp, đến "đem đặt dưới con mắt" của thánh giả hay độc giả như là thủ pháp tu từ; xem Tu từ học III, 1411b). Cái hình thái (tu từ) mà thực chất là "đem đặt dưới con mắt..." và "thành bức tranh" và từ đó, có xu hướng hoà đồng với ám dụ bằng loại suy, hình thái đó là thủ pháp đáng đề cao hơn cả, Aristote nói với chúng ta, xét về khả năng đem lại cường độ và tính nên hoạ cho sự gọi tưởng: "tất cả những gì biểu đạt sự vật trong sự thực hiện" (energounta), nhân cách hoá chẳng hạn, đều đạt hiệu quả này. Một lần nữa, Homère là bậc thầy, khi ông miêu tả sự hăng máu trong chiến trận: "chiếc lao dữ dội vút xuyên qua ngực", hoặc là những quả đạn lăn lóc trên mặt đất "vẫn còn rạo rức thêm khát máu thịt".

Còn có một sự khác biệt cốt yếu có liên quan đến trường ứng dụng những hình thái: trong khi thể hứng (và cả thể tỷ nữa) ở Trung quốc chỉ được quan niệm trong liên quan đến sự diễn đạt thơ thì ám dụ và hoạt tả [hypotypose] (sub oculis subjectio), ở Hy Lạp, trước tiên được định nghĩa trong khuôn khổ của nghệ thuật hùng biện. Đúng là những nhà thơ thông thường được dẫn làm mẫu mực (Homère, Virgile), đúng là Aristote cho rằng so sánh trong văn xuôi phải hiểm hơn, vì nó có màu sắc thơ, tuy vậy quan niệm Hy Lạp về thơ về bản chất vẫn có tính chất tu từ ⁽¹⁸⁾. Điều này trước sau vẫn hợp lô gích vì nó không ý thức thơ như là quá trình hoặc hiện tượng thơ- rung Hoa xuất phát từ ý niệm hứng đã ý thức như vậy- mà nó ý thức thơ theo cách nhìn nhằm thuyết phục: biểu tượng sao cho "sinh động" mà thơ hướng tới nhằm làm cho chúng ta "tin" vào cái đã được miêu tả, nhằm đem lại cho chúng ta ấn tượng thuyết phục chúng ta về "tính chân lý" của nó.

Phía này, khởi hứng thơ được gây ra do sự tiếp xúc với thực tại, lan toả trong ý thức tiếp nhận, cái hứng này triển khai thành vị; phía kia thì cái nhìn linh cảm nhờ nó mà nhà thơ cho ta nhìn thấy để làm ta cảm xúc, cái nhìn này làm cho sự gợi tưởng của nó có tính chất thống thiết và có thể "thu hút" cử tọa. Đương nhiên, sự khác biệt quan niệm này đưa đến một sự khác biệt những thể loại thơ được thực hành, thuở ban đầu, trong mỗi nền văn hoá: thơ chủ yếu có tính chất tự sự và miêu tả ở Hy Lạp, có tính chất trữ tình ở Trung Hoa. Từ đó những quan niệm lý thuyết bắt đầu hình thành từ những thể loại này đã để lại những dấu ấn không

xoá nhòa được lên những truyền thống sau này, và có tình trạng như vậy bất chấp những đột biến sâu sắc mà từ thuở ban đầu đó thể thơ trải qua trong mỗi nền văn minh: thơ, ở Trung Hoa, vẫn cứ là được tư duy như một sự tương tác giữa "cảnh" và "tình"; và nhà thơ phương Tây vẫn cứ là "Người có thiên nhãn", người "ăn trộm lửa".

Sự khác biệt trong quan niệm dẫn đến một sự khác biệt về định nghĩa bản chất của "thơ", thực ra đây chưa phải là điều đáng kể nhất; điều quan trọng hơn là sự khác biệt này đụng chạm đến bản thân hiệu quả của thơ, và do đó ảnh hưởng đến cách chúng ta đọc một bài thơ. Đặc biệt, việc thơ Trung Hoa được tri giác như là một hiện tượng khởi hứng, việc nó không có xu hướng hoàn toàn tự khẳng định trên bình diện của sự biểu tượng, bình diện của hình ảnh trong tâm trí và của ảo ảnh, những việc này chỉ có thể làm biến thức cái tâm của mô típ thơ. Cái mà mô típ này phát "động" (tiếng Hán, độngq, ; tiếng Hy Lạp, kinein) không cùng một quy thức: phía bên này, một cảm xúc lan toả và tràn ngập như là một trạng thái tâm hồn; phía bên kia, pathos (lời lẽ thống thiết) và phantasia (tưởng tượng kỳ ảo). Chính vì vậy, chúng ta sẽ thấy, mô típ thơ Trung Hoa thiên về triển khai thành vầng toả của ý nghĩa, giống như là khi quyền, hơn là triển khai theo thể cách tượng trưng. Cho tới đây, chúng ta đã xem xét bề chiều "khởi hứng của nó", giờ chúng ta hãy xem giá trị "bóng gió" của nó. Còn có thể nói như thế này, chúng ta vừa mới suy xét "cái nó vay mượn" của cảnh vật tương ứng với lô gích nào của sự vòng vo; giờ ta xem xét sự vòng vo này mở đường vào đạt tới cái gì.

CHƯƠNG VIII

PHÍA BÊN KIA PHONG CẢNH: NGHĨA BÓNG KHÔNG PHẢI LÀ TƯỢNG TRƯNG

Khi chuyện kể bằng câu văn Homère xem ra không thể chấp nhận được về mặt đạo đức hay là, một cách đơn giản hơn, khi sự mô tả văn học hình như không đạt yêu cầu, thì bình chú gia Hy Lạp ngỡ rằng có một ẩn ý gì khác (huponia) đây. Theo bình chú gia này, cái ý nghĩa khác mà anh ta phỏng đoán ở bên dưới "bọc phủ ngoài" của hình ảnh đã cấu thành ý nghĩa phúng dụ, qua đó, một chuyện này được nói lên để ám chỉ một chuyện khác. Cả một phương thức giải thích, gọi là giải thích bằng phúng dụ, đã nảy sinh từ một cái ban đầu chỉ là một hình thái diễn đạt đặc biệt bằng hình ảnh, phương thức đó triển khai ý nghĩa trên một bình diện khác - bình diện "thần thánh", bình diện "tâm linh", bình diện "cái bản chất". Các cuộc chiến xảy ra giữa các vị Thần Iliade, và làm chúng ta bức xúc với tính nghịch đạo vô thần của chúng, phải được hiểu theo nghĩa bóng. Theo bình chú gia Hy Lạp, bên vực cho Homere, thì cuộc chiến giữa thần Athena chống lại Arès và Aphrodite là

cuộc chiến thắng của lý trí chống lại truy lạc và phi lý trí. Cũng vậy, chỉ cần tra cứu từ nguyên cũng thấy được trong cuộc chiến giữa Hermes và Leto, sự chiến bại của diễn ngôn trước sự lãng quên. Ở một cấp độ riêng hơn, cả tập Odysee là một là một hình ảnh phóng dụ lớn. Đối với Plotin, thì Ulysse kiên trì phấn đấu để được trở về quê nhà, chống lại trò khêu gợi lạc thú của Circé và Calypso là hình ảnh của linh hồn chối bỏ cái thế tục, trở về với cái thần thánh.

Lỗi phóng dụ Hy Lạp, như vậy có tính hai mặt: một mặt, nó có một nội dung lý thuyết, phù hợp với chức năng giáo huấn mà người ta gán cho nó vì luôn luôn, người ta tìm thấy một hạt nhân lý thuyết ("hình nhi hạ", đạo đức, tôn giáo...), dấu kín dưới hình ảnh, mặt khác, nó dựa trên một sự tách đôi siêu hình học, đối lập cái khả giác và cái khả niệm (cái này lồng vào cái kia) như là cấp tồn tại. Từ biểu kiến của hình ảnh, chúng ta lần ngược lên chân lý của sự huyền bí.

Như vậy là chúng ta gặp lại quan điểm lấy bắt chước (mimesis) làm gốc lần này được dùng để cấu trúc thực tế: "hình ảnh" như là bản sao của hình mẫu, hay là như, qua cảm giác mà bắt chước mẫu gốc ý niệm Những mối quan hệ đó mà Platon trong cuốn "Nước Cộng Hoà" quan niệm như là một sự hao tổn bản thể luận không cách nào bù trừ được, thì người ta đã có thể hiểu theo chiều hướng ngược lại- đặc biệt là với Plotin - như là một sự tham dự: hình ảnh luôn luôn tham dự vào hình mẫu, như là một tấm gương phản ánh bóng của nguyên mẫu. Hình ảnh (khả giác) không phải là chân lý (khả niệm), nhưng nó dẫn tới chân lý: sự

giải thích tượng trưng sẽ vượt siêu hình ảnh dẫn tới một nhận thức sâu sắc hơn nhờ chuyển sang một bình diện khác.

1. Giải thích khái niệm Trung Quốc "thể húng" bằng ý niệm "phúng dụ" làm chúng tôi phải ngạc nhiên*.

Tôi tin là, trong truyền thống thơ ca Trung Quốc, người ta rất ít gặp hình thái phúng dụ, đặc biệt là sự giải thích kiểu phúng dụ, với sự tách đôi siêu hình, không phải là kiểu giải thích ưa chuộng của các bình chú gia Trung Quốc. Cả bình chú gia Hy Lạp và Trung Hoa đều nhằm đề cao nghĩa bóng, nhưng với những quan điểm và chiến lược khác nhau. Từ đó, nảy sinh một sự chia tách tinh vi giữa các phương thức giải thích, mà chúng ta cần theo dõi một cách chính xác. Vì tôi chờ đợi ở sự chia tách đó một sự phát hiện: tôi mong sự chia tách đó dẫn chúng ta vượt ra ngoài các vấn đề văn học, tôi mong là từ sự chia tách đó, xuất hiện một chân trời ý nghĩa khác. Cuối cùng là để chúng mình rằng, nghĩa bóng không thể được quan niệm độc lập với một vũ trụ quan nhất định (và đây là điểm cơ bản; không những nội dung hình thái tư tưởng của nó mà cả chức năng của nó cũng bị ảnh hưởng). Hay nói chính xác hơn, trong trường hợp của thơ ca, chủ nghĩa tượng trưng không phải là kiểu giải thích duy nhất.

* Đặc biệt là Arthur Waley trong bản dịch "Kinh Thi" của ông hay là gần đây hơn C.H.Wang [cuốn "The bell and the Drum" - Chuông và Trống - NXB. Trường đại học California, 1974]; và cả Vincent Yu - Chung Shih, khi dịch đầu đề chương "Tỷ húng" của Văn tâm điêu long bằng "Ám dụ và phúng dụ").

Trên quan điểm hình thức, phương thức khởi hứng không thể nhầm lẫn với hình thái phúng dụ, bởi vì nó đặt kề nhau chủ đề tự nhiên và chủ đề con người, còn hình thái phúng dụ thì dùng mô típ hình ảnh thay thế cho ý nghĩa hình ảnh mà nó nói. Trong Kinh Thi, phương thức so sánh loại suy tỏ ra thích ứng với khái niệm tu từ học của phúng dụ; nhưng trong các bài thơ đó, rất hiếm có bài phát triển sự chuyển vị trong suốt cả một đoạn thơ*.

Chỉ có một bài thơ là ví dụ của một phúng dụ đích thực (bài số 190). Hay đúng hơn là tính tối mờ khó hiểu khiến nó thành một loại bài đó:

*Con hạc kêu ở cõi xa nơi chín đầm
Tiếng còn nghe ra xa ngoài đồng nội.
Con cá lặn ở vực sâu,
Hoặc ở nơi bãi cạn.
Vui thích thay cái vườn kia!
Có trồng cây đàn,
Dưới gốc cây đàn ấy có lá rụng.
Đá của hòn núi xa lạ kia
Có thể làm đá mài dao.*

* Riêng bài thơ số 5, mà chúng ta đã đọc, ám dụ bầy châu chấu được triển khai một mạch (ít ra, là theo cách lý giải của Chu Hy: bài thơ được bình chú như lời của cung tần mỹ nữ ca ngợi hoàng hậu con đàn cháu đống; bài 155 toàn bộ nói về một con cú tham tàn, phá phách, nhưng nó cũng được giải thích ở một bình diện thuần túy lịch sử (vương hầu nhà Chu tự cho rằng cuộc chinh phạt của ông đối với quân phiến loạn là đúng).

Nhà sư tầm đã chú ý lưu giữ bài thơ này như bài thơ mẫu của xu thế ưa thích những thành ngữ che dấu, những hình ảnh có ẩn ý chính trị, lúc bấy giờ rất được đề cao tại triều đình các vua chúa. Qua những câu và lời thơ bí hiểm đó, các cố vấn triều đình bày tỏ lời khuyên cáo của họ một cách thận trọng. Về sau, các bình chú gia, đã cố gắng lý giải bài thơ như một bài phúng dụ đạo đức. Con vạc kêu lên từ đầm sâu nhưng tiếng hát của nó vang tận đến đồng nội, có nghĩa là tiếng nói chân thực của nội tâm không thể che dấu, hay là bậc minh triết "ở ẩn nhưng danh tiếng của ông lừng vang" (Nghiem Xán); cũng như con cá khi thì vùi mình dưới nước sâu, khi thì bơi nơi bãi cạn... "có nghĩa là chân lý không có trú xứ cố định". Hay là theo một ý nghĩa ít triết học hơn, bậc minh triết "lánh xa người hay lại gần người tùy theo hoàn cảnh"*.

Trái lại, đá trên núi có thể dùng để mài... câu này ngược lại, khuyên cáo chúng ta nên nhìn thấy mặt tốt của điều mình ghét (hay là "mài sắc đức hạnh" để có được sự minh triết.

Trong "300 thiên" của Kinh Thi, bài này là một ngoại lệ. Những cái mà người ta thấy vắng mặt trong truyền thống Trung Hoa, là sự giải thích theo kiểu phúng dụ (gọi

* Hay "cây đàn mọc lên trong vườn, nhưng dưới gốc của chúng có lá rụng..." điều này cảnh cáo chúng ta là nên biết "những mặt xấu của điều mình ưa thích (hay bậc minh triết đứng trên cao, kẻ tiểu nhân đứng dưới thấp).

là "allegorese" để phân biệt với allegorie chính thống, theo nhận định rất đúng của Jean Pepin).

Ở Hy Lạp, điều thường xảy ra là nhà bình chú không còn thoả mãn với ý nghĩa văn tự của ngôn từ, và quyết định giải thích ngôn từ trên một bình diện khác (điều này, khác với bài thơ vừa trích dẫn, vì không thể giải thích bài thơ theo văn tự được). Nhưng thay vì lý giải các hình ảnh trong Kinh Thi trên bình diện phổ quát và bản chất, thì các bình chú gia Kinh Thi lại đối chiếu với lịch sử, với bình diện chính trị. Họ không tìm tòi ý nghĩa tượng trưng, họ thấy ở đây có những ám chỉ bóng gió. Pauline Yu giải thích là không có phúng dụ mà chỉ có xác định bối cảnh hay bối cảnh hoá ⁽¹⁾. Mỗi bài thơ đều được hiểu trong một bối cảnh lịch sử đặc biệt, cần phải tính đến; bài bình chú bài thơ trong Kinh Thi bắt đầu bằng quy chiếu* có tính chất chính trị đó. Như vậy, tất cả các bài thơ thuộc phần I không nên hiểu như là chỉ nhằm ca ngợi đức hạnh người phụ nữ, được quan niệm một cách phổ quát và trừu tượng, mà chỉ nhằm ca ngợi đức hạnh của bà Thái tự, vợ của Văn Vương; và mỗi bài thơ trong phần I cần được hiểu, áp dụng đặc biệt vào bà hoàng hậu Thái tự: bài thơ thứ nhất bàn về phong tục của bà; bài thơ thứ hai về "nguồn gốc lai lịch" của bà;

* Xem Leonard Linsky bình chú Frege: "quy chiếu của một thành ngữ chính là đối tượng được nêu danh và định nghĩa bởi thành ngữ đó; phải phân biệt đối tượng đó với ý nghĩa của thành ngữ". Ý nghĩa đó, bất cứ người nào quen thuộc với ngôn ngữ đều có thể nắm bắt.

bài thơ thứ ba, về tâm trạng của bà; bài thơ thứ tư về thái độ đối xử của bà đối với phụ nữ cấp dưới; bài thơ thứ năm là về con cháu của bà v.v... Tất cả những bài thơ đó đều nhằm vẽ lên bức tranh của nhân vật đó, đề cao ảnh hưởng tốt lành do tác dụng làm gương của bà; phong tục của vương quốc cũng là bóng phản ánh của tấm gương sáng đó.

Phần III của Kinh Thi cung cấp một ví dụ ngược lại. Trên quan điểm lịch sử, phần III này mô tả phong tục đòi truy ỏ nước Ngụy, bắt đầu từ Trang công. Mặc dù kiểu diễn đạt đại chúng có tính tự phát, các bài thơ này được sắp xếp chung lại thành một tập sử biên niên chính trị.

Về cơ bản, các bình chú gia Hy Lạp và Trung Quốc đều phải đối diện cùng một vấn đề: làm thế nào để bào chữa cho một ý nghĩa mà, do sự sai biệt về tư tưởng hệ, họ không thể không phê phán là vô nghĩa, thậm chí không thể nào chấp nhận được? Một ý nghĩa "vô đạo" như cuộc chiến đấu giữa các vị thần, hay là quan hệ tình dục vô luân của họ, như được mô tả trong tập Illiade, hay là "phi đạo đức" như là những bài thơ tình trong Kinh Thi. Nhưng trong khi người Hy Lạp tìm cách cứu vớt ý nghĩa đó, bằng cách chuyển nó lên bình diện tâm linh, thì người Trung Quốc lại tìm cách thoát khỏi ngõ cụt bằng cách thấy đó như một ứng dụng lịch sử. Người ta nhớ tới bài thơ mà một vương hầu lớn trích dẫn để thuyết phục một vương hầu khác, trong một cuộc đàm phán ngoại giao (Kinh Thi, số 76); tôi dẫn chúng ở đây đoạn đầu chú không phải đoạn 3 của bài thơ:

Xin chàng Trọng tử

Chớ vượt qua làng xóm của em ở

Chớ bẻ gãy cây khỉ liêu của em.

Há rằng em dám thương yêu gì cây liêu ấy đâu?

Chỉ vì em sợ cha mẹ em.

Chàng Trọng tử thì đáng cho em như thương lắm.

Nhưng mà lời rầy la của cha mẹ

Cũng đáng sợ lắm.

Đoạn thơ trên rõ ràng mô tả sự kháng cự của người phụ nữ chống lại yêu cầu quá khẩn thiết của người bạn trai (và các bình chú gia đời Tống cuối cùng phải chấp nhận ý nghĩa này) nhưng dưới đời Hán lại được hiểu như là lời của Trang công nước Trịnh nói với cố vấn của mình là Trọng tử, ông này báo cho công biết về các thủ đoạn của người em thú của công (được mẹ hậu thuẫn). Tìm hiểu nội dung sẽ trở thành dễ dàng: "Chớ vượt qua xóm làng của em" có nghĩa là đừng có lo lắng cho gia đình của ông ta; và "chớ bẻ cây khỉ liêu của em" có nghĩa là chớ làm hại người em trai của mình; và ở câu thơ thứ tư "rằng em dám thương yêu gì cây liêu ấy đâu?", là nói về người em trai, cần được trừng phạt, nhưng phần cuối đoạn câu thơ ám chỉ về sự bảo vệ của người mẹ đối với cậu em thú, (do đó mà vị công không thể nghe theo lời của ông cố vấn, mặc dù lời đó rất có giá trị). Do vậy, nhờ vào một dẫn chứng lịch sử, có thể lựa chọn một cách độc đoán mà bình chú gia bảo vệ được giá trị đạo đức của bài thơ. Ý nghĩa được rút ra đúng là "nghĩa bóng"^a,

nhưng nó không có tính tượng trưng.

Việc bài thơ được sử dụng trong một cuộc đàm phán ngoại giao cho thấy nguồn gốc của truyền thống tạo ra bài bình chú: chúng ta thấy, trong các cuộc đàm phán đó, các vương hầu và các quan lại cao cấp của họ không tìm cách giải thích bài thơ trích dẫn, mà tìm cách làm cho bộc lộ một cách thuận tiện chủ đề do bài thơ gợi ra, mà chủ đề của bài thơ lại thể hiện hoài bão của họ. Nhờ đó mà có thể tác động có hiệu quả hơn tới quyết định của đối phương. Những kiểu hành xử này trong khuôn khổ sinh hoạt triều đình, đã trở thành lạc hậu ngay từ thời Khổng tử rồi. Tuy nhiên, chúng ta lại gặp nó trong các cuộc đàm phán riêng tư giữa Khổng tử và học trò mình. Trong số học trò này, những người được Khổng tử đánh giá là xứng đáng nói chuyện về Kinh Thi, là những người biết rút ra từ một bài thơ ca ngợi dáng điệu cao quý của một vương hầu lớn, hay vẻ đẹp của một phụ nữ trẻ mới thành gia thất, một hay những câu thơ có khả năng chuyển một suy nghĩ lên bình diện đạo đức (Luận ngữ I. 15 và III.8). Không phải là Khổng tử dụng ý xuyên tạc ý nghĩa của bài thơ, mà theo Khổng tử, tác dụng của bài thơ là ở khả năng khởi động ám chỉ của nó. Chỉ với Mạnh tử mới có sự lo lắng "tìm tòi" ý nghĩa đầu tiên của bài thơ (xem Mạnh tử. V.A.4), nhưng theo quan niệm lịch sử mà Mạnh tử phát biểu, Mạnh tử gán cho cuốn Kinh Thi chức năng chính trị mà sau đó, ông cũng gán cho tập Biên niên sử (xem Mạnh tử IV. B.21). Chúng ta biết các bình chú gia sau này (xem chương V) sẽ cố gắng

giải thích tập Biên niên sử một cách có hệ thống theo hướng chỉ trích hay ca ngợi các sự kiện xảy ra ^{(2)*}.

Truyền thống bình chú Kinh Thi theo quan điểm trên là quan trọng ở chỗ, nó cũng được áp dụng cho các sáng tác thơ sau này, trước hết là cho tập "Sổ từ" (chủ yếu là bài thơ Ly Tao của Khuất Nguyên, thế kỷ IV-III trước công nguyên). Tuy nhiên, bài thơ này khác về mọi mặt với các bài thơ trước đây, đến mức người ta xem nó có một cội nguồn khác của thơ Trung Hoa.

Nguồn cảm hứng của nó không phải đến từ công việc, từ những ngày tháng được gọi nhắc trong những bài thơ khuyết danh với tình cảm dè dặt. Trái lại, là những đợt trào lộng tình cảm lớn, hình như có tính chất phù thủy, trong đó, cái ta của nhà thơ phơi bày không ngại ngùng; ngay tính hài hoà của câu thơ cũng khác hẳn, việc xử lý hình ảnh cũng khác, vì người ta không còn áp dụng phương thức khởi hứng, giới thiệu một đề tài về con người, thông qua một chủ đề tự nhiên. Rõ ràng, hai tác phẩm thuộc về hai

* Sự khác biệt với truyền thống Hy Lạp là ở chỗ, bài thơ không được hiểu như là phát hiện một chân lý, mà như là một lời phê phán có ý nghĩa giá trị, tích cực hay tiêu cực. Như vậy, Pauline Yu không có lý, khi cho rằng bình chú gia Trung Hoa tìm kiếm "không phải một chân lý siêu hình mà là chân lý ở thế gian này" (xem The reading of imagery - Đọc hình ảnh, trang 81). Trên thực tế, vấn đề của bình chú gia Trung Hoa không phải là một vấn đề chân lý (xem bài thơ thứ nhất của Kinh Thi, được hiểu lần lượt như một bài thơ chỉ trích, rồi như là một bài thơ ca ngợi). Điều quan trọng là bài thơ đó, qua quy chiếu lịch sử, đã sáp nhập vào một trật tự đạo đức và chính trị..

nền văn hoá khác nhau (không gian cũng khác nhau, Bắc và Nam Trung Hoa), nhưng bài bình chú vẫn hiểu chúng theo cùng một nguyên tắc quy chiếu lịch sử, có tính đạo đức và chính trị. Cái ta ở đây nói lên nỗi niềm bức xúc riêng, kể lại cuộc phiêu lưu tìm kiếm dẫn bản thân đến Cổng Trời, được hiểu như là cái ta của bản thân Khuất Nguyên, thất vọng vì bị vu cáo ở triều đình vua Hoài nhà Chu, sau đó bị giải chức. Tất cả những hoa lá thơm tho, trang sức cho cái ta của bài thơ, mà ngày nay được chúng ta xem như là thuộc về một nghi thức làm cho thanh tịnh hoá... thì cũng được xem như là "thể hiện" các đức hạnh của vị quan cổ vấn nhà vua, mặc dù sau đó, ông ta bị lưu đày. Đồng thời, "nhân vật kia" mà bài thơ luôn nhắc tới qua hàng loạt hình thái và biểu hiệu chính là vua Hoài nhà Chu không thừa nhận các công lao của ông. Cũng như vậy, cỏ dại, phụ nữ ganh tị, hay "các vùng gió xoáy", các "đám mây" hay là vòng cầu đều là những "hình ảnh" (hay là "ám chỉ": húng) mô tả các quan ganh tị, vu cáo để góp phần làm ông bị giải chức, bị lưu đày khỏi triều đình ⁽³⁾.

Tất cả những chủ đề đó hình như có thể được khai thác về mặt tượng trưng, trên bình diện tâm linh, bất chấp tính chất đứt quãng của bài thơ (đi tìm người yêu, cuộc hành trình ngang qua bầu trời, rất nhiều yếu tố siêu nhiên và huyền thoại...) thì bài bình chú lại quy gọn thành ý nghĩa của một tình huống chính trị tự nhiên (bài học luân lý của nó quá đơn giản). Tất cả cái phong phú và khó hiểu của các tượng trưng đều bị bình chú gia lý giải như một sự kiện nhất định duy nhất (hay được tái tạo sau đó, vì các trích dẫn tiểu

sử cũng chỉ được quan niệm dưới một góc độ chính trị và đạo đức). Những câu thơ như:

*Tôi điều khiển con ngựa đi chậm lại, trên bờ sông có
trồng hoa lan,*

Rồi khi ngựa lên đồi, dừng lại và nghỉ ngơi.

(xem 111-112)

Bình chú gia Vương Bật hiểu những câu thơ đó, như là chờ đợi một cách vô vọng, mệnh lệnh của vua. Hay là những câu thơ sau đây:

Hốt nhiên tôi ngoảnh nhìn đằng sau và rơi lệ

Thương núi cao không có gái đẹp.

(các câu 217-218)

Các bình chú gia như Vương Bật, Lục Tương..., cho rằng, "người phụ nữ đó" là hình ảnh của người thần dân trung thành, còn bình chú gia khác như Chu Hy, thì ví người phụ nữ như hình ảnh ông vua hiền. Dù sao, người ta cũng không bao giờ thoát được quy chiếu chính trị, mặc dù cũng có vài lý giải khác ít khiên cưỡng hơn (Chu Hy hay Hồ Ứng Lâm).

Thế giới xã hội và chính trị là một thực tại thuộc một quy thức khác so với các chủ đề nêu ra trong các bài thơ, thường vay mượn từ tự nhiên, nhưng không ở một bình diện khác. Vì nó cũng cụ thể và đặc biệt như thế, cùng một loại với các hiện tượng theo chiều ngang. Nó đối lập với thế giới tư tưởng hay tâm linh, vượt siêu thế giới cảm giác, và tự

đặt mình trên bình diện của tồn tại tuyệt đối, hoặc ít nhất là trên bình diện của sự phổ quát siêu thời gian và của các bản chất. Vì vậy, mà giữa một cảnh quan tự nhiên và một tình huống của thế giới con người, có thể có chẳng là sự chuyển đổi chủ không có phúng dụ. Cái không thấy được mà thơ ca Trung Quốc nói tới là tình cảm và các xu thế nội tâm được mô tả nhờ vay mượn các cạnh khía thấy được của ngoại cảnh tạo thành cảnh c, chứ không phải một "cái" không thấy được có tính siêu hình (được quan niệm như là khả niệm) hay là quan hệ giữa "nội tâm" và "ngoại cảnh", "tâm thức" và "thế giới", chứ không phải sự vật và ý niệm. Ở Trung Quốc, mỗi quan tâm chính trị - đạo đức đã ngăn chặn sự phát triển của ý nghĩa trên bình diện tâm linh; và việc tìm cách gán một tham chiếu đặc biệt đã khiến các bình chú gia không nghĩ đến sự kết cấu tượng trưng.

2. Còn một câu hỏi: xu thế "phi tượng trưng hóa" theo cách hiểu của Barthes trong sự bình chú văn thơ ở Trung Quốc, có thể hay không được xem là một nhược điểm? Tôi muốn nói: nhược điểm này có mở đường cho một khả năng nào khác không? Chúng ta thấy rằng, nếu thơ ca Trung Hoa không được bình giảng theo kiểu tượng trưng, thì nó lại được triển khai trên bình diện ám chỉ. Mặt này, ít được khai thác thì mặt kia lại mở rộng: nó được mở rộng vô tận. Giữa hai con đường tượng trưng và ám chỉ, vấn đề này vượt ra ngoài sự đối lập của hai kiểu bình chú và đáng được tư duy lại. Tôi muốn chứng minh rằng, khả năng ám chỉ của bài thơ tạo ra một khả năng triển khai ý nghĩa cũng tổng quát, phong phú, và toàn diện như chủ nghĩa tượng trưng đối với

chúng ta vậy. Để minh họa, tôi sẽ dẫn chúng bài đầu trong "Muội chín bài thơ cổ", đời Hán (đầu công nguyên), được xem như là đại diện tốt nhất cho truyền thống của Kinh Thi:

Đi, đi, đi nữa, đi...

Em như thế là cách biệt với chàng, khi còn sống

Giữa hai chúng ta, có trên muôn ngàn dặm xa cách

Mỗi người đều ở một chân trời

Con đường gian khổ và dài

Có chắc là chúng ta sẽ gặp lại chăng?

Con ngựa Hồ đón thổi ngọn gió Bắc

Con chim Việt đậu ở vòm lá phương Nam

Sự cách biệt làm chúng ta ngày càng xa nhau

Thất lung của em ngày càng buông lỏng

Đám mây bay che khuất mặt trời sáng

Khách du hành không nghĩ chuyện trở về.

Nghĩ tới chàng càng làm em già đi

Năm rồi tháng, và buổi chiều tới lại đến

Thôi hãy bỏ tất cả, đừng có nói nữa

Hãy cố gắng, để chúng ta tự nuôi sống mình

Về tất cả các câu trong bài thơ, các bình chú gia nhận thấy đều có những trích dẫn ám chỉ văn học: câu thơ thứ hai ám chỉ một đoạn văn nổi tiếng trong Sở từ: "Ôi! Đau đớn thay! Ôi đau đớn thay! Còn sống mà xa cách nhau". Câu

thứ tư nhắc lại thay đổi chút ít một câu trong các bài thơ đương thời. Câu thứ 5 hầu như chép lại một câu thơ trong Kinh Thi; còn hai hình ảnh ngựa Hồ ở phương Bắc và chim Việt ở phương Nam ít nhất đã có hai tiền lệ: một tiền lệ là chủ đề có nghĩa nhớ quê hương, tiền lệ sau là sức hấp dẫn do đồng loại phạm trù. Ngay việc so sánh thời gian trôi qua với thất lung buông lỏng cũng không phải là cái gì mới. Ngay chủ đề "Đám mây che mặt trời" lúc bấy giờ cũng là hình ảnh sao chép. Nói chung lại, bài thơ dùng nhiều công thức có sẵn, và một loạt các hình ảnh vốn được lý giải theo kiểu có sẵn. Thay vì dùng ngôn từ đổi mới để làm cho câu văn độc đáo và đẹp đẽ, thi sĩ, trái lại, tìm cách lợi dụng tính chất quy ước rộng rãi của các công thức được sử dụng. Cũng như các chủ đề trong Kinh Thi được trích dẫn trong các cuộc đàm phán ngoại giao cũng làm cho người nghe cảm động, nếu chúng được biết đến rộng rãi, có một giá trị phi cá nhân, dựa vào những công thức cũ, cố định sẵn, bài thơ khai thác có lợi cho mình khả năng gợi cảm của những công thức đó. Bài thơ còn cho chúng ta nghe được nhiều tiếng vang khác, vượt trên các ngôn từ của nó, nó vang lên với tất cả những gì được sống và khai thác trong chủ đề đó. Đi kèm với cái khuôn sáo, nó không những cho phép cảm nhận, một lần nữa, sự phù hợp hoàn hảo của các thành ngữ quen thuộc. Nhờ tiếp xúc với cái vốn cộng đồng đó, nó thoát khỏi được cái tẻ vô đoán thường đi kèm theo mọi sự trình bày cá nhân, và cái tính nhất thời đe dọa mọi tiếng nói riêng lẻ. Nếu bài thơ Trung Hoa không vươn tới được tính phổ quát của những bản chất hay nguyên tắc của lối diễn

đạt tượng trưng, thì ngược lại nó làm nổi bật và làm cho sống động, nhờ ngôn từ sâu sắc, và nhờ vào trí nhớ của kẻ sĩ, chiều kích cộng đồng của chủ đề của nó.

Song song, các bình chú gia Trung Quốc vẫn tiếp tục nhận thức bài thơ đó, liên hệ với một tình huống chính trị. Sự ám chỉ bằng ngôn từ mở rộng sự diễn đạt thơ ngay trong bản thân nó, và làm cho phong phú thêm với những điều được nhớ lại; sự ám chỉ bằng tham chiếu cho thấy một ứng dụng đặc biệt dưới hình thái vô danh. Tình huống điển hình này, chúng ta đã biết với một bề tôi trung thực, bị vu cáo ở triều đình, và bị lưu đày, đặc biệt phù hợp với hình ảnh "mặt trời trong sáng bị che khuất bởi đám mây trôi qua": hoặc là mặt trời là vị quan đại thần trung thực, đám mây là bọn vu cáo, vu khống (Lý Sơn); hoặc là mặt trời là nhà vua bị xúi dục bởi bọn nịnh thần xấu (Luu Lang) Hình ảnh che dấu lời than của vị đại thần trung thực đối với nhà vua ("Hãy nghĩ tới ngài... chúng tôi nói thế là vì lòng trung thành đối với nhà vua, sợ rằng tuổi già đến rồi mà không bày tỏ được lòng tận tụy của mình). Có một bình chú gia đi đến một nhận thức tổng quát đối với bài thơ (Zhang Qi): "Đó là lời của một thần tôi bị lưu đày, những vu cáo đã che khuất sự trong sáng, sự thẳng thắn không còn được dung thứ nữa. Người ta có quyền không nghĩ chuyện trở về nữa, tuy nhiên vẫn không bỏ được hoài bão chủ yếu là trở về (phục vụ nhà vua). Người ta vẫn còn gắn bó (với nhà vua), năm và tháng vẫn trôi qua, và trời hôm nay đã xế chiều, nhưng người ta vẫn nuôi hy vọng là nhà vua sẽ suy nghĩ lại

và gọi người ta trở về". Có một vài bình chú gia đã nhận thức rộng rãi hơn đối tượng của bài thơ, thể hiện một tấm lòng chung thủy chân thật. Bài thơ có thể nhắm tới đối tượng một người bạn, hay một người vợ bị bỏ rơi.

Tất cả bình chú gia đều nhất trí thừa nhận vẻ đẹp của bài thơ là ở chỗ, nó không có một từ nào nói về mối tình được ám chỉ, lòng buồn bã không được bày tỏ trực tiếp, nhưng lại toát ra từ khắp nơi. Đó là do cấu trúc của bài thơ. "Mỗi câu thơ là một bước ngoặt tình cảm" (Lu Shiyong); câu thơ đầu tiên ám chỉ về "sự chán nản, suy sụp", câu thơ thứ hai nói lên "sự sầu não, bức xúc" hay là chủ đề "cái thất lung trở thành quá buông lỏng" nói lên một tâm trạng "suy sụp, hình ảnh mặt trời bị mây che dấu ám chỉ kín đáo về một lời "kêu ca, phản nản". Mỗi một xu thế trong những xu thế liên tục đó chỉ được phác họa đại khái, khiến độc giả có cảm nhận rằng, chủ đề bài thơ vẫn được triển khai, sau khi bài thơ kết thúc. Cứ hai câu thơ là có sự đổi mới, khác biệt hẳn với lối diễn tả liên tục của lối văn kể chuyện hay mô tả; đồng thời, lối đối chiếu song hành (đặc biệt hai câu thơ 7 và 8 rất được ca ngợi: con ngựa Hồ và con chim Việt) dẫn tới một lối đọc cắt ngang đi vào kết cấu, phá vỡ tính trực tuyến của ngôn ngữ. Cuối cùng, tính khẩn trương đạt tới đỉnh điểm của các mặt đối lập, còn làm tăng cường thêm nghệ thuật bố trí, sắp xếp đó. Bài thơ diễn tiến qua sự bố trí kề nhau những màu sắc hàm ẩn tính đối lập. Thành công của bài thơ là ở chỗ, các công thức và sao chép đó kết hợp hài hòa lẫn nhau tạo ra một ấn tượng, hay hiệu quả, nhờ vậy mà

ngôn ngữ của bài thơ, quá gần gũi với công thức lại trở thành một sự "sáng tạo" đích thực.

Các bình chú gia đã có thể mô tả chính xác nghệ thuật kết hợp đó từ mối quan hệ giữa trực tiếp và gián tiếp. Khi mô tả sự biệt ly, thì thể hiện trực tiếp. Khi mô tả cảm nhận nội tâm của sự biệt ly đó, thì sự thể hiện là gián tiếp. Tính gián tiếp đó không phải chỉ là do chuyển vị trí các hình ảnh, để che dấu bớt tình cảm, làm cho nó không tỏ sáng (thí dụ, lòng nhớ quê hương, ngang qua hai hình ảnh sóng đôi ngựa Hồ và chim Việt; hay là sự bức xúc kín đáo ngang qua hình ảnh mặt trời bị mây che); tính gián tiếp còn do các dấu hiệu được dùng, có tính chất triệu chứng: chủ đề thất lung ngày càng bỏ lửng nói lên tâm trạng buồn nản của nhân vật. Câu thơ cuối cùng dùng lại một công thức thường nhằm chỉ những người khác, nhưng ở đây lại được hiểu như là nhằm chỉ vào nhân vật của bài thơ. Nó cho thấy nhân vật đó buồn nản sâu sắc tới mức nào, và anh ta một mình đã cố gắng phản ứng lại như thế nào, để tự mình động viên mình như thế nào. Mỗi cảm xúc nội tâm, vốn là chủ đề của bài thơ, được ám chỉ gián tiếp: nó bị hạn chế về mặt đạo đức, nhưng lại được hàm ý về mặt ngôn ngữ (người Trung Quốc không phân biệt hai ưu điểm đó, vì vậy, theo họ, thơ ca có giá trị đạo đức). Đó là một cảm xúc dè dặt. Nhưng tất cả bài thơ đều ám chỉ về cảm xúc đó.

Truyền thống phê phán ở Trung Hoa không ngừng ca ngợi lối thể hiện đó của thơ, vừa "tinh vi" (có giá trị gợi hướng) và "vòng vo gián tiếp", với ý nghĩa không "cấp

bách", cũng không "sáng tỏ". Vì tính tình vi đó của lời thể hiện gián tiếp vòng vo, không phải sinh từ sự phức tạp của ngôn ngữ (trái lại, ngôn ngữ ở đây hết sức đơn giản), mà do có sự phản chiếu xiên ngang. Bài thơ chỉ đề cao cảm xúc bộc lộ đôi chút, nhờ vậy mà làm cho cảm xúc trở thành "vô tận", từ đó, nảy sinh ra cái gọi là "du ý" hay "ý nghĩa thêm vào", khiến cho ý nghĩa càng thêm giá trị. Cái giá trị ám chỉ đó càng thêm phong phú, như Jean Pierre - Dieny phân tích, nhờ tình huống mô tả trong bài thơ, có tính chất hết sức không rõ ràng và bất định. Theo văn bản chữ Hán, người ta không biết những nhân vật trong bài thơ thuộc giới tính nào (thí dụ, phân biệt vai trò của chủ hạ hay là của người vợ). Và cũng không ai biết, người nói là nhân vật đang du hành, hay là nhân vật chờ đợi người du hành về. Mỗi người có thể nghiên cứu bài thơ từ góc độ này hay góc độ khác. Và chính những quan điểm đặc biệt này làm tăng cường ấn tượng mơ hồ của bài thơ. Nhờ đó mà cảm xúc gợi ra vẫn mơ hồ, và cũng có thể lan tỏa. Và tình huống mô tả, vì tính cổ mờ của nó, cho nên trở thành bao hàm nhiều ý nghĩa.

Nhưng tính bất định đó, (mà các bình chú gia Trung Quốc thường bù trừ lại với tính chính xác của sự ám chỉ chính trị), không thể nhầm lẫn với một sự khái quát hoá ý nghĩa. Bởi vì cái tính mơ hồ đó của cái quy chiếu, nó cho phép mô tả tốt nhất tính chất vô thường của cảm xúc (do đó, mà mỗi cảm xúc cú hiện hữu và lan tỏa), lại không có được tính bền vững của một bản chất, không dẫn tới đề cao giá trị một ý niệm (ý niệm ở đây là sự Vắng mặt hay là sự

Biệt ly?). Trong truyền thống Trung Hoa, không có ai lại hiểu chủ đề nổi tiếng mặt trời bị che, như một mô tả hiện thực của một phong cảnh. Nhưng cũng không ai nhận thức nó như là hình ảnh thuần túy của "sự trở ngại" hay "sự xa cách". Bài thơ này là một cấu trúc ám chỉ mà mạng lưới chủ đề mở rộng rất thuận tiện cho việc gợi tả cảm xúc, tuy rằng những chủ đề đó không cần hội tụ lại ở bình diện biểu tượng để, vượt sang phía bên kia bản thân chúng, phục vụ cho sự trực cảm của tâm thức. Thiên hướng của cái cụ thể là ở giá trị "gợi hướng" của nó -chứ không phải là mở đường cho sự trừu tượng hoá. Nói cách khác, bài thơ này không phải được nhận thức trên bình diện tượng trưng, nó cũng không có tính chất mô tả hay tự sự.

Có thể bắt đầu bằng cách khái lược sự khác biệt như sau: chức năng của ám chỉ là nhằm tới một cái gì đó không nói ra, mà chỉ được gợi hướng một cách gián tiếp: đó chính là quan điểm xác định tham chiếu của các bình chú gia Trung Hoa, và cũng là theo truyền thống tu từ học của họ, vốn đề cao cái hàm ẩn. Nó cũng có thể nhằm vào một tình huống (chính trị) đặc biệt, mà người ta e sợ không nói thẳng ra, hay là một tâm trạng không được diễn ngôn. Ngược lại, tượng trưng thơ thể hiện một cái gì vừa cụ thể vừa đặc biệt, từ đó có thể rút ra một ý niệm trừu tượng và phổ quát: nếu tượng trưng thơ ít phát triển trong truyền thống Trung Quốc, chính là vì chức năng biểu tượng ít được triển khai trong truyền thống này. Đồng thời, như chúng ta sẽ thấy, cũng do ở Trung Quốc, chưa tạo dựng được một bình diện độc lập của tính phổ quát.

3. Tuy nhiên, vấn đề đáng được xem xét kỹ hơn; vì sao cái mơ hồ không phải là cái trừu tượng.

Nói cách khác, tại sao việc bài thơ thoát khỏi tình huống đặc biệt tạo ra nó lại không đồng nghĩa với vươn tới vị thế tượng trưng của nó. Là bởi vì, nó đã tăng cường hơn nữa tính bất định của ý nghĩa, và do đó, đã mở đường cho một cuộc tranh luận về cách lý giải nó. Về vấn đề này, công trình một thi sĩ lớn ở thế kỷ III (Nguyễn Tịch) cung cấp cho chúng ta một ví dụ đặc biệt thú vị. Vì tôi thấy không có cách nào khác đặt vấn đề, trừ phi là xem xét lại một cách thực tiễn, một văn bản thơ ca được đọc và lý giải như thế nào? Bài thơ, gồm cả cách đọc và cách viết, là môi trường ngôn ngữ trong đó, mọi cố gắng thử thách được triển khai tới đa; ở đó, tất cả mọi khả năng đều hiện hữu: Từ bài thơ, chúng ta hiểu vì sao thiên hướng của thơ ca Trung Quốc không phải là biểu tượng hoá - cả trên bình diện cảm xúc và bình diện ý niệm, chúng ta mới bắt đầu hiểu được, ở Trung Quốc, vì sao bình diện những ý niệm đó không cấu thành một thế giới riêng biệt. Giá trị ám chỉ, với tính chất nước đôi của nó, dẫn chúng ta đi vào một kinh nghiệm tinh thần khác đối diện với cái cụ thể.

Hay bắt đầu xem xét lại cuộc tranh luận giữa các nhà bình chú văn thơ Trung Quốc. Bình chú gia đầu tiên của bài thơ là Yan Yanzhi không ngần ngại nhận thức bài thơ theo truyền thống một sự phê phán chính trị có tính ám chỉ và gián tiếp: "Vì cá nhân thi sĩ phục vụ cho một triều đại rồi ren loạn lạc, cho nên ông ta luôn sợ hãi vu cáo và cuối cùng mắc tai nạn", "vì vậy mà trong tập các bài ca của ông, mỗi

lần ông than thở, kêu khổ về cuộc đời của mình, cung cách diễn đạt của ông đều có tính chất vòng vo, gián tiếp và đầy những ẩn ý". Cho đến bây giờ, không có gì là mới mẻ đối với chúng ta cả. Nhưng bình chú gia lại viết thêm: "Với các thể kỷ trôi qua, thật khó mà nắm bắt cụ thể [các dụng ý]. Vì vậy, tôi chỉ làm sáng tỏ một cách thô thiển đại thể chung các bài thơ của ông, chú không dụng chạm nhiều đến các ẩn ý trong các bài thơ đó". Đó là một sự cẩn tắc quan trọng, nhưng không loại trừ hết được mọi nghi vấn, khó hiểu: vì lý do xa cách thời gian không đủ để chúng mình là không thể nhận diện chính xác tình huống chính trị cũng như tiểu sử tác giả? Tuy vẫn nhắc lại quan điểm truyền thống của thi sĩ là không dám nói thẳng quan điểm của mình (liên hệ với truyền thống của mục Tiểu Nhã của Kinh Thi), một trong số các nhà bình chú lớn và đầu tiên về văn thơ Trung Quốc, là Chung Vành, ở đầu thế kỷ thứ VI, không thể chịu đựng mãi sự hạn chế đó: việc quy chiếu không minh bạch có hệ quả của nó; nó sống đôi với sự triển khai vô tận của cảm xúc: "trong khi sự diễn đạt hạn chế trong phạm vi cái nghe được và thấy được, thì cảm xúc phóng sang cõi bên kia thế gian này". Như vậy, thi sĩ đó "giúp chúng ta quên đi cái gần gũi và tầm thường, và nâng chúng ta lên đến những cái gì rộng lớn và xa xôi".

Theo tôi, có hai điều đáng ghi nhớ trong bài bình chú, và chúng giúp phân biệt giữa sự triển khai thơ được bàn ở đây và sự bành trướng tượng trưng: trước hết, ở đây, tầm cỡ của ý nghĩa được nhận thức từ một "phóng chiếu cảm xúc" ; điều này dẫn chúng ta trở lại quan điểm ban đầu của sự

khởi húng. Mặt khác, sự triển khai của ý nghĩa, (từ những chủ đề cụ thể của bài thơ) không nhằm hướng chúng ta đến một ý nghĩa khác, thuộc về ý niệm hay tâm linh, mà đúng hơn là nhằm giải thoát chúng ta ra khỏi một nhận thức quá chật hẹp và tầm thường về thực tại (thi sĩ này như vậy là xích lại gần với Trang tử). Cũng có thể nói rằng sự triển khai đó không dẫn tới việc xây dựng ý nghĩa trên một bình diện khác (từ sự biểu tượng cụ thể chuyển sang bình diện tượng trưng của những ý niệm hay những bản chất), mà là nhằm giúp chúng ta tách khỏi bình diện chật hẹp của sự vật và những quy chiếu. Khoảng cách, mở rộng, loe rộng: do sự khởi húng của tình cảm, các hiện tượng liên thông vượt ngoài bản thân chúng... và cõi mơ hồ ý nghĩa thơ dẫn tới giúp giải thoát chúng ta khỏi sự hiện hữu hạn chế và mờ đục của chúng (nhờ thoát ra được sự áp chế của những quy chiếu).

Tính chất nước đôi đó của ý nghĩa thơ dẫn tới hai lập trường đối lập giữa các bình chú gia. Hoặc là thiên về lý giải bài thơ dưới góc độ duy nhất của sự khởi húng cảm xúc (đảm bảo bài thơ không phải chỉ là một trò chơi chữ, mà có "tính đích thực" của cái nghiệm sinh). Và người ta tưởng có thể tìm thấy một cách có hệ thống, qua cạnh khía mờ ảo của ý nghĩa, tình huống chính trị và tiểu sử nhân vật, vốn là nguồn gốc của bài thơ (lập trường của Trần Hàng). Hay là người ta cho rằng hiệu quả của sự "phân tán" và cả của sự "linh loạn", do sự bố trí và sắp xếp lại, tạo ra một sự ám chỉ phong phú trong đó những tình cảm rất khác biệt hoà lẫn với nhau và sự chuyển vị thơ ca xuất phát từ khởi

húng (húng ký vô đoan j) không còn cung cấp được "đầu mối" khả dĩ giúp tìm tới bối cảnh ban đầu, trong sự nghiệp của thi sĩ và thời đại của ông. Do đó, khi "đọc thơ", dùng có khiên cưỡng để tìm cho ra đối tượng quy chiếu. Nghĩa là phải giũ cho được giá trị ám chỉ, có tính "không xác định" của sự khởi húng.

Bài thơ tám câu mà thi sĩ xếp ở đầu tập thơ của mình có thể giúp minh họa cuộc tranh luận đó. Nhưng tính âm nhạc của bài thơ đó trong sáng quá, đồng thời cũng quá hàm súc khiến cho bài thơ rất khó dịch. Sau đây là bài dịch sát từng chữ, nhằm hỗ trợ cho sự lập luận của tôi:

Nửa đêm rồi mà không ngủ được

Tôi dậy và đánh cây đàn thập lục

Tám màn thưa phản chiếu ánh trăng sáng

Làn gió trong lành thổi vào lòng ngực tôi

Con ngỗng cô độc cất tiếng kêu trên đồng ruộng phía bên kia

Con chim bay lượn, hót trong rừng phương Bắc,

Đi với đến: có gì mà xem nào?

Những ý nghĩ buồn chán - trong cánh cô độc -

Làm trái tim bị tổn thương.

Về bài bình chú bài thơ trên, chúng ta gặp lại hai kiểu lý giải mà chúng ta đã biết: một mặt, bài thơ có nhiều ám chỉ văn học tuy rằng, các chủ đề được nêu ra không có gì là mới. Thi sĩ chỉ sao chép những cái cũ. Mặt khác, trong bài

thơ, thấy có nhiều ẩn ý chính trị: "Nửa đêm" có ý nghĩa một thời kỳ rối ren; "con ngỗng cô độc" là hình ảnh của tác giả, một bề tôi trung thành bị loại ra khỏi triều đình; "con chim đang bay lượn" ám chỉ vị quan đầy quyền lực ở sát cạnh vua; phương Bắc của "cánh rừng phương Bắc" là vị trí truyền thống của vua đối diện với phương Nam; hình ảnh sau cùng này nhằm vào cá nhân Tư Mã Chiêu đang âm mưu tiếm ngôi.

Tính độc đáo của bài thơ, ngược lại, là ở chỗ, nó mang tính bất định. Trước hết, bài thơ thiếu đầu đề. Và trong những từ ngữ đầu tiên của bài thơ, nếu việc mất ngủ vào nửa đêm thúc đẩy tác giả thức dậy, thì đó là một chủ đề quá quen thuộc, thể nhung, cái mới, theo nhận định đúng đắn của Donald Holzman⁽¹¹⁾, trong bài thơ không có giải thích lý do của sự mất ngủ đó (như ý muốn trở về quê hương, cảnh cô độc, như trong các lần mô tả trước đây). Từ đó, nảy sinh ra tính chất dấu kín, "tiềm ẩn" ("u chỉ") của ý nghĩa⁽¹²⁾ *k*; bài thơ chỉ mới bắt đầu mô tả khung cảnh của sự kiện, và cắt đứt, không có giải thích gì nữa. Hai câu thơ tiếp theo nói lên phản ứng qua lại hết sức kín đáo giữa cái ta và thế giới: tấm màn (ở sát bờ giường chăng?) mỏng vừa "phản chiếu" ánh trăng sáng, vừa để "ánh trăng lọt vào" (từ Hán có cả hai nghĩa); làn gió trong lành thổi làm mấp máy manh áo trên ngực, và đem lại sự mát mẻ (tần chỉ hai vạt áo giao tréo trước ngực). Nội tâm và ngoại cảnh chạm nhau, sự tiếp xúc hết sức tinh vi: khung cảnh đó không gợi ra một cảm xúc đặc biệt, mà chỉ toả ra sự trong sáng của nó; và nội tâm của thi sĩ cõi mở đón nhận, thẩm thấu sự trong sáng đó. Vì vậy,

ngược lại với tính trong sáng của các yếu tố tự nhiên, những con chim được mô tả trong hai câu thơ tiếp theo, ám chỉ một sự khác biệt tình huống giữa các nhân vật đối tác trên bình diện chính trị. Tuy không nói lên một cái gì cụ thể, chúng vẫn biểu thị sự đe dọa về một rối loạn sắp tới. Cuối cùng, chính cái tính bất xác định đó được câu thơ gần cuối bài, mô tả bằng hình ảnh bước đi chập chững, e dè, không dẫn tới đâu cả, con mắt ngơ ngàng nhìn đời. Khi câu thơ cuối cùng trực tiếp nói lên mối cảm xúc được cảm nhận, thì mỗi cảm xúc đó mang nặng theo tất cả tính bất định trước đây, vừa mơ hồ vừa tràn lan, nhu là một tâm trạng vậy.

"Một trong những triết gia nổi tiếng nhất của Trung Quốc đồng thời cũng là bình chú gia hay nhất của bài thơ đã trích dẫn (Vương Phu Chi, thế kỷ XVII) viết rằng: Nếu chúng ta nghiên cứu bài thơ một cách hời hợt, thì hình như bài thơ đó là vô cảm; nhưng thực tế, vượt ngoài từ ngữ và câu cú, ở đầu hàng mi, và trên bề mặt chúng ta có một tình cảm vô tận, ẩn kín ở đây: nếu theo dõi các âm thanh, nếu tìm sâu vào các bóng tối, thì người ta sẽ bắt gặp được tình cảm ấy⁽¹³⁾"

Tính lộn lờ nước đôi khó nắm bắt của cái quy chiếu (đối chiếu với ý: "dò la bóng tối") biến bài thơ thành một kho ý nghĩa, tình cảm ở đây kín đáo lại cho phép tìm thấy nó ở khắp nơi. Tùy theo nhạc điệu của bài thơ, mà mỗi cảm xúc lan tràn và tỏa sáng qua từ ngữ cũng như với Verlaine vậy. Mạng lưới tinh tế những chủ đề tét dẹt bài thơ thuận cho sự lan truyền. Theo một công thức cũ của Trung Quốc mà triết gia đó sử dụng vào trường hợp một bài thơ khác

của tác giả đó, "tâm vọng xa" của ý nghĩa khiến cho các từ ngữ của bài thơ có thể phục vụ theo kiểu loại suy và "ra hay vào được thực hiện một cách tự nhiên" (sponte sua /): người ta có thể đồng thời tìm một sự giải thích đặc biệt hay là hoàn toàn loại bỏ sự giải thích đó; người ta có thể bám sát chủ đề của bài thơ và thấy ở trong đó một loạt ám chỉ hay là khai thác tính đa giá trị của các chủ đề của bài thơ, rồi mặc sức bày tỏ tình cảm mình ở trong đó. Không có hướng nào là độc tôn; tính nhất quán của bài thơ cho phép độc giả có những quan điểm khác biệt. Bài thơ trở thành một cấu trúc ám chỉ. Do tính không xác định của nó, mà chủ đề thơ rung cảm theo vô số tình huống và bắt cảm xúc con người truyền đi rất xa. Do đó mà bài thơ có sự phong phú hàm súc* m: đó không còn là ngôn ngữ của một cảm xúc đặc biệt, mà là của toàn bộ khả năng cảm xúc của chúng ta.

Vì vậy, tôi nghĩ rằng không thể nhầm lẫn kết cấu ám chỉ của bài thơ đó (tính sâu sắc của bài thơ, cũng do đó mà ra) với cái mà Donald Holzman gọi là sự trừu tượng hóa triết học của nó ("However you interpret it, Juan Chi's poem remains abstract; his point of view, general and philosophical", p.232. Dịch giả dịch sang tiếng Việt: "Dù

* Chiều kích hàm ẩn này, nảy sinh từ giá trị ám chỉ, là nét chung của thơ ca Trung Quốc, và được tóm tắt trong hai câu thơ sau đây của một thi sĩ đời Đường [Tu Không Đồ. "Hàm súc"]: "Không viết trực tiếp một chữ nào. Mà hoàn toàn đạt được 'gió và sóng' [bầu không khí thơ] (bắt trước nhất tự, tận đắc phong lưu)".

anh có giải thích nó như thế nào, bài thơ của Juan Chi vẫn trừu tượng, và quan điểm của thi sĩ là một quan điểm phổ quát và triết lý", trang 232). Tính mờ ảo của chủ đề bài thơ cũng không nâng được chủ đề này " lên một bình diện phổ quát mới". Bởi vì không có một bình diện nào khác cả để cho chủ đề hướng tới (và để cho nhà bình chú triển khai); tính không xác định của nó không dẫn nó tới một ý nghĩa chung hơn, cơ bản hơn, mà trên thực tế đã biến nó thành véc-tơ của một cảm xúc vô biên, vì là vô định. Theo tôi, Donald Holzman hình như cũng ý thức được sự khó khăn này, cho nên sau khi khẳng định là trong bài thơ đó, "tất cả hình như có ý nghĩa tượng trưng", ông nhận xét là chủ nghĩa tượng trưng đó "không có gì là độc đáo", mà chỉ gồm toàn những khuôn sáo; và những tượng trưng của một bài thơ như vậy nếu chúng xứng đáng với từ gọi đó không thể nào nắm bắt vượt ra ngoài khuôn khổ riêng của mỗi một bài thơ (vì rằng, thay đổi theo điệu thức của chúng). Vì vậy, Holzmamn thừa nhận, không có ý nghĩa tượng trưng nào được kết cấu thật vững chắc và logic: khác với con quạ của Poe hay là con chim hải âu của Baudelaire, con ngỗng hoang cô độc, mà hình ảnh được gọi ra trong bài thơ thứ nhất, không thể được xem như tượng trưng cho ước muốn tự do, hay là ước muốn giải thoát.

Một bài thơ như thế "duờng như" có ý nghĩa tượng trưng vì ở đây, thiên nhiên không bao giờ được mô tả vì bản thân thiên nhiên, và tính cụ thể của chủ đề yêu cầu phải được vượt qua. Thế nhưng, điều này không có nghĩa là bài thơ dẫn chúng ta đến một thế giới khác (trừu tượng và tâm

linh). Một mặt giá trị hình ảnh của các chủ đề của nó phần lớn được mã hóa thông qua những ám chỉ văn học, thay vì xuất phát từ bản chất cái cụ thể; trong trường hợp này, giá trị của hình ảnh không phải ở ngay bản thân nó, nó không phải sáng tạo mà chỉ là quy ước. Mặt khác, vì nó tự thực hiện như một hiện tượng khối húng chú không phải quan sát; nó nảy sinh từ sự tương tác giữa cảnh và tình, giá trị "hình ảnh" đó không phải thiết lập trên bình diện "thuần túy" của sự biểu tượng; trừ phi là người ta không tìm cách phát hiện ra ở đây một dụng ý đặc biệt, gói ghém trong hình ảnh và lợi dụng sự mờ ảo đó để mà dấu kín mình (như là một ám chỉ chính trị). Giá trị ám chỉ của thơ ca Trung Quốc trở thành một sự ám chỉ không xác định, ứng dụng một cách không hạn chế vào tình cảm biến thiên. Hoặc là người ta giải mã được chủ đề (một cách không nhầm lẫn), hoặc là nó trở thành một cái gì lượn lờ, nước đôi như một tâm trạng vậy* (cả hai điểm này, không bài trừ nhau), nhưng trong cả hai trường hợp, nó vẫn không đạt được tính vững chắc của tượng trưng, và không để cho tâm thức dần dần nắm bắt được nó. Nó như triển khai giữa hai cấp, cấp cảm xúc (nó lan tỏa) và cấp ý định (có sự sắp đặt), đó là một bình diện khá vững chắc và có thể xây dựng được của

* Chẳng có gì đáng ngạc nhiên nếu như chính với chủ nghĩa lãng mạn Đức, khi cởi bỏ được ý nghĩa cổ điển của sự biểu tượng và chọn ý nghĩa vô tận, thì ở châu Âu, người ta mới bắt đầu phát hiện ra tính phong phú của sự ám chỉ; xem F. Schlegel: "Mọi công trình nghệ thuật là một sự ám chỉ cái vô tận" và "Ánh sáng của cái hữu hạn và sự ám chỉ cái vô tận hòa lẫn vào nhau

tính biểu tượng*. Như vậy là "thiếu" các điều kiện tạo khả năng mô tả một ý niệm: một bài thơ như vậy "lãng sâu", khiến cho quan hệ quy chiếu trở thành không bền vững (và như vậy, tạo ra một hiệu quả mờ ảo làm tăng thêm giá trị chiều kích hàm ẩn của nó), nhưng bài thơ lại thiếu ý nghĩa trên bình diện trừu tượng của bản chất.

4. Mà tính không bền vững đó của chủ nghĩa tượng trưng được tính ám chỉ bù trừ, chúng ta tìm thấy lại trên bình diện lý luận. Chỉ cần xem xét sự phát triển của khái niệm độc đáo nhất của văn thơ Trung Hoa, khái niệm thể hứng (xing), là đủ thấy rõ vấn đề này. Tách khỏi những lời bình chú cuốn Kinh Thi mà thể hứng là phạm trù nổi bật nhất, thì khái niệm này lại thêm một ý nghĩa thuộc quy thức khác: nó không những nói đến sự mô tả một thực tại tự nhiên, gián tiếp mở đầu cho sự phát triển một đề tài nhân văn, mà còn nói lên khả năng gợi tả của mọi chủ đề văn thơ, cho phép nó phát triển vượt ra ngoài các ngôn từ⁽¹⁴⁾. Định nghĩa trở thành như sau: "Văn đã tận, mà vẫn còn dư nghĩa" (văn dĩ tận nhi hữu dư nghĩa) (Chung Vanh, đầu thế kỷ

* Một số rất ít nhà thơ thời kỳ sau này, ít nhiều đoạn tuyệt với cách nhìn Trung Hoa chung nhất, tìm cách khai thác bình diện tính biểu tượng này (xem Lý Hạ đã được nhắc đến ở ch.III hoặc Lý Thương Ẩn với bài thơ "Cảm sắt"; tuy nhiên chúng ta đã thấy rằng chủ nghĩa tượng trưng của họ không được nhà bình chú truyền thống giải thích đúng nghĩa của nó mà được hiểu với nghĩa là ám chỉ. Đầu t.k.XX, những nhà thơ Trung Hoa phát hiện chủ nghĩa tượng trưng (qua thơ phương Tây). Những bài thơ hiện đại của Lỗ Tấn như bài "Tha" rất khác những bài thơ của ông viết bằng ngôn ngữ cổ điển.

VI). Tử tưởng lúc khởi đầu vẫn còn đầy, nhưng sự tiếp nối mà nó dẫn tới thay đổi bình diện: không còn là sự nối tiếp bản thân bài thơ nữa, mà là sự nối tiếp bài thơ trong tâm thức độc giả. Sự triển khai ý nghĩa mà nó "khởi hứng" hòa nhập với chiều kích "siêu ngôn từ" của quá trình thơ. Vậy thì nó có tương đương với chức năng tượng trưng không?

Điều rõ ràng là theo truyền thống Trung Hoa, giá trị đích thực nằm ở ngoài ngôn từ. Ngay trước khi bàn tới thơ, các tư tưởng gia Trung Hoa đã đối lập cái "gần gũi" của ngôn từ với cái "xa xôi" của ý nghĩa* và chính sức căng co kéo này giữa sự hạn hẹp của câu chữ và tầm vọng tới của nó đã được nêu lên như là đặc trưng của hiệu quả của thơ ca nhân bản về Khuất Nguyên, tác giả tập Ly tao, thế kỷ III-IV trước công nguyên, lời bình chú về ông dưới đời Hán như sau):

"Văn bản của ông ngắn gọn.

Cách diễn đạt của ông tinh vi (...)

* Mạnh tử nói [cuốn VII, B, 32]: Lời thơ gần gũi, còn cái mà nó muốn "chỉ ra" thì triển khai "ra xa"o, đó chính là "chất lượng của sự diễn đạt". Nhà minh triết Trung Hoa, thay vì tìm cách phát hiện các bí mật hay là bàn luận về những nguyên lý khó hiểu, họ chỉ nói những vấn đề rất bình thường, thuộc kinh nghiệm hàng ngày của mỗi người; thế nhưng, những câu chuyện bình thường đó được đào sâu không hạn chế. Cuốn "Kinh Dịch" được ca ngợi chính vì sự đối lập đó, ngôn từ rất hạn chế nhưng sự triển khai loại suy của nó thì rất rộng lớn; ý nghĩa của nó vươn ra xa, sự thể hiện của nó lại hài hòa",

Chữ nghĩa thì ít ỏi, nhưng cái nó chỉ bày ra thì rộng lớn,

Nó thiết lập những kiểu so sánh gần gũi, nhưng cho thấy một ý nghĩa vươn ra xa (15)"

Trong sự triển khai ý nghĩa như trên, người ta nhận thấy sự bành trướng tạo lập của quá trình tượng trưng: tuy nhiên, không phải là xuất phát từ sự triển khai này, mà chỉ là trong sự liên hệ với nó mà các nhà bình chú thơ Trung Quốc đã quan niệm cái nghĩa bóng mà họ gán cho thể hứng. Sự phân biệt có vẻ tinh vi, nhưng mang tính quyết định. Đặc biệt nó cho phép chúng ta hiểu rằng nhà thi học tìm cách xác định chặt chẽ giá trị nghĩa bóng của thể hứng, lại không thoát khỏi được cái mà chúng tôi cho là một sự nhầm lẫn (Luu Hiệp, thế kỷ V - VI):

"Về nghĩa bóng của thể hứng

Nó vòng vo nhưng lại trở thành rõ nét

Lời văn giảm gọn

Nhưng sự triển khai ý tứ lại rộng

Trong thiên "Quan thu", con chim thư cưu có phân biệt đục cái".

Điều này được dùng để so sánh với đức hạnh của bà Hậu phi. Cũng vậy, con chim cu nổi bật lên với hạnh trong sạch của nó, vì vậy, nó được dùng để mô tả nghĩa người vợ.

Nếu đã lấy cái đức ở chỗ biết phân biệt đục cái thì dù nó là con chim cũng không trở ngại gì

Nếu đã lấy nghĩa ở chỗ nó trình thực thì có là muông thú cũng không trở ngại gì

Vì ý khơi gợi mới chỉ lộ ra

Cho nên xem lời chú thì sau đó nói rõ."

Trong định nghĩa trên, chỉ có công thức, được nói tới vừa rồi, đối lập sự hẹp hòi của câu chữ với sự khoáng đạt của việc triển khai bằng loại suy là thực sự thích hợp với quá trình tượng trưng hóa. Vì rằng, như đã nói ngay từ đầu, tính "vòng vo" của sự diễn đạt nhằm dùng thể hứng để phục vụ cho một sự phê phán chính trị có tính ám chỉ (chính đây là xu thế của sự phát triển). Và các ví dụ tiếp theo hạn chế ý nghĩa tượng trưng thành những giá trị mã hóa mà nhà thơ, từ hình ảnh, chắt lọc ra ý nghĩa thích hợp (đức hạnh trinh tiết, giới tính tách biệt), mà không quan tâm đến tính cụ thể của những mô-típ được sử dụng: loài chim được dùng làm ví dụ cụ thể. Thật ra, chính bình chú gia làm việc này thay cho nhà thơ. Người ta dùng chủ đề con chim không phải như tượng trưng mà là như biểu tượng - kiểu như ở ta (tức nước Pháp - lời người dịch), Buffon có thể nói con chim chích chòe là biểu hiện của "tình yêu chung chạ", còn con chim cu gáy là biểu hiện của "tình yêu chung thủy"*

* Buffon thừa nhận tính quy ước của biểu hiện, không được chứng minh đầy đủ so với tính chất của sự vật cụ thể: chim chích chòe là biểu hiện của tình yêu chung chạ, còn con chim cu là biểu hiện của tình yêu chung thủy. Thế nhưng, con chim chích chòe, sống động vui vẻ cũng biết yêu đương và chung thủy, và con chim cu, buồn bã và hay kêu ca, lại hay chung chạ lẫn lộn

Nghĩa là giá trị không phụ thuộc vào tính cụ thể của chủ đề được sử dụng, như trong trường hợp tượng trưng thơ (trong trường hợp này, phải sử dụng thật rộng rãi khía cạnh hình ảnh để triển khai ý nghĩa của nó), mà là phụ thuộc vào truyền thống và được mã hóa. Vì vậy nhà thi học kết luận về sự cần thiết của phần "chú thích" để làm cho ý nghĩa thêm "rõ". Nhưng, người ta không cần đến những chú giải dài dòng thông tin về những giá trị gắn bó theo truyền thống với hình ảnh để có thể lý giải tượng trưng của nó: tượng trưng có thể được lý giải tự ở bản thân nó, sự thể hiện thành tượng trưng là đủ rồi. Ở đây, nhà thi học không phát hiện được sự triển khai của quá trình tượng trưng của chức năng ám chỉ, có ý nghĩa vừa văn chương, vừa chính trị. Vì vậy, nhà thi học có xu thế kết luận rằng, với sự xuất hiện của đề chế, thì thể húng bị loại bỏ hẳn (vì người ta không còn dám phê phán chính quyền nữa). Vì vậy, mặc dù thể húng là thể thơ được ưu tiên, đặc biệt là đối với nhà thi học, nhưng ông chỉ bàn về phương thức đó một cách ngắn gọn và tập trung suy nghĩ vào thể tỷ.

Trong số các khái niệm cơ bản của tư tưởng Trung Hoa, có một khái niệm có thể giúp hình dung tượng trưng: đó là khái niệm "tượngq". Trong cuốn Kinh Dịch, chữ tượng chỉ khả năng biểu hiện một tình huống hay một ý niệm của những hình gồm 6 vạch (liền hoặc đứt), . Chính xuất phát từ khái niệm này một trong những triết gia vĩ đại (Vương Bật, thế kỷ III) đã định nghĩa lần đầu tiên ở Trung Quốc chức năng tượng trưng: "Dựa vào những chỗ gặp do tương đồng, người ta có thể đạt tới sự hình tượng

(figuration symbolique) và nhờ tập hợp lại nội dung các ý niệm, người ta có thể làm nổi bật ý nghĩa: *trùng* ⁽¹⁷⁾. Theo lời Vương Bật, cần phải rời bỏ bình diện cụ thể của "tượng" để nắm bắt "ý nghĩa" mà tượng "trùng ra". Vào bước ngoặt của thế kỷ này, người Trung Hoa đã trở về với nhị thức này (tượng trùng) để phiên dịch khái niệm "symbole" mà họ đã phát hiện thời bấy giờ ở phương Tây. Cũng phải thấy rằng khái niệm về sự hình tượng hoá cụ thể nhằm biểu hiện một ý niệm không được triển khai sau tư tưởng gia đó; và đặc biệt, không phải dưới góc độ đó mà người ta đã nhận thức sự triển khai của ý nghĩa thơ: từ ngữ "hình tượng" lúc này lúc nọ có được sử dụng để diễn đạt ý niệm hình ảnh. (xem Vương Dật, bình chú Ly Tao, bài thơ 12, hay là Jiao Ran định nghĩa *tỷ hứng* là gì). Khái niệm tượng trở thành quan trọng trong lòng của tư duy thơ, khi nó tích hợp vào khái niệm mà chúng ta đã biết, và kết hợp với ý niệm *hứng*: Quan hệ không được thiết lập giữa "sự hình tượng hóa" và khả năng của nó "làm nổi bật" một ý nghĩa trừu tượng (tượng-trùng) mà được thiết lập giữa sự khởi hứng đến từ thế gian và sự hình tượng hóa trong bài thơ, cũng như giữa sự hình tượng hoá đó và sự khởi hứng ở độc giả. Đó là quan điểm nhìn nhận có luồng cảm xúc nối liền thể giới với mọi ý thức tiếp nhận, trong đó hình tượng của bài thơ chỉ là phương tiện trung gian. Chính dựa vào nhị thức đó (*hứng tượng*) mà các nhà thi học Trung Hoa đã bình chú hai bài thơ, mà chúng ta vừa đọc: về tập thơ thứ nhất, người ta ghi nhận rằng, "*hứng tượng*" của nó trong suốt như một tấm màn pha lê vậy (Hồ Ứng Lâm), hay là về bài thơ sau, *hứng tượng* của nó luôn luôn "tươi mát" và

"mối mẻ" (Fang Dongshu). Vì rằng, những cảnh được mô tả trong bài thơ, toàn bộ đều "thấm đượm" cảm xúc: tình "được phóng chiếu" vào cảnh, và cảnh bị tình làm cho biến đổi. Hay là theo một cách diễn đạt cổ điển, "cảnh" và "tình" gặp nhau và hòa nhập vào nhau. Do đó, người ta không thể còn phân biệt được "hứng" và "tượng". Nhị thức này cho thấy hai thao tác này là không thể chia cắt, và bài thơ nảy sinh từ sự kết hợp của hai thao tác.

Nhưng, "tượng" đó, sóng đôi với "hứng" được chuyển đổi như thế nào ở cấp ý nghĩa? Tức là, làm thế nào để nêu rõ một cách tích cực có một sự triển khai ý nghĩa hình ảnh không phải là tượng trưng - những vẫn mang tính chất vô tận? Để giải quyết vấn đề này có một nhị thức khác nữa của văn thơ Trung Hoa, trong đó khái niệm tượng kết hợp với khái niệm "khí" (hay "hơi"): "khí-tượng"; chiều kích này của ý nghĩa toát ra từ hình tượng thơ nhưng không có xu thế trở nên bền vững bằng cách hội tụ trên một bình diện ý niệm mà lan toả như một "bầu không khí" vậy. Nó trở thành khuếch tán và mờ ảo, hòa nhập vào phong cảnh; hứng chuyển thành một loại ảnh hưởng tinh vi, toả ra từ các chủ đề của bài thơ để "thấm thấu" vào chủ thể. Thay vì hướng tới một ý niệm, nó tự cấu tạo thành vầng toả sáng. Như chúng ta thấy, thật là khó mà thoát ra khỏi mô thức "toát hơi" đó; đối diện với chức năng tượng trưng, khái niệm bầu không khí thơ tỏ ra thuận tiện hơn cả để nói lên sự bành trướng vượt siêu ngoài ngôn ngữ, nó không dẫn chúng ta tới chân trời của tính phổ quát và những bản chất, mà duy trì được tính mờ ảo và hàm súc và tự làm phong

phú mình bằng tính không xác định của bản thân. Nhân bản về Kinh Thi cũng như 19 bài thơ cổ (chúng ta đã đọc bài đầu tiên) và theo lời một trong những triết gia Trung Quốc vĩ đại nhất, mà chúng ta đã dẫn chứng (Vương Phu Chi, thế kỷ XVII), thì:

"Ý nghĩa ở phía bên này trước ngôn từ cũng như tiếp sau ngôn từ: người ta bơi lội và tung tẩy trong đó thoả thích, và một cách tự phát nảy sinh ra một bầu không khí⁽¹⁸⁾".

Đó là hình ảnh của những con cá trong nước: nó nói lên sự trạng thái tâm thức vừa ngâm mình vừa vận động tự do trong đó. Nhờ tính mờ ảo của những sự vật mô tả, mà tâm thức như "bơi lội" trong môi trường thơ "lỏng như nước" và môi trường này sẵn sàng tiếp nhận mọi yêu cầu của tâm thức. Tinh thần không phải nhìn thấy mà cảm xúc "tùy thích". Ở đây, không có chủ nghĩa tượng trưng để mà khai thác (giống như một cuộc phiêu lưu), mà chỉ có một bầu không khí nảy sinh tự phát. Đó là một sự bành trướng mong manh, xuất hiện như một hiện tượng, và không thể nắm bắt nghiên cứu được. Người ta dùng hình ảnh truyền thống "toả hương" "toả hơi" để miêu tả hiện tượng này (xem Tư Không Đồ, thế kỷ IX):

"Theo Đối Dung Châu, phong cảnh được các nhà thơ gọi tả cũng giống như tình huống xảy ra, khi tại các Lam điền, dưới ánh mặt trời nắng ấm, từ khối ngọc thạch chôn vùi dưới đất, có hơi bốc lên: người ta có thể ngửi làn hơi đó, nhưng không nhìn thấy nó rõ ràng được: đó là hình

tượng ở phía bên kia hình tượng, là cảnh ở phía bên kia cảnh - làm sao có thể nói dễ dàng về tình huống này được?⁽¹⁹⁾ "

Nói về điều đó chẳng có cách nào khác là gián tiếp qua một hình ảnh và dùng cách ám chỉ. Vì chủ đề thơ triển khai vượt sang phía bên kia, đến một cõi không cụ thể, không thể khách quan hóa được. Một hình tượng vượt ra phía bên kia hình tượng không phải là một biểu tượng được triển khai trên một bình diện khác (không còn là bình diện của cảm quan nữa mà là bình diện của tinh thần), mà là một hình tượng, thoát khỏi mọi thực tế hạn chế (xem Lão tử, 41: "Hình ảnh lớn không có hình thái"; chương XII dưới đây). Đó là một hình tượng không hiện hình một cách cá thể và do đó không bị khoanh lại, nó mờ ảo và lan tỏa, tích chứa cảm xúc và truyền tỏa cảm xúc đó: cái ở phía bên kia phong cảnh không phải là một phong cảnh tượng trưng mà là một phong cảnh khó nắm bắt, và do đó cũng thêm gợi cảm. Cũng có thể nói rằng cái thế giới nảy sinh phía bên kia hình tượng (Lục Vũ tích, thế kỷ thứ VIII, IX) cũng không phải là một thế giới nào khác, mà chính là thế giới này - thế giới duy nhất - được gạn lọc hết mờ đục và sẵn đây để ta hưởng thụ. Nghĩa bóng được lan tỏa ra chẳng qua chỉ làm cho bản thân nó vui hụt đi. Nó loại bỏ những gì quá đặc biệt trong hình tượng, làm cho nó có khả năng ám chỉ đến vô tận. Vì vậy mà những nhà thi học Trung Quốc nhận định rằng, sự biểu hiện trực tiếp là "thực tác", còn sự biểu hiện gián tiếp (và mang tính chất thơ: tỷ và hứng) là "hu

tác" (đây là nói một cách khái quát nhất chứ không theo truyền thống thơ nghiêng hẳn về sự gợi cái "hư không" như theo văn phong Thiền [xem Ngô Kiều⁽²⁰⁾]. Nhưng chính nhờ nó "hư không", nên lối diễn đạt gián tiếp càng thêm "sống động". Chính bằng những ý niệm này, mà giới bình chú thơ ca Trung Quốc cuối cùng nhận ra được tính độc đáo của thể húng (Trần Đình Trác, thế kỷ XIX):

Khó mà nói thể húng là gì. Nếu như sự chuyển đổi hình tượng tạo ra không sâu sắc, nếu như ý nghĩa không cô đọng, thì không thể nói đến húng. Nếu như có chiều sâu và sự cô đọng, mà hình tượng trước sau nguyên một nghĩa hoặc nghĩa có tính chất gò ép thì cũng thể nói đến húng. Có thể húng khi có hữu ý đầy nhưng trước lúc đặt bút và tiếp theo ngôn từ còn dư lại bề chiều tâm linh, khi lời văn vừa hư vừa sống thực, vừa như chôn vùi thật sâu lại vừa tràn trề lêng lảng, tưởng như xa mà lại gần, có thể giảng nghĩa như là một hình ảnh mà chẳng là hình ảnh thì cũng cất nghĩa được, khi thể này khi thể nọ, biến thức khôn lường, lời văn bao trùm lấy ta từ mọi phía - tất cả dẫn đến sự đầy đặn của cảm xúc. ⁽²¹⁾

Cuối cùng, cái giúp cho cái gián tiếp thơ biểu hiện được cường độ của cảm xúc là nhờ nó giải phóng ý nghĩa khỏi mọi sự hạn hẹp dồn về một phía. Ý nghĩa thơ vừa là cái này vừa là cái kia: vừa có hình ảnh vừa không hình ảnh, vừa gần gũi vừa xa vời. Thế giới đặc trưng của nó là thế giới của sự "bất

nhị": thể giới của toàn bộ các khả năng, chủ không phải của cái trừu tượng: nói cách khác, sự triển khai của chủ đề thơ là khả năng của nó mở ra với mọi triển vọng bằng cách vượt qua những khác biệt của chúng; và chính cái thể có thể ngả theo bất cứ chiều nào của ý nghĩa mà thể húng cấu tạo nên tính ám chỉ bóng gió của nó.

Khác với tượng trưng mời gọi chúng ta khai thác một nghĩa ý niệm ở phía bên kia cái cụ thể, giá trị ám chỉ đó không để cho tâm thức trực cảm, mà nó được nếm mùi, nếm vị, được thưởng thức. Sau khi bình chú gia đầu tiên nhấn mạnh giá trị của "du ý" "du vị" của thể húng thì ý niệm vị được khẳng định (Chung Vanh, đầu thế kỷ VI). Và chính dưới góc độ đó, người ta đã có thể phân biệt rõ hơn chủ đề húng trong Kinh Thi khác với chủ đề triển khai bằng thể tứ đơn thuần: dù sự so sánh (tỷ) có sít sao thì chủ đề được triển khai vẫn "hồi hột". Trong khi đó nhờ có tính chất "lơi lỏng và "thông thoáng" của hình thái húng, "vị" có thể "kéo dài". Bởi vì chỉ có sự "thưởng thức mùi vị" mới tương ứng với cái lan toả vô tận của chủ đề thơ, thưởng thức mới nắm được tính chất khuếch tán và tồn dư miên man của thơ; nó đúng là phương thức đồng hoá thích hợp: thông qua kéo dài sự tiếp xúc với tính vật chất của bài thơ - qua đọc đi đọc lại và ghi nhớ - qua sự lắng đọng dần dần trong tâm thức. "Nhai đi nhai lại", "hoà tan", "thấm

thấu"..., trong tiếng Trung Hoa, những ám dụ này kết hợp nhau để gợi tả việc đọc thơ .

Bởi vì, sự bành trướng của ý nghĩa không được nghiệm sinh như một sự phát hiện tâm linh khiến chúng ta thấy cái "vô hình", mở cho chúng ta chân trời. Nó là một sự thẩm thấu, hoạt động bằng sự trao đổi liên tục giữa môi trường thơ và nội tâm. "Hình tượng ở phía bên kia hình tượng", "phong cảnh ở phía bên kia phong cảnh" hay "mùi vị ở phía bên kia mùi vị"; những cụm từ đó là tương ứng (Tứ Không Đồ, thế kỷ IX). Cũng như hình tượng ở phía bên kia hình tượng, không phải là một hình tượng thuộc một bình diện khác; mùi vị ở phía bên kia mùi vị cũng không phải là một mùi vị khác: đó là mùi vị, khi lọc lắng rồi vượt qua đặc điểm ban đầu của nó; và khi nó triển khai rộng ra, nó phong phú thêm với mọi ám chỉ mới.

Theo dõi những điểm chia tách ấy, chợt thấy bắt đầu có sự đứt gãy. Trên đại thể có thể nói như sau: vì, xét từ quan điểm động cơ, ở đây có sự giao động giữa khởi hứng cảm xúc và dụng ý tính toán, cái gián tiếp

* Theo triết gia Chu Hy, thế kỷ XII: "Thơ ca đòi hỏi sự ngâm nga, đọc giả phải chìm sâu vào nó, thưởng thức ý vị của nó, nhai đi nhai lại để thưởng thức các mùi vị"; và trước hết "nên ngâm nga bài thơ rất nhiều lần, rồi sau đó mới đọc các chú giải; đọc chú giải xong rồi lại ngâm nga bài thơ rất nhiều lần nữa, để cho ý nghĩa bài thơ, một cách tự nhiên, hòa tan và thẩm thấu vào chúng ta - chỉ khi ấy, người ta mới bắt đầu nắm bắt được bài thơ" [xem cuốn "Giá trị ám chỉ", trang 152].

thơ, ở Trung Hoa không ổn định trong một đích nhằm tới của hình tượng; và vì, từ quan điểm ý nghĩa, giá trị biểu hiệu của nó, được nuôi dưỡng những ám chỉ, mở rộng tới vô tận như là một bầu không khí, cho nên sự triển khai của nó sang phía bên kia ngôn từ không giúp cho sự biểu tượng ý niệm. Thơ ca Trung Hoa không mô tả cái cụ thể cũng như không mô tả cái bản chất, nó không "bắt chước" (để nhờ vậy mà nên hoạ), cũng không phải là tượng trưng. Nhưng nó ám chỉ, có khi được ứng dụng sắc nét hoặc là ở trạng thái mơ hồ: nhờ mở rộng vô tận, giá trị ám chỉ của nó nói lên được sự sâu sắc không hiển ngôn được của cảm xúc; thơ ca Trung Hoa có tính ám chỉ vì quan điểm của Trung Hoa là mối quan hệ giữa cái nói ra và cái không nói ra, và nguyên lý của nó là khẳng định giá trị của cái hàm ý; còn quan điểm được triển khai bởi văn hoá Hy Lạp là nguyên tắc biểu tượng (trong quan hệ với nguyên tắc này cái hàm ẩn chỉ là một kết quả*)

Nhằm làm rõ thể húng ám chỉ người ta đem sự đối lập giữa tượng trưng và phúng dụ mà chủ nghĩa lãng mạn của Phương Tây chúng ta đi tới, như là một sự phản ứng với lý thuyết của chủ nghĩa cổ điển về biểu tượng, trong quan niệm đối lập này tượng trưng có giá cho chính nó (tự nó

* Chúng ta biết rằng, cuối cùng, Trung Quốc không có phát triển lý thuyết về ký hiệu: vì nếu không có quan điểm mimesis (bắt chước) thì làm sao có "ký hiệu học"?

"là") chú không giản quy vào chúc năng biểu đạt ⁽²²⁾, mặc dù vậy, vẫn thấy rằng chúng ta chưa nắm bắt được ý niệm Trung Hoa. Người ta tin rằng ý niệm này gần với tượng trưng, vì nó ít minh bạch hơn phúng dụ; vì nó cũng ít duy lý hơn, nó trực tiếp hơn, tự phát hơn, cũng vì vậy sự phong phú của nó là vô tận. Nhưng khác với tượng trưng, nó không dẫn chúng ta tới một bình diện khác - có thể được gọi với bất cứ tên gì - bình diện của cái chung, cái trừu tượng, cái tâm linh.

Chúng ta đối diện với một vấn đề cơ bản, từ nay về sau sẽ không thể né tránh: vì sao cái bình diện khác đó - bình diện lý thuyết và bản chất không được tạo lập ở Trung Hoa? Để trả lời vấn đề này, phải tìm đến triết học.

** Dù cho nó chỉ biểu đạt gián tiếp, tượng trưng vẫn hướng tới cái phổ quát. Xem Goethe: "Những vật được biểu đạt như vậy có vẻ như chỉ hiện hữu vậy đó cho bản thân chúng, tuy vậy chúng vẫn có ý nghĩa trong chiều sâu thâm của chúng, và đó là vì lý tưởng bao giờ cũng kéo theo với nó tính khái quát. Nếu cái tượng trưng còn chỉ ra cái gì đó khác ngoài biểu tượng, thì việc này bao giờ cũng thực hiện một cách gián tiếp". Trong trường hợp của tượng trưng, hình ảnh hiện hữu không có tính chất bắc cầu, "nhưng người nào nắm bắt được một cách sinh động cái cá biệt, thì đồng thời tiếp nhận luôn cái khái quát, một cách vô ý thức, hoặc là chỉ sau này mới biết". Cuối cùng, tượng trưng có tính chất vô tận. "Chủ nghĩa tượng trưng biến hiện tượng thành ý niệm, biến ý niệm thành hình ảnh, khiến cho ý niệm bao giờ cũng tích cực vô cùng tận và bất cập trong hình ảnh, và dù với bất cứ ngôn ngữ nào, nó cũng không thể mô tả bằng ngôn từ".

CHƯƠNG IX

TỪ VỊ TÔN SƯ ĐẾN MÔN ĐỆ, LỜI NÓI CHỈ CÓ TÍNH CHẤT GỢI HƯỚNG.

Câu hỏi trở thành: cái gì cho phép tượng trưng thể hiện ý niệm - hay ít nhất hướng về ý niệm, làm cho người ta cảm thấy nó? Mãi đến quan niệm lãng mạn về tượng trưng là quan niệm ca ngợi tượng trưng là cái của riêng của mình (khả năng đi xa, tính nội động của nó), sức mạnh của tượng trưng tóm lại ở khả năng nó bao hàm được tính đa dạng của cái cụ thể; nghĩa là nó "tập hợp" được ở bản thân mình (sumballei) một tình trạng đông vô kể những phương diện cảm quan khiến chúng ta tiếp cận được bản chất của chúng ở bên ngoài các biểu hiện cảm quan. Xét cho cùng, trong trường hợp của hình ảnh, tượng trưng tỏ ra song song với phép quy nạp là cái dẫn tới cách định nghĩa khái quát, ở một bình diện lý thuyết. Qua cái bóng gió, nó hướng đến cái Vô hình xem như cái Thế giới của tinh thần và thế giới này nhờ tượng trưng, tỏ ra là vô tận.

Vậy mà, trong câu chuyện minh triết của Trung Hoa cổ đại, cái bước quy nạp nhằm dẫn tới việc nắm bắt được

bản chất, đã không được dành ưu tiên. Lời nói năng này, như chúng ta thấy khi đọc Luận ngữ (1) của Khổng tử, (được các môn đệ của ông kể lại*), đã không tìm cách định nghĩa những khái niệm khái quát, ngay dù cho ở bình diện luân lý; nó không nhằm mục đích làm thành một "khoa học", ngay dù cho là khoa học về đạo đức. Nó không xây dựng cái gì hết, theo một quan điểm lý thuyết, nó cũng không "phát hiện" cái gì hết theo quan điểm thần bí. Đối tượng của nó không phải là tác động đến hành vi của chúng ta từ bên ngoài, bằng cách bắt hành vi phải tuân theo những lời dạy của một học thuyết, mà để khiến hành vi thích hợp hơn, trong quan hệ với hoàn cảnh: điều nó hướng dẫn chúng ta đến là giúp chúng ta bao giờ cũng hoà hợp thâm trầm hơn với những điều mà nó yêu cầu ở chúng ta, để giữ sự cân bằng thích hợp, trong mỗi tình huống và trong mỗi trường hợp. Do đó, nó hết sức đa dạng và không có cái gì có thể đóng vai một khuôn mẫu. Trong khi làm như vậy, nó càng khiến chúng ta cảm thấy sự nhất trí phải luôn luôn biểu lộ qua tình trạng đa dạng không ngừng này và cho phép nó đổi mới. Xét cho cùng sự nhất trí này biểu lộ cái gọi là "Ông Trời".

Như vậy, sự quan tâm được thừa nhận không phải là nhằm mục đích Chân lý, mà là cách điều chỉnh hành vi - nhằm giúp ta hành động phù hợp với sự điều chỉnh của thế giới. Cho nên tác phẩm không có tham vọng miêu tả thực tế, tái hiện ở một bình diện trừu tượng, hoạt động to lớn của sự vật. Cách nói chuyện kiểu Khổng tử, mà vị Tôn sư nói với các môn đệ, là tùy theo hoàn cảnh, và chỉ có thể là

hướng dẫn. Nhưng trong khi tác động lại mạnh mẽ, và đặc thù, đồng thời nó mở ra cái nhìn vô tận của sự diễn biến các sự vật. Nó soi sáng theo lối đường chéo, xuất phát từ chi tiết nhỏ nhất của sự việc. những điều mà người ta không thể nào xác định một cách khái quát: cái nền tảng nội tại của chúng. Chính vì vậy cho nên nó không biểu hiện thành lý luận, giá trị của nó là có tính chất gợi ý.

Cho nên ta phải bắt đầu bằng cách nêu bật đầy đủ cái không bộc lộ ra ngoài, vì nếu như không làm thế thì tác phẩm sẽ là một khuôn sáo của tù chương học: Đặc điểm này là chung cho mọi nền luân lý theo đó điều quan trọng không phải là nói mà là làm. Bởi vì, càng đi qua sự đối lập này (hành - ngôn; xem tiếng Hy Lạp: *ergô* - *logô*), để quay trở lại chống lại nó, cách nói của Khổng tử cuối cùng làm cho sự sâu sắc của mình thành sáo ngữ; một sự nhạt nhẽo không ngừng được biểu hiện, nhưng không được phát triển, chỉ lo nói điều chủ yếu mà thôi. Đây không phải là vì Khổng tử kết án ngôn ngữ, nhân danh một nguyên lý mà ông vẫn "hăng hái" đối với nó (I, 14). Như người ta biết, lời nói là để vượt quá hành vi cho nên cần phải "kiềm chế" lời nói, phải làm cho lời nói được đưa ra "chậm chạp", phải tỏ ra tiết kiệm (xem những khái niệm về chữ nhân, IV, 24 về chữ nhân, XII, 3b). Lý tưởng của lời nói là nó vẫn bước lùi (XIV; 21, 29); và người nào nhận thức được điều đó thì đã ở trên con đường của luân lý.

Điều dĩ nhiên là "lời nói khéo léo" (xảo ngôn) trái lại, khiến chúng ta cách xa luân lý (I, 3; V, 24); bởi vì những

lời nói đều ở đây chỉ để "diễn đạt" và "chỉ có thể mà thôi" (XV, 40). Đây là điều cắt đứt không chỉ những thích thú của hùng biện mà ngay cả mọi cố gắng về một triết học của ngôn ngữ. Vậy mà cái sáo ngữ này tuy có vẻ hết sức tế nhị, mà xem ra chẳng thấy có hy vọng gì ích lợi về tư duy người ta có thể chờ đợi, lại để cho người ta đào sâu. Chúng ta bắt đầu thoáng thấy, qua ngôn ngữ này, rằng sự phong phú của lời dạy Khổng tử là xuất phát từ chỗ ông không chịu tỏ ra độc đáo, từ chỗ ông không tìm cách làm cho ý kiến mình tỏ ra khác người. Sự sâu sắc của ông, đối với ông, đó là tư duy về cái hiển nhiên. Trong lĩnh vực ngôn ngữ, như người ta biết "những lời nói đẹp" làm "thiệt hại" tới đạo đức (XV, 26). Chính vì vậy cho nên Khổng tử chống lại những "kẻ khéo nói", những người mà vào thời đại của ông làm người ta say sưa bởi sức mạnh bất ngờ của ngôn từ. Còn ông thì rõ ràng tự ngăn cấm mình không được như vậy, ngay dù cho ông sẵn sàng nắm lấy mọi cơ hội để thu hút các vị vương công theo mình triết của ông (XIV, 34). Sự xét đoán của ông về số phận của những kẻ tận dụng những khả năng của lời nói hùng biện đâu sao cũng không phải là không nhập nhằng: đồng thời, nó thường làm nảy sinh sự tức tối ở những người khác, và ông cho điều đó là có hại với ngay cả con người khoe khoang về nói năng (V, 4). Cho nên ông cũng bắt buộc phải thừa nhận ông trở thành khó tính, trong những thời buổi gay go này, để có thể sống sót bằng cách bỏ qua nó (VI, 14). Bởi vì lối nói năng khéo léo che chở những kiến giải mưu lợi của mình.

Người ta dễ dàng hiểu cần phải "tránh xa" những kẻ nói năng khéo léo - vir linguosus, homo loquax - và họ làm thành một nguy hiểm về chính trị (XV, 10; XVII, 18). Nhưng khả năng thảo luận một vấn đề, lật ngược một lập luận phải chăng cũng là một cản trở cho sự suy nghĩ? Khi Khổng tử cho việc trao trách nhiệm cai trị cho một người trẻ tuổi là không phải chỗ, thì người môn đệ của ông ta bác lại bằng cách đưa ra những nguyên tắc: làm quen với công việc cũng là một cách đào tạo, chứ không phải người ta chỉ học tập bằng đọc sách (XI, 24). Vậy mà Khổng tử kiên quyết quay lưng không bàn cãi, ông nói: "Ta ghét lối nói năng khéo léo này". Người môn đệ của ông cần phải tìm cách hiểu điều gì mà trong tình hình hiện nay làm cho hành vi của anh ta không thích hợp hơn là tìm cách chống đỡ bằng cách dùng đến những điều khái quát. Một điều còn tệ hơn, anh ta đã tìm cách khai thác một mâu thuẫn trong những lời nói của vị Tôn sư để có thể bác bỏ ông. Những người bình giải nói anh ta không tận dụng lời giảng dạy, anh ta đã nấu mình trong cuộc tranh luận. Nhưng ngay lập tức, ta phải thừa nhận chính vì không thể nào thảo luận cho nên anh ta phải từ bỏ. Vừa mới nhìn thoáng, con đường đối thoại đi qua điều phải điều trái, tỏ ra bị bóp nghẹt hoàn toàn.

Trong khi bước lùi, trong khi tránh mọi mưu mẹo, lời nói trở thành "đáng tin" và gây nên tin tưởng (tín): lòng tin cậy mà nó gây nên không phải chỉ ở chỗ nó tạo nên cơ sở cho quan hệ giữa những người bạn (I, 4, 7), nó cũng là chủ

yếu ở bình diện chính trị. Chính nhờ nó mà chính phủ có thể khiến người ta vâng lời mà không phải ra lệnh, chính phủ chỉ cần nêu gương là đủ (XIII, 1). Theo hướng ngược lại, khi nào mối quan hệ là không đáng tin, thì không có cái gì có giá trị nữa: lòng tin cậy, Khổng tử bảo chúng ta như là "cái chốt" gắn chặt ở càng xe và cho phép xe tiến lên (II, 22); chính một vật như vậy, tuy rất nhỏ, nhưng đảm bảo một sự gắn bó của toàn thể và mọi cái trong xã hội đều lệ thuộc vào đó.

Truyền thống Trung Quốc học thường thường dịch thuật ngữ này bằng "lòng thành thực", điều này không phải không nhập nhằng so với những điều mà Khổng tử quan tâm: không phải con người phải nói điều anh ta nghĩ mà anh ta phải làm điều anh ta nói. Không tử không chê trách những lời nói có thể thiếu thành thực, nhưng chê tránh những lời nói gian xảo.. Nói khác đi, quan tâm của Khổng tử không phải ở chỗ lời nói phản ánh ý thức, mà ở chỗ nó không bị hành động bác bỏ; không phải nó phải chân thực mà nó phải có hiệu lực. Bởi vì hành vi - Khổng tử biết nó theo kinh nghiệm - đó là bằng chứng duy nhất có giá trị (V, 9). Ngay lập tức, ông bỏ qua vấn đề nói dối mà những người Hy Lạp chỉ mới bắt đầu hình dung (đối với họ, con người đã trở thành bị động đối với khoa học: xem trong Hippias mineur: sự dối trá không chủ ý hay cố tình); rồi đến Thiên chúa giáo khi đi sâu vào tình cảm về lỗi lầm đã làm cho nó thành sâu thẳm (bởi sự ham thích quý quai mà người ta có thể tìm thấy ở đây; xem Augustin: libido

fallendi)*. Đối với Khổng tử, lời nói vốn thuộc loại công cụ không có kích thước chủ quan. Cho nên ông không cần quan tâm tới việc tách đôi lời nói thành vẻ bên ngoài và sự thực..

2. Ta hãy nói rõ thêm dựa trên bằng chứng. Ta cần phải tránh nói không những vì vì mình phải giữ lời, mà còn để cho lời nói càng có kết quả. Mặc dù đây là " những trao đổi" giữa vị tôn sư và các môn đệ, toàn bộ việc dạy dỗ của Khổng tử là dựa vào nguyên tắc can thiệp tối thiểu từ phía vị Tôn sư. Không phải ông muốn giam hãm mình trong im lặng, điều quen thuộc với những người thần bí, và hy sinh cho cái không thể nói lên lời: nếu như ông nói ít, càng ít càng tốt, thì đây chẳng qua là nhằm mục đích sư phạm, để cho người khác tự mình phát hiện ra.

Hai đoạn kế tiếp nhau của Luận ngữ chứng tỏ cách tiến hành của vị Tôn sư về điểm này được sắp xếp như thế nào (VII, 7, 8). Trước hết, ông nói với chúng ta, cách dạy của

* Theo cách nhìn rằng ý thức nhằm vào chính mình là nảy sinh từ cách làm của Thiên Chúa giáo về sự thú tội, rất khác lối tự phê phán được thi hành gần đây ở Trung Quốc: trong trường hợp này, đây không phải là nhận diện một chân lý bên trong, mà làm cho lời nói phù hợp với điều người khác yêu cầu. Hoàn toàn không nghĩ đến việc nói điều mình nghĩ, người ta vâng theo hoàn cảnh, điều mà không ai bị lừa, để thoát ra khỏi khủng hoảng. Theo một cách khái quát hơn, truyền thống Trung Quốc, do chỗ thiếu một cách lý thuyết hoá con người như một chủ thể, cho nên nó không hề quan tâm tới điều gì sẽ là một sự nhận diện các hiện tượng của ý thức bằng sức mạnh của lời nói. (Bằng chứng là phân tâm học xét từ Trung Quốc, có vẻ rất lệ thuộc vào một quan niệm phương Tây về nói năng - có đối tượng là bộc lộ. Trong lúc đó giá trị của lời nói ở Trung Quốc cốt ở chỗ hiểu ngầm).

ông là để ngỏ cho mọi người, người nào đến gặp ông với một lễ vật nhỏ nhất, xác nhận thiện chí của mình thì chưa hề bị gạt bỏ. Nhưng ông cũng cảnh cáo chúng ta điều này: nếu như anh ta không biểu lộ ham muốn hiểu biết thực sự, thì ông không "khai thông" trí óc anh ta; nếu như anh ta không tìm cách nói say sưa, thì ông không "mở rộng" bằng lời nói của mình. Các hình tượng "khai thông", "mở rộng" theo nhà bình giải (Hồ Quảng) nhận xét, nêu lên ngầm một "sự phát động". Chỉ khi nào trí óc của người hỏi sẵn sàng thì vị Tôn sư mới soi sáng anh ta bằng lời chỉ dẫn được chờ đợi. Lúc đó, chỉ cần ít lời thôi; không phải nói nhiều lời, vị Tôn sư chỉ cần hích nhẹ một chút. Nhưng bởi vì lời nói lúc đó gặp một sự sẵn sàng tối đa về phía người nghe, vì người nghe có lý do, cho nên sự thúc đẩy này có tính chất quyết định, nó gạt bỏ được ở anh ta điều ngăn cản không cho anh ta tiến lên.

Lời nói của vị Tôn sư chỉ can thiệp thành công khi nào tinh thần của người đệ tử sẵn sàng thừa nhận: nó cũng là tối thiểu - chú không phải là dàn trải: kết quả là người nghe có thể khai thác nó tối đa để có lợi cho mình. Thực vậy, Khổng tử nói thêm: "Ta nâng một [góc của vấn đề] lên; và nếu như người nghe về phía mình không tìm được ba góc còn lại thì ta không nói tiếp". Như vậy, chính người môn đệ phải tiếp tục một mình, điều nhắc gởi chỉ có giá trị khi anh ta biết rút ra lợi ích của nó. Tác phẩm giáo dục cổ đại thuộc vào Nghi lễ (Học ký, mục 13, 15 sẽ cũng không nói điều gì khác: cũng như một người hát hay làm cho những người khác có thể cùng nhau tiếp tục hát theo, người giáo dục tốt

khiến cho những người khác có thể tiếp tục hiểu thêm những điều ông có trong đầu óc. "Ông dẫn dắt học sinh mà không lôi cuốn họ, ông đẩy họ ra phía trước nhưng không gò ép họ, ông mở cho họ lối đi nhưng không dẫn họ tới đầu mút được": thành ra trí óc của họ "vẫn yên tĩnh", "thoải mái", và chính họ "nhận thức" bằng sức của họ. Những công thức này được trình bày cân đối khiến người ta thấy rõ "trò chơi" tự do dành cho môn đệ trong việc anh ta "tìm kiếm": Vị Tôn sư hướng dẫn nhưng để cho anh ta tìm: ông trình bày "tế nhị" một "đầu mút" (vi phát kỳ doan). Theo một hình thức nhắc gợi (nhà bình giải nói tóm lại ông chỉ chỉ trỏ mà thôi còn học trò phải đi con đường còn lại. Phương pháp "tích cực", chúng ta sẽ nói thế, nhưng đây là cái giá khiến cho lời nói có hiệu lực. Vả lại ta chỉ gặp lại ở đây điều làm thành giá trị của lời nói trong truyền thống Trung Quốc, dù nó là của thi ca hay của sự suy nghĩ: khả năng "thúc đẩy", kích thích gợi ý. Để có hiệu lực, lời nói phải mang tính chất bắt đầu, chỉ bắt đầu nói mà thôi: sự phong phú của nó là chỗ ẩn ngầm.

Có những đoạn trong Luận ngữ nêu lên lối giảng dạy gián tiếp này. Khi một môn đệ hỏi Khổng tử cách học "nông nghiệp", rồi "cách làm vườn", Khổng tử hai lần trả lời là không tiếp nhận, với giọng nói rất xẵng (XIII, 4), sau đó, sau khi người môn đệ này đi ra, ông giải thích cho những người khác rằng những hiểu biết này là không quan trọng đối với đạo đức, (là cái duy nhất có thể đảm bảo lòng tin cậy trong một nước, và do đó, khuyến khích sự giàu có). Vậy mà sở dĩ ông không giải thích trực tiếp khi người môn

đệ còn ở đây, một nhà bình giải nhận xét, thì đó là vì Khổng tử nhận thấy rằng anh ta không thể hỏi thêm, cũng không thể có khả năng "tìm thấy các góc khác", và lời từ chối của ông bắt đầu chỉ rõ, khiến anh ta rút được bài học của ông; sau đó ông giải thích ngay tại sao ông từ chối, đó là với ý nghĩ rằng lời bàn này sau đó sẽ đến tai người môn đệ kia và cuối cùng anh ta sẽ hiểu nên làm gì: bằng cách gạn lọc lối giảng dạy của thầy như vậy, qua cách từ chối lập tức điều giải thích, vị thầy vẫn dành chỗ cho lối đi dần dà là cái chợ phép học trò "thực hiện" cùng theo cách dạy như vậy thành hai giai đoạn, cho một người môn đệ yêu cầu rút bớt thời gian chịu tang (XVII, 21): vì ông thấy người kia bám quá chặt vào ý kiến của mình và thích thú những lý do của mình, Khổng tử cho rằng tìm cách thuyết phục anh ta, muốn tranh luận với anh ta cũng vô ích. Điều tốt hơn là bắt đầu bằng cách để anh ta ra đi khiến cho lời dạy của ông không bị bác bỏ ngay và trực tiếp, hy vọng nó sẽ đạt đến người học trò sau khi anh ta suy nghĩ chín chắn hơn, được nhắc lại bởi lời đồn đại gián tiếp.

Bởi vì nếu như người kia không tự hỏi một cách lo lắng "làm như thế nào, làm như thế nào nữa?", Khổng tử nói với chúng ta một cách dí dỏm "ta không biết dùng ông ta vào việc gì!" (XV, 15). Vậy mà yêu cầu này lại bao hàm một yêu cầu khác theo hướng ngược lại. Nếu như sự quan tâm của vị tôn sư chỉ là can thiệp vào lúc cần thiết, ông cũng không bao giờ bỏ lỡ một cơ hội: "Khi người ta có thể nói chuyện với một người nào, mà người ta lại không làm thế thì người ta bỏ phí con người; và khi người ta không thể

trò chuyện với một người nào mà người ta vẫn làm thế, thì người ta bỏ phí lời nói" (XVII, 17). Như chúng ta sẽ kiểm tra sau đây, mọi sự minh triết của Khổng tử đều hướng vào công việc "có thể làm được", cái này là nghệ thuật làm phù hợp với hoàn cảnh để tận dụng tính đúng lúc của nó.

Về phía các môn đệ của ông, chính qua khả năng tự mình phát huy lời dạy của thầy mà họ đánh giá được sự tiến bộ của họ. Khi một người trong bọn họ hỏi về tư tưởng của thầy về một lời trích dẫn của Kinh thi thì Khổng tử tỏ thái độ "Đây cuối cùng ta có thể trò chuyện với anh về Kinh thi! Người ta nói một việc mà anh hiểu được điều tiếp theo" (I, 15). Nhưng khi cũng môn đệ này (Tử Cống) so sánh mình với người học trò được vị thầy yêu quý nhất (Nhan Hồi, V, 8), thì anh ta biết đánh giá sự khác nhau của họ: khi nghe một điều từ miệng của Phu tử thì anh ấy có thể hiểu được mười điều; còn tôi, tôi chỉ có thể hai điều mà thôi". Mười là con số cuối cùng ở trong tiếng Hán có nghĩa là người môn đệ thứ nhất có thể phát huy lời dạy này đến cùng, như vậy lời chỉ dẫn nhỏ nhất mà anh ta nhận được đem đến đầy đủ những kết quả không bỏ phí một cái gì; trái lại số hai có nghĩa là một cặp: khi người học trò học một điều, thì người môn đệ khác tự mình bổ sung bằng điều tiếp theo; bằng cách làm thế, anh ta vẫn bị bó hẹp trong một sự tiến bộ dần dà, theo lối quy nạp tẻ nhạt mà không bao giờ vươn lên được đến tính tổng thể. Nhưng chúng ta cũng nhận thấy đây chính là điều xác định cách làm của vị thầy, bằng cách hướng dẫn môn đệ từng bước, tiếp tục trao đổi với anh ta. Trái lại, trong trường hợp của người môn đệ giỏi nhất,

thì việc tiếp thu điều nhắc nhở nhỏ nhất là đầy đủ đến nỗi không cần đến việc trao đổi nữa.

Chính vì vậy cho nên một hôm Không tử đã có thể nói, không phải không có ý ranh mãnh, rằng người môn đệ giỏi nhất của ông "không giúp đỡ cho ông" (XI, 3): thực vậy anh ta khiến ông không phải nhắc nhở thêm bằng những câu hỏi anh ta nêu lên lần này lượt khác, như một môn đệ kém năng lực hơn đó sao (như trong trường hợp Tử Hạ, III, 8)? Khổng tử còn đẩy xa hơn điều ngược đời: vì anh ta không bao giờ cần phải nêu lên lời phản đối, anh ta biết tận dụng nhiều nhất điều người ta nói với anh ta, cho nên xuất phát từ đó, anh ta chỉ có thể theo điều đã dạy, vì vậy người môn đệ thân yêu nhất này có vẻ như "dần dộn" (II, 9). Nhưng khi nhìn gần hơn, tuy vậy cái vẻ bị động này, đối diện với lời nói, lại là điều trái ngược với "sự lười biếng" (IX, 19), nó xác nhận thực tế rằng lời nói này đã đạt được hiệu lực đầy đủ của nó: không phải bằng cách khiến phải nói lại mà bằng cách biến thành sự im lặng. Lý tưởng của cách nói năng của Khổng tử không phải là thúc đẩy đối thoại (bằng cách khiến cho các ý thức đối chọi nhau) mà bằng cách bắt chước cách làm gián tiếp của thiên nhiên: nhà bình giải nói nó giống như "trận mưa đúng lúc", trận mưa này làm mọi vật "tăng trưởng" trong khi người ta không biết làm sao lại như thế.

Như vậy giá trị của lời nói là ở chỗ nó đạt được kết quả, bằng cách can thiệp một cách thuận lợi, gây nên kết quả tốt ở chúng ta. Nó xuất phát từ ảnh hưởng mà nó gây nên thực tế bởi sức tác động của nó, chứ không phải bởi

điều được nói ra. Theo một cách nào đó, điều này bắt đầu khiến chúng ta ngờ vực quan niệm của chúng ta về lời nói - sự thực. "Nói lại những điều vừa nghe ngoài đường, Khổng tử bảo chúng ta, đó vứt bỏ cái đức " (XVII, 14). Ngay cả nếu như người ta vừa nghe một cái gì tự thân nó là tuyệt diệu: thì lúc đó người ta chỉ "mang nó đi", các vị thầy của thiên tông sau này sẽ nói như vậy mà không có thì giờ để tiếp thu. Khổng tử đề phòng nhất mọi cái về những bài học được đọc lại. Người ta kể lại điều đó cho chúng ta về một trong những môn đệ hăng hái nhất của ông (Tủ Lộ, V, 13): "Khi anh ta đã học được một điều gì, trong chừng mực anh ta chưa đem nó ra thi hành được, anh ta chỉ sợ học một điều khác nữa". Bởi vì tích lũy những lời nói là vô ích, cũng như bám chặt lấy một cách công thức hoá nào đấy sẽ là nguy hiểm, dù cho điều này có đúng đến đâu: một hôm Phu tử khen sự cần cù của người môn đệ này bằng một câu thơ trong Kinh thi, thì người môn đệ này luôn luôn nhắc đến câu thơ này (IX, 26), Khổng tử lúc đó trách anh ta một cách dịu dàng: người ta không nên dùng lại ở đấy. Công thức này đóng vai châm ngôn, trở thành một sự kìm hãm; nó cản trở người ta "đổi mới". Nói khác đi, mọi cách công thức hoá đều chỉ là nhất thời, không cách nào là thực sự đầy đủ. Một cách thừa nhận rằng giá trị của một lời nói là ở chỗ nó thích hợp; đây chủ yếu là chuyện hoàn cảnh hơn là chuyện nội dung.

Điều khiến Khổng tử lo lắng, do đó, không phải là không có dịp nói mà ở chỗ điều ông nói không có kết quả. Vấn đề lời nói đặt ra cho ông đó là tính chất vô ích của nó,

nó thiếu ảnh hưởng và do đó, là không cần thiết. Người ta thấy điều nguy cơ của nó cả trong trường hợp lời nói tuy lẽ ra có thể có hiệu lực nhất, đó là lời ra lệnh: " Khi thân mình thắng thần thì không ra lệnh người ta vẫn theo; nhưng thân mình không thắng thần thì dù có ra lệnh, người ta cũng chẳng theo" (XIII, 6). Bởi vì "theo" thực vậy nghĩa là gì ? Khi người ta nhận một mệnh lệnh thật sự, một chỗ khác nói (IX, 23) làm sao có thể không theo, nhưng việc thay đổi hành vi của mình của mình là điều quan trọng", làm sao lại không cảm thấy thích thú với lời khuyên kín đáo, nhưng "việc hiểu nó hướng về điều gì là điều quan trọng". Như thế chúng ta quay trở về theo đường vòng của cách sử phạm, theo một nguyên tắc đọc sách mà chúng ta đã biết: điều đáng kể không phải chính ở lời nói mà điều lời nói dẫn tới cái " ở bên kia" lời nói.

Một hình ảnh tượng trưng sẽ thu tóm được cái lý tưởng này của lời nói: cách dậy của Khổng tử sẽ giống như một cái chuông mà Trời dùng để báo hiệu cho nhân dân (III, 24). Hình ảnh này, trở thành quen thuộc (nó gặp lại chủ yếu trong Học ký), là hình ảnh của một cái búa bằng gỗ, cũng như các chiếc chuông ở Trung Quốc, được đánh từ bên ngoài cái vỏ kim khí của nó. "Trời sẽ dùng Khổng tử để tuyên bố chân lý và lẽ phải" James Legge bình giải như vậy. Nhưng khi xem kỹ hình ảnh này người ta thấy rõ nó khác xa những điều chúng ta có xu hướng giải thích về nó, theo truyền thống văn hoá, như nhà bình giải Anh ở đây đã làm: cái chuông báo hiệu trước nhưng nó không nói bằng lời, nó không phải là cái miệng để người ta chờ đợi nó

"tuyên bố" một sự thực. Vị Tôn sư Trung Quốc nói ít mà chỉ dẫn nhiều; ông ta không đưa ra một thông điệp mà thu hút sự chú ý, kêu gọi sự suy nghĩ; và tiếng đồng vọng mạnh mẽ gây nên bởi việc cái búa đánh lên đồng, cho ta biết về trình độ sâu xa của sự nhắc gọi này.

3- Hegel, khi phát hiện Khổng tử, đã tỏ ra thất vọng. Từ cái danh tiếng bao quanh việc tưởng nhớ vị hiền triết đến những điều người ta có thể học ở ông ta sự thực là rất xa nhau! Người ta chỉ tìm thấy ở đây một luân lý tốt đẹp và trung thực, chỉ có thể mà thôi"; nhưng người ta không tìm thấy ở đây "những tìm tòi triết học sâu xa", lại càng không có "tư biện" (Những bài học về lịch sử triết học, III, E, 1): "Đối với chúng ta chẳng có thể thu thập được gì trong lời dạy của ông ta". Khi nghe, các chương của Khổng tử là "rất rời rạc như là những quyển sách truyền giáo về luân lý". Tác phẩm về những chức vụ của Cicéron lại còn hơn thế nữa. Đó là vì Hegel xem những cách công thức hoá chung chung và "trừu tượng" (theo nghĩa phủ định, do chỗ tẻ nhạt phù hợp với sự minh triết của các dân tộc, mà lẽ ra người ta phải đọc nó như là những chỉ dẫn để hiểu một cách quanh co nhìn cái này để thấy cái khác, con đường tới một tiến bộ. Cách nói năng của Khổng tử, người ta đã bắt đầu thấy, là trái ngược với lối "nói dài dòng": giá trị của nó là ở tính chất nhắc gọi.

Mới thoát nhìn, thực vậy, người ta thất vọng vì nó không nhất quán về mặt lý luận. "Phu tử nói: sáng nghe được đạo, chiều có thể chết!" (IV, 8) và chỉ có thế, câu

châm ngôn bị khép kín. "Người ta sẽ sung sướng, Legge bảo chúng ta khi nhận ra được trong những câu như vậy một chỉ dẫn mơ hồ về một chân lý nào cao hơn điều mà các hiền triết Trung Hoa có khả năng đề nghị. (xem cả chẳng hạn VI, 17). Vậy mà người ta hoàn toàn thất vọng khi Khổng tử đề cập tới những vấn đề cơ bản như là cái đức của chữ Nhân và chữ Trí như sau:

Phản Tri hỏi về chữ Nhân. Phu tử nói: hãy yêu những người khác". Phản Tri hỏi về chữ Trí. Phu tử nói: "Hãy biết những người khác". Phản Tri không hiểu được. Phu tử nói: "Hãy dùng những người nào thẳng thắn, hãy tránh những người nào thiên lệch khiến cho những người nào thiên lệch trở thành thẳng thắn!" (XII, 22).

Vậy mà tuy gần như vô nghĩa (bởi vì lời nói này không có lập luận, thiếu tính chất khái niệm), câu trả lời này vẫn hướng dẫn chúng ta suy nghĩ vô tận. Bởi vì sở dĩ người môn đệ "không hiểu được" thì đó là vì anh ta, cũng như chúng ta, cho rằng "tình yêu" mọi người bao hàm một nguyên lý phổ quát trong khi "sự hiểu biết" (ở đây phải hiểu là: sự hiểu biết người khác, và do đó khả năng sử dụng họ) tất yếu dẫn đến việc phải lựa chọn giữa những người này, và do đó dẫn tới một sự phân biệt: như vậy phải chăng sẽ có mâu thuẫn giữa hai đức tính này mà như người ta thấy, chúng được xem là cùng đi với nhau? Khổng tử trả lời theo lối hiểu ngầm: "thúc giục những người nào thẳng thắn, tránh xa những kẻ thiên lệch" là câu chuyện một sự hiểu biết để phân biệt, chứ không phải là kết quả của nó " thành ra

những người thiên lệch trở thành thẳng" kéo chúng ta quay trở lại tính phổ quát của đức nhân mà tính yếu của nó mở rộng cho mọi người.

Việc câu trả lời ngắn gọn này là đủ để giải quyết điều mâu thuẫn mà đạo lý gặp nguy cơ mắc phải (giữa yêu và biết), bởi vì nó có thể dẫn tới một cách thuyết minh ngày càng tế nhị, và do đó ngày càng rộng lớn, đó là điều chúng ta nhận thấy theo cách tuần tự mà các môn đệ hiểu, và sau này được kể lại cho chúng ta. Khi anh ta nhắc lại lời nói của vị Tôn sư, người môn đệ thứ nhất chỉ thấy ở đây một câu trả lời liên quan tới "việc hiểu người" (trái lại người học trò kể lại lời nói này thì lại nhận thấy nó liên quan đến hai vấn đề cùng một lúc và cách làm này tạo thành sự phong phú của nó: chỉ cần các vị vua ngày xưa biết chọn một ông tể tướng tốt, theo họ bình giải, là có thể thấy sự bất nhân rời xa. Tuy nhiên, một nhà chú giải (Hoàng Cán) nhận xét, ngay cách thuyết minh này vẫn không đầy đủ: người môn đệ này thấy rõ một sự hiểu biết đúng đắn về người ta sẽ cho phép đề cao những người tốt, có thể làm cái xấu biến mất, nhưng ông ta không thể hiểu một cách tích cực về khả năng chuyển cái xấu thành tốt vốn là đặc điểm của chữ Nhân (do ảnh hưởng của việc nêu gương: những người thiên lệch sẽ trở thành "thẳng thắn") và câu trả lời của Khổng tử cần được hiểu ngầm như vậy. Một nhà triết gia đời Tống (Trình Di, vốn là một trong những người đọc Luận ngữ tinh vi nhất) bình giải một cách khái quát hơn: "Mặc dù câu nói có vẻ gần gũi và hời hợt, nhưng do nội dung của nó, một câu nói như vậy không thể đạt đến cùng; [...] nó không giống những lời nói

của những người khác: khi những lời này nói về cái gì ở gần thì chúng bỏ qua cái gì ở xa và khi bàn về cái gì ở xa thì lại coi thường cái gì ở gần"

Sự đối lập "ở gần"- "ở xa" này đối với chúng ta là quen thuộc nhưng thực ra cái ở xa này về mặt ý nghĩa (cũng như người ta đã nói trên đây về " cái ở xa" trong thơ) có ý nghĩa gì ? Đây không phải là một khoảng cách xét theo lối trừu xuất (bằng cách bỏ qua tính đặc thù cụ thể), mà theo một lối nhìn khác, lối làm việc của sự chiêm ngưỡng, sự kéo dài có thể làm được của cách suy nghĩ này (bằng cách chuyển sang kích thước hiểu ngầm của nó): một câu trả lời đơn giản như vậy tóm lại sẽ chứa đựng vô số sự phát huy có thể có được.

Tâm phong phú của cách nói năng của Khổng tử là ở tầm xa của nó. Thường thường, ông chỉ đưa ra những chỉ dẫn đặc thù, dễ tiếp nhận nhất (chẳng hạn về mặt chính trị: "dóc súc" và "phải thực lòng", chỉ dùng nhân dân trong công ích khi công việc đồng áng để cho họ rỗi rãi, vân vân; xem I, 5), nhưng những chỉ dẫn sơ lược này lại có thể "truyền đạt theo mọi hướng (thượng hạ giai thông)": "phát triển đến mức cùng cực của chúng", chúng chứa đựng lý tưởng của mọi cách cai trị. Như vậy việc chọn sẽ nhằm vào cái nét có giá trị phát hiện, dù cho sự kiện được bàn đến có thể "nhỏ bé" đến đâu, hay một điều có tính chất giai thoại ở hoàn cảnh được nêu lên (Xem VII, 31: "Phu tử đi câu bằng cần câu nhưng không dùng lưới, khi đi săn ông không bao giờ bắn một con chim đã đậu" (VII, 26). Chi tiết duy nhất

này sẽ đủ để chúng ta thoáng thấy cái đức nhân, sự đoàn kết cơ bản nổi liền mọi sinh vật là ở chỗ nào: "Qua cách nhìn Phu tử đối xử với súc vật, người ta có thể hiểu ông đối xử với người như thế nào, người bình giải nói: nếu như trong việc nhỏ ông làm như vậy thì người ta có thể hiểu ông hành động như thế nào trong những việc lớn" (xem cả VI, 12, 13). Nói khác đi, tính đặc thù cụ thể, thuộc tiểu sử, là đủ để giúp ta hiểu một ý nghĩa bao quát, để nêu rõ: nghĩa là mối liên hệ được đưa ra khiến chúng ta chuyển bằng cách mở rộng dần dần, từ một phương diện "thu hẹp" địa phương sang kích thước toàn thể được bao hàm: như vậy không cần phải thay đổi bình diện, nhưng giữa cái cụ thể (nhìn thấy được) với cái trừu tượng (hiểu được), cũng không cần phải do đó đưa ra một quan hệ có tính chất đại diện. Chính vì vậy cho nên lối nói này là ó tính chất gợi ý chứ không phải tượng trưng. Do đó, người ta sẽ không ngạc nhiên khi những nhà bình giải của ông bàn về những vấn đề này cũng bằng những ngôn ngữ trước đây trong thơ: loại bàn luận này thực tế không phải để hiểu mà để " thưởng thức", và bằng cách thẩm nhuần nó lâu dài (xem lời bàn của VI, 9 hay của VII, 31); nó dẫn tới không phải một ý kiến mà một "bầu không khí" (xem lời bình giải của V, 25). Bởi vì sự minh triết lại không phải được hình dung bằng một ý niệm (lúc đó cái này sẽ là nhạt tẻ); mà nó toát ra một cách mơ hồ, bao quát, xuất phát từ điểm nhỏ nhất của nhân cách vị hiên triết.

Lối nói năng này mà giá trị là do khả năng mở rộng trong đầu óc mà nó khơi gợi, ngăn cản kín đáo việc tu biện. Khi một môn đệ của ông hỏi ông về "chính trị", câu hỏi

tuyệt diệu để tranh cãi giữa các trường phái, thì Khổng tử chỉ bó hẹp vào việc trả lời: "Hãy làm trước, hãy chịu khó trước"; và khi người kia hỏi ông xem có thể "nói nhiều hơn về điều đó không", thì Khổng tử chỉ nói thêm: "không biết mệt mỏi" (XIII, 1). Người ta đoán trước người môn đệ mong muốn nghe miệng Phu tử nói đến một sự trình bày bóng bẩy về cách hướng dẫn người ta, nhưng Khổng tử không muốn làm thoả mãn việc anh ta chờ đợi bằng cách bàn luận: bởi vì chính trị, cũng như mọi cái khác trước hết là chuyện tự mình phải dốc sức - lối nói của ông nhằm nêu lên tầm quan trọng làm chúng ta đi chệch. Chính vì vậy cho nên Khổng tử chọn lối nói gắt gòn nhằm bắt người ta phải quay trở lại câu chuyện và khiến người ta suy nghĩ; đồng thời nó nêu lên một điều quanh co. Người ta hỏi Khổng tử lần lượt về ba nhân vật chính trị (XIV, 10): về người thứ nhất cũng là môn đệ của ông ông chỉ bó hẹp nói: "một con người hào hiệp", người ta nói cách này kín đáo chống lại hình ảnh nghiêm khắc gắn liền với nhân vật này; về người thứ hai là một viên quan lớn của nhà Chu đã tỏ ra trung thành với vị vua của mình nhưng lại khiến ông ta không dùng Khổng tử, thì Khổng tử chỉ đáp: "con người như thế! Con người như thế!", một cách nói khéo léo, nhà bình giả nói để "tránh nói đến". Còn về người thứ ba (Quản Trọng - ND), cuối cùng, vốn là một viên thừa tướng của quá khứ tuy mặt đạo đức khiến người ta bàn tán, nhưng Khổng tử bảo vệ hình ảnh của ông ta do vai trò lịch sử mà ông ta đã thực hiện được, Khổng tử đáp: "Đó là con người thực sự! Ông ta đã tước người cầm đầu của họ Bá vùng đất Biện với ba trăm gia đình: người bị mất đất đã phải ăn gạo hầm cho

đến cuối đời nhưng vẫn không than phiền". Còn về bản thân vị thừa tướng thì Khổng tử không nói gì hết. Xuất phát từ con người đã bị tước bỏ mọi quyền lợi, nhưng vẫn chấp nhận số phận mình để từ đó ông rút ra gián tiếp giá trị của vị thừa tướng".*

Vậy mà cách trình bày tư duy theo lối quanh co như vậy cũng đóng một vai trò quyết định trong cuộc tranh luận triết học:

Một người nào đó hỏi: Thầy nghĩ gì về việc lấy cái thiện để trả lại cái ác? Phu tử nói "Thế anh lấy gì để đáp lại cái thiện? Hãy lấy cái thẳng đối phó với cái ác và lấy cái thiện để đáp lại cái thiện". (XIV, 36).

Lập trường được nhắc lại là xuất phát từ những người đạo giáo (xem Lão tử, mục 63): theo lối triệt để - không hạn chế - tiêu biểu cho nó, cũng như lòng hào hiệp - không phân biệt - mà nó nêu lên nó có vẻ ngay lập tức đạt đến sự tuyệt đối về mặt đạo đức và phải tỏ ra không thể bàn cãi được. Vậy mà Khổng tử vẫn vượt được nó bằng cách quay về một lập trường tỏ ra thông thường hơn nhiều và không có gì là anh hùng cả: bởi vì bằng cách dùng sự thẳng thắn để đối phó với cái ác, chú không phải bằng cách trả thù, người ta chấm dứt không cho cái ác phát huy, đồng thời bằng cách trả lời khác nhau đối với cái thiện và cái ác người ta làm cho mình, người ta duy trì được một sự khác nhau về cấp độ là điều chủ yếu đối với luân lý. Không nhân nhượng với sự dễ dàng của mọi thái độ cực đoan, cách nói năng này nhắc chúng ta nhớ đến yêu cầu phải thích nghi và cân bằng. Chính vì vậy cho nên trong khi nó cùng một lúc là "rõ ràng.

đơn giản và ngắn gọn", nhà bình giải cho chúng ta thấy "cái nghĩa được nêu lên là phải nhìn "một cách gián tiếp và xuất phát từ những khía cạnh khác nhau"; về điểm này nó giống "cái quá trình to lớn của thế giới", trong đó cái về "đơn giản" và "dễ dàng" của sự vận hành của nó đối với chúng ta như một điều hiển nhiên, nhưng điều "tính tế nhị" của nó vẫn "không có điểm kết thúc": Lời nói năng này vốn không theo một luận điểm lý thuyết nào (không bác bỏ, cũng không chứng minh), mà người ta có thể xem như là một nhận xét đơn thuần, có thể khai thác không hết, theo mọi đường quanh có thể có được; nó cũng là vô tận như tự nhiên vậy.

Cũng vậy, Không tử không xây dựng một cách trừu tượng các về của một sự đối lập mà trước hết sự đối lập điều mà đạo đức yêu cầu - người quân tử "đối lập" với kẻ "tiểu nhân"- Không tử bước vào những sự chia tách tế nhị: ông làm việc xuất phát từ những chỗ hổ bộ phận, ở đấy bắt đầu xuất hiện sự khác nhau để rồi sau đó khiến cho sự chênh lệch tự nó tăng lên. "Người quân tử dễ hoà mình nhưng không giống như người ta, còn kẻ tiểu nhân giống như người ta nhưng lại không hoà mình" (XIII, 23): Người tiểu nhân không có lòng can đảm để tỏ ra khác những người khác, nhưng đồng thời, anh ta vẫn hay xung đột với họ, bởi vì anh ta chỉ nghĩ đến lợi ích của mình; còn người quân tử trái lại sẵn sàng hơn để duy trì những quan hệ hài hoà với người khác, nhưng trong lòng vẫn tách ra bởi một yêu cầu riêng mình không thoả hiệp. Nói khác đi, việc "giống nhau" là đi ngược với "sự hài hoà": một sắc thái tế nhị đơn thuần

nhưng người ta đào sâu không thể hết, là đủ để soi sáng sự đối lập chung một cách quanh co. Lại là một sự đảo ngược khác nữa nhưng vẫn chẳng có điều gì là điều ngược đời hay bóng gió "Người quân tử thì dễ phục vụ nhưng lại khó làm anh ta hài lòng" (XIII, 25: dễ phục vụ, bởi vì người quân tử biết dùng mỗi người theo khả năng của anh ta, nhưng người ta không thể làm người quân tử hài lòng nếu không tôn trọng đạo đức): "Kẻ tiểu nhân trái lại khó phục vụ nhưng lại dễ làm anh ta hài lòng" (khó phục vụ bởi vì người tiểu nhân bao giờ cũng yêu cầu mọi cái ở người khác cũng như bất kỳ phương tiện gì cũng tốt để làm anh ta hài lòng). Mỗi người đều có thể xét sự khác nhau ở trong tính toàn thể của mình: "Người quân tử thoải mái, kẻ tiểu nhân luôn luôn bức bối." (VII, 36)

Một loại tuyên bố vốn đặc biệt ngắn gọn và không có cấu tạo lôgich, tóm tắt tốt nhất những đức tính này của cách nói năng của Khổng tử: lập danh sách. Bởi vì trong Luận ngữ một danh sách đơn thuần có giá trị như một châm ngôn, nó làm thành một sự phát triển độc lập và đầy đủ cũng có giá trị như giai thoại, châm ngôn hay đối thoại: Những điều Phu tử không nói: chuyện quái lạ, bạo lực, sự rối loạn, thần linh. (tử bất ngữ quái, lực, loạn, thần) (VII,20).

Bởi vì không những bằng cách liệt kê, nó nêu lên đầy đủ hướng đi của tư tưởng (ở đây là những điều mà tư tưởng lẫn tránh) mà nó còn có được đặc điểm là dò xét cái không được nói ra: cách sắp xếp mà nó làm cần phải được biện hộ, nó diễn ra giống như một cuộc phiêu lưu của tinh thần.

Trọng tâm của nó là hai vé ở giữa giải thích nhau bằng sự gần gũi, bạo lực - sự rối loạn, vé thứ hai nhấn mạnh vé thứ nhất; trái lại vé thứ nhất và vé thứ tư đáp ứng nhau cách xa. Cho nên từ vé thứ ba đến vé cuối cùng, chỗ trống khó lòng hoà nhập được (đến mức người dịch thấy nên thay đổi trật tự kế tiếp nhau, bằng cách đưa vé cuối cùng gần vé thứ nhất: "Phu tử không bao giờ nói đến điều quái lạ hay thần linh, sức mạnh thô bạo cũng như những hành vi chống lại tự nhiên"; xem A. Cheng tr. 65). Vậy mà người ta thấy rất rõ, cách liệt kê những điều mà Phu tử "không nói đến" để lộ dần dần bằng cách loại trừ, những điều lời nói của ông dành ưu tiên. Một vé thứ nhất nằm ở ngay con đường ranh giới (nhưng vé này vẫn nhập nhằng): Khổng tử sẽ nói đến cái hàng ngày hơn là cái phi thường, thích giải thích những điều tế nhị hơn là bị lôi cuốn bởi những điều hấp dẫn của sự lạ lùng; rồi hai vé tiếp theo cụ thể hoá đối tượng này của cách Khổng tử nói là sự điều chỉnh (nó chính là một nguyên tắc bình thường): chính bằng cách gạt bỏ những gì đối lập lại những điều biểu hiện công khai nhất của "bạo lực", là cái dẫn tới sự "rối loạn". Vé chót, cuối cùng lần nữa không tiếp tục sự kế tục này làm cho tư tưởng chuyển sang đường khác và hướng nó tới một bình diện khác, bình diện của cái siêu tự nhiên; trong khi không kết thúc danh sách, nó nói đến điều bí ẩn. Cuối cùng ta thấy điều căng thẳng mà người ta tưởng đâu đã mất thì lại xuất hiện đến nỗi dẫn tới sự đảo ngược này: trong khi bạo lực với tính cách sự biểu hiện gay gắt của sức mạnh cần phải được gạt thẳng thùng vì không xứng đáng với lời nói của chúng ta, nhà bình giải cho biết, lĩnh vực thần linh với tính cách những

sức mạnh của cái vô hình, lại cần phải tiếp cận với một sự thận trọng kín đáo - bởi vì lúc đó chính lời nói của ta có thể là không xứng đáng. Trong khi kể tiếp các vế trên, vế này đối diện với chúng, thậm chí được nêu lên như điều đối lập của chúng: và chính giữa hai cái này mà biểu lộ kín đáo điều Khổng tử nói.

Dù cho cái danh mục nêu lên rõ ràng này không cấp cho ta một sự đồng đều như chúng ta chờ đợi, vì nó không phải bằng phẳng và không quy về một sự kế tiếp nhau liên tục, giữa các vế vẫn có một sự đứt đoạn và đi vòng, nhưng điều này không nên khiến chúng ta tưởng rằng cách trình bày liên tục vì thế mà bỏ qua mọi hệ thống (rằng nó sẽ là tùy theo sở thích: kiểu lộn xộn thú vị mà chúng ta sẵn sàng cấp cho "những người phương Đông...". Tại đây, chúng ta bắt gặp theo lối rút gọn, tính độc đáo của cách diễn đạt của Khổng tử: ông không cốt nêu lên một quan điểm khái quát, quan điểm của lý thuyết, là cái sẽ bao quát được tính đa dạng bằng cái nhìn san phẳng của lý trí. Cách nói năng của Khổng tử là theo một lô gích của lối đi dạo: trong khi không đi đến một toàn cảnh, ông theo một đường quanh co nào đó. Qua các đường quanh co ông mở ra nhiều cách nhìn nhất có thể có được.

4. Dẫu sao người ta vẫn có thể nêu lên câu hỏi: trình độ phong phú kín đáo của cách dạy của Khổng tử phải chăng một phần là do uy tín của vị Tôn sư hơn là do cách trình bày lối nói của ông? Dù cho lối nói có tế nhị đến đâu, người ta vẫn sẽ cho nó có một ý nghĩa vô tận khi nó là thuộc vị Tôn sư nói ("Phu tử nói...". Quan điểm so sánh

chúng tôi nêu lên trong tuyển tập Luận ngữ, mà người ta thấy không phải hoàn toàn đồng đều, lúc này sẽ càng gây hứng thú. Quyển XVI hình như thuộc một loại sắp xếp khác (kể ra không được gọn gàng bằng (ở đây không còn nói "Phu tử" mà nói "Khổng tử"). Chính những lời nói được tập hợp trong phần này là thuộc một cách trình bày khác: trong câu nói đầu tiên, Khổng tử đã từ bỏ cách diễn đạt rần chắc, chuyển sang lối phê phán gián tiếp để đưa ra một bài học về chính trị; và phần lớn các quyển khác đều gồm những danh sách những lại, chỉ bó hẹp vào việc liệt kê tể nhạt nhất (ba loại những "người bạn có ích" và ba loại những "người bạn có hại"; ba loại "ham thích có lợi" và ba loại "ham thích có hại" v.v.⁽²⁾). Khi bỏ mất giá trị gợi ý, cách nói của Khổng tử trở thành giáo lý vấn đáp.

Vấn đề này là thuộc vấn đề của mọi học thuyết chính thống, nhưng lại được nêu lên to lớn do tính độc đáo của tư tưởng Khổng tử là chính là ở chỗ nó không có học thuyết. Một minh triết trong việc điều chỉnh riêng mình mà trình độ tể nhị là do chỗ nó không có lập trường dứt khoát nhưng vẫn không ngừng thích nghi với kinh nghiệm đang diễn ra trong một quan hệ giữa vị thầy với các môn đệ phải chăng có thể chuyển thành hệ tư tưởng thống trị - là điều sẽ trở thành số phận của Nho giáo (đuổi đời Hán, ngay từ trước Công nguyên?). Rõ ràng là sự chiến thắng của nó đã kết án nó. Sự tồn thất lại là gấp đôi, bởi vì hai mặt này cùng đi với nhau: một mặt lối cách ngôn sau này được gán cho Khổng tử mất giá trị khêu gợi, lối hoạt động gián tiếp để trở

thành một sự trình bày hết kiệt: mặt khác, cách dạy luân lý của vị Hiền triết mất khả năng chống giáo điều vốn là yêu cầu chính của nó để rơi vào những lời dạy bảo dút khoát*. Cách nói trở thành vừa lộ liễu vừa cứng nhắc; nó mang tính chất theo chủ đề và được tổ chức. Đây là một sự dàn bày thành câu nói và quy lại thành cách làm: lối nói năng này không còn nhằm mục đích "khêu gọi", nó chỉ lo minh họa mà thôi. Hoặc là nó thiên về chi tiết đẹp đẽ, thậm chí trẻ con, nhưng ngay lập tức nó có một giá trị của truyện các thánh, hoặc lả bực tranh nó nêu lên là máy móc - và đạo lý trở thành khuôn sáo. Giá trị khêu gọi của nó trở thành điều ngược lại của chính mình: những điều quy thành những quy phạm của một thứ chủ nghĩa đạo đức. Tóm lại, nghệ thuật "làm phù hợp" với điều mà hoàn cảnh yêu cầu, để tùy theo hoàn cảnh, do đó không có những nguyên tắc được xác lập hẳn, mà chuyển sang những ham muốn kém cỏi chạy theo thời thượng, Bằng chứng đó là những điều chúng ta nhìn thấy trong tuyển tập về những "lời nói năng" của Khổng tử có tham vọng bổ sung cho Luận ngữ) nhưng thực ra chỉ là "theo lối" của thế kỷ III: Quyển Khổng tử gia ngữ⁽⁴⁾: văn

* Trong một chương (trong Lễ ký)(3), cách dạy cấp cho Khổng tử mang hình thức một sự phát triển hùng biện (3). Khổng tử báo trước rằng điều này sẽ dài và những người cùng trao đổi ngồi xuống... Đồng thời họ ngồi theo thứ tự, lời nói dẫn tới một sự lý tưởng hoá tuyệt đối vị hiền triết. Lối nói này không có tính chất gợi ý nữa, nhưng cũng không chứng minh cái gì hết, và không có chức năng biện chứng pháp, chỉ còn là một bản liệt kê ca ngợi và làm cho lối đạo đức chủ nghĩa thành ngu ngốc.

bản ở đây mang hình thức báo chí và những mục được phát triển thành loạt là bấy nhiêu mục theo ước lệ: sự quy định ở đây không những là lộ liễu mà nó còn chán ngấy; không những nó không để lại cái gì để suy nghĩ mà nó còn giảng đạo*.

Vả lại, các nho sĩ Tung Quốc cũng đã có ý thức về sự tổn thất này, ít nhất là ở bình diện văn học: "Khi Khổng tử mất, lời nói tế nhị (vi ngôn) không còn tiếp tục nữa" ⁽⁵⁾. Họ cũng đã phân tích điều gì làm thành tính độc đáo của cách nói của Khổng tử, theo quan điểm lắp ghép, bằng cách so sánh nó với những câu chuyện như vậy mà các sử gia đã kể lại (Chen Kui đời Tống đã làm thế trong Văn tứ) ⁽⁶⁾. Cách công thức hoá của Khổng tử vừa biết tỏ ra "giả dối" hơn và "thú tự" hơn để nhấn mạnh tầm quan trọng của ý nghĩa; nó cũng có thể "buông lơi" và dằn trải để người ta thấy được nó đầy đủ hơn. Nó tránh việc "nói cạn hết" ý nghĩa, do ý muốn phải "đầy đủ", cũng như làm hỏng mất "sự tập trung" của nó, điều cần thiết để cho lời nói "súc tích". Cái ý nghĩa

* Một thí dụ: Khổng tử nói: "Người quân tử có ba điều lo mà anh ta không thể không có trong đầu óc: nếu như lúc còn trẻ anh ta không học tập, khi lớn lên sẽ không có tài năng; nếu như già anh ta không dạy thì khi chết đi chẳng ai sẽ nghĩ đến anh ta; nếu như giàu không cho ai, thì nếu anh ta nghèo sẽ chẳng ai giúp đỡ anh ta. Chính vì vậy cho nên người quân tử khi còn trẻ thì nghĩ đến lúc mình sẽ lớn, do đó anh ta lo học tập; khi anh ta già thì nghĩ đến lúc chết, do đó anh ta lo dạy; khi giàu anh ta nghĩ đến lúc mình sẽ nghèo, do đó lo cho người khác" (Khổng tử gia ngữ, tam thứ).

nhắc gọi là cái thể cân bằng tế nhị này (bởi vì bao giờ thể cân bằng cũng là cái có hiệu lực nhất) cho phép ông nêu rõ mà không dàn trải, bắt đầu nói khá đầy đủ - nhưng để làm cho điều không nói thành bao quát hơn. Chính vì vậy cho nên ông vẫn có thể thúc đẩy mà không thiên về điều vô nghĩa của giai thoại cũng như thiên vào những quy tắc trừu tượng của chủ nghĩa đạo đức..

Những hình thức ngắn gọn trong đó người ta có thể sắp xếp Luận ngữ như vậy, xét theo truyền thống Hy Lạp là theo sự đối lập này ⁽⁷⁾: hoặc là tính khái quát của câu nói nhằm áp dụng nhất loạt cho mọi người: hoặc là tính đặc thù của giai thoại mà tính chất chuyện vặt "ngộ nghĩnh" mang một ảnh hưởng hạn chế. Từ cái câu nói mà truyền thống phong phú từ thời bình minh của triết học Hy Lạp đã cho chúng ta biết (những "lời khuyên" mà các nhà thơ đầu tiên nói với bảy vị Hiền triết, được Platon ca ngợi xem như là biểu trưng đến các giai thoại của Pythagore...), cách nói của Khổng tử sẽ có một trọng lượng khiến người ta chú ý, cũng như có sức mạnh "giáo dục" và khuyến khích đã được nêu bật đặc biệt bởi những người Khắc kỷ, cũng như tính chất có "sẵn" at hand (procheirontaton), là cái cho phép người ta giữ chúng "sẵn sàng" để hành động; nhưng chúng lại không có tính chất châm ngôn thuộc phạm vi những chân lý đầu tiên và của lương tri, và thực tế cũng thuộc một phạm vi như cách ngôn, một khuôn sáo tư tưởng (trừ phi lời nói có giá trị gợi ý - những lời nói của Khổng tử cũng không có đặc điểm ấy). Về điểm này có một sự đứt đoạn

khi người ta chuyển sang thế kỷ XVII ở châu Âu của lối viết không liên quan tới một ai trong câu nói, trong đó nói lên một chân lý mà tác giả của nó chỉ là kẻ phát ngôn, lối nói phê phán, súc tích và mỉa mai của châm ngôn (ở Pháp với La Rochefoucauld); trái lại, câu nói lặp lại châm ngôn, ít nhất làm cho lời nói liên quan hay những người nghe ngò vức tế nhị cơ sở của nó. Cách nói của Khổng tử cũng theo cách làm "ngắn gọn" của lối nói trên nhằm làm cho trí óc người nghe hay người đọc tích cực hơn. Thực vậy, ở cả hai phía, người ta đều thừa nhận ưu điểm về câu nói không kết thúc, là cái càng khiến người ta suy nghĩ khi nó chỉ bắt đầu nói và vì nó tản mạn, nó làm cho chủ nghĩa giáo điều thất bại. Những câu nói của Khổng tử đều là bảy nhiều hạt giống của ngôn ngữ và người ta có thể dùng lại chúng để có được những phẩm chất văn học mà các nhà nhân văn của chúng ta đã ca ngợi: tính chất đa dạng nêu lên hiệu lực của nó cũng như vẻ tối tăm qua lối tỉnh lược và ẩn dụ khiến người ta phải tìm kiếm. Nhưng cách nói năng của Khổng tử không có tính chất một lối nói dí dỏm, "châm biến" của Witz, là người đã làm cho lối ngụ ngôn hiện đại nổi tiếng; ông cũng không thiên về lối ngược đời, mà chỉ lo nêu bật một cách nhìn độc đáo và riêng mình thôi.

Do tính chất tùy theo trường hợp, lối nói của Khổng tử là gần với ngụ ngôn cổ đại. Các thể loại ít nhất là tương ứng: hình thức hỏi và đáp, tính hợp thời của một hành động, tính đặc thù của người cùng nói chuyện hay của trường hợp, sự phơi bày cách ngôn thành một cách kể

chuyện ngắn hay một đôi thoại ngắn, Luận ngữ của Khổng tử khiến ta nhớ đến thể loại gần gũi hơn của những tuyển tập nhằm truyền cho hậu thế thậm chí lâu dài sau khi nhân vật đã chết, những sự kiện tiểu sử hay những lời nói dí dỏm, những tư tưởng tách rời hay những đoạn trao đổi sẽ cho phép người ta hiểu hơn về nhân vật hay hành vi của ông ta. Tính chất đàm thoại hay nửa đàm thoại của những tuyển tập này giữ được ấn tượng về sức sống và hoàn cảnh làm cho người đọc thích thú, ở Pháp vào thế kỷ cổ điển người ta có thể nói theo lối tương tự như cách nói của Khổng tử (như người ta nói đến Ménagiana về những câu nói của "Ông Ménage", của Huetiana về cách nói của "ông Huet"...). Nhưng lối kể chuyện cổ đại chỉ bó hẹp vào một thuyết giáo chung chung, chủ yếu nói với trẻ em, hay dùng vào những bài tập dạy ngữ văn; và chúng dài dòng cho nên thể loại này bị lép vế trong nền văn học châu Âu. Những "món ăn tinh thần" chỉ sống được nhờ tính chất đặc biệt của hoàn cảnh hay tính đại diện của chúng mà thôi. Người ta không chờ đợi chúng nói lên sự thật - mà chờ đợi sự Khái phát hay cách nói lý luận.

Xét cho cùng trong cái loại thay hình đổi dạng này của những tác phẩm ngắn gọn, cách nói của Khổng tử gây rắc rối. Đây không có tính chất mệnh lệnh cũng không có tính chất giai thoại, sự đối lập được giải quyết ở chính ông ta đối với đầu óc của chúng ta, của cái đặc thù và cái chung. Lối nói năng này "tế nhị" và không có tham vọng lý thuyết, không phải nằm trong phạm vi một lối nói khác sẽ thuộc về

Chân lý, hay các bản chất. Chính vì vậy cho nên điều đi quanh nhỏ nhất ở ông cũng có thể nêu bật được điều chủ yếu; và "sự kiện nhỏ" mà ông gọi lên "có giá trị như nhắc nhỏ cái tổng thể."

5. Trong một đoạn văn của Luận ngữ (IX, 10) người môn đệ yêu quý của vị Tôn sư trình bày cách dạy của ông như sau:

"Nhan Hôi nói và thở dài: "Tôi càng ngược mắt nhìn thì nó càng cao, tôi càng đào thì nó càng cứng; tôi thấy nó trước mắt mình rồi đột nhiên thấy ở đằng sau.

Phu tử dạy người ta hành động theo lối dần dà; người mở rộng tôi bằng văn học và duy trì tôi bằng nghi lễ.

Tôi muốn bỏ nhưng không thể bỏ được; và khi tôi đã kiệt sức rồi, tôi thấy nó nổi lên sừng sững trước mắt tôi: lúc đó tôi muốn đi theo nhưng không biết bằng lối nào"

Người ta chủ yếu giữ lại đoạn này về tình trạng hoang mang của người môn đệ: có một cái gì đó trong lời dạy của vị Tôn sư vẫn cứ thoát khỏi anh ta, dù cho anh ta biết "điều đó" về thực chất không có gì tối nghĩa (bởi vì, theo một cách nào đấy, cái đó "vẫn sừng sững trước mặt anh ta"); và anh ta không thoát khỏi việc tìm tòi điều đó, dù cho anh ta rất muốn, vẫn khiến người môn đệ sừng sờ. Cũng vậy Ménon, thú nhận sự lúng túng của mình trước mặt Socrate khi đứng trước ông ta anh ta bỏ mất chủ động và cảm thấy "sừng sờ". Cả hai người đều thấy mình bị tước bỏ tất cả dưới sự thúc đẩy của vị thầy. Bởi vì Socrate cũng không

ngừng thúc đẩy trong cách trao đổi của ông, như một con "nhặng" bám vào linh hồn của những người đồng bào với ông (Ménon, 80; lời ca ngợi 30e).

Phải chăng Khổng tử là Socrate của Trung Quốc? Sự so sánh này là cổ xưa trong Hán ngữ học. Thực vậy cả hai người đều thuộc vào thời kỳ cuối cùng của lối truyền miệng, khi sự minh triết hãy còn tuôn trào từ lối trao đổi tươi mát chứ chưa được viết vào những quyển sách; và người ta chỉ biết về những cuộc trao đổi của họ qua những điều mà các môn đệ đã kể lại. mặt khác hứng thú họ gây nên cũng cùng một loại như nhau, nó nhằm vào hành vi và kinh nghiệm luân lý: bởi vì, cũng như Khổng tử cẩn thận tránh xa những tư biện về vũ trụ hay tôn giáo, Socrate là con người ở Hy Lạp " đã kéo triết học ra khỏi những điều bí ẩn bị tự nhiên che dấu" theo cách nói của Cicéron để áp dụng nó cho những bốn phạm trong đời sống công cộng.

Người ta có thể đẩy xa hơn sự so sánh: cả hai đều thú nhận sự dốt nát của mình và không đóng vai những người nắm được một học thuyết (Xem Luận ngữ, II, 17; IX, 7); cả hai đều tránh không nói dông dài mà nói càng ít càng tốt. Ngược lại cả hai đều tiêu biểu ở chỗ chăm chú đào tạo môn đệ và làm cho họ tiến bộ (xem Luận ngữ VII, 18). Bởi vì, trong khi thừa nhận họ không nắm được một hiểu biết nào, cả hai đều rút từ nội tâm của họ ý thức về một chí nguyện vượt khỏi họ (từ "Trời", từ "quý") và điều đó cấp cho họ tin tưởng khi đứng trước những đe dọa của những người đương thời: Khổng tử lâm nạn ở đất Khuông hay Socrate đứng

trước toà án (xem Luận ngữ, IX, 5); Cuối cùng cả hai đều tỏ ra tôn trọng nhau đối với những tập quán tôn giáo đã được xác lập, họ hình như muốn vươn tới một tôn giáo nội tâm hơn mà kinh nghiệm đạo đức của họ phát hiện cho họ (xem Luận ngữ, VII, 34).

Người ta cũng nói Khổng tử chế giễu, điều này sẽ hoàn tất sự so sánh - nhưng phải chăng ông ta là như thế? Kể ra, có đôi khi ông "nói đùa" (XVII, 4), thậm chí trình bày cách nói quá mạnh và cười các môn đệ của mình (V, 6). Thái độ vui tính này cũng thuộc một trong những nét mà những người hiện đại thích để chống lại lời thần thánh hoá vị Tôn sư (Vincent Y, C Shih, Harbsmeier⁽⁸⁾). Nhưng người ta không thấy Khổng tử giả vờ chấp nhận lập trường đối lập như trường hợp Socrate vẫn thường làm để đẩy người nói chuyện với mình phát triển đến cùng và đột nhiên biểu lộ bằng cách đối lập tín không nhất quán và tính hão huyền của anh ta (tình huống gọi là "nan giải"). Câu chuyện dưới đây nếu đọc kỹ sẽ đủ để nêu lên sự khác nhau:

Tử Cống hay so sánh người này người khác. Khổng tử nói: "Anh Tú tài giỏi sao! còn ta thì không có thì giờ làm thế" (XIV, 31).

Bởi vì trong khi các nhà phiên dịch phương Tây xem lời nói này là "mỉa mai" bằng cách cho rằng Khổng tử giả vờ khen môn đệ mình để càng chê bai tham vọng của anh ta ("Anh Tú tài giỏi sao!"), thì nhà bình giải Trung Quốc thuyết minh nó theo nghĩa một chiến lược gián tiếp: "so sánh những ưu điểm và những khuyết điểm của những

người khác, dù cho đây cũng là một cách làm cho phép hiểu sự vật đến cùng, nhưng nếu dành quá nhiều thì giờ thì sẽ làm sao nhãng đầu óc của mình và khiến mình quên quy tắc xử sự của mình. Chính vì vậy cho nên Khổng tử khen môn đệ của mình nhưng theo lối nghi vấn; sau đó ông lại tự hạ thấp mình để chê bai sâu sắc hành vi này". Một nhà bình giải nói thêm: "Khi nhà hiền triết phê phán một người, lời nói của ông không phải là mạnh mẽ, nhưng ông vẫn đạt được mục tiêu của mình hơn là người ta có thể làm bằng cách nào khác". Một lần nữa, người ta nhận thấy ở đây lý tưởng Trung Quốc về một sự phê phán gợi ý và quanh co cho phép ta đạt đến người khác có hiệu lực hơn so với việc "bám sát" anh ta quá chặt. Nếu như ông ta phải dùng đến lối nói quanh để nêu bật phương diện mới thoát nhìn là mẫu thuẫn của cách nói, nhà bình giải Trung Quốc đã chia nó thành hai giai đoạn kế tiếp nhau của cách làm - điều này đưa chúng ta trở về cái lô gích của lối nói vòng bằng cách lấy vẻ bên ngoài đối lập với sự thực.*

Dù cho cách nói của Khổng tử không tách đôi giữa vẻ bên ngoài và sự thực, nó vẫn kéo ta đến điều mà chúng ta đã biết về cách bình giải thi ca ở Trung Hoa, là cách kiên quyết quay lưng với phúng dụ. Bởi vì như một hôm Schelling đã nêu lên xuất phát từ thần thoại cổ đại, mĩ mai và phúng dụ tỏ ra gắn liền chặt chẽ với nhau, bởi vì cả hai đều xử dụng lối nói giả vờ là cái yêu cầu phải được đảo ngược. Chính do đó, nó hướng dẫn ý thức tới một lĩnh vực khác của hiện thực. Sở dĩ Socrate mĩ mai, thì đó là vì để

cho người nói với ông vượt khỏi cái vẻ bên ngoài của sự hiểu biết sai lầm của anh ta và vươn tới cái đúng đắn; sở dĩ ông giả vờ "ngây thơ" và "đóng vai đứa trẻ" (eirôneuomenos kai paizôn, Banquet, 216 e), thì đó là làm theo lối những con khỉ ông cù mà vẻ bên ngoài là quá buồn cười và thô kệch để người ta không ngờ vực một sự đảo ngược. Kierkegaard, khi thuyết minh lối mỉa mai của Socrate đã chứng minh rằng qua cách chế giễu của ông ta, lối mỉa mai chứa đựng một cảm giác về một trật tự cao đẳng mà lối mỉa mai chứa đựng một cách kín đáo. Dưới cái vẻ giả vờ phi lý, nó chuẩn bị bước chuyển sang một "lĩnh vực" khác, có nhiều giá trị khác, mà người ta chỉ có thể đạt được bằng một sự tiến bộ liên tục. Mỉa mai chính là cách giải quyết chuẩn bị cho bước nhảy của việc trao đổi.

Vậy mà, nếu như hình ảnh đối thoại đã chi phối cái ý thức mà triết học Hy Lạp nhận thức được mình, thì nó lại vắng mặt trong lối dạy của Khổng tử. Khổng tử không khiến các môn đệ quay lưng với những bóng tối của cái hang để vươn tới ánh sáng; bởi vì ông không giả dối, cách nói của ông không phải mở ra để khiến người ta nhìn thấy một "cái đẹp" thực sự ở dưới một vẻ bên ngoài thô kệch và chán ngấy. Tóm lại, mọi cái đều dẫn chúng ta tới sự đối lập chủ đạo này: mục đích của cách nói của Khổng tử không phải là chân lý và chính vì vậy cho nên nó không thể phát triển một cách biện chứng (và tư tưởng của Khổng tử bắt buộc phải mất đi khi người ta biến nó thành diễn văn: bởi vì nó không dùng để chứng minh điều gì hết; sự thích hợp mà

nó nhằm đạt tới là thuộc một kiểu khác: không phải giữa tinh thần và sự vật mà giữa hành vi và tình huống (như là giữa "hoàn cảnh và địa vị - thời vị", như nó được thực hiện trong quá trình sự vật). Cho nên tôi nhân tiện nói đến một từ ở ngoài vốn từ triết học, nhưng lại liên quan trực tiếp với khái niệm quá trình: đối tượng của cách nói của Khổng tử và điều bao giờ cũng sẽ làm tư duy Trung Quốc quan tâm đó là sự điều chỉnh (như quá trình qua đó một cơ thể duy trì mình trong một thế cân bằng nào đấy bằng cách thích nghi với các hoàn cảnh ⁽⁹⁾). Nhưng đối tượng này thực tế không phải là một đối tượng, và chính vì vậy cho nên các môn đệ không nhận thấy nó.

Bởi vì khi Khổng tử chế nhạo, thì đó không phải là để chảnh một cái bẫy cho người cùng nói chuyện với mình ⁽¹⁰⁾, mà để cho anh ta có được một khoảng cách (so với yêu cầu này của sự điều chỉnh, nhấn mạnh một sự quá đáng hay một thiếu sót, và khi người môn đệ thân yêu nhất nói mình sẽ sò bởi cách dạy bảo của ông, thì đó không phải là vì anh ta thấy đột nhiên ý kiến mà anh ta lẽ ra phải theo đã sụp đổ và từ nay tỏ ra hư ảo đối với anh ta (kinh nghiệm của Ménon). Cái điều không ngừng thoát khỏi anh ta, theo lời các nhà bình giải, (Hồ Quảng), đó là "cách giữ thế thăng bằng tế nhị" là điều không ngừng thay đổi (để thích nghi với sự diễn biến năng động của sự vật) nhưng cũng chỉ một mình nó mới cho phép hành vi đạt được sự ổn định không bao giờ đi lệch, (và mẫu mực của nó là sự vận hành của Trời). Nếu như người môn đệ nói rằng nó "ở trước mắt mình", rồi đột

nhiên lại ở phía sau thì đó là vì bao giờ anh ta cũng có xu hướng ở về phía này đằng sau hay đi quá xa về phía trước; và mặt khác, chính bằng cách không ngừng bổ sung mặt này bằng mặt kia, "sự mở rộng" trí óc được thực hiện bằng học vấn và "thái độ tự kiểm chế" của hành vi do nghi lễ yêu cầu, điều mà vị Tôn sư dẫn anh đến. Như vậy yêu cầu này không hề nổi lên ở một cái gì khác, các nhà bình giải cũng nêu rõ, đây là yêu cầu về sự điều chỉnh mà tầm rộng lớn là vô hạn) "Tôi càng ngược mắt nhìn tôi càng thấy nó cao"), cuối cùng cũng xuất hiện như một điều hiển nhiên, điều hiển nhiên của cái nội tại ("đường như nó nổi lên trước mặt tôi"); đồng thời nó lại thoát khỏi tay tôi; bởi vì sự điều chỉnh khi đến mức cao nhất bao giờ cũng được thực hiện một cách tự nhiên, bằng lối thích nghi liên tục, không phải là việc áp dụng và cũng không bao giờ dành riêng cho một "nơi" hay một "người" riêng nào đó.

Điều làm cho người môn đệ của Khổng tử sững sờ, tóm lại, không phải là tình trạng nhanh chóng thay đổi vấp vả của biện chứng pháp vì nó khiến ta vươn tới một diện mạo về bản chất; mà đây là thể cân bằng ta muốn đạt đến chỉ thể duy trì bằng một sự diễn biến liên tục, do đó người ta không bao giờ nhận diện được nó. Chính vì vậy cho nên con đường giảng dạy của Khổng tử là sự "tế nhị", và ông bỏ qua sự đứt đoạn mà lối mỉa mai sẽ gây nên bằng cách chuyển ý thức từ cái thế giới thay đổi của kinh nghiệm sang một bình diện khác sẽ là bình diện của cái tự thân và của cái phổ biến. Người ta nói Phu tử hướng dẫn môn đệ " một

cách tuần tự" và liên tục. Ta còn phải xét xem bình diện khái quát này mà phép đồ đề của Socrate ở Hy Lạp đã mở đầu và trong khi tiếp tục theo dõi Khổng tử, ta phải tìm hiểu tại sao tư duy Trung Hoa lại không dùng đến nó* Phải chăng có thể xem Luận ngữ theo một quan niệm hợp nhất không để ý đến sự khác nhau về tầng lớp và truyền thống giữa các chương khác nhau của tuyển tập mà các nhà ngữ văn đã chịu khó nêu lên (Cui Shu vào cuối thế kỷ thứ XVII trong tác phẩm thú vị của mình và gần đây Kimura Eiichi trong Kòshi tó Rongo, Tokyo, xuất bản năm 1971)? Theo quan điểm của tư duy Trung Hoa có truyền thống cấp tin bộ phận khác nhau của cùng một uy tín; chúng tôi sau đây vẫn xét việc bỏ mất "lối nói tinh vi" được cấp cho Khổng tử ở nghĩa mà những chương cuối của tuyển tập.

* Lối soi sáng theo đường vòng này là xuất phát từ

* "Cũng như ở chương XI: "Người xưa về mặt nghi lễ và âm nhạc là những người què mùa; còn những người hiện đại là những người thành thạo. Xét cho cùng, tôi theo những người xưa!" Nhà bình giải Trung Quốc không xem thuật ngữ người xưa một cách mỉa mai như là Legge muốn làm, ở đây dẫn một cách nói hợp thời: một lần nữa sự tách đôi được làm để vượt khỏi điều mâu thuẫn không phải được quan niệm như một điều giả dối nhằm đối lập về bên ngoài của lời nói với hiện thực của nó (nhưng nó đối lập ý kiến của Khổng tử với ý kiến của người khác).

Câu nói sẽ có nghĩa là ngày xưa có thể cân bằng hoàn toàn giữa tự nhiên và văn hoá, nhưng với trình độ tế nhị hiện nay, thế cân bằng này tỏ ra quá mỏng manh. Sự quá đáng là một khuyết điểm: cách nhìn bao giờ cũng là cách điều chỉnh.

một mặt nhỏ nhất của hành vi đôi khi khiến người ta không tài nào dịch trực tiếp câu nói:

Bây tôi của Công Thúc Văn viên quan lớn là Soạn cùng đi với Văn đến gặp công tước khi nghe kể lại điều này, Khổng tử nói " ông ta xứng đáng với tên gọi là Văn của mình" (XIV, 19)

Để diễn đạt câu nói này, người phiên dịch chỉ có thể bám lấy giá trị gợi ý của cái cảnh được nêu lên và phải đưa vào đây một yếu tố kể chuyện để giải thích. Như vậy ông ta kể lại hơn là dịch: "khi ông ta được Vệ Công bổ nhiệm là Công Thúc Văn Tự, thì ông ta không ngần ngại giới thiệu với vị công tước người giúp việc của mình tên là Soạn và người này cũng được bổ nhiệm là thừa tướng" (A. Cheng tr. 114). Vậy mà nếu như người dịch bắt buộc phải xây dựng lại cách nói, thì đó không phải do chỗ ông ta cần phải cho chúng ta biết một điều gì khác thuộc ngữ cảnh, ngoài biến cố đơn thuần được nêu lên: một hôm, người giúp việc của vị thừa tướng đến triều đình cũng ở ngang hàng với ông ta. Một nhà bình giải đã nêu bật một chi tiết như thế về hành vi riêng nó đủ nêu lên yêu cầu đạo lý (điều này biện hộ cho người ca ngợi mà Khổng tử nói). Việc một người nào đó đề cao người giúp việc của mình ở bên cạnh vị công tước đến nỗi người giúp việc cũng được nâng lên cùng hàng với ông ta " chứa đựng ba đức tính chủ yếu" biết người kia và đánh giá những ưu điểm của ông ta; việc quên mình bỏ qua sự kiêu ngạo của mình; và cuối cùng việc phục vụ tốt nhất vị công tước bằng cách giúp ông ta có được những người có năng lực nhất

CHƯƠNG X

KHÔNG CÓ MỘT BÌNH DIỆN NHỮNG BẢN CHẤT HAY TẠI SAO ĐƯỜNG VÒNG LẠI LÀ LỐI VÀO (ĐỂ ĐẠT TỚI).

Người ta đã sớm đồng ý với nhau, trong phạm vi triết học Phương Tây về cái điểm sẽ là sự đóng góp của "Socrate". Người ta phải cấp cho ông hai điều, như Aristote, nhà sử gia đầu tiên về vấn đề này đã khẳng định nhiều lần: "những cách lý luận quy nạp" và những "định nghĩa phổ quát". Phép quy nạp (epagôge) được hiểu như là việc tiến từ cái đặc thù tới cái chung: từ chỗ nhận xét những thí dụ đa dạng nhất, tinh thần vươn lên tới tính chất chung là cái tập hợp chúng lại thành một loại duy nhất; và định nghĩa, được xem như là cái lý luận (logos) thực sự, lại là sự tập hợp các đặc trưng này nhằm nói lên bản chất của sự vật, cái ousia của nó. Điều mà lối mĩa mai kiểu Socrate khiến ta vươn tới, bằng cách làm cho các ý kiến của mình bị ngược đãi vất vả, rồi người ta dựa vào đó để xây dựng phép biện chứng, lại chính là cái vật tự thân này mà tiêu chuẩn của nó là tính phổ quát (bao hàm tình trạng không có

mâu thuẫn), và đồng thời chỉ có nó thôi mới có thể làm nền tảng cho "khoa học" ⁽¹⁾.

Người ta cũng đã đồng ý với nhau như vậy về cội nguồn của yêu cầu này. Bởi vì nếu như cách suy nghĩ theo lối quy nạp đã được sử dụng trước Socrate, thì ông vẫn là người đầu tiên nhận ra tầm quan trọng của nó và sử dụng nó có hệ thống. Thực vậy, ông phải vượt khỏi chủ nghĩa giáo điều ngây thơ của các nhà "vật lý học" là những người đòi đặt ngay đến cái phổ quát, và nói lên cái toàn thể của thế giới - nhưng rồi những điều mâu thuẫn của họ, giữa họ với nhau, cũng đủ để nêu bật tính vô đoán; cũng như ở đầu kia là chủ nghĩa hoài nghi tương đối luận của những người nguy biện; với Protagoras cầm đầu, bằng cách quy sự thực về điều gì từng người một cảm thấy. Do tính đặc thù và tính ngẫu nhiên của kinh nghiệm, muốn tìm hiểu tính phổ quát là điều được thừa nhận là một hiểu biết quyết định, độc lập đối với chúng ta, con đường đi sẽ được mở rộng bằng đối thoại: khi được hỏi về tinh thần dũng cảm, lòng mộ đạo, sự minh triết, Socrate đưa ra những quan niệm của người này và của người khác để thử nhận diện xem đạo đức là cái gì, với tính cách một "ý niệm", duy nhất và nhất quán (en ti eidos), và do đó mà bất biến.

Tất cả chuyện này ai cũng biết, hay đúng hơn, nó là quen thuộc đến nỗi người ta có cảm tưởng kể lại chuyện cũ. Sự đóng góp này của "Socrate" đã nhập hẳn vào lịch sử triết học đến nỗi người ta không còn biết ngạc nhiên về nó nữa: ta phải thừa nhận rằng, đối với chúng ta, nó đã hoà làm

một với thời kỳ phát triển đầy đủ của lý trí, và chúng ta đã bỏ qua mặt thiên kiến của nó. Người ta đã có thể phê phán lối làm việc này, nhưng người ta lại không trách cứ cái yêu cầu của nó. Bản thân Nietzsche đã làm điều này đến chừng mực nào? Bởi vì, ngay dù khi người ta bác lại tính phổ quát của định nghĩa thì người ta vẫn còn lệ thuộc vào tính phổ quát. Trái lại, tình trạng mà Luận ngữ của Khổng tử khiến ta thấy ngay lại là khác hẳn: bởi vì khi người ta hỏi ông về cái đức, ông đã không nghĩ đến chỗ định nghĩa nó.

Trong khi nếu dùng định nghĩa "người ta có thể đưa ra một câu trả lời nhặt tẻ và ngắn gọn", như điều Platon bảo rằng Socrate đã nói khi nói đến "khoa học" (đối tượng tốt nhất để định nghĩa), thì rõ ràng là, vì không có cách nào định nghĩa, "người ta đã đi loanh quanh theo một con đường không kết thúc" (*perierchetai aperanton odon*, Théétète, 147 c). Kết quả là, hoặc là người ta dùng đến sự thuận tiện của lối định nghĩa là lối hoạt động một cách trừu tượng cho phép ta đạt đến sự vật trong bản chất của nó, hoặc người ta lâm vào tình trạng phải "đi loanh quanh", là điều thực tế không thể "có kết thúc". Với Khổng tử, tư duy Trung Hoa đã bước vào con đường quanh co này là cái không bao giờ chấm dứt. Nhưng tính toàn vẹn mà nó quy về lại không lẫn lộn với tính khái quát là điều mà cách định nghĩa theo Socrate dẫn tới. Người ta nhằm một tính phổ quát khác, cái này là nội tại ở trong những lời nhỏ nhặt nhất của nhà Hiền triết; và chính vì vậy cho nên tự bản thân nó, lối đi quanh này lại có thể đồng thời là lối đi đến mục đích.

1. Vấn đề được nêu lên ở xuất phát điểm, tuy vậy cũng thuộc loại này:

Nhan Uyên hỏi điều gì đáng hổ thẹn (Nhan Uyên vấn sĩ). Phu tử nói: "Lúc nước yên trị ngôi hưởng lộc, lúc nước vô đạo cũng ngôi hưởng lộc, là đáng hổ thẹn vậy" (XIV.1)

"Bổng lộc" ở đây là lương bổng của người nào làm công việc cạnh vị vương công. Theo một nhà bình luận xưa (Hồ Uyển), câu trả lời của Khổng tử sẽ có nghĩa bằng cách đối lập các trường hợp, ở chỗ khi đất nước được cai trị tốt, người ta nên giữ một địa vị, và do đó, nhận được lương bổng về địa vị này, nhưng điều này sẽ trở thành xấu hổ khi đất nước không phải như vậy. Lời bình luận cổ điển nhất, trái lại, giải thích công thức này theo xu hướng một sự đào sâu hơn (Chu Hy): Nếu như rõ ràng là mọi người đều thấy nghĩ đến lương bổng khi đất nước bị cai trị kém là xấu hổ, thì Khổng tử còn muốn môn đệ của mình có ý thức phải đi xa hơn về điểm chỉ nghĩ đến lương bổng ngay cả khi đất nước được cai trị tốt cũng là xấu hổ. Dầu sao, rõ ràng là khi được hỏi về "điều xấu hổ", Khổng tử không nghĩ đến việc xây dựng một định nghĩa, cũng không tự đặt cho mình câu hỏi về tính chất chính đáng của thuật ngữ này, được xét trong tính khái quát của nó; nhưng đây cũng không còn chỉ là một thí dụ về điểm cái gì là xấu hổ, mà ông cấp cho môn đệ mình - thí dụ này còn khiến chúng ta ở trong mối quan hệ giữa cái đặc thù với cái chung (thí dụ là để minh họa cái chân lý trừu tượng). Câu trả lời của Khổng tử phải đọc như là một "chỉ hướng", nhằm mở ra một lối đi để suy nghĩ (xem lời bàn của Trình Di, XIV, 2a). Những người bình

giải trước đó, như người ta thấy, hình dung con đường đi này một cách khác (các cách đọc của họ kể ra không loại trừ nhau: có thể có nhiều đường đi), họ đi tiếp con đường hoặc xa hơn hoặc gần hơn. Những điều quan trọng, như người bình giải thứ hai cho chúng ta biết, đó là câu trả lời của Phu tử đã "nêu bật" được những "khát vọng" của môn đệ mình, "bằng cách khiến anh ta có ý thức được về cách anh ta có thể tiến lên".

Mặc dù quan tâm của Khổng tử không phải là đưa ra định nghĩa, bởi vì tiêu chuẩn của định nghĩa là tính phổ quát, như chúng ta thấy trong sự khác nhau của những câu trả lời mà Khổng tử cấp cho cùng một câu hỏi được nêu lên. Về chủ đề: "chữ hiếu" (và những nhà chú giải Luận ngữ đã cẩn thận trình bày các lời giải đáp này kế tiếp theo nhau, II, 5, 6, 7, 8). Khi một lãnh chúa lớn hỏi ông thì Khổng tử trả lời ngắn gọn bằng một nguyên lý: "dừng chống lại", rồi sau đó ông giải thích điều này bằng việc tôn trọng lễ (nguyên lý ngăn ngừa này đồng thời chứa đựng một cách áp dụng phù hợp với người hỏi: vị lãnh chúa này có xu hướng chống lại vị vương công trong việc chiếm lấy những nghi lễ dành cho vị vương công: trái lại, khi người con của vị lãnh chúa này cũng nêu lên câu hỏi này, thì Khổng tử trả lời bằng cách đặt mình vào địa vị của chàng trai: "rằng cha mẹ anh chỉ lo cho sức khoẻ của anh"; cuối cùng, khi các môn đệ hỏi, thì Khổng tử lại chú ý nhiều hơn đến yêu cầu nội tâm (đồng thời, giọng nói cũng mạnh mẽ hơn): đối với một môn đệ trong tình yêu đối với cha mẹ đi quá đáng đến chỗ suông sã thì Khổng tử nhắc nhở sự cần

thiết phải "tôn kính": đối với một người khác nghiêm chỉnh lo hầu hạ cha mẹ mà lại quên tỏ ra thân ái thì Khổng tử nhắc nhở tầm quan trọng của "vẻ mặt" mà người con biểu lộ với cha mẹ. Chuyện Khổng tử trả lời khác nhau với từng người một không hề có ý nghĩa là ông chấp nhận một quan điểm tương đối luận; nói khác đi, ông không thiên về tính khái quát kiểu Socrate, không kéo nó về lập trường của một Protagoras (bởi vì điều ông chú ý ở đây không phải là chân lý). Khổng tử "cảnh cáo người hỏi mình, người bình giải kết luận, tùy theo trình độ người hỏi đạt được và tùy theo điều anh ta còn thiếu, do đó các câu trả lời là khác nhau". Câu trả lời thứ nhất cách xa hơn (đồng thời rắc rối hơn), câu trả lời thứ hai hẹp hơn, hai câu trả lời sau đều vừa là riêng tư hơn và theo luân lý hơn (những thí dụ tương tự ở XII, 14 và XIII. 17 về vấn đề làm chính trị; hay ở XIII, 20 và 28 về "cách làm người quân tử"). Tóm lại, Khổng tử thích nghi với từng trường hợp, ông tính đến sự khác nhau trong khả năng từng người (VI, 19). Hay, chính xác hơn, vì khái niệm thích nghi hãy còn chứa đựng ngầm mỗi quan hệ giữa cái đặc thù với cái chung, cho nên trong chủ đề chữ hiếu, Khổng tử đưa ra một biến tấu (theo nghĩa âm nhạc của thuật ngữ này). Như chính một người bình giải (Trình Di), XII, 22) nói rõ ràng: "Lời nói của Phu tử thay đổi tùy theo con người hỏi ông": tức là nó trở nên khác đi tùy theo nhu cầu riêng của mỗi người. Lời nói của Khổng tử chính là lối chuyển giọng liên tục này. Và điều này chính là tương ứng rõ ràng về mặt sư phạm với yêu cầu điều chỉnh ở bình diện tổng thể.

Sự quan tâm duy nhất để điều chỉnh như vậy thậm chí có thể khiến Khổng tử đưa ra những câu trả lời ngược lại nhau khi nói với người này hoặc người kia. Trong cùng một mục của Luận ngữ (XI, 21), khi người môn đệ đầu tiên hỏi Khổng tử có nên áp dụng ngay những điều anh ta vừa mới học không, thì Khổng tử đáp lại rằng trước đó hãy hỏi ý kiến cha mẹ đã; rồi với người môn đệ thứ hai khi cũng đặt câu hỏi này thì Khổng tử lại đáp lại là chuyển ngay sang hành động. Đúng trước sự rắc rối không khỏi làm cho những người hỏi ông băn khoăn về cái vẻ mâu thuẫn này, Khổng tử tự giải thích: người môn đệ thứ hai có xu hướng bước lùi, do đó ông thúc đẩy anh ta làm ngay; người môn đệ thứ nhất lại quá hăng hái, do đó Khổng tử khuyên anh ta tự kiềm chế. Như vậy, kiến giải chính là việc giữ một sự thăng bằng tế nhị giữa tình trạng quá đáng và sự kém sút, điều này là hoàn toàn lệ thuộc vào tình huống: bởi vì, như người ta biết, việc điều chỉnh không hề xuất phát từ một nguyên lý được nêu lên từ trước và vượt khỏi quá trình sự việc, mà đây là chuyện cấp quan hệ cho cái hoàn toàn tùy thuộc vào hoàn cảnh và tính nhất trí của nó vẫn là nội tại (cái lẽ của Trung Quốc đối lập với cái lý (logos) đóng vai "lý do"). Như vậy, không đưa ra một định nghĩa trừu tượng có thể bao hàm sự khác nhau của các trường hợp, câu trả lời của Khổng tử là tùy sự diễn biến: việc thích nghi mà nó nhằm diễn đạt được, và chính điều đó khiến nó chặt chẽ, không phải là giữa cái đặc thù với cái chung mà là giữa lời nói ra với hoàn cảnh nói (do đó, như người ta đã thấy, lời khuyên của ông có hiệu lực). Nếu như Khổng tử thậm chí không nêu lên vấn đề định nghĩa, thì xét cho cùng, ông

không nghĩ đến việc rút ra một thực thể ổn định - và do đó, có tính chất ý niệm - là cái có thể tách ra khỏi sự diễn thành: ông không quan tâm tới một "bản chất" của sự việc, bởi vì ông không nhìn thực tế theo kiểu "tồn tại" (đối lập với sự diễn thành) mà theo kiểu quá trình (mà bản chất của quá trình lại chính là ở chỗ phải được điều chỉnh); ngược lại, chính là để thoát khỏi những ngõ cụt của bản thể học mới ra đời mà Socrate nghĩ đến sự cần thiết của định nghĩa (ngay dù cho diện mạo bản thể học của nó phải đến Platon mới được biểu hiện thành lời).

Một điều chúng ta điều trái ngược của Khổng tử so với cách định nghĩa của Socrate, đó là lối nói quanh (trùng ý). Bởi vì điều này hoàn toàn không phải là một lỗi lầm về logic, mà chính là biểu hiện lý tưởng của cách điều chỉnh. Tề công hỏi Khổng tử về chính trị. Khổng tử chỉ trả lời: "Vua ra vua, tôi ra tôi, cha ra cha, con ra con" (XII, 11). Câu hỏi được nêu lên là câu hỏi tuyệt diệu, và nó ở đây xảy ra trong hoàn cảnh long trọng nhất (một vị công tước là người hỏi). Vậy mà trong câu trả lời của Khổng tử thì vị ngữ chỉ đơn thuần lặp lại chủ ngữ, mà không nói gì hơn nữa - cũng không nói ít hơn - nó phù hợp rõ ràng với chủ ngữ bởi vì ở đầu này đến đầu kia của mỗi liên hệ mỗi người phải phù hợp hoàn toàn với điều mà địa vị của mình (đóng vai công tước hay bầy tôi, hay cha hay con) yêu cầu. Chính nhờ vậy ở cấp độ của toàn bộ hệ thống, ở đây là hệ thống xã hội, một trật tự điều chỉnh được duy trì (có nhiên, về mặt hệ tư tưởng, điều này cũng có giá trị: mỗi người hãy cố gắng làm tròn điều kiện của mình hơn là muốn thay đổi

nó; sự điều chỉnh, người ta ngò vực nó về điểm này, là trái ngược với cách mạng). Trái lại, trong khi xây dựng mình vượt khỏi chủ ngữ, thì vị ngữ của định nghĩa lại dựng lên một bản liệt kê đầy đủ về tính khái quát, cho nên cái vị ngữ của cách nói vòng, theo lối Khổng tử, tuy không hề vượt ra ngoài chủ ngữ của mình chút nào, vẫn nói tốt nhất những điều mà Phu tử muốn nói: nghệ thuật "thích nghi mình", không quá đáng cũng không kém sút, nhờ một sự ăn khớp hồn nhiên của hành vi với tình huống (đó là điều mà tính chất trực tiếp của cách thích nghi theo lối nói vòng biểu hiện - trong khi đó, trong lối định nghĩa thì cách thích nghi lại là được xây dựng). Như vậy, cách nói vòng không phải là có một ý nghĩa yếu ớt, mà làm thành một ý nghĩa mạnh mẽ, thậm chí, theo cách nhìn của Khổng tử đó là cách mạnh mẽ nhất có thể có được. Mục tiêu của nó không phải là xác lập một bản sắc, như trong trường hợp của định nghĩa, (điều mà người ta đạt đến qua bản chất), nhưng đây là cảm thấy một sự ăn khớp. (Đồng thời, người ta chú ý không phải là làm cho cái lý thuyết có thể làm được, như việc định nghĩa làm, nhưng- đây là đối tượng của tư duy Trung Hoa- cốt phát hiện cho chúng ta thấy điều hiển nhiên).

Chúng ta cũng không che đậy mình rằng, ngoài cách biện hộ này về cơ bản, lối nói vòng còn cung cấp một cách dùng thuận tiện (việc chú ý tới một sự ăn khớp theo trường hợp cũng góp phần nào đó). Thực vậy, lịch sử cho chúng ta thấy rằng, người hỏi Khổng tử trong câu chuyện này là một công tước không tốt. Nhưng ông ta vẫn là một công tước. Vậy thì cách nói vòng tuy không nói lên cái gì hết, vẫn

không khiến cho người nói gặp nguy hiểm gì, người ta không thể trách anh ta là táo bạo hay phạm tội khi quân. Đồng thời, trong khi nêu lên điều hiển nhiên, nó có thể được dùng thích hợp như một thú bình phong, để dẫn tới những ý nghĩa quanh co mà không bị trừng phạt. Người bình giảng cho biết rằng vị công tước này đã không lo bổ nhiệm một người con trai thừa kế (như vậy là ông ta không đóng vai trò thích hợp của mình của vị "công tước" và "ông cha") và chính viên quan của ông ta đang tìm cách chiếm đoạt quyền lực của ông ta (như vậy người này không đóng vai "một bầy tôi" tốt). Vị quan này cuối cùng sẽ giết vị công tước của mình, và điều này theo quan điểm chính trị, là điều vi phạm lớn nhất có thể có. Dưới sự che đậy của lối nói vòng, Khổng tử như vậy đã đưa ra một lời phê phán gián tiếp, nhưng lại càng gay gắt hơn. Trong khi không nói gì hết, lối nói vòng lại khiến người ta hiểu nhiều hơn và đóng vai lời nói bóng gió.

Một cách diễn đạt khác, chỉ thay đổi đôi chút của lối nói vòng và cũng ít nguy hiểm như vậy, là lối nói điều đương nhiên. Trong khi không chịu xây dựng một điều khái quát, lối nói điều đương nhiên tự tách ra khỏi câu cũng như lối nói vòng tách ra khỏi định nghĩa. Một lần nữa, đây là một dịp long trọng và câu hỏi là quan trọng: Định Công hỏi xem có một công thức nào có thể tự nó đảm bảo sự phồn vinh của một nước không (XIII, 15). Khổng tử bắt đầu nói lên thái độ hoài nghi của mình đối với loại cách ngôn như vậy, rồi vì bất đắc dĩ, ông nói lên cái khuôn sáo này "làm vua là khó, làm tôi không dễ". Ông không nhằm định nghĩa

một nguyên lý chính trị, cái công thức được chọn vắng hẳn mọi nội dung lý thuyết: vẻ tẻ nhạt của nó chỉ cốt nhằm nêu bật yêu cầu nằm trong mỗi vẻ của nó. Chính vì vậy cho nên khi một môn đệ hỏi ông về biện pháp đầu tiên mà ông sẽ làm nếu như ông được mời lo công việc ở nước Vệ, thì điều làm cho người nói chuyện với ông hết sức ngạc nhiên đó là Khổng tử lấy nguyên lý "chính danh" (XIII, 3) làm điều ưu tiên của mình: bởi vì các tên gọi quy định các chức vụ, và từ đó dẫn tới khả năng hành vi có thể thích hợp. Vấn đề mà Khổng tử nêu lên không phải là vấn đề lôgic, gọi tên, mà vấn đề chính trị của việc điều chỉnh; điều làm ông quan tâm không phải là cái nghĩa trừu tượng của từ, mà cái phần nó chứa đựng có tính chất quy tắc. Bởi vì một khi lời nói đi chệch khỏi điều nó phải biểu hiện, như chẳng hạn khi người ta vẫn tiếp tục gọi một "cốc rượu vương" với một cốc rượu chẳng còn vương vấn gì nữa (VI, 23) thì các nhiệm vụ của người này và người khác đều rối tung lên (câu chuyện trên đây kể ra có thể đọc một cách bóng gió: Vệ công là tấm gương của một người con không còn là "con", bởi vì ông đã xung đột với cha mình). Khi ngôn từ bị vi phạm thì các địa vị cũng bị vi phạm (xem XIII, 14). Như vậy, điều chệnh lệch khiến Khổng tử than phiền trước hết là do một sự lộn xộn ở trong ngôn ngữ: khi các từ mà người ta sử dụng không còn tôn trọng nội dung tiêu chuẩn của chúng và điều may mắn của lối nói vòng trở thành không thể làm được.

2. Định nghĩa là tiêu biểu về mặt lý thuyết bởi việc nó thực hiện một sự tách đôi (giữa cái cụ thể và cái trừu tượng,

giữa cái đặc thù và ý niệm); và về mặt chiến lược, bởi cách tiếp thu trực tiếp mà nó gây nên. Vậy mà ngay cả trực giác là điểm ở trung tâm của lối nói năng theo lối Khổng tử, và với tính cách như vậy, nó đã được dùng để nêu đặc điểm lời dạy của Phu tử cũng không bao giờ được xét trực diện theo lối phổ quát. Về ý nghĩa của chữ "nhân" thực vậy (nhân là đức tính của "tính người", nhưng nó không những chỉ một đạo đức thực sự mà còn chỉ sự nhận thức về một sự đoàn kết cơ bản giữa người với người), Khổng tử lần lượt nói với môn đệ yêu thích của ông rằng "ông đang cố gắng tự làm chủ mình để quay trở lại lễ" (khắc kỷ phục lễ vi nhân); và nói với một môn đệ khác kém thông minh hơn (do đó cần phải nói rõ ràng hơn) rằng ông ra cửa "như là đứng trước một vị khách quan trọng" và sai khiến dân "như là mình tham dự vào một lễ tế quan trọng" (xuất môn như kiến đại tân sử dân như thừa đại tế) còn với một người thú ba cuối cùng, người ông thích nhất, bằng một trò chơi chữ, làm anh ta thất vọng rằng "nói năng phải thận trọng" (XII, 1-2-3). Tuy theo phẩm chất của người cùng nói chuyện, Khổng tử đáp lại theo những cấp độ khác nhau - nhưng bao giờ cũng theo lối nói vòng; trong câu trả lời thú ba "điểm nút" mà ông xét đến vấn đề là đặc biệt tế nhị, nhà bình giải nhận xét, nhưng sự dè dặt này mà ông cần đến là để chống lại sự vội vã của người kia muốn nói nhiều ngay cũng đủ giúp cho người ta thấy đường đi, như chúng ta biết của một yêu cầu cơ bản. Tình hình cũng thế đối với những câu trả lời khác nhau mà Khổng tử có thể đưa ra về cùng một chủ đề

với cùng một người hỏi (Phản Tri VI, 20 XII, 22, XIII. 19): Chúng đều là bảy mươi góc cạnh được tấn công vào một điểm này hay một điểm khác để người ta đạt đến cái chủ yếu.

Do chỗ không có định nghĩa, cho nên không thể nào có một biện luận chặt chẽ. Cũng vậy, từ ý nghĩa của chữ nhân mà ông không ngừng nói với các môn đệ, sự quan tâm của Khổng tử không phải là nhằm biến nó thành một khái niệm, hay chứng minh cái cơ sở vững chắc của nó; nhưng là để gợi ý cho thấy cách nói của Khổng tử luôn luôn liên quan đến chữ này, để chúng ta có thể hiểu tầm quan trọng của nó sâu sắc hơn. Qua những cách nói quanh co của lối diễn đạt và tỉnh lược như cách nói dưới đây, trực giác này được xác lập. Như vậy, sự uyển chuyển của lối nói của Khổng tử không chỉ có lý do biện hộ bởi quan hệ với người cùng nói chuyện: người ta bao giờ cũng chỉ có thể có ý thức về cái chủ yếu theo một cách bóng gió. Ở đầu quyển IV của Luận ngữ, bảy lời nói đầu tiên bàn về chữ nhân đều tách khỏi mọi ngữ cảnh. Những cách nhìn đa dạng này không thể nào tóm tắt trong một cách công thức hoá chung nào hết:

Phu tử nói: "Xóm làng lấy nhân làm điều tốt đẹp. Nếu chọn nơi ở không có nhân sao có thể gọi là khôn ngoan? (trí) ⁽¹⁾

Phu tử nói: "Người nào không có nhân không thể chịu cảnh nghèo khó lâu dài, cũng không thể ở lâu trong cảnh vui vẻ. Con người có nhân sống thoải mái trong cái nhân

này; con người có trí biết khiến cái nhân thành cái lợi cho mình" ⁽²⁾

Phu tử nói: "Chỉ có người nào có nhân thì mới biết yêu và biết ghét người ta"⁽³⁾.

Phu tử nói: "Nếu người ta chăm chú vào chữ nhân, thì không còn cái ác nữa" ⁽⁴⁾.

Điều bình thường đối với mọi lời nói tách rời, đó là những câu nói này không nhập vào một kiến trúc chung nào hết, cũng không hạn chế nhau. Điều độc đáo ngược lại, do chỗ tuy chúng được nêu lên dứt khoát như mọi câu châm ngôn thường là thế, nhưng những lời nói này không phải là khép kín ở bản thân chúng; nhưng bằng cách cái này thay thế cái kia, tất cả chỉ bắt đầu nói lên việc xuất phát từ một điểm đặc thù. Câu thứ nhất đề cập đến ý nghĩa của chữ nhân theo quan điểm khiêm tốn nhất của sự điều chỉnh cho phù hợp với hoàn cảnh và của thói quen vốn là hai cái lệ thuộc vào cái môi trường trong đó người ta sống (ở Trung Hoa đạo đức trước hết là chuyện môi trường); cùng một lúc với sự bổ sung kín đáo là cái đóng vai nổi liền sự đoàn kết vốn thuộc vào "ý nghĩa của chữ nhân, và sự cần thiết phải lựa chọn (ở đây là một nơi ở), phù hợp với "sự khôn ngoan". Vậy mà, ngay từ câu thứ hai, sự bổ sung này lại biến đổi bằng cách trở thành đối tượng của một cách tôn ty hoá gián tiếp: con người có nhân sống tự nhiên ăn khớp với thể giới trong khi đó đối với con người có trí, điều này còn tuy thuộc vào ý định. Bởi vì con người có nhân về nguyên

tắc thiên về tình yêu mọi người, cho nên ý nghĩa này của chữ nhân có thể dẫn tới một thái độ không phân biệt luân biếng, xuất phát từ một sự đồng thuận tể nhậ nhất; do đó, cần phải nhắc nhở, phần nào hơi hung hăng đến châm ngôn thứ ba: người ta không nên chỉ yêu những người khác, người ta còn phải biết - chính bởi vì người ta biết yêu - căm ghét những kẻ làm điều ác, xứng đáng bị trừng phạt. ở đây vọng lại câu chuyện sau đây nhưng bằng cách sửa chữa điều mà ý niệm cái ác có thể được quy chế hoá, cái "ác" đối lập với cái "thiện" và do đó, có thể cản trở sự tiến bộ đạo đức; từ lúc đó vì người ta thực sự cảm thấy nó, cho nên cái nghĩa của chữ nhân làm cho những điều ngăn cấm biến mất và khiến cuộc sống đạo đức tập hợp trong một tính tích cực như nhau. Những lời nói này được phát hiện sau đó mỗi lần hướng sự thức nhận theo một ý nghĩa tương đối khác nhau, - nhưng là để trước sau chỉ nói đến một chuyện và không lời nào kết thúc câu chuyện này: chúng chống đỡ cho nhau bằng cách cắt ngang nhau, đồng thời còn bổ sung cho nhau bằng cách nêu bật điều mà mỗi câu riêng nếu được thuyết minh một cách đơn nghĩa, có thể tỏ ra hạn chế và cứng nhắc.

Như vậy, ý nghĩa của chữ nhân không được hình dung như một khái niệm, mà được tư duy như một kích thích: đây là cái kích thích xuyên qua sự tồn tại của mỗi người bởi mối liên hệ với những người khác, giúp anh ta đạt được đạo đức. Vậy mà, xuất phát từ đây con người trao đổi ngay với cái gốc của thực tế. Bằng cách cảm thấy trực tiếp, qua

có hội nhỏ nhất, sự đoàn kết triệt để của các tồn tại, con người vươn lên tới việc trực giác được tính gắn bó là cái luôn luôn hoạt động trong cái quá trình to lớn của sự vật: anh ta ý thức được "Trời" là gì (như vậy, sẽ không có "đạo đức" và "siêu hình học" tách khỏi nhau thành hai lĩnh vực: sự phản ứng về mặt đạo đức tự nó soi sáng lĩnh vực của triết học đầu tiên). Chính vì vậy Không tử có thể nói đến ý nghĩa của chữ nhân vừa như là cái gần chúng ta nhất:

Phu Tử nói: "Chữ nhân phải chăng là ở xa? Ta muốn có nhân thì cái nhân đến vậy" (VII, 29).

Lại vừa như là một lý tưởng không thể đạt được:

Phu Tử nói: "Về điểm là Thánh và Nhân thì tôi đâu mong đạt đến?" (VII, 33).

Chính vì vậy ông có thể cấp cho cái đức của chữ nhân một nội dung cụ thể và tích cực, được nêu lên từng điểm một (xem XVII, 6), cũng như không chịu nói về điều này và vẫn nói loanh quanh (xem V, 4; 7; XIV, 2, 5). Trong khi không ngừng có thể đi sâu vào ý nghĩa của chữ nhân khiến người ta "trao đổi" với nhau theo hành vi đạo đức thông thường nhất và là giai đoạn tuyệt đối của sự minh triết (xem Chu Hy, lời bình giảng của VI 28c). Tính chất bao quát của thuật ngữ này vốn là không có giới hạn như vậy, do đó sẽ đi song song với sự tiến bộ vô hạn của đạo đức. Vậy mà, như người ta biết, nếu định nghĩa nó thì trước hết phải "quy định giới hạn" (xem từ Hy Lạp *orizesthai*), đánh dấu những biên giới chia tách chẳng hạn hai cánh đồng, một loại này

với một loại khác; do đó Khổng tử không thể định nghĩa ý nghĩa của chữ nhân mà chỉ có thể chỉ ra cần phải tìm nó theo " hướng" nào mà thôi (VI 28) và cách "tiền gần" đến nó (XIII, 27).

3- Do đó phải chăng người ta có thể ngạc nhiên khi tìm thấy trong Luận ngữ câu nói này:

Phu tử ít nói về lợi, về số mệnh và về nhân (IX, 1. Tử hãn ngôn lợi, dự mệnh, dự nhân) ?

Cách đọc này là đúng đắn nhất về mặt ngữ pháp (không thể ngờ vực là văn bản bị xuyên tạc) và đa số các nhà bình giải (trong đó những người nổi tiếng nhất như Trình Di, Chu Hy) cũng đều hiểu như vậy, thậm chí không thấy ở đây có vấn đề. Rồi một vài nhà uyên bác nhận thấy công thức này là không thể chấp nhận được, đã muốn gò ép văn bản và giải thích nó ngược lại: hoặc gò ép nó, biện pháp cuối cùng của những nhà ngữ văn, ở đây chữ "ít"(hãn) được giải thích theo nghĩa ngược lại (do đó nó có nghĩa là: "Khổng tử nói rõ ràng về cái lợi, số mạng, và chữ nhân"); hoặc bằng cách cấp cho chữ "dự" (cùng với), cái nghĩa theo nghĩa đen, khó hiểu hơn tức là "phù hợp" (điều mà Ryckmans đã làm: "Phu tử ít nói về lợi. Ông ca ngợi ý muốn của trời và lòng nhân"⁽²⁾). Như Legge nhận xét, trong khi vẫn chịu khó theo cách đọc theo chính thống, thực vậy đây chẳng phải là phi lý sao khi mới rằng Phu tử "nói ít về chữ nhân" trong khi thực rõ ràng đây là chủ đề cốt tử của lời dạy bảo của ông ?.

Quan điểm này về ngữ văn học do đó dẫn tới một cuộc tranh luận triết học. Cách thứ nhất hiện đại (Dương Bá Tuấn) là giải quyết vấn đề nan giải bằng một cách tính toán tỉ mỉ về tỉ lệ: trong số nhiều câu dẫn về "chữ nhân", trên một trăm câu, bắt gặp trong Luận ngữ thì một phần lớn không thuộc vào sáng kiến của Tôn sư mà do những câu hỏi của các môn đệ của ông; và vì đây là một điều hỏi chủ yếu, cho nên mọi lời nói của vị tôn sư về chủ đề này đều phải được duy trì cẩn thận: những điều này vẫn không ngăn cản câu chuyện là so với tất cả những điều ông có thể nói trong suốt cuộc đời của mình, thì Khổng tử "vẫn ít nói đến nó"... Các nhà chú giải cổ điển, về phần mình, đều không băn khoăn về loại khẩu trừ này; việc họ biện hộ cho văn bản là xuất phát từ một cách hiểu khái quát hơn. Bởi vì chúng ta biết rằng một trong những điều phong phú của danh sách các câu của Khổng tử là do chỗ chúng có thể tách riêng ra và căng thẳng, chứ không phải là đồng đều một cách tẻ nhạt: Khổng tử ít nói đến "lợi", theo như họ nói, bởi vì cái lợi trong khi ràng buộc chúng ta vào lợi ích riêng của mình, đồng thời kéo chúng ta khỏi đạo đức; còn sở dĩ Khổng tử ít nói đến mệnh là bởi vì cái logic của mệnh là quá "tẻ nhạt" đến nỗi khó lòng nắm được nó ; cuối cùng, sở dĩ Khổng tử ít nói đến "chữ nhân" là vì "cái đạo của nó rộng lớn" (chứ không phải vì ít có người có thể đạt đến chữ nhân; xem Hàn Dũ, Lý Áo) và tất cả những gì có thể nói về điều đó bao giờ cũng chỉ biểu hiện được rất ít so với cái kích thích thực sự của nó. Vì Khổng tử không bàn đến nó rõ ràng "theo lối lấy ngón tay chỉ", một nhà bình giải (Trương Tích) giải thích, người ta có thể nói rằng ông "ít

nói đến điều đó". Còn một người khác (Hồ Quảng) lại nói: "Những câu trả lời của Phu tử về chữ nhân là nhiều. Sở dĩ người ta bảo Phu tử ít nói đến điều này thì đó là vì Phu Tử chỉ nói đến "cái hướng" cho phép ta tìm nó, nhưng lại không nói gì hết về cái nghĩa của chữ nhân". Nói khác đi, Phu tử chẳng qua chỉ mới bắt đầu nói đến điều này, hay như chúng tôi đã nêu lên trên đây, cách nói của ông về điểm này chỉ là gợi ý mà thôi.

Bởi vì "nói ít" về chữ nhân, như các nhà bình giải nhận xét, là khác hẳn chuyện hoàn toàn không nói gì đến nó. Thực vậy, chúng ta đã biết những điều mà Phu tử "không nói đến", bởi vì điều này dẫn tới sự vi phạm quy tắc hay vượt khỏi chúng ta ("chuyện quái lạ, bạo lực, việc loạn lạc, thần linh", VII, 20). Một danh sách, khác trái, lại cho ta thấy rằng điều mà Phu tử "thường" nói và làm thành đối tượng của những bài học của mình, của Kinh Thi, Kinh Thư và sự tuân thủ các lễ (VII, 17). Giữa hai cực, tử nói năng đến im lặng có một khả năng thứ ba chen vào: đó là lúc lời nói cố ý tự bó hẹp mình hay tỏ ra ít ỏi. Nó tránh không bàn đến những cái lợi ích kỹ và tỏ ra kín đáo về điều liên quan đến cái vô hình (cái "mệnh"; xem ở trên "thần linh"; còn về chủ yếu (điều mà chữ nhân cho thấy) thì Khổng Tử ít nói bởi vì ông bao giờ cũng chỉ đề cập đến nó một cách gián tiếp.

Chính vì vậy một trong những môn đệ của Khổng tử một hôm có thể nói (Tử Cống chắc hẳn là một trong số các môn đệ "thiên về lý luận" nhất), rằng qua tất cả những điều gì liên quan tới tính chất hoàn hảo của hành vi và nhất là tới

lễ thì "người ta có thể nghe Phu tử nói", nhưng còn về tất cả những gì liên quan tới cái sâu sắc hơn, như "bản tính con người và đạo trời", thì "người ta không thể nghe nói đến" (V, 12). Như sau này truyền thống sẽ giải thích, "đạo trời" đó là sự quy định to lớn quá trình sự việc là cái vì nó không bao giờ di chệch, cho nên không ngừng đổi mới chính mình; và chính vì đạo trời thể hiện "bản tính con người", như một mệnh lệnh hồn nhiên của lương tâm, ở cấp độ của từng cá nhân. Vậy mà chính ý nghĩa của chữ nhân lại dẫn chúng ta đến cái kích thước này, ta càng đào sâu nó, càng làm cho mình có ý thức về nó qua tình cảm đạo đức, của sự đoàn kết nối liền cốt tử sự tồn tại của mình với sự tồn tại của những người khác, và do đó, của sự nhất trí toàn bộ trong đó chúng ta thuộc vào (xem Khổng Tử: "lên năm mươi tuổi tôi hiểu được mệnh trời", II, 4). Như vậy, sự chênh lệch mà người môn đệ nêu bật giữa điều "người ta có thể nghe Phu tử nói với điều người ta không thể nghe ông ta nói" chẳng phải là quy về hai lĩnh vực khác nhau của lời dạy bảo của vị Tôn sư đó sao, dường như có một phân bí truyền trong các bài dạy của ông, nhưng theo hai chiều khác nhau, mặt lộ liễu và mặt kín đáo, của cùng một cách giải (cách giải thích do đối tượng của nó chỉ có thể là độc nhất: sự yêu cầu phổ quát của việc điều chỉnh). Chính vì vậy cho nên Không tử đã chịu khó báo trước cho môn đệ. "Các anh cho rằng ta giấu các anh điều gì chăng? Ta không giấu các anh gì cả Khâu ta là thế" (VII, 23)

Điều này, theo như ông nói, là điểm độc đáo của lời

dạy của ông, đó là Khổng tử không để hiểu ngầm bất kỳ điều bí ẩn nào, không tự kiêu về bất kỳ bí ẩn nào. Sở dĩ Khổng tử không bàn rõ ràng về cái trật tự điều chỉnh mọi vật mà ông có trực giác, thì ngược lại không có điều gì trong những lời nói nhỏ nhất của ông, cũng như trong các cử chỉ nhỏ nhất của ông, như nhà bình giải nói, lại không ngầm chứa một "sự giáo huấn tuyệt diệu": trong khi ông nói "ít" về cái đáy của sự vật, tuy ông không ngừng quan tâm đến nó, bởi vì điều này so với tất cả những gì người ta có thể nói về nó, vẫn là vô tận, cho nên qua tất cả những gì ông "làm", ông vẫn không ngừng giúp ta thấy nó rõ ràng.

Tóm lại, ông càng nói ít thì lại càng chỉ trở nhiều. Đến mức mặt trực tiếp và mặt gián tiếp đi đến chỗ trái ngược nhau: nếu như nó có vẻ gián tiếp theo quan điểm một lối nói để định nghĩa, bởi vì cách này sẽ kéo chúng ta vào cái vòng quanh co vô tận của những chi tiết, thì lời nói nhắc gợi lại có tính chất trực tiếp hơn mọi cách định nghĩa có thể có, bởi vì dù cho nó đi theo con đường quanh co như thế nào, bao giờ trong mọi câu nói nó cũng cho phép chúng ta thoáng thấy, bằng cách mở ra cái đáy không đáy của sự vật chứ không phải là đi con đường trung gian của một kiến trúc lý thuyết (cái này xem ra có vẻ không bao giờ chấm dứt). Do đó, có việc chuyển giới hạn: "Ta muốn không nói gì hết", một hôm Khổng tử nói (XVII, 19). Và vì một môn đệ (vẫn là Tử Cống), vẫn còn gẫn bó với một nội dung có tính chất lý luận, lo lắng về chỗ các môn đệ sẽ không có gì để "báo lại" Phu tử giải thích "Trời có nói gì đâu? Bốn mùa

văn cú luân chuyển, muôn vật văn cú sinh ra. Trời có nói gì đâu?". Trời không cần phải nói để tự biểu lộ mình cho chúng ta, bởi vì cái nguyên tắc điều chỉnh tiêu biểu cho trời được biểu lộ qua chi tiết nhỏ nhất của sự xuất hiện các sự vật; cũng vậy, tất cả sự khôn ngoan của người hiền triết biểu lộ trong chi tiết nhỏ nhất của hành vi ông ta: do đó ông ta không cần phải chờ đợi một thông điệp (một Khải phát) từ phía Trời cũng như những "Bài học" từ phía vị Tôn sư. Những cách này không cần gì thêm để truyền sự điều chỉnh mà chúng thể hiện. Nhưng chính do chỗ sự điều chỉnh bộc lộ ở mọi nơi, ở mọi lúc, cho nên chúng ta bao giờ cũng bị nó tràn ngập và không thể nào tách nó ra để ý thức về nó. Tuy vậy, không có cái gì khó hơn là nắm được cái tổng thể của bằng chứng. Do đó, tầm quan trọng của chiến lược là dành cho từng chi tiết nhỏ nhất, lúc đó điều này sẽ soi sáng điều mà nó tiến hành và nối liền chúng ta với cái tổng thể (tổng thể của Trời, của vị Hiền triết): cách nói của Khổng tử tóm lại, không nhằm vượt bỏ cái đặc thù bằng cách định nghĩa (theo lối dùng trừu xuất để nâng nó lên tính phổ quát của một bản chất), mà theo lối xem nó như là một triệu chứng khiến người ta qua đó nhìn thấy cái đáy nội tại của nó.

4- Người ta hiểu tại sao cách điều chỉnh là cái làm thành cái gốc của lối giảng dạy của Khổng tử lại không thể là đối tượng của một sự khái phát tôn giáo: theo quan điểm của Trời, cũng như theo quan điểm của vị Hiền triết, sự nhất trí từ đó nó bắt nguồn là hoàn toàn nội tại, nó tương

ứng với bản chất; người ta cũng hiểu tại sao nó không thể làm thành đối tượng của bất kỳ định nghĩa nào: nó vẫn không ngừng đổi mới để thích nghi với cái quá trình thay đổi của sự vật (do đó, nó luôn luôn giữ được cái thăng bằng của mình, và đồng thời cũng không thể bị giới hạn bởi một cách công thức hoá nào có nội dung cố định, hoặc xong xuôi. Trái lại, chi tiết nhỏ nhất của nó khiến ta thoáng thấy nó. Chính vì vậy cho nên một lối nói theo kiểu này, tuy có vẻ hiền lành (và người ta sẽ lầm tưởng khi đọc nó theo quan điểm tâm lý học), cũng đủ để gọi cho ta thấy:

Phu tử ôn tồn mà nghiêm, có oai mà lại không gây sợ hãi, cung kính mà lại tự nhiên (VII, 37). ("Tử ôn nhi lệ, uy nhi bất mãnh, cung nhi an")

Ba công thức quay chung quanh một tù như nhau, lại là một hư tù (nhi) có nghĩa là vừa đối lập lại vừa là đồng thời. Trong công thức thứ nhất và thứ hai, nó biểu hiện sự bù đắp là cái hoạt động giữa những phẩm chất trái ngược nhau; trong công thức thứ hai, nó cho phép ta giữ được cái phẩm chất ở giai đoạn tối ưu trước khi nó lâm vào một sự quá đáng. Chính vì vậy cho nên, tù công thức này đến công thức kia phải chăng đây là cùng một ý nghĩa được đổi mới - hay đúng hơn đây không chỉ là một "ý nghĩa" thực sự, mà là một tác dụng của sự cân bằng không ngừng quay trở lại, công thức sau không tiến lên so với công thức trước, cũng không lặp lại công thức trước, mà làm cho công thức này đa dạng. Và không công thức nào là quyết định hết. Tù công thức này tới công thức kia, sự xê dịch là liên tục,

trong khi khoảng cách được duy trì, chúng quay chung quanh cùng một trung tâm - đây là sự vừa phải của vị Hiên triết. Thực vậy, trong mọi hành vi của mình, (kể cả trong nói năng) cũng như trong mọi cái gì ông thiết lập ("lễ và nhạc") đều bộc lộ cách giữ thăng bằng này; và sự hài hoà rõ ràng không ngừng nảy sinh từ đó, (sự hài hoà của văn chương) là đủ bộc lộ cho ta thấy cái đáy của thực tại (cái đáy không có đáy từ đó mọi cái tuôn ra). Nói theo tiếng Hán, nó đủ để soi sáng "con đường của Trời" (cái đạo), cái này cũng vì không bao gì đi chệch, cho nên vẫn không ngừng đi theo đường đi của mình và đổi mới sự sống.

Ngược, lại sự nguy hiểm của mọi điều đi chệch, trong khi khiến chúng ta bị du đưa theo một hướng này hay theo một hướng khác, lại khiến cho chúng ta đứng chênh vênh trong quá trình của sự việc. Trong khi chúng ta đi sâu vào một xu hướng đặc thù, là cái do đó sẽ khiến chúng ta thành "thiên lệch" (đi đến một nét nào đó về tính cách hay một ý kiến nào đó), thì nó cản trở khả năng diễn biến của ta (và sự chận đứng này là không tốt bởi vì nó đi ngược lại chính bản chất của thực tế là cái ở trong một quá trình). Câu chuyện dưới đây bác bỏ nó:

Phu tử hoàn toàn không có bốn điều: không có ý kiến yêu thích, không có điều gì dứt khoát, không có điều cứng nhắc, không có cái tôi của riêng mình. (tú tuyệt: vô ý, vô tất, vô cố, vô ngã).

Một lần nữa, chúng ta cần phải tránh hiểu các thuật ngữ theo lối tâm lý học, hay quy phạm vi của nó về một

cách thuyết minh mang tính đạo đức. Tôi không tin ở đây nói rằng Khổng tử không có những "ý kiến trong không trung" (ý), hay những "ý kiến không có cơ sở" (điều này theo tôi có vẻ dĩ nhiên), như người ta vẫn thường dịch như vậy, nhưng đúng hơn, ông không có những ý kiến "có sẵn" về cái toàn thể, nghĩa là ông tiếp cận thực tế không theo một ý định có sẵn và không bắt nó phải theo một kiến giải nào đã có từ trước. Do đó, không có chuyện gì "phải làm" tất, bắt buộc ông phải theo, nghĩa là đối với ông không có sự tất yếu dứt khoát nào quy định từ trước hành vi của ông: người ta thấy điều này qua sự khác biệt so với một người nào đó trong các môn đệ, người này có những nguyên lý mà Khổng tử không chấp nhận tính chất triệt để của nó (Tử Lộ, xem mục XVII, 5 và 7). Do chỗ quy định võ đoán từ trước hành vi của mình bởi vì có thiên kiến về sự diễn biến của sự vật, cho nên sau đó anh ta bị ngưng trệ do thói quen và sự cố định: nếu như sự "buống bình" (cổ) này là một khuyết điểm, thậm chí khuyết điểm duy nhất có hiệu lực thì đó không phải là vì chúng ta bị cái xấu lôi cuốn (tư duy Trung Hoa không bị mọi việc tin ma quỷ ám ảnh) mà chỉ là vì chúng ta để mình bị lôi cuốn đến chỗ dành ưu tiên cho một hướng đi mà chúng ta gắn bó với nó, không sao vượt khỏi nó nữa. Cuối cùng, không phải vì Khổng tử "không lấy mình làm trung tâm" (vô ngã), mà đúng hơn vì ông không hề có ý kiến nào có sẵn, cũng không có mệnh lệnh nào đã được xác lập, cho nên kết quả là ông không bị khép cứng vào một lập trường nào, cũng không hề có cái gì có thể làm

cho nhân cách của ông thành đặc thù. Các nhà bình giải đã nhận thấy một cách nói như vậy làm thành một cản trở về logic như thế nào: bởi vì bình thường "ý kiến" có sẵn dẫn tới việc đưa ra "những mệnh lệnh", và những cái này sẽ khiến ta chấp nhận một "lập trường" nào đấy và lập trường này cuối cùng làm thành "cái tôi" đặc thù của chúng ta: rồi từ cái "tôi" này nảy sinh những "ý kiến", và cái chu kỳ tiếp tục. Đây là cái vòng luẩn quẩn của cá tính. Trái lại, trong khi tránh không dành ưu tiên từ trước cho cái gì hết, trong khi tránh mọi thiên kiến, nhà Hiền triết dành sự phát triển đầy đủ cho khả năng tiềm tàng của mình, và do đó, hoà làm một với tự nhiên: chính vì vậy cho nên cách điều chỉnh hành vi ở ông ta là hồn nhiên, và ông ta vẫn có thể "thoải mái" trong vẻ "nghiêm trang".

Xét cho cùng, quy tắc duy nhất của sự minh triết đó là không có quy tắc cố định - chính vì vậy mà không có "quy tắc", nhưng lại có sự điều chỉnh - và phải duy trì toàn vẹn tình trạng sẵn sàng của mình (xem XIV, 41). Dù cho chuyện sẵn sàng này của vị Hiền triết, nếu nhìn bên ngoài có thể bị xem là chủ nghĩa cơ hội là một chuyện (XIV, 34); và dù cho những người khác không có cái gì để khen ông ta (IX.2; xem VIII. 19), thậm chí không có cái gì để nói về điều này (VII, 18), không bàn đến, không có tính cách và không có phẩm chất. Vậy mà người ta chỉ có thể gọi tên cái gì được cá thể hoá. Các hiền triết khác được người ta xếp vào các loại đối lập với nhau: tùy theo chỗ họ gắn bó với tính nhất quán của họ, hay họ tỏ ra khoan dung, tùy theo

chỗ họ tự bó hẹp mình vào lý tưởng của họ, hay họ chấp nhận thỏa hiệp, tùy theo chỗ họ chán ngán rồi khỏi thế giới hay thỏa hiệp với nó; trái lại Khổng tử có ý thức chống đối lại tất cả những người này chính vì ông không có lập trường có sẵn và ông "có thể" là cái này hoặc cái kia vô khả vô bất tùy theo tình huống (XVIII. 8). Cho nên diện mạo ông không bao giờ theo thói quen trở thành hung dữ hay suồng sã. Tùy theo các điều khoản của sự lựa chọn được nêu lên cho mọi học giả Trung Hoa, ông vẫn sẵn sàng "chấp nhận một chức vụ" cũng như "tù bỏ nó" (VII, 10); ông không nhằm vào bất kỳ cái gì. Cũng không bó hẹp mình vào bất kỳ cơ hội nào (IV, 10). Dù ở đâu, ông cũng học: ở cạnh những người tốt ông noi gương họ, ở cạnh những người kém, ông quay trở lại chính mình (IV, 17 và VII, 21). Chính vì vậy nhân cách ông không bị cản trở, tinh thần ông không giáo điều và ông là người không thể định nghĩa được.

Trên con đường của minh triết, sự phân cấp này là tiêu biểu: có thể cùng "học" nhưng không có thể cùng đạt được đạo, có thể cùng đạt đến cái đạo, nhưng cùng đạt đến "sự xác lập"; cuối cùng, có thể đạt đến sự xác lập, nhưng lại không thể cùng đạt đến cách "cân nhắc sự việc" (IX, 29. Nguyên văn: "Khả dự cộng học, bất khả dự thích đạo, khả dự thích đạo, bất khả dự lập, khả dự lập bất khả dự quyền"). Sự "xác lập" là cái duy nhất cho phép một nhân cách tìm lại được cơ sở của mình và có được sự bền bỉ, vẫn phải bị vượt qua ; giai đoạn cao nhất của sự hình thành đạo

đúc, như Khổng tử cho chúng ta biết là đánh giá hoàn cảnh và qua đó tự đổi mới mình, (giai đoạn mà Mạnh tử sẽ giải thích rõ ràng, VII B, 25). Như vậy, người ta không theo một thái độ cứng nhắc, nên sự đầy đủ có được sẽ dẫn tới sự diễn thành.

Theo quan điểm của minh triết và của lời nói diễn đạt nó, có hai hậu quả nảy sinh từ đây. Một mặt, bởi vì sự ăn khớp mà nó chủ trương không bao giờ chịu đựng yên, và hoàn cảnh là sự quy định cuối cùng của nó, cho nên tư tưởng của Khổng tử về nguyên tắc loại bỏ mọi việc tìm kiếm một định nghĩa (định nghĩa chỉ có thể là việc tìm kiếm cái đồng nhất qua những giây phút và những tình huống khác nhau). Tư tưởng này do đó, không dẫn tới một "chân lý" nào hết; không có cái đúc nào mà nó có thể "rút ra" như một "bản chất", và được hình thành một cách khái quát. Đồng thời, bởi vì nó không cô lập mình trong một cách gọi tên đặc biệt nào, cho nên nó vẫn luôn luôn để ngỏ đối với những khả năng khác nhau, và do chỗ nó không có sự thiên lệch nào, nên nó bao quát mọi lập trường, và minh triết này tiêu biểu bởi việc nó không loại trừ cái gì cả, Điều làm thành điểm độc đáo của "Khổng tử", đó là ở chỗ không có tính chất bè phái. Điều độc đáo riêng của ông, tóm lại đó là không có cái gì riêng biệt. Nói khác đi, sự tuyệt diệu của cách ông điều chỉnh làm cho ông trùng hợp với tính nội tại đang hoạt động qua toàn bộ thực tế, và chính vì vậy cho nên vị Thánh nhân cuối cùng hoà lẫn với "Trời" (tính siêu việt của Trời đối với con người ở Trung Hoa không bắt

nguồn từ một biểu hiện bên ngoài nào: nó chẳng qua là sự tổng hoà của cái nội tại ở cấp độ toàn thể giới). Như vậy, nó không vươn lên cái khái quát, nhưng tu duy này vẫn không ngừng duy trì mình ở mức độ toàn thể.

5- Qua tất cả những lời nói của Khổng tử lời nói này sẽ là lời quan trọng nhất. Cuối cùng Phu tử dường như nói tất cả:

Khổng tử nói: "Này anh Sâm, cái đạo của ta lấy một điểm xuyên suốt tất cả". Tăng tử nói: "Dạ". Khổng tử đi ra, các môn nhân hỏi "Câu ấy có nghĩa gì?" Tăng tử nói: "Cái đạo của Phu tử chỉ là trung thú mà thôi". (IV, 15. (Tủ viết: "Sâm hồ, ngô đạo nhất dĩ quán chi". Tăng tử viết: "Duy". Tủ xuất, môn nhân vấn viết: "Hà vị dã?" Tăng tử viết: "Phu tử chi đạo, trung thú nhi dĩ hĩ").

Người ta thấy rằng thực tế Phu tử không nói gì hết (tức là không nói gì đặc thù hết). Nhưng chính vì ông không nói điều gì đặc thù, cho nên ông nói điều chủ yếu, và vẫn duy trì mình trong tính tổng thể. Cái ý kiến này của một sự thống nhất xuyên suốt toàn bộ lời dạy của Phu tử còn gặp lại trong một đoạn khác của Luận ngữ khi nói đến sự hiểu biết (XV, 2; nhưng người môn đệ mà Khổng tử nói với lại không thể nắm được cách hiểu ngay, (không nói bằng lời, như trường hợp Tăng tử ở đây đã biểu lộ). Như vậy ở đây có hai lần, ta thấy điều sẽ là cái chìa khoá của lời dạy bảo này được cấp cho trực giác của các môn đệ. Nhưng đây là sự thống nhất nào? Không phải một sự thống nhất có được bằng cách trừu xuất, mà theo cách như người ta nói, làm

theo "lối xâu chuỗi" (quán) (hình ảnh của một sợi dây để xâu các đồng tiền). Nói khác đi, tính thống nhất này không phải dùng để thống nhất các mặt khác nhau của các sự vật và gộp chúng trong một loại duy nhất, mà nó làm cho các sự vật giao tiếp nhau từ bên trong. Nếu như Tăng tử dẫn làm thí dụ để soi sáng các môn đệ khác thì cái "trung thú" này và "ý nghĩa của sự qua lại", không phải như người ta thường hiểu, nhằm cấp cho sự nhất quán này một nội dung đạo đức đại khái như điều một nhà chú giải (Hồ Quảng) đã làm để minh họa xuất phát từ hai vế, hai vế này trong khi đối lập với nhau (đối với mình và đối với người khác) đều bị xuyên suốt bởi yêu cầu nhu nhau. Lúc đó, người ta phát hiện rằng các đầu mút khác nhau qua đó người ta tiếp cận lời dạy của vị Phu tử không phải là nằm cô lập, mà chúng được nối liền với nhau bằng cách từ bên trong chúng đều quy về một nguyên lý nhu nhau. Lời giải thích về điểm này cần phải đọc kỹ, bởi vì nó có giá trị của một khái niệm: "ý thúc của vị Hiền triết làm thành một sự nhất trí tổng thể" (là cái chỉ làm thành một tổng thể "từ đó dẫn tới một sự nhất trí của tập hợp"), "bằng sự thích đáng ở tất cả các góc" (hay "bằng mọi lối nói quanh co" nhưng "cách dùng mỗi lần lại khác nhau". (Thánh nhân chi tâm, hồn nhiên nhất lý, nhi phiên ứng khúc đáng, dụng các bất đồng). Thực vậy, dù như thế nào đi nữa, cách nói quanh co mà ta thấy ở lời dạy của vị Tôn sư, chỉ làm cho chúng ta phát hiện tính tổng thể nhu nhau này mà thôi. Hay, nếu như chúng ta xét mối liên hệ với đầu mút bên kia: trong khi không ngừng đổi hướng khác nhau về cách Khổng tử nói và nêu đặc tính của đối

tượng để làm cho nó phù hợp theo sở thích của những người cùng nói chuyện, hay của các trường hợp, Khổng tử trước sau, xét cho cùng, không nói điều gì đặc thù hay khác nhau cả. Nhưng bao giờ cái yêu cầu duy nhất của sự điều chỉnh này vẫn là "đạo trời" và lời nói của Khổng tử thay đổi là nhằm thể hiện điều đó.

Một công thức của Kinh dịch (Chu dịch hay Dịch kinh) dùng để trình bày tác phẩm này sẽ là đủ để tóm tắt trực giác này (lẽ ra, tôi có thể nêu bật nó ở trong tiểu luận này):

Các lời nói quanh co nhưng đều đến trung tâm, các vật đều vừa được phơi bày lại được giấu kín (kỳ ngôn khúc nhi trung, kỳ sự tú nhi ẩn).

Chúng ta hãy khai thác tính song song, như loại công thức này khiến ta phải làm, và ta hãy nối hai đầu mút của câu nói thì phải chăng ta phải kết luận rằng chỉ bằng cách diễn đạt lời nói "quanh co" mới đạt đến "cái trung tâm ở giữa", bằng sự biến thiên mà nó tạo nên, cái mà bằng chúng không ngừng thoát khỏi mắt ta. Điều biện hộ cho cách nói quanh co này, như lời người bình giảng cho biết, đó là "mọi cái đều đang ở trong sự chuyển hoá" và không thể có khuôn mẫu "khuôn sáo" (vô khả vi điểm yếu): do đó, người ta chỉ có thể tư duy về thực tế qua những hình thức xác định, nói khác đi, chính bằng cách bỏ qua cái bản chất. Bởi vì sự đối lập theo tư duy Trung Hoa không phải là ở giữa hai cấp độ của thực tế, giữa tồn tại với sự diễn thành, giữa cái vẻ cảm quan với chân lý, mà giữa cách "phơi bày" vô tận các sự

vật, nhà bình giải nói, và khi như vậy thì nó thành "hiển nhiên", và "sự nhất trí bên trong hết sức tế nhị làm cho quá trình này có thể có được" (sự hiển nhiên lý vi). Lúc đó, cái lôgich của quá trình này không thể quan niệm là một hình thức cố định, và một khi như vậy, nó có thể tách ra được, nhưng đồng thời phải nắm được mối liên hệ của nó. Chính nó có thể tách riêng ra được, nhưng bằng cách nêu sự ràng buộc của chúng. Chính đây là điều Kinh dịch làm, bằng cách sử dụng cái cơ chế dành riêng cho nó*. Kinh dịch không định nghĩa quá trình sự việc theo một mô hình duy nhất, mà bao giờ cũng qua những biến thiên của nó, và do đó tất yếu theo "lối quanh co" (khúc), bằng cách chuyển từ hình ảnh này sang hình ảnh khác của những hình ảnh gọi lên các giai đoạn (cái loạt các hình ba dòng hay các hình sáu dòng chuyển cái này thành cái kia); đồng thời, mỗi hình này, như khi nó xuất hiện khi người ta rút ra, cho phép người ta thấy, như trong một lát cắt, toàn bộ tính thâm trầm đang hoạt động trong sự diễn biến này.

Giữa cách "đi vòng quanh" và "đi vào trung tâm" chúng ta đều gặp lại hu từ này (nhĩ), có nghĩa là "đồng

* Hai nét, nét liền và nét đứt (____ và - -) dùng để biểu hiện sự phân cực hoạt động trong lòng cái thực tại, và cách chúng chồng lên nhau bằng ba hay sáu lớp, dẫn tới một loạt những hình ảnh - những hình ảnh này dần ra thành sáu mươi tư quẻ hay cô đúc lại thành tám hình ba dòng,

(dương tăng lên và âm giảm đi)

(âm tăng lên dương giảm đi)

thời". Tôi cho rằng nó không phải chỉ có nghĩa là việc "đi quanh" dẫn tới "trung tâm" (như là tới sự kết thúc của nó mà, một cách chủ yếu hơn, bởi vì nó còn phải nói lên tính chất đồng thời của những sự tương phản (như trong cách biểu hiện song song tiếp theo nó giữa cách phơi bày và cách lẫn tránh): đồng thời, người ta bao giờ cũng phải đi vòng, (so với điều mà trong tiếng Hy Lạp sẽ là một "ý niệm" chỉ quá trình, thuộc loại cái eidos), bởi vì các hình ảnh vẫn không ngừng chuyển hoá cái này sang cái kia, cho nên người ta bao giờ cũng ở ngay "giữa trung tâm", dù cho cái hình được xét đến là như thế nào, và người ta nắm được quá trình trong tính tổng thể của nó. Cũng vậy, lối đi vòng mà lời nói diễn biến dẫn chúng ta trong Luận ngữ, không ngừng soi sáng chúng ta về điểm này hay về điểm khác, cái yêu cầu tổng thể của sự điều chỉnh (là cái làm thành "điểm trung tâm" của thực tế - cũng như của sự minh triết). Bởi vì người ta biết rất rõ sự điều chỉnh bao giờ cũng chỉ có thể suy nghĩ một cách tổng thể. Hay nói khác đi, bởi vì không có sự tách đôi giữa triệu chứng với điều nó chỉ trở, cũng như giữa cái cụ thể và cái trừu tượng (chúng tôi đã nói cách này khác tượng trưng, ở mặt hình ảnh, hay khác định nghĩa ở mặt lý thuyết), nhưng nó lại thuộc vào đấy với tính cách "chi tiết", ở bình diện "địa phương", cho nên lời nói này tuy vốn chỉ có vẻ nhắc gợi mà thôi, vẫn luôn đặt ta trong cái toàn thể của cái điều mà nó muốn nói. Như vậy, rõ ràng đây vừa là đi quanh lại vừa là đến nơi: đi quanh bởi tính phức tạp của những đường quanh co được sử dụng, và con đường

đi không chấm dứt; đồng thời lại là đến nơi: vì mỗi đường quanh co đều chỉ cho chúng ta thấy như là một "góc cạnh" mà người ta phát hiện (xem VII, 8), cái toàn thể nhất trí của cái tổng thể.

Cũng như ngôn ngữ thơ ở Trung Hoa có thể đọc như là một lời bóng gió riêng biệt, thường là rắc rối, nhưng đồng thời giá trị bóng gió của nó vẫn cứ là mơ hồ để gợi lên cái vô tận của một trạng thái tâm hồn (hay điều này thì cũng thế, tính chất bao quát của một "bầu không khí"), cũng vậy lời nói của vị hiền triết vừa là tổng thể lại vừa là uyển chuyển (bằng cách biến thiên theo một sự tiếp cận hay theo người cùng nói khác nhau). Khi trong số những câu trả lời khác nhau về chữ hiếu, Khổng tử đáp lại khi một vị vương công hỏi, hiếu tóm lại là "đùng chống đối" (II, 5), thì ở đây, về phần ông, có sự cảnh cáo đối với người nghe; tuy nhiên, nhà bình giải cho chúng ta biết, "lời nói của vị hiền triết là có tính chất tổng thể, và dường như nó không phải nói ra chỉ dành riêng cho những vị công hầu có quyền lực" (là những người của nước Lỗ có xu hướng chiếm quyền của vị công hầu), và "chính vì vậy, tác giả nói cụ thể thêm, đó chính là lời của vị hiền triết". Cũng vậy, ở chỗ khác người bình giải nói, nếu như về câu hỏi là về ý nghĩa của chữ nhân, vị hiền triết cũng trả lời khác nhau với từng người, ngay cả với người hỏi cuối cùng bằng một câu có lẽ như một lời châm biếm (xem XII, 3) thì lời nói của ông "lúc xuất phát không bao giờ khác" (Chu Hy, người giải thích XII, 3). Bởi vì từng câu nói của Khổng tử đều "đi đến tận

đầy theo mọi hướng" và vị hiện triết không có" hai điều để nói khi xuất phát" Thánh nhân sơ vô nhị (Trình Di, người giải thích XIII, 19).

Chính "điểm xuất" phát này là quan trọng. Trong khi lời nói định nghĩa vươn tới tính phổ quát xem đó là sự kết thúc, thì lời nói nhắc gọi lại xuất phát từ đó. Trong trường hợp thứ nhất, tính phổ quát làm thành mục đích (cái telos của nó), còn trong trường hợp thứ hai, nó là cội nguồn. Tính tổng thể của Khổng tử hay tính khái quát của Socrate: một bên là nói uyển chuyển và bên kia là định nghĩa: xuất phát từ sự khác nhau này trong phương thức đạt đến tính phổ quát, ta thấy sự khác nhau của hai chiến lược*. Bởi vì nếu như người ta định nghĩa tính phổ quát thì người ta không định nghĩa tính tổng thể. Nhưng người ta nhận thức được điều này, người ta có ý thức về nó. Định nghĩa làm cho ta "biết", còn cách nói biến thức uyển chuyển làm cho ta "ngộ" (to realize, thuật ngữ tiếng Anh này mà Gide bảo vệ; như ta vẫn nói: "ngộ ra rằng" hoặc "không sao ngộ [hiểu] được" một người nào đó đã chết. Vậy thì "ngộ" bao hàm một ý nghĩa gì khác một hiểu biết đơn thuần? Hay nếu như chúng ta phân tích câu hỏi cái gì khiến cho một sự nhận thức nào đấy trở thành tất yếu, việc đạt đến minh triết là

* Tôi tự hỏi xem cái Heiku nổi tiếng của Nhật phải chăng biểu hiện một sự kết thúc cục đoạn của cái khả năng nhắc gọi này để làm cho cái tổng thể tác động ngay.

theo điều kiện nào và diễn ra theo cách đi nào? Để trả lời điều này, chúng ta sẽ phải xét kinh nghiệm xuất phát từ đâu bên kia, từ phía người môn đệ; và vì thế phải chuyển từ Khổng Tử sang Mạnh Tử, người tiếp tục chính của ông theo như truyền thống quan niệm.

CHƯƠNG XI

NHỮNG BƯỚC ĐI NHẪN NHA CỦA SỰ CHÍN (TRONG Ý THỨC), BƯỚC NHẢY VỌT CỦA SỰ NGỘ

Đến đây cần có sự thận trọng. Bởi lẽ theo đuổi một sự so sánh kiểu này có nguy cơ làm chết cứng sự đối lập. Khiến cho có một bức tường bịt kín phân chia những cái tương phản thành hai lĩnh vực khác nhau về nguyên lý và do đó sao lãng tính phức tạp của những hiện tượng được xem xét. Đó là điều không tránh khỏi xảy ra một khi ta bỏ rơi cái bình diện cụ thể trên đó chúng được định vị: ở đây, tại điểm xuất phát, đó là bình diện những chiến lược ý nghĩa và những hiệu quả có thể rút ra từ đó. Tóm lại, cái điều xảy ra là giam hãm người "Trung Hoa" trong vai trò tuyệt đối Kẻ khác và từ đó sa vào cách nhìn đơn giản hoá, đáng ngờ về mặt tư tưởng, phân biệt những "tinh thần" hoặc "tâm thức" (mentalité) khác nhau. Ta hãy kiểm tra vấn đề nói trên nhân bản về lối nói gián tiếp (vòng vo). Chính Platon, người mà chúng ta đem lấy như là một trong những minh hoạ lớn cho truyền thống của chúng ta thì thuận tiện

quá, có báo trước cho chúng ta về tính chất "chỉ và hướng" [indiciel] của lời nói của ông (tôi lấy cái từ này chính là ở ông). Chỉ vài ba người, ông nói trong Thư VII, "có khả năng tự bản thân họ phát hiện ra", "xuất phát từ một sự" chỉ và hướng "kín đáo" (dia smokrá endeixeôs, 341e); còn như đối với những người khác, sẽ là hoài công, thậm chí bất lịch sự, nếu như toan đem truyền cho họ sự cao siêu của những lời chỉ giáo như vậy. Và trên thực tế có khá nhiều nhà bình luận lưu ý chúng ta theo chiều hướng như vậy (đáng chú ý có R.Schaerer, A.Koyré). Họ tìm cách chỉ ra rằng đối thoại của Platon có một tổ chức tế nhị nó, bằng những hiệu quả dấu lặng và tương phản, gợi ra những liên hệ khác: phải xem đối thoại này như "một hệ thống những ám chỉ" tới một tư tưởng "nó ở cõi bên kia" mà độc giả có nhiệm vụ khám phá. Ngay trong quan niệm của Platon, người thầy vĩ đại của logos phương Tây, "không phải chỉ có những kết luận tổng thể, mà toàn bộ đường đi nước bước của những tư tưởng rất hay tránh né sự diễn đạt trực tiếp ⁽¹⁾."

Bức Thư VII nổi tiếng này, mà giới nghiên cứu có sự nhất trí nhìn nhận là do Thầy viết, đáng được xem như là phác thảo một lý thuyết đại cương về thuật gián tiếp (vòng vo). Trong các phương tiện phục vụ chúng ta trong sự nhận thức, không kể đó là danh từ, định nghĩa hay biểu tượng cảm tính, không một phương tiện nào là thoả đáng: chúng thiếu sự "bền chắc" (sự "bền vững": bebaion) để nói ra được cái tự tại trường tồn của sự vật đồng thời, một khi được viết ra, chúng lộ ra là quá cố định và cứng nhắc thành ra khó mà nắm bắt được phương diện di động vô cùng tận của sự vật.

Bởi vậy, chỉ bằng cách "khổ sở" để chúng "cọ xát" vào nhau ý thức, bắt buộc dĩ phải làm như vậy, mới có thể tiến bộ dần dần vươn tới khoa học. Do đó, đối với khoa học, tự nó như thế nào không thể truyền ra y xì như vậy, cần phải có kinh nghiệm cá nhân. "Quan tâm" đến cái gì, "chuyên chú" nhằm cái gì, Platon kết luận, không thể đem trình bày bằng công thức như người ta vẫn làm đối với những đối tượng khác của khoa học; "mà chính là khi người ta trở đi trở lại với những vấn đề này một thời gian dài, khi người ta sống với chúng thì cái đó bất thần vọt ra trong tâm hồn, giống như ánh sáng vọt loé ra từ ngọn lửa bùng lên và tự nó lớn lên" (341 c-d).

Thời gian dài "trở đi trở lại" (sunousia, và trước tiên là chuyên cần gặp Thầy), rồi ánh sáng bất thần vọt loé - giống như bằng một bước "nhảy vọt" (apo puros pedesantos). Chính đây lại là hai pha kế tiếp, ngay cả hình ảnh miêu tả chúng cũng có chỗ tương tự, mà người ta tìm thấy ở Mạnh tử để gọi ra quá trình đạt tới minh triết - người ta thường lấy triết gia Trung Hoa này để so sánh với Platon xét vai trò của ông trong truyền thống Trung Hoa (Mạnh tử, người kế tục Khổng tử, thế kỷ IV trước Công nguyên, có vị trí tương tự như Platon trong quan hệ với Socrate; xem bài của Chad Hansen², tài liệu mới gần đây, bàn về những khả năng của sự đối chiếu song song này). Nhưng sự làm xích gần này liệu có thể đẩy tới đâu? Bởi lẽ cái xem ra chỉ là tán rộng dòng dài [digression] ở Platon (với dụng ý biện hộ), trong văn bản muộn màng và nhìn chung là có tính chất "ngoài lề" [marginal] này của bức Thư VII (một thời gian dài

người ta nghi ngờ tính xác thực của nó; tham khảo những quan điểm của Karsten hoặc của Ritter¹, ngược lại, nó lại là tâm điểm của Mạnh tử. Ở đây, phải ghi nhận điều này, đầu phải là khác nhau nhiều, nhiều ít hoặc tỷ lệ chênh lệch, mà sự phi đối xứng này kéo theo một sự thay đổi quan điểm. Tóm lại, quả là có trùng hợp, nhưng sự trùng hợp cho phép càng ước lượng đúng hơn khoảng cách - con đường chỉ hé lộ ra phía bên này thì lại được khai thác rộng ở phía bên kia: khả tính này của thuật gián tiếp, người ta thấy khá rõ là nó không hoàn toàn xa lạ với chủ nghĩa Platon (thậm chí nó còn được triết học này đề ra ý niệm), nhưng với hoạt động của phép biện chứng triết học này thế tất xa rời nó (chỉ ít không quan tâm đến nó hơn nữa: và điều này không có nghĩa là triết học đó có thiếu sót), ngược lại, phía Trung Hoa, người ta lại thấy nó có công dụng làm trực giác chung và làm sức chạy ngầm căng trương [sous-tendre] tư tưởng. Với Mạnh tử, nó bắt đầu thoát khỏi tính hiển nhiên của nó để được tư duy. Do đó đọc Mạnh tử là một dịp cho chúng ta thấy rõ hơn mình triết tách ra khỏi triết học nhu thế nào. Bởi lẽ thấy tranh cãi triết học ra đời trong thời đại của mình, ông công khai đặt ra mục đích là, nhân danh những khả năng của thuật gián tiếp, thoát ra khỏi những cuộc tranh cãi này.

1. Chúng cứ là khả năng, đặc biệt được khai thác ở Trung Hoa, tư duy quá trình học như là quá trình chín dần dần không chỉ là một hình ảnh, nội dung của nó phong phú hơn rất nhiều; mô típ chín dần làm rõ đường đi nước bước

bị chôn vùi, cái đường nước nhờ nó sự tiến bộ bên trong được thực hiện và tương quan với nó kết quả có được có vẻ như là đạt được một cách gián tiếp. Vấn đề được đặt ra ở chỗ xuất phát là vấn đề sự triển khai của đạo đức (II, A, 2). Kể nào muốn làm cho nhân cách đạo đức của mình nảy nở, Mạnh tử nói với chúng ta, thì dùng có tính chuyện đạt tới đó bằng cách hành xử đúng đắn một cách đột ngột. Bởi lẽ chuyện này đâu có phải là một cái vị trí người ta có thể "tập kích"^a [Phi nghĩa tập nhi thủ chi] từ bên ngoài để chiếm giữ, nhờ một trận đánh thành công, mà đây là kết quả của một sự "gom góp"^b [Tập nghĩa sở sinh]. Hiện tượng thuộc loại thức "sinh trưởng" liên tục chứ không phải là "chiếm lấy", điều này thường là sự chêm vào "từ bên ngoài". Nói một cách khác là ta không thể đặt tay lên đó giống như ta làm để nắm một đồ vật. Không thể "chiếm lĩnh" nó được đâu, phải để cho nó tự thành, tự xảy ra, phải để cho thời gian chơi cái trò của nó. Từ đó được rút ra hai lời khuyên nghị được nhấn mạnh trong Mạnh tử mà lời văn diễn đạt chặt chẽ cần được đọc kỹ ⁽⁴⁾: về tất cả những gì ta muốn học, hẳn là ta phải "bận tâm chăm lo" nhưng chớ có tham vọng, làm được vậy, thì đi "thắng" tới đích (nghĩa của chữ chính, câu của Chu Hy: Chính chi bất đắc). Mạnh tử còn nói với chúng ta: không được "bỏ mặc" (chẳng lo nghĩ gì đến cái ta trông) mà cũng không được "trợ giúp" cho nó lớn lên (bằng cách ép buộc phát triển).

Vừa chuyên chú cần mẫn lại không nôn nóng có kết quả sớm (đối chiếu với câu của Chu Hy d: Vật dụ kỳ kỳ

hiệu), miệt mài với công việc mà vẫn để cho tiến trình diễn biến theo dòng của nó, tuân theo nhịp độ của nó. Bằng sức căng co kéo sinh sôi dồi dào này, kết hợp tài tình cả hai đòi hỏi này, Mạnh tử nói ra điều mà ai cũng cảm thấy khá rõ nhưng rất khó hiểu ngôn: đó là phải có sự đầu tư riêng của cá nhân đồng thời phải có khả năng sẵn có (trong tương quan với quá trình khởi sự) để tăng tiến thành công. Đó còn là quá trình học phải vừa cần mẫn, vừa tự nhiên. Vừa "ráo riết", vừa "để mặc tự nhiên làm việc" Mạnh tử minh họa điều này bằng một truyện ngụ ngôn luân lý nổi tiếng. Nước Tống có người lo lắng lúa không mau lớn bèn nhổm kéo mạ cho cao lên. Về nhà, anh ta than phiền mệt quá; những người con chạy ra đồng xem thì thấy lúa héo hết. "Trong thiên hạ, Mạnh tử kết luận, những kẻ nuôi dưỡng khí hạo nhiên không làm cái việc nhổm cây lúa cho mau lớn thật là hiếm có". Nhìn chung, hoặc là người ta phát phờ, nghĩ rằng chuyên chú cũng là vô ích, giống như những kẻ bỏ mặc, không "nhỏ cỏ" ruộng lúa; hoặc là, ngược lại, người ta "ra tay giúp cho" khí hạo nhiên mau lớn thì chẳng khác gì "nhổm kéo" mạ lên.

Ta thấy ở đây hình ảnh "đẩy, kéo" nhằm nói gì. Sự tiến bộ của con người cũng phải được quan niệm không phải theo phương thức của hành động (có tính tự chủ và ý chí luận mà theo phương thức của sự biến hoá (vừa kín đáo vừa lan tỏa): ngay khi sự biến hoá diễn ra ở chính chúng ta, ngay khi trong sự học có sự tính toán, sự tiến triển phụ thuộc vào những nhân tố khác không kém gì những nhân tố

mà chúng ta quản trực tiếp và tức khắc, nó vượt qua sự chủ động của chúng ta và sự trở thành này, một phần chúng ta không thấy. Nhưng tuy không gây ấn tượng mạnh như là hành động thường là nổi trội do sự tập trung vào điểm, chính là sự biến hoá và chỉ sự biến hoá mới có hiệu quả. Mọi sự tiến bộ vận hành lặng lẽ. Cho nên, muốn "trực tiếp giúp" thăng tiến [Chính trợ chi bệnh], đây là ý kiến của nhà bình chú (Chu Hy) là "sai lầm" ; ngược lại, không quan tâm đến quá trình thì cũng vậy. Nói cách khác, sự can thiệp chỉ có thể gián tiếp nhưng can thiệp gián tiếp phải hợp thời. Làm sao tác động thuận tới quá trình bằng một sự chế định thuận lợi (như làm cỏ chẳng hạn) nhưng làm vậy mà không toan tính tự mình quyết định tiến trình hoặc phóng chiếu sự chờ đợi của mình lên đó (chẳng hạn như kéo nhổm lên). "Giúp", cái việc này, tóm lại, vừa trực tiếp quá, vừa quá nặng tính chất chỉ huy: người ta làm sao "giúp" được một cái cây mau lớn và "chín" nhưng người ta có thể - thậm chí người ta phải - bằng những sự chăm lo phụ vào sự lớn lên và nảy nở của cây.

Một hình ảnh khác để nói sự tôn trọng tính tự nhiên của hiện tượng: dòng chảy của nước. Đây là một mô típ được ưa chuộng trong Mạnh tử cũng như trong toàn bộ tư tưởng Trung Hoa cổ đại (Mạnh tử, VII, A, 24; đọc thêm IV, B, 18). "Chùng nào nước chưa đổ đầy hố rãnh trên đường chảy của nó, Mạnh tử nói,

Thì nó chưa chảy đi xa hơn; cái cách "người quân tử để tâm chí vào đạo" cũng vậy, chưa thông suốt câu văn thì

chưa đọc tiếp (để nắm những nghĩa lý khác). Việc tinh thần "hiểu thấu" cũng thuộc loại thức tích lũy và chuyển giai đoạn, làm lần lần từng bước. "Hiểu khá rõ điểm này, đây là ý kiến của nhà bình chú, thì thông sang điểm khác f" [Đạt giả, tức ư thủ nhi thông ư bỉ]. Vậy thì không thể nhảy qua các giai đoạn và cưỡng thúc sự hiểu. Nhưng một khi nước đã đầy hố rãnh thì tự nó tràn ra và đi xa hơn; nó tiếp tục tiến xa, sự vận hành của chính nó cuốn nó đi: cũng vậy, từ những gì ta thông suốt nhờ nỗ lực của ta, ánh sáng có được sau đó toả ra và truyền "thông" thần trí của ta, một cách tự nhiên (sponte sua).

Một hoàng đế nhà Đường truyền cho một Nhạc sư kèm cặp cho một nhạc công sao cho tấn tới. Y cứ bỏ lại nhạc cụ đấy, Nhạc sư tâu với vua, rồi cho y đi xa. Chừng nào y trở về thì thần sẽ dạy y. Trên thực tế chúng ta đều có kinh nghiệm như vậy trong mọi sự học. Chúng ta khổ công chạy "gam" một thời gian dài rồi một hôm, chẳng hiểu sao, ngón bấm thấy mềm dẻo, ngón đàn mát vụng về, cái đó "bắt đầu đến đấy"; hoặc một kinh nghiệm nữa, bài học buổi tối học một cách chật vật ngày mai ta lại thấy dễ và rõ ràng. Ta đã phải bỏ bao nỗ lực, liên tục và kiên trì, nhưng cuối cùng ta có cảm tưởng là sự tiến bộ đạt được mà ta không hay, nó diễn ra do hiệu quả riêng của nó, thành tựu tự chính ngay quá trình. Bởi lẽ sự dễ dàng đột nhiên có được không hiện ra với ta như là tiếp theo trực tiếp của sự luyện tập bên trong, ta cảm thấy nó đến từ một chốn nào đó - ngoài sự kiểm soát của chúng ta. Không phải từ chốn huyền thoại nào đó như đã được quan niệm của chúng ta về cảm hứng

dàn dựng, mà từ một nguồn khác trong tương quan với dụng ý cũng như nỗ lực của chúng ta, cái nguồn mà cái lô gích bên trong nội giới của quá trình cấu thành. Giống như ta được chỗ đi bởi tiến trình của lô gích này. Cái đó "đến", như người ta nói, có nghĩa là có một sự biến hoá xảy ra trong quá trình học (quá trình chín), mà tôi đâu có thể quyết định trước và sổ dĩ có được ở tôi là vì tôi để cho sự biến hoá đó thúc đẩy tôi và tác động - cùng lúc tôi nỗ lực. Nếu như tư tưởng Trung Hoa biết khai thác tài tình cái đến như vậy hẳn là do một sự lựa chọn ở một cấp khái quát hơn, nó chú tâm tư duy nội giới, nội lực. Và nếu như lời của Thầy chỉ có tính chất "chỉ và hướng" [indiciel] (không phải chỉ hướng), đó là Thầy cũng tính đến sự triển khai tự nhiên này: phải có sự khởi động của Thầy, phải có sự kiên trì của ta nhưng (rồi thì) [nhi]g đường vào minh triết tự mở ra.

2. Tư tưởng mở đường vào minh triết dưới ảnh hưởng gián tiếp và bằng sự triển khai tự nhiên, cách mở đường này - được coi trọng hơn cách truyền thông bằng lời nói - đúng đầu trong năm cách dạy được kể ra trong Mạnh tử (VII, A, 40). Cách thứ nhất người quân tử theo để dạy có thể ví như " sự biến đổi gặp mùa đúng hạn".

"Đối với cây cỏ, đây là lời giảng của nhà bình chú, một khi hạt đã gieo, cây đã vun gốc, con người đã cố gắng hết sức rồi nhưng sự biến hoá tự nó vẫn chưa xảy ra; cái còn thiếu đó là sự thấm nhuần mùa mót: lúc này chỉ cần một trận mưa là sự biến hoá diễn ra tới tấp. Chúng ta thấy rằng sự tinh tế của quá trình dạy cùng một loại thức như vậy" (trong khuôn khổ của giáo học pháp Khổng giáo, lý tưởng

mà đại diện là Nhan Hồi là như vậy). Trong bảng phân loại cách dạy này, tiếp theo là hai trường hợp Thầy "dạy cho trò thành tựu về đức hạnh" hoặc "thành đạt về tài năng"; đến bậc thứ tư là dạy bằng "vấn đáp": đây là bậc thấp nhất, trường hợp này vận dụng cho những trò tư chất kém hơn. Trường hợp thứ năm là xét riêng; đây là trường hợp do không có một sự truyền đạt đạo lý trực tiếp, đệ tử tu thân dựa vào những gì của Thầy mà những người khác trước mình truyền lại: chính Mạnh tử ở trong tình thế này, giữa ông và Khổng phu tử là một khoảng cách hơn một thế kỷ (xem IV, B, 22)

Như vậy việc dạy can thiệp với tư cách nhân tố có lợi tác động thuận tới sự phát triển, chứ không phải với tư cách thông điệp hoặc giảng giải. Thấm vào một cách lan toả và kín đáo, một sự thấm thấu, từ một môi trường thuận lợi. Lời nói thực ra là cùng một loại thúc với hành động (đại loại như là "kéo những cây mạ nhổm lên"); nói và hành động đều không thể làm cho hạt mọc lên. Như vậy, trong cách đưa ra những thể thức sư phạm để lựa chọn này, không có chỗ cho công việc của phép biện chứng, thậm chí nỗ lực tu từ để thuyết phục cũng không được kể đến. Tuy nhiên Trung Hoa cổ đại cũng đã từng chứng kiến nghệ thuật tranh biện triển khai (đặc biệt từ thế kỷ IV trước Công nguyên và trong thế kỷ III). Đặc biệt những Mặc gia, và cách những môi trường nho sĩ, đã phát triển những kỹ thuật lập luận nhằm thuyết phục; họ chú tâm bảo vệ những nguyên lý của họ bằng một tranh biện duy lý. Khác với những Khổng gia, họ quan tâm đến khoa học và lô gích, và cả kỹ thuật nữa

(nguồn gốc xã hội của họ cũng khác nữa: có lẽ họ đến từ thế giới những người thợ thủ công chứ không quản quanh những vương hầu). Họ ra sức để đưa ra những giới thuyết chính xác, minh định những thể lựa chọn (cái này hay cái kia) [alternative], quy tắc hoá một cách chặt chẽ những quan hệ giữa những ý. Những đối thoại của họ có tính chất phi nhân vị (impersonal), vì, dưới mắt họ, tính hợp thức của một tư tưởng không lệ thuộc vào người phát nó ra hoặc nghe nó; qua sự tranh cãi triết học (được gọi bằng khái niệm bệnh), họ nhằm một kiểu tính xác thực được trù xuất khỏi mọi văn cảnh và có tính chất phi thời gian. Đến đây, thế là chúng ta cảm thấy có sự gần gũi với lý tưởng Hy Lạp về chân lý.

Thế nhưng những nỗ lực của họ không có ngày mai. Chỉ đến đầu thế kỷ XX, gặp tư tưởng phương Tây, người Trung Hoa mới quan tâm đến sự hình thức hoá lô gích này. Nhưng sự kiện này bị truyền thống cổ điển trù lên tới mức những văn bản trình bày nó đến với chúng ta chỉ còn lại những mảnh (được A. C. Graham cấu thành lại một cách tài tình). Ta chỉ có thể hiểu vì sao có một sự che khuất như vậy qua tìm hiểu sự dè dặt của giới nho sĩ đối với cái khuynh hướng khác có thể phát triển này. Có phần chắc là Mạnh tử đã phải tính đến đòi hỏi tranh biện triết học này, thời bấy giờ là mới mẻ, chính là ở chỗ này cách thuyết trình của ông khác với lời lẽ của Khổng tử, nhưng ông lại tìm mọi cách để cho nó tiêu bég đi. Trả lời người nào đó nói lại với ông dư luận cho rằng "ông thích tranh biện", Mạnh tử nói rằng ông đành phải tranh cãi cũng là "cực chẳng đã" (III, B, 9).

Tiếp theo là một toàn cảnh có biện bạch dựng lên bức tranh đầu tiên của lịch sử văn minh Trung Hoa. Lịch sử này được ngắt nhịp, Mạnh tử nói với chúng ta, bởi một sự luân phiên trị và loạn. Thời những hoàng đế đầu tiên, nước tràn ngập khắp nơi và thiên hạ sống trong một hoàn cảnh bấp bênh; bởi vậy ông Vũ đảm nhiệm việc đào sông để dẫn nước ra biển và việc xua đuổi dã thú ra ngoài bờ cõi. Rồi khi những đấng tiên vương không còn nữa thì đạo lý xưa suy đồi, xuất hiện những vương hầu chỉ nghĩ đến hưởng lạc riêng cho họ, khiến cho muôn dân không sao sống nổi. Từ đó cần có sự trở lại thời thịnh trị được đánh dấu bằng sự đăng quang của nhà Chu để trừng trị những hôn quân và đẩy lùi những hiểm họa. Thế rồi, "Đạo" lại suy và sự vô luân lan truyền: lại xuất hiện những "ngụy thuyết" và những "hành xử" bạo ngược, "bê tội giết vua" và "con giết cha". Khổng tử "lo hãi" trước tình hình bèn biên soạn kinh Xuân Thu (tính việc chấn hưng thiên hạ). Thế rồi những vương hầu lại ham mê tửu sắc, những nho sĩ vô trách nhiệm lao vào những cuộc tranh cãi và tình hình càng đồi tệ hơn. Tất cả nói quàng nói xiên, khắp nơi tranh cãi, những Mặc gia (thuộc môn phái của Mặc tử) cổ vũ cho một chủ nghĩa vị tha tổng quát không kể đến những liên hệ họ hàng thân thích, lại có những nhà khác (theo Dương Chu) cổ vũ cho một chủ nghĩa "vị kỷ" vô điều kiện xóa bỏ các nghĩa vụ đối với thiên tử. Mạnh tử, đến lượt mình lo hãi trước một tình hình như vậy chẳng còn cách nào khác là "là bảo vệ Đạo của những Thánh nhân xưa, giữ khoảng cách đối với những quan điểm tạp nham và đẩy lùi những lời lẽ nhảm nhí", cốt sao những "ngụy thuyết này" "không xuất hiện nữa".

Sự khôn khéo của Mạnh tử, trong quá trình phát triển này, là ông đứng về phía những Thánh nhân, xuất hiện từng thời kỳ, ra tay bình trị thiên hạ nhưng ngay từ đầu ông đứng trên một bình diện hoàn toàn khác với tất cả những người phản bác ông trong cuộc tranh biện triết học: công trạng của ông là công trạng điều tiết, tình thế buộc ông phải gánh vác nhiệm vụ này, tuy nhiên làm công việc này ông chẳng phải có một lập trường riêng của ông hoặc phải đứng ra bảo vệ một tư tưởng. Thậm chí có một lô gích nội tại, ông nói với chúng ta trong tiết 26, VII, B, tự nhiên dẫn những quan niệm dị giáo tới quan điểm Đạo Nho khiến cho mọi sự tranh cãi giữa đám dị giáo này là thừa. "Những người tránh họ Mặc [chủ nghĩ vị tha tổng quát] ắt theo về họ Dương [chủ nghĩa vị kỷ vô điều kiện]; và những người tránh họ Dương ắt theo về với nhà Nho: người ta theo về, chỉ việc thu nhận họ thôi. Ngày nay, những người tranh biện với họ Dương, họ Mặc cú như thể đuổi bắt con heo xổng chuồng, heo chạy vào chuồng rồi lại còn đem trói cẳng lại". Nói một cách khác, mọi sự tranh biện là thừa: có một sự tất yếu thường có trong sự tiến triển ở mỗi con người, đi từ cực đoan này đến cực đoan khác, rồi dẫn đến sự bù trừ; và quá trình chín này, tự nó, thế là đủ.

Thực ra, tránh sự tranh biện, Mạnh tử khỏi phải bàn về chân lý. Đáng lẽ ra phải trình bày lý thuyết riêng của mình giáp mặt với những lý thuyết khác, ông cấu hình lại cuộc tranh biện như là một tập hợp những quan điểm - tính thích đáng của quan điểm của ông bộc lộ khá đầy đủ ở chỗ - đành rằng điều này không nói ra - ông đứng ở trung tâm: đây là chỗ thực hiện sự thăng bằng và là nơi của nội giới,

nội lực. Cũng từ đó, đáng lẽ ra dựa vào một sự lập luận nhằm chứng minh, diễn ngôn của ông tiến hành gián tiếp, có được hiệu quả là do dàn dựng: đáng nhẽ đưa ra một sự phản bác hiển ngôn, ông lại làm vòng vo, chơi trò bố trí với những lời lẽ của mình. Chứng cứ là cách ta phải đọc cả đoạn phát triển khá dài về lịch sử văn minh được ông sử dụng để biện bạch cho mình. Hiệu quả của sự dàn dựng trước nhất là ở việc đơn thuần đem sắp đặt thành dãy. Hiện ra thời đại này tiếp theo thời đại kia, những thời loạn và trị buộc ta nghĩ đến một sự luân phiên và từ đó, xuất phát từ vực thăm hiển tại, tự nhiên ta nghĩ đến ắt phải có sự đổi mới. Như vậy, chẳng cần phải chứng minh, vai trò mà Mạnh tử đặt ra cho mình nằm trong một lô gích toàn cục, lô gích này đủ để chứng tỏ vai trò của ông có cơ sở vững vàng: cũng như Khổng tử trước đây, Mạnh tử đã "lo hãi", ông dẹp loạn như những hoàng đế trước đây đã từng làm. Chắc là bản chất của loạn đã thay đổi, nó càng ngày càng mang tính chất ý thức hệ, nhưng trước sau vẫn đòi hỏi phải có sự can thiệp. Sự can thiệp là không tránh khỏi.

Có thể hiểu vì sao Mạnh tử chẳng phải đưa ra lời kết luận. Việc sắp đặt song song đủ để chỉ ra rằng, bằng vào cấu trúc chồng lên nhau mà sự song song dẫn đến, không những Mạnh tử can thiệp cùng một danh nghĩa như những Thánh nhân trước đó, mà, những đại thánh nhân trong quá khứ hẳn là, cũng như ông thôi, sẵn sàng chối bỏ những tà thuyết, trong thời đại của ông, dẫn tới sự lãng quên những liên hệ gia đình hoặc những bốn phận đối với vua (sai lầm của những kẻ theo môn phái của Dương Chu hay Mặc tử). Chỉ bằng sự đối chiếu nguồn này với nguồn nọ tìm những

điểm trùng khớp, ông lấy dòng giới những đấng vua xưa làm đảm bảo cho hành trạng của ông. Lập trường của ông còn được củng cố bởi một sự đối lập hai âm vực: đối diện với âm vực các học thuyết "dua nỏ" và tranh cãi loạn xạ, diễn ngôn của Mạnh tử khiến người ta quên đi bản chất ngôn ngữ của nó, nó được đồng hoá với sự nghiệp chấn hưng thiên hạ cứ mỗi thời lại được đổi mới. Đặc biệt Mạnh tử tiến hành một sự cấu hình lại khôn khéo các vai trò. Bởi lẽ làm sao mà chấp nhận được sự bình trị mà Mạnh tử tiến hành ở thời tranh biện triết học lại tương đồng với việc sắp đặt lại giang sơn, ở thời đại hồng thuỷ, từ thời nguyên thuỷ? Để bảo đảm sự chuyển tiếp, Mạnh tử dành cho Khổng tử, người tiền bối vĩ đại của ông, vai trò bản lề. Bởi lẽ, điều này khá bất ngờ, Khổng tử được giới thiệu với chúng ta chỉ như là "tác giả" (tác giả Kinh Xuân thu; xem ở trên ch.V). Coi như báo trước, đúng là như vậy, vai trò của Mạnh tử như là nho sĩ (và thế là Khổng tử được xem như là được phán xét, mặt ưu cũng như mặt khuyết, với tư cách tác giả: thế thì Mạnh tử có bị hiểu lầm và phê phán cũng với tư cách ấy cũng là điều thông thường thôi. Trên thực tế, đến thời đại của Khổng tử, loạn mới được xem như ngả tù trạng thái tự nhiên sang lĩnh vực hệ tư tưởng và tràn lan ở cấp độ diễn ngôn. Và sự can thiệp của Khổng tử đi đến một sự đảo lộn hoàn toàn. Chúng ta được biết rằng, Khổng tử, "lo hải", bèn thảo bộ sử biên niên rồi đến cuối quá trình phát triển, khi bộ sử được soạn xong thì những kẻ khác lo hải; chỉ so ở mặt này, có thể rút ra kết luận: sự can thiệp của Khổng tử, tiến hành ở bình diện văn học, có hiệu quả cũng trọn vẹn như những cuộc sắp đặt lại giang sơn trước đây. Từ đó có

sao lại không thể suy rằng sự can thiệp của Mạnh tử cũng là như vậy, chẳng phải ông là người tiếp nối sự nghiệp đó sao*?

Còn một sự tái cấu hình cốt yếu khác, đó là sự tái cấu hình quan điểm của những "người vị tha" (Mặc tử) và quan điểm "những người vị kỷ" (Dương Chu), - những quan điểm đã trở thành đối kháng và được trình bày với một tinh thần cực đoan như nhau: không những chúng bị cường điệu, để sóng đôi với nhau (đặc biệt trong trường hợp của Dương Chu, lý thuyết gia của chủ nghĩa cá nhân, ông là người đầu tiên suy nghĩ tính tự nhiên của những xu hướng, Mạnh tử đã lấy cảm hứng từ tính tự nhiên này hoặc chí ít đã chịu ảnh hưởng); nhưng sự đối diện này, vừa quét sạch toàn bộ trường tranh biện (các diễn ngôn, trong dư luận chung, cuối

* Mạnh tử kết thúc bằng một sự buông lỏng đại loại như vậy làm sáng giá, nhưng bao giờ cũng ở dạng chìm, tầm quan trọng của vai trò mà tác giả của nó phải đảm nhiệm (VII, B, 38). Cũng kết cấu theo kiểu tuần hoàn của tiến trình lịch sử (Lịch sử Trung Hoa không thẳng tiến mà cũng chẳng lặp lại: nó tự đổi mới): ở đây tiết tấu được nhấn và ngắt bởi xuất hiện Thánh nhân cứ năm trăm năm một lần; và, cứ mỗi lần sự truyền đạt mình triết lại được thực hiện bằng hoàng, thành ra một thánh nhân sau đó lại có thể tái xuất. Nhưng sau Khổng tử, "cách đời thánh nhân chưa xa là mấy", "gần nơi ở của thánh nhân lại rất nhiều", "liệu đã có ai chưa (đảm nhiệm sự truyền đạt này)?" "Chẳng lẽ lại không có ai?". Đó là những câu cuối cùng của bộ sách. Mạnh tử tự nói về mình chỉ như là nằm trong một cái ô mà lẽ tất yếu lịch sử khiến cho không tài nào nhảy qua được. Nhưng cái mà chúng ta thấy như là một nét khiêm nhường của Mạnh tử lại càng củng cố vị trí của ông. Ông không gán cho mình một công lao nào (tôn ông lên như là một nhân cách đặc biệt), cũng không nói đến một thần hứng (có tính siêu nghiệm): chỉ có tiến trình nội tại của thể sự thể tất bao hàm việc ông đảm nhiệm cái vai trò là cái vai trò của ông.

cùng được quy vào quan điểm này hay quan điểm kia) bằng sự mâu thuẫn mà nó phơi bày vừa đưa chúng tới chỗ tự triệt tiêu (như là những xu hướng lệch lạc). Toàn bộ sự dàn dựng này, tóm lại, cho ta thấy, nhưng không nói ra, rằng sự nói của Mạnh tử không phải là nói ra; ông không phải là một biện sĩ, mà ông là hiền nhân (Sage) Kết cục là Mạnh tử có trong vũ đài triết học mà lại không ở đó: trong khi những kẻ khác đả kích, biện hộ điều hơn lẽ thiệt thì sự điều tiết thế giới chính là do ông tiến hành. Không có sự chủ động (làm cho sự can thiệp của ông có tính chất vũ đoán) cũng không có quan điểm riêng (khiến lập trường của ông có tính chất thiên vị): ông chỉ phản ứng với tình trạng thế sự và chính bằng sự phản ứng này, tuyệt nhiên không lồng một chút gì là riêng tư, ông trùng hợp với cái lô gích nội giới nó dẫn tới sự cứu chữa tính thế.

3. Văn học Hy Lạp cũng biết đến nghệ thuật dàn dựng này. Những bài ca của Pindare, như bài ca Olympic số II, có một ý nghĩa khái quát toát ra chỉ từ bố cục (tham khảo những phân tích của Norwood và Puech). Trong vở Agamemnon, Eschyle không phán xét trực tiếp nhà vua nhưng bằng cách sắp đặt những tương phản, những chỗ ngưng lặng, những chỗ gọi, nhắc khán giả được biết khá đầy đủ sự phê phán của ông đối với nhà vua. Chỉ có một sự khác biệt khá rõ có liên quan đến việc Mạnh tử công khai làm công việc nhà tư tưởng và tham gia vào tranh biện triết học theo cách này. Vì vậy, do không lưu ý đúng mức tới cung cách thao tác này (bởi lẽ không ngờ là phải tiếp cận Mạnh tử từ một góc độ khác, đâu phải chỉ có từ góc độ lý lẽ

hiển ngôn), nhiều nhà Trung Quốc học phương Tây tỏ ra thất vọng với công trình này. Mạnh tử "một nhà tư tưởng chẳng lấy gì làm độc đáo"; thuyết trình của ông, không có lý lẽ có sức thuyết phục, chẳng qua chỉ là những lời khuyên răn đạo đức sáo mòn. Thế nhưng truyền thống Trung Hoa, đặc biệt trong thiên niên kỷ trước đây, đã lấy nó làm một trong những nguồn cảm hứng chủ yếu. Phải chăng chúng ta phải học cách đọc nó?

Để lấy một ví dụ giản đơn nhất, tôi xuất phát từ tiết ngắn gọn này (VII, B, 23):

Nước Tề phải năm đói kém.

Trần Trần nói: "Người trong nước đều cho rằng thầy sẽ lại tâu vua cho mở kho Đường phát chẩn, nhưng e rằng việc đó không thể làm lần nữa"

Mạnh tử nói rằng: "Làm vậy thì là Phùng Phụ mất rồi. Ngày xưa, nước Tấn có người tên là Phùng Phụ có tài bắt cọp, sau học hành trở thành bậc thiện sĩ. Chợt ra chơi ngoài đồng hoang, thấy một đám người đuổi bắt cọp. Cọp núp chỗ vách núi, chẳng ai xông tới bắt trời. Từ xa, thấy Phùng Phụ, họ chạy lại nghinh đón. Phùng Phụ xắn tay áo xuống xe. Mọi người đều hài lòng. Riêng có kẻ sĩ là chê cười." [N.D.L. tr.1355]

Chuyện chỉ có thế. Sấn tay áo để bắt cọp, do áp lực của đám đông, Phùng Phụ trở về với nghề cũ của mình, thế là anh ta đã đánh mất phẩm giá chí hướng mới của anh ta. Những truyện ngụ ngôn luân lý này (apologue) không phải loại ngụ ngôn (nhằm cho chúng ta một bài học chung), chó

quên rằng đây là câu trả lời của Mạnh tử cho một câu hỏi chính xác được đặt ra cho riêng bản thân ông - và trong một tình thế cấp bách. Mạnh tử cho biết rằng ông khước từ sự tham nghị với nhà vua mà không có lời phân trần. Người thương lượng với ông phải tự mình thông qua hình ảnh nhận ra những lý do, trong tình thế cụ thể, biện bạch sự thoái thác của ông: đã có những thay đổi gì trong quan hệ của ông với nhà vua, từ đó cách ứng xử của ông đã biến thúc nhu thế nào, ông có ý giữ kẽ và dành tự do cho mình những điều gì. Đằng sau câu trả lời thanh lịch, ông biểu thị sự khước từ của mình mà không cáo giác vị vua mà ông là tân khách, lộ ra một suy tưởng chính trị đáng được đào sâu (tham khảo lời bình chú của Vương Phu Chi). Một lần mổ kho thóc công để đối phó một nạn đói đặc biệt, thì đó là một biện pháp nhân đạo đáng khen. Nhưng biện pháp này không thể thi hành lần nữa bởi lẽ làm vậy có cơ trở thành chính sách. Nếu như lại có nạn đói nữa, đó là do tổ chức sản xuất kém, thuế má hà lạm và dự trữ lương thực không đầy đủ: nhu vậy là tầm nhìn của chính quyền thiên cận và nước không được trị. Đó là do Mạnh tử không thành công thuyết phục nhà vua theo đạo lý của mình và ông chỉ còn cách thoái quan. Suy rộng ra từ sự phân tích này Mạnh tử còn cảnh báo chúng ta: một chính khách đích thực không nghĩ đến việc đóng vai trò nhân vật thiên hựu, dù cho là đám đông có sự mong chờ, anh ta ngò vực những cái trò xuất chúng, dương oai. Nói một cách khác, chính trị giỏi không phải là chuyện lập kỳ công, kỳ tích, bởi lẽ kỳ công làm sao lập được liên tục, không ngừng - không thế nào thể được. Không đâu, dấu hiệu của chính trị giỏi lại chính là ở

sự kín đáo, càng ít bày ra cho thiên hạ thấy - và từ đó khen ngợi - thì càng có hiệu quả. Không thể có cái trò giật gân hoặc tạo ra biến cố. Do vậy nó đồng nhất với sự điều tiết thể giới mà nội giới, nội lực tạo tác liên tục mà không ai thấy.

Thay cho việc giải thích (tức là, theo một quan điểm lý thuyết) rằng có một sự thống nhất của minh triết xuyên qua sự khác biệt của những thời đại và những địa điểm và nó bảo đảm sự liên tục của văn minh, Mạnh tử nói:

Vua Thuần sinh ra ở đất Chu Phùng, dời tới đất Phụ Hạ, mất ở đất Minh Điều, là người Đông di vậy. Văn vương sinh ở đất Kỳ Chu, mất ở đất Tất Dĩnh, là người Tây di vậy. Đất đai xa nhau hơn ngàn dặm, thời đại cách nhau hơn ngàn năm, nhưng hai ngài đều đắc chí hành đạo ở Trung Quốc, giống hệt nhau như hai mảnh của một chiếc thẻ tre khớp nhau vậy. Đạo của vị thánh trước và vị thánh sau, xét ra chỉ là một vậy" (IV, B, 1) [N.D.L. tr.1058]

Ví dụ có tính chất sơ đẳng nhưng tôi đã thấy có sức thuyết phục. Chính là bằng việc sắp đặt song song, bằng khả năng sắp đối sánh và hàng song hàng mà ở đây sự chứng minh được thực hiện: xuất phát từ khoảng cách tối đa, trong không gian và thời gian (Đông -Tây; trước- sau), sự giao cắt hiện ra, sự thống nhất nổi bật lên. Không có sự kết hợp lô gích (cũng chẳng có sự liên hợp cú pháp), ở đây, chính sự thích đáng trong việc ghép đôi, sự chặt chẽ trong việc lồng khớp là bằng chứng. Văn bản này có giá trị chứng minh nhưng không có sự kiến tạo một sự suy lý: nó chứng minh bằng việc kiến tạo một sự sắp đặt. Mạnh tử thao tác

thông thường hơn cả bằng hệ thống những "ca"[cas]. Thay cho việc hình thành một khái niệm, nó quy tắc hoá một tình thế, làm nó trở thành điển hình; thay cho việc móc nối những lý lẽ, nó dựng lên những đối diện quan điểm mà nó khai thác những tương liên. Tóm lại, thay cho việc hiển ngôn một lập luận, nó làm chúc năng bố trí.

Một trong những vấn đề tế nhị nhất trong tư tưởng chính trị của Mạnh tử là vấn đề quan hệ nho sĩ với các vua (chư hầu). Khi người ta hỏi ông có làm sao không chịu đến yết kiến các vua chư hầu (III, B, 7), Mạnh tử, như thường lệ, bắt đầu bằng việc dẫn những ví dụ trong quá khứ. Người xưa chẳng chịu làm tôi thì không yết kiến nhà vua (ngầm hiểu là: chờ nhà vua đến tìm gặp). Từ đó có những tích mà ai cũng biết: có kẻ trèo tường để trốn tránh, lại có kẻ đóng cửa không tiếp. Những cách ứng xử như vậy đều là quá đáng, Mạnh tử thừa nhận vậy. Tiếp theo là sự xem xét một trường hợp đặc biệt trong cuộc đời của Khổng tử. Một quan đại phu muốn vời Khổng tử đến nhà mình mà ngại chuyện thất lễ, bèn rình lúc Khổng tử đi vắng cho người đem đến biếu ngài một quà tặng. Khổng tử cũng rình lúc hă đi vắng để đến bái tạ... Cuối cùng là những câu trích dẫn cho chúng ta thấy những nói khôn khéo của kẻ nịnh hót. "Do đó mà xem", Mạnh tử kết luận, có thể biết được những gì "người quân tử nuôi dưỡng, ấp ủ trong lòng".

Mạnh tử không trả lời trực tiếp câu hỏi được đặt ra, ông chẳng nói tí gì về bản thân ông (mà người ta hỏi ông về cách ứng xử của ông); nhưng ông ngầm xác định lập trường của ông bằng một loạt phong thái ứng xử (ở những người

khác). Bằng những hiệu quả từ chỗ chúng được đặt kề nhau, lộ ra những khoảng cách và chênh lệch, chúng làm thành một hệ thống cấu thành lời đáp. Bắt đầu Mạnh tử dựa vào một tục lệ xưa, đã là xưa thì đương nhiên là có giá trị, nhưng ông cũng cho thấy là, nếu đề lên thành nguyên tắc thì có thể dẫn đến chỗ thái quá; rồi ông nêu lên một tấm gương đặc biệt cách ứng xử bằng do nhân cách thánh nhân mà có, nhưng cách ứng xử này mang tinh thần chiến lược (đối chiếu với chiến lược mà Mạnh tử triển khai trong hoàn cảnh cụ thể của ông, xem II, B, 2); cuối cùng ông hoàn chỉnh bức tranh bằng cách, thông qua những phán đoán giá trị, gọi lên sự thái quá ngược lại với sự dè dặt ban đầu. Toàn bộ lời đáp nhằm xác định cái mức trung dung: giữa sự hẹp hòi và sự tùy tiện, giữa tính cố chấp và thói vô liêm sỉ. Nhưng chính cái mức trung dung quyền biến này lại không xác định được, nó bao giờ cũng phụ thuộc những hoàn cảnh, chỉ có thể đánh giá nó trong hoàn cảnh cụ thể. Chính vì vậy, thay cho việc đi đến một nguyên tắc, Mạnh tử sử dụng một loạt "ca"; thay cho việc quy định một phép ứng xử, việc rải những cọc tiêu trong tiến trình của tiết đoạn cho chúng ta cảm nhận được quyền biến trong ứng xử.

Chính vì cái trung dung lý tưởng này không ngừng biến thức tùy theo hoàn cảnh, nên không thể quy tắc hoá nó; cái vị trí thường xuyên ở trung tâm này mới là sự thích đáng đích thực, và chính vì vậy nó không bao giờ bất di bất dịch (vì nó không ngừng nương (epouser) theo sự đổi mới của sự vật), và không thể biến thành chân lý. Tiếp theo

Khổng tử, Mạnh tử tư duy chiều sâu của đòi hỏi này. Giở ta trở về với mâu thuẫn đối kháng, theo như kết cấu của Mạnh tử, giữa những người "vị tha" và những người "vị kỷ" (VII, A, 26). Giữa lập trường của Dương Chu "mất một sợi lông" mà làm lợi cho thiên hạ cũng không chịu và lập trường trái ngược của Mặc tử "dù có sút trán, mòn gót" cũng sẵn sàng hy sinh cho thiên hạ thì lập trường của Zimo (Tử mặc?) "chấp trung" xem ra gần với đạo hơn. Nhưng, nói cho đúng, Mạnh tử tiên giác, "chấp" trung không có nghĩa là bám lấy điểm giữa (tử chấpi có thể hiểu với những nghĩa khác nhau) như vậy là biến nó thành điểm bất di bất dịch. "Chấp trung" mà "không quyền biến (theo hoàn cảnh)" (vô quyềnj), thì "cũng như là bám lấy một điều [một khả năng]": "được một điều mà hỏng trăm điều" và như vậy cũng là "làm hại" cho Đạo. Nói một cách khác, trung dung hoàn toàn không phải là nửa vời (*aurea mediocritas*, "một vừa hai phải"); tùy theo hoàn cảnh nó có thể tương ứng với cực này hay cực kia ("lúc ra làm quan thì làm quan", "lúc nên ẩn dật thì ẩn dật", cú theo như lễ "xuất, xử" Trung Hoa, chớ có chùng chình, nấn ná giữa hai ngã*). Sự vững bền của tính thích đáng chỉ

* Giữa tính cố chấp của một vị muốn giữ bằng mọi giá "sự thanh khiết" của mình (Ydoãn) và tính chất "dễ dãi" của vị kia sẵn sàng đem đạo ra khai sáng cho dân không chút nề hà (Huệ Liều Hạ), Khổng tử, theo lời của Mạnh tử, thực hiện được phép trung dung "có thể" xử sự như vị này cũng được và như vị kia cũng được thôi: lúc nên làm quan thì ra làm quan, lúc nên ẩn dật thì ẩn dật. Cái xác định ông không phải là một phẩm giá (bao giờ cũng đặc biệt) mà là "thời điểm" (tức là cái mà mỗi tình thế trong tiến trình của thực tại đòi hỏi ở ông); xem II, A, 2 và V, B, 1.

có thể có thông qua sự biến đổi, bằng sự quyền biến liên tục (sự điều tiết), và chính vì vậy không nguyên tắc nào là có thể đề lên thành khái quát được.

Có thể tìm thấy sự khuếch từ lập thuyết nhằm xác lập căn cứ cho sự biện luận ngay trong cuộc tranh biện lý sự nhất trong Mạnh tử (VI, A, 1-6). Vấn đề được đặt ra có tính chất triết học rõ rệt, nó đề cập đến "tính của con người" và quy chế, bên trong hoặc bên ngoài, của đạo đức. Cuối cùng thì những người đàm luận giáp nhau để bảo vệ những quan niệm của họ. Ta hãy xem cuộc đối thoại khai mào như thế nào:

Cáo tử nói rằng: "Bản tính con người cũng giống như gỗ cây kỷ, cây liễu, điều nghĩa cũng giống như chiếc chén chiếc bát vậy. Dựa vào bản tính con người để làm việc nhân nghĩa cũng giống như lấy gỗ kỷ, gỗ liễu mà chế tạo ra chén bát vậy."

Mạnh tử nói rằng: "Anh có thể thuận theo tính chất của gỗ kỷ gỗ liễu mà chế tạo ra chén bát được chăng? Tất phải để gọt gỗ kỷ gỗ liễu mới chế tạo ra chén bát, thì cũng phải để gọt con người để làm việc nhân nghĩa, chú gì? Mọi người trong thiên hạ đều ghê sợ, cho nhân nghĩa là họa, ấy là bởi lỗi lẽ của anh đó"

[N.D.L. tr.1192]

Đoạn triển khai thứ hai bắt đầu bằng một sự tương đồng loại suy thứ hai. Bản tính người ta, người đối thoại với Mạnh tử nói, như nước chảy: khơi sang Đông thì chảy sang

Đông, khơi sang Tây thì chảy sang Tây; bản tính người ta không phân biệt thiện với bất thiện cũng như nước không phân biệt Đông, Tây vậy. Mạnh tử nói lại sự so sánh ấy theo cách của ông. Nước đúng là không phân biệt Đông Tây, nhưng há không phân biệt cao thấp hay sao. Quả là nước có thể vọt lên cao nhưng đó là ta cưỡng bức bản tính của nó: con người có thể làm điều bất thiện, đó là "bản tính" nó cũng bị đối xử như vậy. Toàn bộ cuộc tranh biện tiếp theo đều dựa vào những sự tương đồng loại suy - mà tương đồng loại suy thì chúng được cái gì? và chúng ta chẳng thấy thao tác lô gích nào khác nữa để làm sáng tỏ những vấn đề tranh biện: đáng chú ý hơn cả là không có một định nghĩa khái quát thể nào là "bản tính" (hoặc thể nào là "bên trong", thể nào là "bên ngoài" bản tính), cũng vậy không có những sự phân biệt - mà thông thường chúng ta chờ đợi - khi nói đến chủ quan và khách quan (xem xét sự chập chờn hai nghĩa của từ duyệt ở tiết 4, 4), hoặc phẩm chất [qualité] và bản chất [essence], chủng [genre] và loại [espèce] (xem tiết 3). Hơn nữa, những lời lẽ đối lập nhau này không thực sự gặp nhau: những điểm bất đồng không được làm rõ, lý lẽ đối nghịch bị lật đổ nhưng người ta đâu có xem xét nó để nhận dạng nó sai ở chỗ nào. Và chẳng, Mạnh tử, như ta thấy ở tiết đầu thực ra chỉ cho ta thấy luận điểm đối nghịch, với những hậu quả của nó, lôi cuốn ta đến hiểm họa nào, ông đâu có bác bỏ nó. Thành ra, từ khúc đoạn này đến khúc đoạn nọ, không có sự nhất quán: những hình ảnh mới xen vào, những phương diện mới được xem xét mà sự chứng minh không có tiến triển và Mạnh tử, bao giờ cũng được dành cho nói lời cuối, không tìm cách

kiểm soát một lợi thế tổng thể từ suốt mạch tranh biện trải qua. Tinh thần phân tích và luận lý chặt chẽ, óc suy luận và năng lực đối chiếu đều thiếu cả. Đối thoại triết học, thực ra, cũng chỉ là bề ngoài. Dù thế nào đi nữa, nó chẳng phải là biện chứng.

Trong các nhà Trung Quốc học phương Tây có hai ý kiến đối lập nhau về đề tài Mạnh tử. Có những nhà, muốn cứu vãn danh tiếng triết học của Mạnh tử, cố tìm trong công trình này những khâu hàm ẩn và bảo vệ "phương pháp" tương đồng loại suy nhân danh những tiêu chuẩn của thời đại (D. C. Lau mở ra con đường này và, sau ông, là A. C. Graham⁴). Những nhà khác, trái lại, hô ầm lên Mạnh tử là không ra gì xét từ quan điểm lô gích (Waley đã dẫn và mới đây nhất có Chad Hânen⁽⁵⁾). Nhưng tôi thiết nghĩ để bắt đầu đúng nhất là ta tự hỏi tranh luận về Mạnh tử để làm gì, nhằm mục tiêu gì (vấn đề đã được I.A. Richards⁶ đặt ra). Những tương đồng loại suy xoay theo hướng này hay hướng kia có lẽ chẳng chứng minh được gì, nhưng việc chúng minh họa quan điểm thì gợi cho ta suy nghĩ. Mục tiêu của chúng không phải là chứng minh [prouver] chân lý mà là để ta cảm nghiệm [éprouver] những chỗ đúng. Theo như ý kiến của một trong những người bình chú Mạnh tử giỏi nhất (Vương Phu Chi) thì thầy Mạnh ở đây "chỉ có theo dõi lời lẽ của người đối thoại để đập lại tan tành, nhưng không bao giờ ông chỉ ra điều cốt yếu là ở chỗ nào - ông không chỉ ra cho người đối thoại biết.": "Bởi lẽ, theo cái cách mà người quân tử xử lý những ý kiến không chính thống thì anh ta đề

ra một loạt những chỗ khác biệt, thông qua một loạt những vấn đề nan giải, và thế là đủ." ⁽⁷⁾ Mạnh tử chỉ chống đỡ, né tránh - và cú thể cho tới khi người đối thoại với ông cạn kiệt lý lẽ. Nhưng "điều cốt yếu" lại diễn ra ngoài cuộc tranh biện: nó ở bên trong quá trình của sự chín (trong ý thức), nó ở bên ngoài cuộc đấu khẩu*.

4. Có khi nào Mạnh tử trực tiếp tham gia tranh biện và muốn trình bày hiển ngôn quan điểm của ông? Có một người thuộc phái Mặc gia, nhờ cậy một đệ tử của Mạnh tử để xin yết kiến ông (III, A, 5). Lần đầu thì Mạnh tử thoái thác, nói rằng: "Ta sẵn lòng gặp mặt nhưng hôm nay ta mắc bệnh. Chùng nào khỏi bệnh ta sẽ đích thân tới thăm, anh ta chẳng cần phải tới đây". Hôm khác anh ta lại xin yết kiến, Mạnh tử nói rằng: "Hôm nay ta có thể gặp mặt được rồi."

* Mạnh tử, theo cách nhìn của chúng tôi tượng trưng cho sự khước từ tranh biện triết học và ông khước từ nhân danh minh triết (là cái không thể truyền được trực tiếp), nhưng ngược lại ông đã bị những nhà tu tưởng Nhật (tân Khổng giáo) chê bai, họ cho là ông đã quá tin tưởng ở giá trị của diễn ngôn hiển ngôn và lý sự (cái quan điểm phê phán này bắt gặp những nhà bình chú thời Tống càng tôn thêm giá trị). Đối với Sorai quan hệ tin cậy giữa Thầy và đệ tử là cơ sở của dạy và học. Sorai lấy lý sự của Mạnh tử để đập lại Mạnh tử (xem VII, A, 26): "nói" chỉ làm sáng tỏ được "một bề" và bỏ qua "trăm bề"; lý lẽ bao giờ cũng thiên vị và dẫn đến ảo tưởng vì người đưa ra lý lẽ thường là giả định có một kẻ đối lập và ra sức thuyết phục người này. Nhìn từ Nhật bản, "phương Tây" (tu từ) có lẽ bắt đầu ở Trung Hoa... Tham khảo để có những yếu tố đầu tiên, Yoshikawa Kojiro, Jinsai, Sorai, Norinaga, Tokyo, The Toho gakkai, 1983.

Không giải bày thắng thắng, Đạo chẳng rõ ràng. Ta sẽ biện minh thắng thắng với anh ta." "Biện minh thắng thắng", theo lời một nhà bình chú xưa (Triệu kỳ), có nghĩa là "tấn công đối phương bằng cách biện minh thắng thắng [Trục ngôn công chim]; theo lời nhà bình chú được xem là chính thống nhất (Chu Hy) thì có nghĩa là "nói thắng, nói hết để chinh người [trục, tận ngôn dĩ tương chính dẫn]". Phải chăng là cuối cùng thì Mạnh tử lại tin vào quyền năng của diễn ngôn (từ bỏ thuật vòng vo)? Trên thực tế, với cái cách, ngay sau đó, ông biện bạch ý định của ông, khiến ta phải xem lại, với chiều hướng hạ thấp, sự chờ đợi của ông ở một cuộc tranh biện như vậy. Mạnh tử được biết rằng người nói chuyện với ông theo phái Mặc gia.

Trái với xu hướng của thời đại, chủ trương của phái Mặc gia là chôn cất cha mẹ không cần phải trọng hậu. Người này một đệ tử trung thành với môn phái ắt phải có tinh thần cải tạo thiên hạ trong việc ma chay, nhân danh những "giá trị" mà anh ta gắn bó. Vậy mà bản thân anh ta lại chôn cất cha mẹ một cách trọng hậu - há chẳng phải là mâu thuẫn lộ liễu với những chủ trương của anh ta. Mạnh tử thấy sự sút mẻ trong lập trường của người đối thoại với mình và chính vì vậy ông quyết định nói chuyện với anh ta. Thấy được sự khẩn thiết anh ta muốn gặp ông, cũng như thấy được sự không nhất quán trong hành xử của anh ta, coi như bị dồn đến chỗ bế tắc, không dấn thân đấu tranh nữa, Mạnh tử thế là biết được anh ta có ý hướng bỏ lập trường của mình. Vậy thì ông chẳng cần thuyết phục anh ta nữa, chẳng cần lý sự dông dài: quả đã chín, nó sắp rụng rồi. Một

lần nữa, trong tương quan với quá trình chín bên trong, vai trò dành cho lời nói chỉ còn là một sự can thiệp ở mức tối thiểu*.

Cũng có trường hợp ngược lại. Mạnh tử từ chối làm Thầy vì ông thấy rằng người nói chuyện với ông chưa có tâm thể nghe ông. Sau khi phàn nàn với Mạnh tử về bản tính bất lực không tu thân được, một hoàng thân, đến thăm Mạnh tử bèn ngỏ ý với ông sẽ ra mắt nhà vua mà ông là khách mượn một ngôi nhà khách, tình nguyện lưu lại đây để thụ nghiệp của nhà thầy (VI, B, 2) "Đạo như con đường lớn, Mạnh tử trả lời, há khó tìm hiểu hay sao? Lỗi tại người ta không chịu tìm kiếm thôi Ngài nên trở về nhà mà tìm kiếm. Thiếu gì Thầy giỏi". Chưa chi đã nghĩ đến việc tìm nhà ở, nhà bình chú nhận xét, tố cáo vị hoàng thân này quá ít nhiệt tâm, anh ta "khổ công" chưa đủ; hơn nữa, những lời kêu ca dễ dãi của anh ta về sự bất lực của mình cho thấy quá rõ anh ta chưa dứt với thói thụ động của mình và vẫn

* Mạnh tử có một lần thất thố nói rất thẳng với một vị vua hỏi ông về vai trò của những quan khanh: nếu nhà vua có những lỗi lớn, Mạnh tử nói, thì những quan khanh trong họ nhà vua can gián; nhiều lần vua không nghe thì họ tìm cách thay đổi ngôi vua. Nhà vua biến đổi sắc mặt tái nhợt. "Nhà vua chó lấy làm lạ, Mạnh tử nói, nhà vua hỏi tôi thần chẳng dám không trả lời thẳng thắn" (V, B, 9)

Mạnh tử còn thuộc về một thời đại trong đó lời nói chính trị, ở Trung Quốc, chưa bị kiểm duyệt gắt gao; và chúng ta chớ quên rằng, từ một quan điểm chiến lược, tiếp cận trực diện (trong khi đối phương chờ đợi một quan hệ vòng vo) có thể là một cách vòng vo mới với đối phương.

chưa hiểu ra rằng tất cả phụ thuộc vào hành vi tích cực chủ động - con người làm bản thân mình như thế nào thì nó là như vậy. Trong những điều kiện như vậy, nghe những bài giảng dạy của Thầy chẳng ích gì; trong tiến trình cá nhân của vị hoàng thân, còn xa lắm anh ta mới thụ giáo được.

Trong Luận ngữ của Khổng tử cũng có một tiền lệ nổi tiếng về việc từ chối dạy:

Nhụ Bi muốn yết kiến Khổng tử. Khổng tử lấy có đang đau để từ chối. Người truyền lời vừa ra cửa, Ngài bèn cầm lấy cây đàn sắt và cất tiếng hát, khiến Nhụ Bi nghe được (XVII, 20)

Người ta có thể ngạc nhiên thấy Phu tử lại làm cái trò mẹo như vậy (hoặc những đệ tử của ông lại cho cái trò này là đáng thuật lại). Thế nào đi nữa thì đây là một chứng cứ lời nói được tháo cái khoán chân thành; cũng chẳng phải là nó có tính chất mỉa mai (Khổng tử không giả bộ). Nhưng sự cảnh cáo của ông có thêm sức mạnh nhờ vào tính chất vòng vo của nó. Thực ra thì tu từ học cũng vòng vo nhưng ở đây nó được thực hiện bằng sự khước từ diễn ngôn: bằng cách đàn cảnh lộ liễu việc ông từ chối nói với Nhụ Bi, Khổng tử mời người muốn nói chuyện với ông trở về với bản thân mình. Vả chăng cái thuật này khá cổ điển khiến Mạnh tử nghĩ đến việc trình bày nguyên tắc của nó (VI, B, 16): "Dạy người cũng có nhiều thuật. Ta không thêm dạy bảo người nào cũng là một thuật dạy bảo hẳn"

Tham gia vào tranh luận nhưng là để làm thất bại cuộc tranh luận; hoặc là đột ngột đuổi người đến yết kiến để anh

ta đi tìm ở chính mình; tóm lại, không tính đến việc thực hiện sự dạy dỗ bằng lời nói, và đã vậy thì làm cho người nói chuyện thất vọng ở sự dối chò diễn ngôn, chuẩn bị cho sự "thức tỉnh": những thuật này mà đạo Phật thiền (tiếng Nhật là zen - phát triển ở Trung Quốc từ thế kỷ VIII) biến thành những thuật gây ấn tượng mạnh mẽ, xem ra kỳ quặc, chúng đã có trong trường của Mạnh tử ở dạng mầm mống. Mạnh tử còn có thể làm sáng tỏ lô gích của chúng - bằng không chúng ta vẫn cứ tiếp tục nhìn chúng với những mâu sắc xú lạ mê hoặc. Làm sao có thể hiểu được sự chuyển từ những đối thoại tăng tiến và tuyến tính của thiền nguyên thủy, được du nhập từ Ấn Độ, đến những hình thức trao đổi "toé nổ" mà thiền cổ điển có xu thế phổ cập, nếu như cái thiền cổ điển này không được ngấm ngấm gia công trước bởi cái dụng ý phản diễn ngôn này, dụng ý này có sự sắp đặt hẳn hoi, mà truyền thống nho sĩ đã biểu hiện rất sớm. Chúng ta biết rằng thiền sư bao giờ cũng trả lời gián tiếp, hoặc bằng một tiếng kêu hoặc bằng phang một gậy. Hoặc lẳng lặng bỏ đi. Giống như trong trò chơi, đó là những "đòn" phá thủng tằm mạng vô vàn câu nói*; đó là những "ngón" lắc

* Về những mối quan hệ của thiền và ngôn ngữ xem công trình nghiên cứu phong phú của Bernard Faure, *Những trực giác (Insights) và siêu giác (Oversights) Thiền*, Princeton University Press. 1993: "Một giải pháp để lựa chọn là sử dụng ngôn ngữ một cách chủ yếu là diễn và vòng vo; như vậy là thừa nhận sự thất bại của tư duy tuyến tính, khúc đoạn, suy lý. Điều này có thể giải thích sự phá vỡ của cú pháp và lô gích trong công án" (tr. 196). Theo chỗ hiểu biết của tôi, ảnh hưởng của lời lẽ nho sĩ tới cách diễn đạt riêng của thiền, tuy rằng thường xuyên được nêu lên, vẫn chưa được phân tích đầy đủ.

rung lên làm rõ rồi những chấp trước, đó là những vòng vo để gỡ cho ý thức khỏi sa lầy. Bởi lẽ, như ta đã thấy, vấn đề không phải là ở chỗ chân lý không nói ra được bằng lời mà là ở chỗ không còn sự tương thích nữa một khi ta chấp trước vào lời nói. Lời của Phu tử bao giờ cũng chỉ là một sự kích động. Trở về với Mạnh tử, vấn đề còn lại là tìm hiểu xem từ sự kích động này năng lực "ngộ" của ý thức thao tác như thế nào.

5. Từ những bước đi nhần nha của quá trình chín, mà sự tiến bộ một phần ở ngoài ý muốn của chúng ta, làm sao lại diễn ra sự "ngộ", trong lòng của ý thức, phải chăng là có một sự nở ra như một kết quả đột ngột, có vẻ như là đoạn tuyệt với sự liên tục trước đó - phải chăng là có một bước nhảy vọt? Hình ảnh, chúng tôi đã nhận xét, đã được Platon nói đến, nhân bàn tạt ngang (Thư XVII):

"Giống như ánh sáng vọt ra từ lửa...". Có thể tìm thấy nó trong tiết đoạn sau đây của Mạnh tử (VII, A, 41) làm rõ cách tiếp cận đi vào Đạo.

Một môn đệ phàn nàn Đạo của Thầy theo cho được gay go quá. "Đạo của thầy thật là cao lắm, đẹp lắm. Con người học đạo dường như kẻ đi lên trời, tựa hồ như đi mãi mà chẳng tới. Thầy chẳng có thể làm cho nền đạo ở mức vừa phải, phổ cập với mọi người sao? Như vậy dặng giúp cho họ hàng ngày ra công học tập". Mạnh tử bèn trả lời, trước tiên ông bảo vệ những đòi hỏi của ông: người thợ khéo không vì người thợ vụng mà cải bỏ lần dây nét mực. Tay thiện xạ, trong khi dạy bắn, không vì kẻ bắn dở mà thay đổi phép dương cung. Nói một cách khác vấn đề

không phải là hạ thấp "đạo" cho vừa tầm với mọi người. Rồi ông bàn tiếp về mô típ bắn cung là một hình ảnh thông thuộc ở Trung Hoa cổ, đặc biệt ở Mạnh tử, để nói đến việc học đạo (xem II, A, 7 hoặc VI, A, 20): "Người quân tử chỉ giương cung thôi, chớ tự mình chẳng bắn. Đường như nhảy vọt vậy [duộc như giã]. Người hằng giữ vững mức trung đạo. Cho nên ai có sức thì theo."

Con đường của Đạo, lại một lần nữa nhắc đến điều này, là con đường của Trung Đạo và sự điều tiết (mà sự bền vững biểu lộ thông qua sự biến đổi: chính vì vậy người quân tử không "chấp trước" vào đạo như vào một đối tượng mà đúng "vững" trong đạo như đúng trên một "con đường"? Mô típ bắn cung có ý nghĩa đáng chú ý về phương diện này vì nó làm sáng giá tầm quan trọng của tư thế: nếu như những sự chuẩn bị để bắn đúng tư thế về mọi điểm thì phần tiếp theo (trúng đích) diễn ra tự nhiên [sponte sua]. Về điểm này, ý kiến của nhà bình chú (Chu Hy) khá chính xác:

Giống như có một sự nhảy vọt: [điều ấy] đột xuất giống như có một sự nhảy vọt. Tiếp theo những gì được nói trước đây về sự trương cung. Nói vậy có nghĩa là, để dạy người, người quân tử dùng lại ở việc truyền cho họ phương pháp học nhưng không cho họ biết những ngón tinh vi để đạt tới [kết quả], cũng như người bắn cung chỉ trương giây cung thôi chứ tự mình chẳng bắn. Nhưng điều mà người quân tử không cho họ biết, giống như một sự nhảy vọt, đã hiển lộ trước mặt họ.

Nghịch lý ở đây chỉ là ở bề ngoài, có vẻ như vậy thôi: người bậc Thầy chỉ và hướng ta chuẩn bị như thế nào, chú

không chỉ bảo như thế nào thì ta thành công;nhưng từ sự tương thích hoàn toàn với hoàn cảnh thế là "đã" "toé vọt ra" "những ngón tinh vi" để "có được", "đạt được" - là cái không thể thông truyền được (xem VII, B, 5). Cái đã ở đây là quan trọng vì nó sóng đôi với sự "luồng trước" ban đầu (xem phần trên, tr. 290)

Chúng ta được biết là về tất cả những gì ta muốn học, cần "chuyên cần" chăm chỉ nhưng chớ có tham vọng bằng sự chuyên cần đi "thẳng" tới đích. Quả vậy, làm sao nhằm trước được kết quả, một khi ta hoàn toàn nương theo khuynh thế mà sự học đòi hỏi và từ đó ta y theo tiết tấu của tiến trình. Nhưng chính bởi sự trùng hợp với tự nhiên của tiến trình và ta không nhằm trước được vào kết quả mà kết quả này đến với chúng ta bất ngờ với chúng ta, áp đặt tức khắc với chúng ta thực tại của nó. Như vậy sự thành đạt kết quả có trước sự ta ý thức về nó, do đó mà có sự "đã"; sự việc này tiến hành trực tiếp từ tiến trình diễn ra, từ đó mà nó "đột xuất" bất thần đối với sự tập luyện của ta được sắp đặt bài bản. Nhưng chúng ta thấy rõ là sự đứt đoạn được gây ra bởi sự "nhảy vọt" đột xuất này không phải là một sự đứt đoạn xảy ra trong lòng của quá trình học - làm gì có sự đột nhập từ bên ngoài và quá trình này tuân theo lô gích riêng của nó -, vậy thì chỉ có sự đứt đoạn đối với ý thức của chúng ta về tiến trình của nó. Chính là ngược lại thì mới đúng: chính là vì quá trình học này liên tục theo tiến trình của nó, chúng ta có đầu tư vào đấy (do vậy mà có hiệu quả), nhưng vì chúng ta không bao giờ có ý thức đầy đủ về một sự liên tục như vậy (chỉ sáng rõ sự liên tục này bằng sự

chú ý do nỗ lực của chúng ta), nên ích lợi của nó (quá trình học) khiến ta bất ngờ. Trong thực tế, cái "đột xuất" như vậy, từ "một sự nhảy vọt" chỉ là kết quả của nội giới bằng nỗ lực của nó làm việc của nó (l'immanence à l'oeuvre) trong tiến trình diễn ra.

Nhà bình chú kết luận:

Trong tiết đoạn này nói rằng đạo có bản tính riêng của nó cũng như việc dạy có phương pháp của nó: cái đó, người ta không thể nâng lên, cũng không thể hạ thấp; lời nói không thể chỉ ra nó, sự im lặng không thể che dấu nó.

Cái tức khắc buộc chúng ta nhìn nhận, cái mà chúng ta không thể cưỡng thúc, cũng không thể biến thúc, không thể phô ra cũng không thể che dấu, cái đó là chính là hiệu quả này của nội giới; và cái mà chúng ta bất thần đạt tới, đó là cái đã có rồi ở đó, "đã nảy sinh" từ sự hiện hữu của nó. Bởi lẽ một mặt nếu như nội giới đương trong hoạt động tạo tác tức khắc buộc chúng ta nhìn nhận, trong tự nhiên cũng như ở bản thân chúng ta, thì mặt khác vì thao tác ở mọi điểm và liên tục tạo tác nên nó không bao giờ nổi trội, không bao giờ trống hoác hoặc trôi ra, nó thoát ra ngoài ý thức của ta: cái khó "ngộ" nhất, đây là điều chúng ta cần biết, đó là sự hiển nhiên (cho dù đó là sự hiển nhiên của sự điều tiết trong Mạnh tử hay là sự hiển nhiên của "tính Phật"). Nói ra không hiển lộ được nó, im lặng không che dấu được nó [ngũ bất năng hiển, mặc bất năng tàng]. Nói ra hay im lặng đối với nó cũng vậy thôi, thế này hay thế kia chẳng động được tới nó, nó thoát ra khỏi sự chia tách nói ra và im lặng.

Như Barthes nhận xét nhân bàn về thiền và haiku, "có một thời điểm ngôn ngữ dừng lại (thời điểm có được do rất nhiều tập luyện)", nhưng đây không phải là "dừng ngôn ngữ lại để rơi vào một sự im lặng nặng nề, tràn đầy, sâu sắc, huyền bí": "cái được đặt ra không phải là triển khai trong diễn ngôn cũng chẳng phải ở kết thúc diễn ngôn". Cái được đặt ra là "thế thôi, có gì đâu " hoặc, như ông nói ở đoạn sau, cái mà thiền làm cho ta đạt tới (hoặc cái mà thơ haiku chỉ cho thấy) đó là cái thế đấy, vậy đấy, như thế đấy. "Hoặc đúng hơn nữa: Là thế!". Chính cái là thế này bất thần nảy sinh "trước" người học trò mà Thầy truyền cho "phương pháp học" (chứ không phải "thuật tinh vi để đắc đạo")⁽⁸⁾; chính cái là thế này Khổng tử không ngừng để cho những môn đệ của ông thấy, thông qua phương diện nhỏ nhất nhất trong hành xử của ông (cái văn chương q của ông) - mà ông không nghĩ đến việc giấu đi cũng chẳng có tham vọng phô bày⁽⁹⁾.

Lời nói không hiển lộ được nó, sự im lặng không giấu được nó. Người ta nghĩ đến Héraclite bàn về Apollon, con người Không ngay thẳng: "Thần chủ mà lời thánh truyền là lời thánh truyền ở Delphes không nói ra mà cũng không che dấu" (*oute legei oute kruptei*, đoạn 39 (93)). Nhưng Héraclite không dừng lại ở sự phủ định kép này: Thần chủ ở Delphes "không nói ra mà cũng không che dấu", nhưng ông ta "làm ra những ký hiệu" (*alla semainei*). Cho dù là hiểu câu này như một sự biện bạch cho diễn ngôn của Héraclite (Nietzsche: Héraclite Khó hiểu không muốn người ta giải thích những câu nói của mình "chỉ như là như câu

thánh truyền"), hoặc như là đặc tính của một lời nói thánh truyền và thiêng liêng (huống mà không dẫn, khái thị mà không chỉ ra; đối chiếu với Bollack-Wismann), thậm chí như là điển mẫu [paradigme] của mọi diễn ngôn siêu hình (Frenkian: lời nói chỉ có thể gọi "bản chất thâm thúy nhất của thế giới"), hoặc là ngược lại, cho dù người ta xem Héraclite ở đây giữ khoảng cách với lời lẽ của sự thần khải và, như là hậu quả gián tiếp, khẳng định tính độc đáo của diễn ngôn triết học (nó "nói ra" được sự 317 vật không để chúng trong tranh tối-tranh sáng hồ đồ của tôn giáo; đối chiếu với Conche), cho dù thế nào đi nữa câu này vẫn cú là nhằm tìm một sự vượt lên trên tương phản lời nói và im lặng. Chú không phải là treo nó (sự tương phản) lại hoặc thoát ra khỏi nó (giống như khi lời nói không thể hiển lộ và sự im lặng không thể che dấu). Như sự tham chiếu thần Delphes tức khắc buộc ta nhìn nhận, cái "ký hiệu" nổi lên trong khoảng chập chờn của lời nói và im lặng hoàn toàn phù hợp với sự vượt siêu (transcendance). Thiên hướng của nó là làm trung giới giữa cái hữu hình và cái Vô hình. Với thiên hướng như vậy, nó vờ gọi sự giải thích, nó trở thành đối tượng của những nhà giải thích văn bản [hermeneute]. Bối lễ làm sao ta có thể nói ra "Chân lý" (một khi ta nói về "Chân lý", như những nhà tư tưởng Hy Lạp đã chọn cách làm như vậy). "Ngôn ngữ không đủ để nắm Chân lý vượt siêu nó", đây là ý kiến của Eric Weil xuất phát từ đoạn văn này của Héraclite. "Quả vậy, ta chỉ có thể "biểu đạt (bằng ký hiệu)" chân lý, và ta có thể nói về tất cả những gì còn lại" (in Logique de la philosophie). Thế nhưng, mặc dầu có man là chú giải sinh sôi trong lòng của truyền thống Trung

Hoa, chúng ta không hề thấy sự chú giải lập thành "khoa chú giải văn bản" [herméneutique]. Chú giải làm sáng tỏ thay vì (au lieu de) giải thích [interpréter]. Diễn ngôn Trung Hoa triển khai, chúng ta bắt đầu thấy điều này, không phải trên nền của sự vượt siêu; có lẽ đường chân trời của nó không phải là "Chân lý". Hằng kiểm tra điều này ở những người, từ thời cổ đại, đã tu duy cái tuyệt đối của Đạo ("Con đường"), đó là những "đạo sĩ".

CHƯƠNG XII

CÁI HÌNH ẢNH TO LỚN KHÔNG CÓ HÌNH THỨC, HAY LÀM THỂ NÀO GỌI HƯỞNG CHỈ CÁI KHÔNG THỂ NÓI BẰNG LỜI

Ở những nơi mà chiến lược của cái gián tiếp cần phải dùng đến ngay thì đó là lúc đối diện với cái tuyệt đối. Bởi vì lời nói, khi gọi tên đồng thời quy định; trong khi móc nối ý này với ý kia gây ra sự lệ thuộc. Vậy mà chúng ta lại muốn nói đến một cái thoát khỏi mọi sự quy định, không liên quan gì tới mọi liên hệ. Chúng ta muốn nói đến cái một trong khi cách diễn đạt lại đa dạng. Do đó, không có khả năng nào, ngoài việc đảo ngược cách nói, để làm cho nó đi chệch khỏi hoạt động của mình: bằng cách khiến nó quay ngược lại chính mình, bằng cách làm nó đi ngược cái tham vọng của nó là nói lên sự vật, chúng ta sẽ đạt đến cái không còn thuộc trật tự các sự vật, mà vượt khỏi trật tự này một cách vô hạn. Nó cũng không phải thuộc phạm vi hiểu biết, mà thuộc cái gì không thể nói bằng lời, và người ta đồng ý gọi nó là cái "huyền bí".

Xét về phía Hy Lạp, người ta phải quay trở lại giả thuyết đầu tiên của Parménide để mở ra một chỗ hở trong hoạt động của cái lý trí, từ trước đến giờ vẫn được xem là có năng lực. Bởi vì triết học đã mở đầu bằng cách chấp nhận "xem như là tiêu chuẩn duy nhất của hiện thực", những "tính chất tích cực" có thể đưa vào xem như là "những yếu tố trong một định nghĩa" (E. Bréhier). "Tồn tại" như vậy là có thể nói ra bằng lời, và lời nói không phải là một cội nguồn gây lo lắng. Nhưng nếu như, về mặt giả thiết, ngay trước khi tư duy về cái một nó tồn tại, người ta chỉ lo nghĩ đến cái một - một, cái một "thuần túy và chỉ là một mà thôi" thì phải làm như thế nào? Người ta không thể nói về nó rằng nó là tất cả hay là những bộ phận (một khi nó là một, nó không phải là nhiều; như vậy nó không hề có những "bộ phận", và vì không có những bộ phận, nó không thể làm thành cái "tất cả"). Nhưng cũng vì nó không có giới hạn cũng như không có hình thức cho nên nó không phải cái tồn tại tự thân, nhưng nó cũng không phải là một cái gì khác chính nó; thậm chí nó vừa là cái này, lại vừa là cái kia. Người ta sẽ rút ra từ nó cả sự vận động và sự im lìm, sự giống nhau và sự khác nhau, sự ngang nhau và không ngang nhau, và đến ngay cả thời gian - bởi vì nó không còn là "trẻ", cũng không còn là "già". Xét cho cùng, thậm chí người ta sẽ không thể nói nó là "tồn tại"; cái tồn tại bị gạt bỏ khỏi nó. Cái bấy được chẳng ra bởi ngôn từ nay lại khép lại, chống lại nó; trong khi tước bỏ như vậy cái Một khỏi mọi quy định có thể có được, như vậy là về mặt logic chúng ta bị tước bỏ mọi "định nghĩa" thậm chí ngay cả "tên gọi" của nó.

Bị lôi cuốn bởi cơn lốc của sự phủ định, cách diễn đạt bị khép lại mất cả lối thoát nhỏ nhất của nó; trong khi tự cấm mình không được nói bằng lời, nó đã đưa ta đến biên giới của sự huỷ diệt của chính nó. Vậy mà, như người ta biết, lối đi không có lối thoát này, và sớm bị bỏ qua trong đối thoại lại tỏ ra là lối đi có hứa hẹn nhất. Thực vậy, người ta biết nó đã được khai thác như thế nào bởi chủ nghĩa tân Platon để nghĩ đến cái Một đầu tiên từ đó hiện thực nảy sinh. Đối với Plotin, cái Một thần linh này, hoàn toàn không liên quan tới mọi địa vị lại là cái nguyên lý duy nhất của mọi cái, đến nỗi người ta không có thể cấp cho nó bất kỳ vị ngữ nào: "vượt qua tất cả mọi cái"¹ (Ennéades, V, 3, 13), cao hơn ngay cả bản thể, không có diện mạo và không có hình thức, nó là cái không tồn tại vào lúc khởi thủy của cái tồn tại, tuyệt đối và không phân hoá. Các nhà triết học sau đó còn đẩy xa hơn nữa trên con đường phủ định này, bằng cách tuyệt đối hoá yêu cầu này: cái nguyên lý duy nhất này thậm chí không có thể đồng nhất hoá với ông "Cha" của cái bộ ba có thể hiểu được (như trường hợp ở Porphyre), thậm chí không thể nêu nó lên thành cái "nguyên nhân duy nhất và không thể nói bằng lời" (bằng cách này, người ta nhấn mạnh tính siêu việt của nó, như ở Proclus); cái tuyệt đối không thể nói bằng lời được này chỉ có thể đạt đến bằng cách phủ định là cái duy nhất còn lại không bị phủ định trong giả thuyết theo kiểu Platon - sự phủ định ngay bản thân cái một (ở Damascius)

Tình trạng không thể đặt tên và không thể định nghĩa được của nó là điều mà Platon đã kết luận khi mở đầu giả

thuyết đầu tiên của mình (Parménide, 142 a). "Thực ra, không có một tên gọi nào phù hợp với nó cả", Plotin nói tiếp: "bảo rằng nó là ở bên kia tồn tại" theo công thức Platon, không phải là nói rằng nó là cái này hay cái kia, "không phải là nói cái tên của nó" mà để chỉ nó cho chính chúng ta "theo cách chúng ta có thể làm" (hay theo những ước lệ riêng của chúng ta đối với nó, như Damascus sẽ nói). Như vậy là, lời nói và những bài viết của chúng ta nhiều nhất chỉ có thể "huống về nó" mà thôi (Ennéades, VI. 9, 4). Đồng thời, trong khi nó bắt chúng ta phải dùng đến ngôn ngữ, thì mọi cố gắng đều được làm để khiến ta thoát khỏi ngôn ngữ và khêu gợi việc chiêm ngưỡng. Bởi vì, trong khi nói rằng nó là "không thể nói bằng lời" (arretón, aporetón), trong khi thừa nhận rằng nó là cái "Bóng tối không thể biết được", chúng ta cảm thấy lời nói của mình bị đảo ngược và mình bị bị lâm vào tình trạng "bước trong không trung" (Những nguyên lý đầu tiên, I, 4). Như vậy, trong khi chúng ta dùng lại "ở ngưỡng cửa của điện thờ", chúng ta chỉ có thể gọi lên sự "ngờ vực" (huponoia), bằng cách cấp cho nó một "cách chỉ trở" (endeixis). Cách thay thế duy nhất sự im lặng sẽ là bó hẹp vào việc "chỉ vào" nó, bằng cách sử dụng lối nói đi ngược lại tính chính đáng của ngôn ngữ, dùng một hình thức "lai tạp" (Damascius lặp lại điều này trong Timée), như là một cách làm bất đắc dĩ.

Người ta tưởng chừng như gặp lại cũng những quan niệm này ở phía Trung Hoa, ít nhất là ở phía những người suy nghĩ về cái đạo, những nhà "đạo học". Trong những châm ngôn nổi tiếng của Đạo đức kinh (nói chung được gán

cho Lão tử, là người có lẽ đã sống trước Khổng tử một ít, nhưng xem ra, đúng hơn là của những môi trường chống truyền thống vào thế kỷ IV trước CN; xem D.C. Lau), ở đây cũng nói đến một cái gì hoàn toàn "chưa phân hoá" (pante adidakriton ở Damascusus, "chữ hỗn" ở Lão tử), mà người ta không thể nào "nêu tên", và có trước mọi hiện thực; "không có sự xác định nào hết", không có "hình thức" và không có hiện thực được cá biệt hoá; nhưng mọi cái gì tồn tại đều "xuất phát từ đó mà ra" (trong tiếng Hy Lạp: ex. autou ponta; trong tiếng Hán vạn vật do chi dĩ thành), "cái hư", "cái hoảng hốt", tác giả đưa chúng ta vào "cõi u minh". Từ "cách gạt bỏ" kiểu Plotin nhờ đó người ta vươn lên tới nó (aphairesis-remotio; xem Abgeschiedenheit của Eckhart) đến cách "cách giảm bớt và giảm bớt mãi" của Lão tử. Và ở cả hai bên, sự giảm bớt tối đa này đều trùng làm một với "sự hội nhập" lớn nhất; bởi vì cái một đã quy toàn bộ mọi cái về cái đơn nhất của riêng nó, và nó đã "biến cái đơn nhất thành cái toàn thể".

Khi nói người ta thấy cái vô này tuyệt diệu như thế nào, từ đó mọi cái sinh ra, tác phẩm của Lão tử làm ta nhớ đến Plotin ("điều kỳ diệu có trước sự biểu biết, đó là cái Một lại là cái Vô", Ennéades, VI, 9.5). Và cũng như Plotin, nhà triết gia vĩ đại đầu tiên của Trung Quốc đã bình giải Lão tử của Trung Hoa là Vương Bật có xu hướng "đề cao" cái vô này "có ưu điểm" là nguyên lý của hiện thực. Và lại, cả hai người này là hai người đồng thời, vào thế kỷ III của CN và sống vào thời cuối cùng của một đế chế (đế chế

La Mã, đế chế Hán); cả hai đều phải đương đầu với tình trạng rối loạn nảy sinh từ sự tan rã về chính trị và những đe dọa của ngoại xâm. Cho nên, người ta thấy cả hai đều cố gắng, tìm cách thích nghi với truyền thống triết học của thời Cổ đại của họ, và ta thấy nó như là một cao trào mới của những khát vọng tôn giáo - rồi ở cả hai phía, ít nhất đều chịu một phần những truyền thống "đông phương" xa xôi, ở ngoài Hy Lạp như ở Plotin; ở Phật giáo là cái bắt đầu xâm nhập vào Trung Hoa như ở Vương Bật.

Như vậy, người ta nói đến cái huyền bí tân - đạo giáo (việc nghiên cứu huyền học) cũng như nói đến tư duy huyền bí của những người Tân- Platon. Và rõ ràng là khi đạt đến giai đoạn này, mọi truyền thống tư tưởng cổ vẻ như gặp nhau: phải chăng đây chẳng qua vì con người thiếu trí tưởng tượng khi đứng trước điều "huyền bí"? Hay là vì mọi ngôn ngữ đều bất lực như nhau không thể diễn đạt được cái không thể nói bằng lời? Hay đúng hơn, bởi vì khát vọng vươn tới cái Một không bị quy định sẽ dẫn người ta đến những cách quy định khác nhau, trong đó có sự quy định về văn hoá? Nhưng phải chăng một nhãn hiệu thuận tiện như vậy là đủ để xác lập một cầu nối giữa những truyền thống này? Khi đọc các ngụ ngôn của Lão tử, cũng như khi theo

* Cái đối mới này có tính chất tôn giáo phải chăng có thể quy về một nguồn gốc như nhau? Theo Emile Bréhier (1), cái "Phương Đông" có lẽ gây cảm hứng cho Plotin sẽ là Ấn Độ của các Upanishad. Trong trường hợp này, sự so sánh của chúng ta sẽ thoát khỏi hư cấu, và từ La Mã đến Trung Hoa sẽ có liên hệ gián tiếp qua Ấn Độ giữa các nhà tư tưởng này

đôi những lời bàn về chúng của Vương Bất ⁽²⁾, ta không những bị dẫn tới chỗ tự hỏi mình về tính phổ quát này của "chủ nghĩa huyền bí". Thực vậy, khi đứng trước cái tuyệt đối thì mọi cách nói đều bắt buộc phải đi vòng quanh, đây chẳng qua là một điều bất đắc dĩ. Còn phải kiểm tra xem các phạm trù gián tiếp để tiếp cận cái không thể nói bằng lời - ở Trung Hoa, Hy Lạp phải chăng là những thao tác như nhau.

1. Chúng ta hãy bắt đầu bằng cách nói chính xác hơn khả năng của tình trạng song song. "Chúng ta không thể nào quay chúng quanh để nắm các kích thước của nó, "Plotin nói về cái Một này" mà người ta không thể gọi tên", vô tận và bí mật. "Thậm chí, chúng ta không cấp cho nó cả đại lượng nữa. Vả lại, cả về phẩm chất cũng thế". "Nó không có liên hệ với cái gì khác; nó nằm ở đáy bởi bản thân nó, trước khi có một cái khác tồn tại" (Ennéades, VI, 8, 11). Người ta chỉ có thể ngạc nhiên về sự giống nhau của những công thức này với những công thức của Lão tử.

Có một vật sinh ra hỗn độn,

sinh ra trước khi có trời và đất.

Nó tịch mịch, độc lập mà không thay đổi

đi vòng quanh mà không nguy hiểm,

có thể làm mẹ của trời và đất

Ta không biết cái tên của nó, gọi ép nó là đạo,

gọi ép nó là cái lớn (chương 25).

(Hữu vật hỗn thành, tiên thiên địa sinh. Tịch hê, liêu hê, độc lập nhi bất cải, chu hành nhi bất đãi, Khả dĩ vi thiên địa mẫu. Ngô bất tri kỳ danh, cường tự chi viết đạo, cường vị chi danh viết đại)

Để gọi lên cái Một đầu tiên này, hình như người ta thực tế không có cách nào lựa chọn. Kiến giải đạo giáo ngay lập tức cũng sử dụng những cách quy định logic mà những người Tân - Platon đã đưa ra (và các khái niệm của họ giúp cho tôi diễn đạt): trước tiên, là cái bản chất "không phân hoá" của nó cũng như việc nó có trước trong quá trình hình thành thế giới; sau đó, là tước bỏ cái cái dẫn tới tính đơn nhất của nó, tính độc lập của nó và tính trống không của nó; cuối cùng là tính phổ quát và tính thường tồn của nó mà không có cái gì có thể xúc phạm được. Tương ứng với "Ông cha" của thần học theo Plotin là "Bà mẹ" của đạo giáo. Ta cũng thấy hợp logic khi Lão tử thừa nhận tính chất không thể nói nó bằng lời được: gọi nó là "đạo", "đường đi", chẳng qua là một ước lệ và đây là chuyện "bắt buộc" hay (bằng cách "ép buộc") mà tôi nêu đặc trưng của nó.

Câu chuyện do "tính thường tồn" (chương 32) của nó, bởi vì nó vẫn "ẩn náu" (chương 41), cho nên cái đạo phải là "không có tên gọi", đây là một điều khôn sáo của Lão tử. Chính cũng dựa trên nhận xét này mà mở đầu châm ngôn đầu tiên của tuyển tập, ít nhất là theo cách đọc của Vương Bật (công thức này có thể theo những cách đọc rất khác nhau bởi vì nó không được xác định; xem những công thức hiện đại và có tính chất ngữ văn hơn của Peter Boodberg hay Chad Hansen ⁽³⁾):

Cái đạo mà có thể nói bằng lời được không phải là cái đạo kéo dài mãi

Cái tên mà có thể gọi bằng tên được cũng không phải là cái kéo dài mãi.

(Đạo khả đạo, phi thường đạo, danh khả danh, phi thường danh)

Cái đạo mà người ta có thể gọi tên, cái tên mà người ta có thể gọi như người chú giải (Vương Bật) giải thích, chẳng qua chỉ là nêu lên những thực tế hay những hoàn cảnh đặc thù chỉ liên quan tới mặt cảm quan hay mặt cụ thể duy nhất mà thôi: chúng không thể nói đến cái "thường tồn" nhờ đó thực tế "tồn tại". Nhưng ở đây không có sự khác nhau về bình diện, như là giữa cái diễn thành với cái tồn tại, giữa cái cảm thấy được với cái hiểu được, và chính ở đây tôi thấy xuất hiện sự khác nhau giữa hai truyền thống, truyền thống Trung Hoa và truyền thống Hy Lạp (chữ Thường kể ra có nghĩa là "thường tồn, " "kéo dài mãi", "bình thường", xem chương 52 và chương 55, chứ không phải là "vĩnh viễn", như người ta đã có nhiều lần dịch như vậy). Văn bản ngắn gọn, thực vậy, viết tiếp:

Cái vô là cái mở đầu của Trời và Đất

Cái hữu là cái để gọi bà mẹ của muôn vật.

(Vô, danh thiên địa chi thủy, hữu ;hữu, danh thiên địa chi mẫu)

"Mọi tồn tại cụ thể đều có điểm xuất phát của nó trong tình trạng không bị phân hoá", nhà bình giải của chúng ta

nói tiếp. Nhưng trong khi không tách rời hai cấp độ của tồn tại, sự khác nhau được đưa vào đây ở trong phạm vi của thực tế là được thực hiện giữa hai giai đoạn. Chúng ta lại rời khỏi quan điểm bản thể luận của Hy Lạp để theo quan điểm Trung Hoa về một thực tế ở trong quá trình: một mặt (trước hết), là giai đoạn ở đây "sự hiện thực hoá cụ thể vẫn còn chưa xảy ra", ở đây do đó, cách gọi tên vẫn còn chưa thể làm được, và nó là điểm xuất phát của mọi cái gì tồn tại; sau đó, giai đoạn xuất phát này lại được kế tiếp theo bởi một giai đoạn khác, giai đoạn "hiện thực hoá" của việc "gọi tên", ở đây việc gọi tên trở thành có thể làm được: đây là giai đoạn của sự trưởng thành", và của "sự quy định", của sự "chuyên biệt hoá", và của sự "vật chất hoá", tùy theo những cách nói ngay ở trong Lão tử (chương 51), cái này, xét cho cùng, là ở nơi cái đạo không ngừng đóng vai "bà mẹ" của mọi cái gì tồn tại.

Dù cho đây là cùng một hiện thực qua hai thời điểm này, do đó dù cho ở đây không có lát cắt siêu hình học giữa cái thuộc hiện tượng với cơ sở của nó, chúng ta vẫn thấy ở đây sự khẳng định theo cách mà hai công thức song song kế tiếp nhau bổ sung cho nhau (cũng theo lời bình giảng của Vương Bật):

Như vậy, hễ không có ham muốn, thì người ta nhìn thấy được cái tể nhị của nó, và trong chừng mực ham muốn còn, thì người ta nhận thấy cái kết thúc của nó.

Bằng cách không có ham muốn, bằng cách làm cho bản thân mình trống rỗng, người ta có thể tiếp xúc với cái giai đoạn không có sự phân hoá từ đó mọi cái gì tồn tại đều

nảy sinh, ở cấp độ "tế nhị" nhất của hiện thực; trái lại, một khi đã theo cái xu hướng được thể hiện bởi lòng ham muốn và với tính cách như vậy, là tương ứng với thiên hướng tự nhiên của mọi tồn tại, thì người ta có thể theo dõi cái quá trình của thực tế cho đến khi sự thực hiện của nó kết thúc, trong các biểu hiện cuối cùng của nó. Vậy mà cái đạo vốn là toàn bộ quá trình, lại đồng thời vừa là cái này lại vừa là cái kia (và Mou Zongsan có lý để nhấn mạnh về điều này)⁽⁴⁾. Nó vừa là cái đáy không phân hoá từ đó mọi vật nảy sinh (cũng như cái đáy không đáy làm thành cơ sở của hiện thực) và sự hiện thực hoá cụ thể là cái dẫn tới từng sự cá biệt hoá riêng biệt (chính vì vậy cho nên qua mỗi hiện thực đặc thù, tôi đạt trực tiếp đến cái đạo là cái làm cho hiện thực tồn tại). Hay cái đạo vừa là sự khởi thuỷ lại vừa là sự kết thúc (chính vì vậy cho nên khái niệm "bà mẹ" từ nay có thể bao gồm cả hai mặt này: xem chương 25 và 52). Không có hai thứ bậc của hiện thực mà có một cái đi ngược và một cái đi xuôi. Một mặt, là "cái gốc" (đơn nhất, bị chôn vùi): mặt kia, là những cành vươn ra khiến người ta thấy tính đa dạng của chúng.

Như vậy, tôi phải từ bỏ cách diễn đạt hai vế trong tiếng Hán- dùng (dụng) ở đây trong sự đối lập về mặt phạm trù giữa tồn tại và không tồn tại, như người ta thông thường đã làm thế bằng cách làm theo quan điểm của bản thể học của chúng ta. Bởi vì cả hai vế này trong khi đối lập nhau, thì đồng thời lại tương liên chặt chẽ với nhau: mỗi giai đoạn đều dẫn tới giai đoạn kia, chúng "sản sinh lẫn nhau" (chương 2) và là cái kích thích hai mặt của cùng một quá

trình. Như vậy, tôi sẽ gọi chúng theo lối quá trình như là quá trình cá biệt hoá và phi cá biệt hoá; tôi sẽ nói rằng một mặt có tình trạng không phân hoá tạo nên sự hài hoà (vô) và mặt kia là tình trạng hiện thực hoá dẫn tới sự phân hoá (hữu). Cách gọi khác đi này kèm theo tính chất cụ thể theo hiện tượng và tính chất đặc thù của các sự vật không phải được làm bằng cách "tước bỏ" theo lối trừu xuất (bằng cách qua việc xây dựng một thế giới hiểu được ở trên hình thức cái chung và đi đến cái không - tồn tại của cái Một), mà bằng cách tước bỏ (tước bỏ cái gì vừa là đặc thù và cụ thể; hay đúng hơn, để giữ cái quan niệm "có tính chất quá trình" này của hiện thực, của cái xuất hiện vừa là tình trạng đặc thù lại vừa là sự cụ thể hoá). Một cách tước bỏ như vậy sẽ làm cho hiện thực thoát khỏi việc sự vật hoá, trong đó nó sẽ lâm vào, nếu không nó sẽ nằm lì; không những kích thước này là cội nguồn của kích thước kia, là điều kiện khiến nó đổi mới (chính do chỗ xuất phát từ tình trạng không cá biệt hoá của cái vô mà những cá biệt hoá có thể có được), nhưng nó cũng luôn luôn biểu hiện qua cái này bằng "cách hoạt động". Bởi vì chính từ cái nền không bị phân hoá của cái vô mà sự hiện thực hoá nhỏ nhất không ngừng có được khả năng của mình. "Tất cả những gì biểu lộ thành cái lợi ở cấp độ của cái hiện thực được thể hiện, thực vậy, nhà chú giải nói tiếp, đều phải quay trở lại cái nền tảng không bị phân hoá để hoạt động." Nghĩa là cái mà tôi thể nghiệm mỗi lần như là một cái lợi đặc thù bao giờ cũng chỉ có thể làm trong mối quan hệ với một cái không phân hoá hiển nhiên - nói khác đi, là ở trên cái nền của cái vô. Trong giai đoạn

hiện thực hoá, thực vậy, cái thực tế trở thành cứng nhắc, nó bị dẫn tới tình trạng bị bóp nghẹt; trái lại khi nó mở ra cho cái kích thích của cái vô thì những điều cản trở tan biến, nó lại có thể "tiếp xúc (thông)" (xem Vương Bật khi bình giải chương 14). Nói khác đi, trong chùng mực hiện thực quay trở lại tình trạng không phân hóa thì nó thoát khỏi những sự loại trừ và những điều làm khô cứng cản trở nó; nó không bị kìm hãm ở trong mặt đầy đủ của sự vật, nó vẫn tiến triển và lan rộng.

Trong Lão tử có những hình ảnh nổi tiếng nhằm thể hiện hiệu lực này tới thế giới dưới hình thức là trống rỗng (chương 11): đây là trường hợp chẳng hạn của cái trống không ở ngay cái ổ bánh xe (moay-ơ), cho phép mọi nan hoa quy tụ lại, và do đó, cho phép bánh xe lăn; đây cũng là trường hợp của cái trống không hoạt động trong cách nặn đất của người làm đồ gốm và cho phép cái bình có thể chứa đựng; hay thêm nữa, chính bằng cách đục cửa lớn và cửa sổ mà tôi làm cho căn phòng này có thể ở được. Về mặt này hay mặt kia, bao giờ cũng cần phải có cái trống không để cho một sự phát huy có thể thực hiện. Chính vì vậy cho nên bằng cách làm cho cái dày đặc thành trống rỗng, tôi cấp cho cái dày đặc hiệu lực đầy đủ của nó. Kết quả là, mọi cách dùng và mọi hoạt động sở dĩ được quy định chẳng qua chỉ là sự biểu hiện nhất thời của một hiệu lực mà về cơ bản vẫn không thể quy định được nhưng vẫn không ngừng xuyên qua thực tế trong toàn bộ thực tế. Hiệu lực này của cái trống không, như người ta đã hiểu, là hiệu lực của một nền tảng tiềm tàng. Trong mọi cách dùng nhất định, ở giai

đoạn sự vật được thể hiện, chính tôi nắm được cái tiềm tàng này ở một hình thức đặc thù.

Làm tiêu tan những cản trở trong cách diễn biến của sự vật làm thành trực giác chủ yếu của Lão tử. Cách nhìn của ông ta về mặt này cũng không phải là thiên về lý thuyết hơn về thực hành (một cách phân biệt như vậy ở ông sẽ mất hết ý nghĩa: cái đạo với tính cách "con đường" qua đó người ta đi sẽ không cho phép phân biệt giữa quy tắc hành vi (và trước hết là ở bình diện chính trị), với cái quá trình qua đó toàn bộ sự tồn tại không ngừng đổi mới. Như vậy, chính bởi vì nó về cơ bản là không phân hoá cho nên nó cho phép làm mọi cái và mọi cái đều được trải qua - chú không phải theo một phương thức sáng tạo luận - khiến cái đạo được xem là "sản sinh" ra hiện thực (xem Vương Bật khi bình giảng chương 10), hay nó là "bà mẹ" của tính hiệu quả. Mọi "hành động" có tính toán cũng như mọi "gắn bó" cá nhân đều làm thành bấy nhiêu điểm tập trung của hoạt động là cái cản trở sự phát huy của nó. Thực vậy, không nên lẫn lộn về điểm này: cái "vô vi" của đạo giáo là trái ngược với sự từ bỏ và tính bị động. Nhưng nếu như rõ ràng là ngay khi hành động, gạt cái "vô vi" ra một bên, và từ đó làm hỏng thiên hạ ; hay nếu như tôi "hữu chấp", thì đồng thời cũng bị "mất thiên hạ" (chương 29), cho nên tôi càng hoạt động tích cực và càng tìm cách xoay xở (và trước hết điều này là đúng cho vị vương công), thì sự tham dự này lại càng tai hại. Nhà hiền triết đạo giáo phản ứng mạnh mẽ chống lại mọi điều rắc rối đi kèm theo sự phát triển của cái gọi là văn minh: càng có nhiều điều ngăn cản và nhiều điều cản trở

thì đất nước càng nghèo; càng có nhiều luật thì càng có nhiều ăn cướp (chương 57). Ngay cả các đạo đức cũng đều là bấy nhiêu điều cố định đặc thù và những cái này, do chỗ chúng khác nhau, nên đã chứng minh tình trạng bỏ mất sự hài hoà ban đầu (chương 18). Khiến người ta quay trở về cái đạo (trở về "nền tảng", "căn rễ", chương 16), như Lão tử khuyên bảo, như vậy là làm cho hoạt động của mình thoát khỏi mọi tính tích cực vốn cản trở những thiên hướng tự nhiên: từ bỏ cách nhìn tích lũy tiêu biểu cho mọi hiểu biết (chương 48), và quay trở lại sự mộc mạc hiển nhiên vốn không nhận thấy sự phân biệt và giới hạn, để mọi cái hành động theo tự nhiên.

Việc từ bỏ lời nói cần phải được hiểu trong cái nhãn kiến này. Sở dĩ những người "biết" "không nói" (chương 56), thì đó là vì họ dựa vào cái thiên hướng tự nhiên duy nhất" (Vương Bật) và đi theo tính chất hồn nhiên của sự vật; còn nếu như trái lại, những người "nói" nhưng "không hiểu", thì đó là vì một khi người ta nói, người ta bắt đầu tất yếu phải "tạo nên những vấn đề". Bởi vì người ta biết rất rõ rằng nói tức là thiên về cái này, mà bỏ qua cái kia, và do đó, đối lập cái thực tế với chính nó: bước vào tình trạng chật hẹp của những sự chia cắt, chỉ bám chặt lấy một nét phân hoá duy nhất, nêu bật nó một cách giả tạo. Trái lại, từ bỏ lời nói là đủ để xoá tan mọi sự tương phản (vốn bao giờ cũng là tương đối), và quay trở lại tình trạng không phân hoá hiển nhiên (ở đấy mọi cái giao hoà với nhau), tóm lại, tìm lại được sự hài hoà. Nhưng người ta nói, nhà hiền triết "làm cho cách soi sáng ngang nhau", "thống nhất cái ô

trọc". Nếu như im lặng được xem trọng hơn lời nói thì trước hết đó là vì - và hợp với logic - nó là có hiệu lực hơn; chính vì vậy Lão tử đưa ra yêu cầu một "lối dạy không dùng lời" (xem chương 2-43). Bởi vì việc dạy bằng lời nói sẽ hạn chế chúng ta vào giai đoạn sự vật kết thúc (giai đoạn mà điều ham muốn cho phép ta nhận thấy: nó đặt chúng ta vào thời điểm chót sự hiện thực hoá của chúng, đã bị quy phạm hoá và trở thành cứng nhắc, như vậy sự cố gắng của chúng ta bị cản lại. Một sự tiêu phí to lớn (cách làm của từ chương học) để có ít hiệu quả. Trái lại, chỉ bằng sự yên lặng mà thôi, nhà hiền triết dạy cho ta từ bỏ những sự đối lập giả tạo, vứt bỏ được các "thành kiến": nó kéo về giai đoạn đầu tiên là nơi không có cái gì riêng biệt được hiện thực hoá, cho nên mọi cái có thể chấp nhận được ảnh hưởng của nó. Thái độ im lặng của ông ta là một cách thể hiện của cái vô, nó nắm được cái hiệu lực vô tận của cái vô. Là sự biểu hiện cảm quan của đạo, nó giống như cái vốn không phân hoá của lời nói.

2- Người ta biết điều ngược đời của mọi bàn bạc về cái không thể nói bằng lời: tôi không thể nói gì về nó, vậy mà tôi vẫn nói với các bạn về nó. Người ta cũng nhận thấy cách các nhà triết học tân-Platon tìm cách giải quyết điều mâu thuẫn: cái Một đầu tiên này khoa học không thể tiếp cận được bởi vì khoa học "là lời nói và lời nói là phức tạp"; nhưng cái Một này lại tiếp cận được bởi một sự "có mặt cao siêu" ("sự quay trở lại của cái thiêng liêng"); do đó, ngay dù cho tôi không thể nói gì về nó, ít nhất tôi cũng có thể chỉ ra con đường dẫn tới việc chiêm ngưỡng nó (xem

Ennéades, VI. 9, 4). Và Damascius nói: linh hồn của chúng ta có được khả năng "tiên đoán" về cái mà nó không thể nói được: tuy không có thể "sinh con", nó vẫn có khả năng "kích thích" những thai nghén không thể nói bằng lời" của mình (Những nguyên lý đầu tiên, I. 3). Nhà triết học tân - đạo giáo của chúng ta, về phần mình, tìm cách thoát khỏi ngõ cụt bằng cách mở ra một sự đối lập vốn nằm ở bên trong ngôn ngữ: tôi không thể gọi tên cái đạo bởi vì mọi cách gọi tên đều là một sự quy định, mà cái đạo lại là cái vô định; như vậy, điều duy nhất có thể làm là chỉ trỏ nó (ở đây tôi vay mượn thuật ngữ của những người tân- Platon) bằng cách bao giờ cũng chỉ bắt đầu nói, nhưng lại không bao giờ tôi để cho cái nghĩa đi đến tận cùng (đến trình độ nó thể hiện) và bằng cách này, cái nghĩa có thể bó hẹp vào sự quy định của mình. Tóm lại, nhiệm vụ sẽ là trì hoãn cái xu hướng của mọi cách nói năng nhằm phân hoá hoá: nhằm làm cho các từ mất tính chất cá thể để giữ lại cách nói ở lúc xuất phát - ở một chặng đường trước khi cái nghĩa bị phân hoá là chặng đường có thể khiến chúng ta xích lại gần tình trạng sự vật không phân biệt với nhau.

Đoạn văn mở đầu của tác phẩm của Lão tử mà chúng tôi đã bắt đầu nói đến, kết thúc bằng những công thức này:

Hai cái này cùng xuất hiện nhưng tên gọi khác nhau.

Tình trạng có cả hai này gọi là cái sâu thẳm.

Sâu thẳm lại còn sâu thẳm hơn nữa,

Đó là cái của của mọi kỳ diệu.

(Thủ lưỡng giả, đồng xuất, nhi dị danh. Đồng vị chi

huyền. Huyền chi hựu huyền, chúng diệu chi môn)

"Hai cái" này, chúng ta đã biết: đó là "sự mở đầu" và "sự kết thúc", hoặc là "quãng thượng lưu" và "quãng hạ lưu", đó là trạng thái không phân hoá từ đó sản sinh mọi vật và tình trạng hiện thực hoá đặc thù mà quá trình này dẫn tới. Vậy mà, đồng thời chúng ta cũng biết rằng tuy đối lập với nhau, hai giai đoạn này giao nhau và nối liền nhau: tình trạng không phân hoá không phải là một cái hư vô nghèo nàn, bởi vì nó chính là nguồn gốc, và qua nó hiệu lực biểu lộ: về phía mình, sự hiện thực hoá đặc thù cũng không bao giờ bị khép kín trong tính đặc thù của nó, mà vẫn để ngỏ để tiếp nhận cái không phân hoá và cuối cùng để quay trở về đây. Bởi vì đặc điểm của việc gọi tên là tạo nên một sự khác nhau, cho nên cái đáy chung vốn làm thành cái đáy của hiện thực, từ đó cái thực mới có thể tự đối mới mình, cho nên không thể nào "gọi tên" cái đáy chung được. Cái đáy không có đáy này, người ta chỉ có thể 'chỉ trở' nó bằng một, thuật ngữ cho thấy nó không thể có sự chấm dứt. Như vậy, thuật ngữ này cần phải được xem như là điều trái ngược với một thuật ngữ (vốn để quy định nghĩa). "Người ta chỉ có thể nắm nó ở tính chất duy nhất là "sâu thẳm" (huyền), nhà chú giải nhận xét. Nhưng ngay cả thuật ngữ sâu thẳm này, tuy vậy vẫn có khả năng nói lên tình trạng không thể đưa ra một cách quy định, điều đó có thể khiến chúng ta rơi vào cái bẫy của sự quy định của chính nó và chúng ta bị giam hãm ở trong giới hạn của nó. Để thoát khỏi cái bẫy này cần phải lặp lại "sâu thẳm lại còn sâu

thẳm hơn nữa", (huyền chi lựu huyền) "Sâu thẳm và bao giờ cũng sâu thẳm hơn nữa". Bằng cách nhấn mạnh như thế, thuật ngữ lúc này mới vượt quá chính mình bằng cách vượt khỏi chính mình.

Cách đối lập này đã làm nảy sinh một kiến trúc khái quát hơn (trong tác phẩm Lão tử chí lược)⁽⁵⁾:

Cách gọi tên quy định một đối tượng trong khi cách chỉ trở lại theo sau điều người ta muốn nói. Cách gọi tên là xuất phát từ đối tượng, còn cách chỉ trở là từ chủ thể mà đến.

Chính vì vậy cho nên khi người ta tiếp cận cái không có hiện thực nào lại không từ nó sinh ra, thì người ta chỉ trở nó là cái đạo: và khi người ta tìm kiếm cái từ đó mọi vật đã được tạo thành một cách vô tận, thì người ta chỉ trở nó là "cái sâu thẳm".

Nhưng chúng ta nhận thấy rõ ràng là cả hai thuật ngữ này đều không thích hợp với tính cách thuật ngữ (và các thuật ngữ khác thông thường nhất của Lão tử cũng thế: "sâu" (thâm), "lớn" (đại), "tinh vi), "cách xa" (viễn), đều không thích hợp. Thực vậy, dù cho thuật ngữ được dùng là thuật ngữ gì, người ta vẫn thấy:

"Cách gọi tên là nảy sinh từ một sự nêu đặc trưng khách quan, còn cách chỉ trở là xuất phát từ một cách tiếp cận chủ quan. Cách gọi tên không nảy sinh từ cái hư vô và cách chỉ trở cũng không do cái hư vô đến. Cho nên cách gọi tên thất bại rõ ràng khi nói đến cái nghĩa, và cách chỉ trở

vẫn không thể nói đến cùng. Chính vì vậy cho nên để chỉ cái sâu thẳm người ta nói "sâu thẳm và còn sâu thẳm hơn nữa".

Cách gọi tên cũng như cách chỉ trỏ cả hai đều thiếu sót khi muốn biểu hiện cái đạo: cách gọi tên thất bại, bởi vì nó sử dụng lối quy định khách quan, trong khi cái đạo là không thể quy định được, và không bao giờ có thể nêu lên như là một đối tượng: cách chỉ trỏ thất bại, bởi vì nó xuất phát từ việc nói đến con người, cho nên nó vẫn mang dấu ấn của một lối tiếp cận chủ quan, trong khi cái đạo vượt ra khỏi mọi cách tiếp cận cá nhân, và ra khỏi mọi ý định. Cả hai thuật ngữ, do đó, đều phải chịu đựng một trình độ "đậm đặc" nào đấy, và không thể nói được cái hư vô chủ yếu (của cái không bị quy định). Tuy nhiên, hai sự thiếu sót này trong ngôn từ không phải là tương đương nhau: một mặt vì nó chứa đựng tất yếu một "phạm vi" nào đó tách khỏi ý nghĩa, cho nên thuật ngữ để chỉ tên không thể nói cùng một lúc cả cái này lẫn cái kia, và do đó, không thể nói đến tình trạng cùng tồn tại của chúng) (cái đấy chung của chúng): như vậy nó có thể dùng để "quy định" những cách hiện thực hoá đặc thù, nhưng vẫn không thích hợp" về cơ bản để nói lên cái đạo, còn cái kia vì tất yếu nó mang một tính chất lệ thuộc, cho nên thuật ngữ chỉ trỏ không thể nói đầy đủ ý nghĩa. Nghĩa là nó sẽ không bao giờ nói "đến cùng" (bởi vì cái nó phải nói đến là không có đầu mút), cho nên bao giờ nó cũng chỉ bắt đầu nói, và vẫn chỉ là bắt đầu nói. Người ta thấy tình trạng nan giải này là cái gì: trong khi quy định cái

nghĩa thì việc gọi tên lại bỏ mất nghĩa; còn khi chỉ trở thì chỉ trở chỉ tiếp cận nó mà thôi. Nếu tôi muốn giữ cái nghĩa ở giai đoạn đầu tiên của nó, để tránh cho nó khỏi rơi vào sự cá biệt hoá, thì tôi không thể hy vọng đồng thời có thể diễn đạt nó đầy đủ. Tuy nhiên, trong khi trong trường hợp thứ nhất, điều thất bại là không thể sửa chữa được, thì trong trường hợp thứ hai, người ta bao giờ cũng có thể tìm cách bổ cứu. Viết (để nói lên cái đạo của sự vật) xét cho cùng chỉ là cái cố gắng này không ngừng làm lại và tóm lại ở chỗ kéo lời nói ra khỏi "việc gọi tên" của các từ, trong khi vẫn tìm cách luôn luôn nói xa hơn điều mà việc "chỉ trở" đơn thuần khiến cho cho tình trạng các từ vẫn không nói hết.

Cách viết của Lão tử rõ ràng thuộc vào nguyên tắc này. Người ta nhớ rằng chính vì bị "gượng ép (bằng lối gượng ép - nguyên văn: cưỡng) cho nên người ta mới nói cái đạo là "lớn" (chương 25). Bởi vì nếu như người ta đã nói nó là lớn, nhà chú giải của chúng ta giải thích, thì đó chẳng qua là vì trong tất cả những dấu hiệu có thể có được, người ta phải chọn dấu hiệu nào là "lớn" nhất. Nhưng ở đây, "lớn" không đối lập với "nhỏ": cái đạo không lớn hơn cũng không nhỏ hơn (chương 34: bởi vì chính nó không là cái gì hết, cho nên nó thâm nhập được vào cái không có khe hở. (Xem chương 43). Như vậy, nếu như tôi thiên về ý niệm cái lớn, thì điều này sẽ bắt tôi đi đến một loạt ý nghĩa đặc thù, tôi đã bước vào cái lôgic gọi tên của lời nói, và sẽ thất bại trong việc tiếp cận cái không phân hoá. Chính vì vậy văn bản của Lão tử nói tiếp:

Vì gương ép tôi phải nói nó là lớn;

lớn, nó đi

khi đi, nó đi xa;

đi xa, nó lại quay về.

(Cuồng vị chi danh, viết: đại. Đại, viết thệ. Thệ, viết viễn. Viễn, viết phản).

Cách chỉ việc "ra đi" khiến cho chúng ta thoát khỏi điều mà cách chỉ về "cái lớn" có thể bao hàm trình độ cứng nhắc và phân hoá. Nó chặn đứng việc cá thể hoá cái nghĩa qua bản thân nó. Bởi vì khi đảm bảo điều này, thì lập tức nó lại xoá bỏ nghĩa, nó quay trở lại sự khác nhau, và cùng với sự khác nhau vừa mới xuất hiện, là câu chuyện khiến nó bị loại trừ và ở tình trạng để ngỏ. Cũng vậy, cái đạo không tự bó hẹp mình, "một cách thiên lệch", chỉ vào việc "đi" mà thôi, mà còn lan ra khắp mọi phía, chính vì vậy cho nên tác phẩm nói "đi xa"; cũng vậy người ta không thể "tách" nó ra trong tính chất "đi xa" này, cho nên ngay sau đó nói "quay về". Bằng lối chuyển từ một vế này sang một vế khác, mỗi vế đều thoát khỏi cái xu hướng gọi tên, ngữ nghĩa vẫn nằm ở giai đoạn ban đầu, mà không bao giờ nằm lì trong bất kỳ nội dung đặc thù nào. Như vậy, sự thay thế là thường xuyên, cách nói là nhất thời. Chúng ta gặp lại ở đây một nét mà chúng tôi đã nhấn mạnh khi nói đến cách nói của Khổng tử: cách nói của Khổng tử là một sự thay đổi liên tục và không bao giờ chịu đứng yên. Khổng tử không muốn bao giờ cũng nói sâu hơn về chân lý (theo lối năm ngày

càng chặt hơn diện mạo của "đối tượng" của mình), chính bằng cách chuyển đổi này mà lời nói tìm được sự thích hợp; bởi vì chính bằng cách chuyển đổi này mà Khổng tử xác định đối tượng; bởi vì chính bằng cách ấy ông luôn luôn tránh được việc rơi vào một sự gấn bó nào đấy, và do đó, tránh khỏi thiên lệch, và có thể duy trì được tính tổng thể (ở đây là trạng thái không phân hoá. Xem chương 49).

Chỉ riêng cái khả năng thay đổi của cách nói cũng có thể nói lên sự đổi mới vô tận của đạo. Nhà bình giải của chúng ta rút từ đó ra một quy tắc để đọc Lão tử - mà người ta phải nhớ tới nó. Nếu như người ta tìm cách đạt được cái nghĩa của nó bằng lối phân tích từng điểm một có tính chất ngữ văn 6, hay nếu như người ta tìm cách thuyết minh nó từng đoạn tách rời ⁽⁷⁾, thì người ta không thể đạt được ngay tâm vóc của văn bản. Bởi vì ở đây không nói chỗ này một vật, và chỗ kia một vật khác, cái nghĩa của nó không bao giờ bị cá thể hoá. Còn ai tiếp cận nó bằng một cách đọc tổng thể thì lại nắm được nó không khó khăn.

3. Cái Một đầu tiên này. người ta không thể cấp cho nó một hình thức đặc thù bởi vì nó là một và không xác định "không tròn, không thẳng" giả thiết thứ nhất của Parménide kết luận, bởi vì cả hai cái "đều sẽ bao hàm những bộ phận và tình trạng có nhiều". "Do đó, nó không có hình dạng, bộ phận, hay hình thức" không có schéma, không có morphé), Plotin nói tiếp. "Như vậy, đừng tìm cách nhìn nó bằng cặp mắt của người trần, như người ta nói; đừng tin rằng người ta có thể nhìn nó như vậy, như những kẻ chỉ tin vào những

vật cảm quan và từ chối cái hiện thực tối cao" (Ennéades, V, 5. 11).

"Cái hình thức không có hình thức", "cái hình ảnh không có nội dung đặc thù", Lão tử (chương 14) cũng nói về nó như vậy. Và cách phủ định này của hình thức là cũng nằm trong một sự nhận thức lại cái không thể thấy được:

Cái người ta nhìn mà không thấy thì gọi là "di",

Cái người ta nghe mà không biết thì gọi là "hy".

Cái người ta sờ mà không chạm phải thì gọi là "vi".

Cả ba cái này đều không thể là đối tượng để khảo sát.

Cho nên người ta cho chúng lẫn lộn để tạo thành một.

(Thị chi bất kiến, danh viết di; Thính chi bất văn, danh viết hy; Bác chi bất đắc, danh viết vi; Thủ tam giả bất đắc trí cật, cố hỗn nhi vi nhất)

Như vậy, rõ ràng có cái không thể thấy được ("không có hình thức, và không có hình ảnh, hay không có tiếng vang" Vương Bật nhấn mạnh, và cái này, với tư cách như vậy, thoát khỏi "các giác quan") nhưng cái không thể thấy được này từ nền văn hoá này sang nền văn hoá kia lại không phải như nhau. Ngay chính ở đây, tôi lại thấy sự chia tách được đào sâu. Bởi vì cái không thể thấy được ở Lão tử (hay cái không thể nghe được hay không thể cảm thấy) chỉ xuất hiện ở đây như vậy với tư cách quay về cái không bị phân hoá, theo quan niệm của một thực tại ở trong quá trình. Kết quả là có sự hội nhập của cái cảm quan, hay của

một sự tước bỏ cái cụ thể, chứ không làm thành một bình diện khác, như một thể giới khác có thể tiếp nhận với "những cặp mắt" khác, như trong tư duy Hy Lạp. Cái vô hình này rõ ràng ở ngoài phạm vi cái hữu hình, nhưng vẫn là sự kéo dài của cái hữu hình; nó là thuộc loại cái tan mờ dần chứ không thuộc cái không thể hiểu được (noeton). Như vậy nó thoát khỏi bối cảnh tinh vi của nó (Lão tử nói "đi", "hy", "vi"), thì điều này vẫn không bao hàm một sự cắt đứt nào về mặt bản thể học; nếu như nó vượt khỏi cái cảm quan bằng khả năng hoạt động của mình, là cái với tư cách hoạt động là vô hạn ("nó có thể đi theo mọi hướng" và "tiếp xúc qua mọi vật", Vương Bật nói thêm, bởi vì nó không biết đến sự cản trở của việc cụ thể hoá). là cái không cho phép lẫn lộn. Cái vô hình này chẳng qua là cái đáy mờ mờ của cái hữu hình từ đó cái hữu hình không ngừng biểu lộ. Cho nên ta không ngạc nhiên về chỗ từ Trung Hoa sang Hy Lạp biện pháp lấy cái hữu hình để gọi lên cái vô hình lại khác nhau đến như vậy.

Thực vậy, ta hãy đọc kỹ hơn hai cách diễn đạt Trung Hoa được dẫn từ lúc xuất phát: rõ ràng đây không nói rằng cái không phân hoá là không có hình thức, mà nói rằng nó là cái "hình thức không có hình thức". Nó cũng không phải không cấp cho ta một hình ảnh cảm quan nào, mà nó là "một hình ảnh không có nội dung đặc thù". Cái hình thức bị phủ nhận nhưng là ở bên trong hình thức, cái cảm quan bị vượt qua nhưng không phải nó bị bỏ rơi. Đó là điều Lão tử lặp lại trong một công thức duy nhất mà theo tôi là biểu

hiện toàn bộ cách suy nghĩ này: "Cái hình ảnh lớn không có hình thức" (Đại tượng vô hình). Bởi vì một khi cái hình thức được hiện thực hoá. người bình giảng giải thích, thì "có sự chia cắt, và khi có sự chia cắt thì có sự loại trừ" nó là cái này chứ không còn là cái kia nữa. "Cho nên khi hình tượng đã được hiện thực hoá thì nó không còn là cái hình tượng lớn nữa". Cái hình tượng "lớn" là hình tượng chứa đựng mọi cái (cũng như cái đạo) và biểu hiện cái đáy của sự vật, không phải là một hình ảnh mất tính chất hình ảnh, nó cũng không vì thế mà là trừu tượng (bằng cách dẫn tới một bình diện khác là bình diện các bản chất): nó chỉ giải phóng tính chất hình ảnh của mình khỏi mọi cái gì có thể chứa đựng điều đặc thù và chi tiết và bởi vì nó vẫn giữ tính chất mơ hồ cho nên đón lấy sự toàn vẹn.

Kết quả là một phép biện chứng độc đáo mà ta phải so sánh với phép biện chứng của bản thể học của ta. Tôi không tìm thấy bản trình bày nào rõ ràng hơn đoạn văn này (Lão Tử chí lược)

"Nếu như cái hình ảnh được thể hiện trong một hình thức cụ thể, thì nó không còn là cái hình ảnh lớn nữa; cũng vậy, nếu như âm thanh được thể hiện trong một âm nào được phát ra, thì nó không còn là âm thanh lớn nữa.

Nhưng nếu như không có những hình ảnh đa dạng được thể hiện thì cái hình ảnh lớn không có thể dựa vào cái gì để phơi bày, và nếu như những nốt nhạc khác nhau của âm giai không bộc lộ thì cái âm thanh lớn không có cách nào biểu hiện.

Cho nên, nếu một trình độ đa dạng những hình ảnh được thể hiện nhưng vẫn không có cái nào chiếm ưu thế ở cấp độ của cái cụ thể, mà cái hình ảnh lớn phát huy; và chính khi các nốt nhạc khác nhau của âm giai được phát ra, nhưng ý thức vẫn không hướng về chúng thì lúc đó cái âm hưởng lớn mới bộc lộ" ⁽⁸⁾.

Cái "hình ảnh lớn", do đó không tồn tại ở ngoài những hình ảnh đặc thù (để phát triển mình trên một bình diện khác); nó cũng không để mình bị giam hãm trong tính chất hẹp của chúng (những hình ảnh đặc thù này lúc đó bắt người ta chấp nhận tính chất cá biệt của chúng như là cái hình ảnh duy nhất của thực tại; nhưng nó lại bộc lộ mình qua chúng đến vô tận. Nói khác đi, cái hình ảnh lớn" chẳng có gì khác hơn là một hình ảnh đặc thù, nhưng nó là cái hình ảnh đặc thù mà không có cái gì đặc thù tác động đến mình: không có cái gì ở cấp độ của cái cụ thể bắt nó từ nay phải theo mệnh lệnh của mình, ý thức không bị ám ảnh bởi bất cứ điều gì. Cái thực tại ở đây vẫn cứ là cảm quan, nhưng nó không còn cứng nhắc (thành đồ vật hoá, và quy phạm hoá), cái gì nó chứa đựng có thể sờ mó được không dẫn tới việc hạn chế nó. Tóm lại, cái cụ thể không bịt chặt nó, mà để ngõ để tiếp xúc với những cái khác có thể có được: trong khi không thể hiện bất kỳ cái gì cá biệt và xác định, nó để cho những quy định cá biệt xuyên qua mình trong khi nó không bị phân hoá, nhằm làm các mặt này thành sinh động và được thống nhất lại. Cho nên ý thức, trong khi diễn biến tự do ở nó vẫn không gặp phải cái nguy

cơ bị dừng lại trong mặt ngôn ngữ của mình; mà nó vẫn không phải vì thế phải giải mã theo một nghĩa khác qua chính nó, thuộc lĩnh vực tinh thần (như khi hình ảnh trở thành ẩn dụ). Và điều gì áp dụng được cho hình ảnh thì cũng áp dụng được cho hiện tượng nói chung (sự suy nghĩ ở đây là dựa trên tình trạng hai nghĩa của chữ tượng: hình ảnh - hiện tượng). Cái siêu việt ở Trung Hoa không dẫn tới một thế giới khác thế giới này - cái duy nhất (với tính cách thế giới hiện tượng); mà thế giới lúc đó lại thoát khỏi điều mà tính hiện tượng của nó có thể có điều gì có tính chất hạn chế và loại biệt, vừa là gò ép lại vừa là chiếm đoạt. Nó yêu cầu một sự thoát ly, nhưng sự thoát ly này lại không dẫn tới một sự chuyển hoá (không kéo ta về một thực tế thuộc một cấp độ khác)

Cho nên từ nay ta lại càng hiểu rõ hơn tại sao chữ viết Trung Hoa đã không dành ưu tiên cho mặt biểu trưng (mà trái lại làm cho nó bị tan hoà vào trong cái lý do hay con người, vào bầu không khí của chúng): nó không phải có tính chất biểu trưng, bởi vì nó không có cái gì khác ngoài việc biểu hiện (tức là, ở một mặt khác: của cái hiểu được và của những bản chất); và chính cũng vì vậy cho nên, với tư cách chữ viết Trung Hoa nói bóng gió, nó vẫn có thể làm cho mình phù hợp với một cách thuyết minh đặc thù (chủ yếu là chính trị), vừa lại là vô cùng bóng gió (nói khác đi, người ta có thể "bước vào" sự nhắc gọi cũng như rời khỏi nó hoàn toàn. Điều nó gợi lên là được quy định rõ ràng, nhưng vẫn không phải bó hẹp vào sự quy định này; người ta

có thể cấp cho nó một áp dụng đặc thù nào đấy, nhưng áp dụng này vẫn không phải dành riêng cho nó, và những áp dụng khác vẫn có thể làm được. Cái đạo, thực vậy tác phẩm của Lão Tử nói với chúng ta rằng nó "đường như không giống cái gì cả" (chương 67). Bởi vì nếu như nó giống cái gì đó, thì lập tức nó liền bị chỉ định, nó sẽ bị "thu hẹp" và sẽ bỏ mất "cái độ lớn" của mình- tức là của cái hình ảnh "lớn"; đồng thời, người ta không nói nó giống cái gì hết, mà hình như nó không giống cái gì hết: đây là thừa nhận rằng nó không tự gặt mình một cách tiên thiên ra khỏi phạm vi của sự giống nhau và của cái cảm quan, nhưng cái giống của nó thoát khỏi chúng ta. Nó vẫn cứ "mơ hồ" và "thấp thoáng".

Để nhắc gọi cái nên không phân hoá của cái đạo, vai trò của hình ảnh như vậy sẽ không phải là yêu cầu cái cảm quan phải hướng về cái xa hơn\ nó (bằng chứng là những lý do của Lão tử đưa ra, từ đó người ta có thể chờ đợi một sự triển khai tượng trưng - như là "bà mẹ", "thung lũng", "đứa trẻ đang bú"... đều không thể cùng nhau tổ chức thành một cấu trúc ý niệm); mà chẳng qua chỉ để nêu bật cái trống không vô tận làm cho nó sinh động qua cái cảm quan mà thôi: để biểu lộ qua cái cá thể hoá và cái phi cá thể hoá, trong đó nó bắt rễ, dường như để khiến người ta cảm thấy cái đầy đủ mà nó chứa đựng qua cái mơ hồ. Chính vì vậy, Lão tử gọi lên cái hiện thực bằng một quan hệ của sự có mặt- vắng mặt, dựa trên lối "mập mờ", "mơ hồ", thoáng qua". Sự so sánh không nhằm làm cho đối tượng của nó hiện diện hơn, mà trái lại góp phần làm cho nó không thể

nắm được; nhằm trì hoãn chúc năng gọi tên của lời nói, xoá bỏ cái nguy cơ nêu nghĩa theo lối bản thể học (Xem chương 4);

Rộng làm sao! Giống như thủy tổ của mọi vật!

Sâu làm sao ! Đường như nó tồn tại.

Nó giống như ông tổ của mọi vị thần

(Uyên hê, tự van vật chi tông. Thâm hê, tự hoặc tồn. Tượng đế chi tiêu)

Chữ "giống như" gọi lên sự ngờ vực, chìm vào cái không phân biệt. Cũng như chỉ vì "gượng ép" mà người ta nói cái đạo là lớn, cũng vậy vì "gượng ép" mà người ta vẽ nó ra. Hay đúng hơn, người ta miêu tả nó. Bởi vì ở đây không gì khác hơn là dùng cái có thể cảm thấy được để đi ngược lại chính nó nhằm dùng thể hiện cái gì hết mà là gọi nó ra:

Chân chù như đi trên sông vào lúc mùa đông.

Ngần ngại như sợ những người láng giềng ở bốn phía (chương 15)

(Dụ hê nhược đông thiệp xuyên. Do hê nhược nhược uy tứ lân.)

Hình ảnh ở đây được sử dụng đảo ngược lại khả năng gây hình ảnh của nó; nó được dùng để nêu bật cái không thể nêu đặc trưng được. để biểu lộ một cách cảm quan sự vắng mặt những dấu hiệu cảm quan. Bởi vì cái vẽ "chân chù" và "ngờ vực" của vị hiền triết thể hiện cái đạo chắc

chấn không phải là để được hiểu một cách tâm lý học; nó nói lên việc loại trừ mọi nét đặc thù: người bình giải giải thích, nhìn con người "chấn chừ" trên bờ con sông đóng băng, người ta không thể biết anh ta có tìm cách liêu lĩnh đi qua hay không, trên mặt anh ta không có cái gì cho thấy tình cảm của anh ta; nhìn con người "ngần ngại" bị tấn công tứ phía, người ta không thể biết anh ta sẽ quay về hướng nào, không có dấu hiệu nào cho phép đoán trước ý định của anh ta. Những hình ảnh sau đó cũng theo tính chất này:

*Gìn giữ như là một ông khách,
Sắp tan ra như băng sắp sửa tan,
Giữ bản chất mình như gỗ mộc
Mở ra như thung lũng
Lúng túng như nước bị đục.*

(Nghiêm hễ, kỳ nhược khách; Hoán hễ kỳ nhược lãng thích, độn hễ kỳ nhược phác)

Trong khi gọi lên một hình thức không hạn định đặc thù, các hình ảnh này đều đưa ta tới điểm tới hạn của cái cảm quan. Đi xuôi hay đi ngược dòng bản thân mình, khi đối tượng còn chưa phát huy ảnh hưởng (người khách, gỗ mộc) hay khi nó đang ở trong quá trình tan rã (băng sắp tan, cái thung lũng mở ra), nó còn ở trong tình trạng không phân biệt, hay nó có xu hướng nhập vào đấy. Qua sự biến thiên của nó (bởi vì bao giờ đây cũng là sự biến thiên), những từ này giữ chúng ta cách xa nhất cái có thể thấy hay cái nổi bật, ở nơi cái cụ thể tỏ ra kín đáo, ở nơi mọi cái hoà

tan và hài hoà với nhau. Những chữ ấy dùng để chỉ cái không thể vẽ ra được.

Hai cách diễn đạt như vậy đối lập nhau, dưới hình thức một chân dung, một cái nêu lên giai đoạn nổi bật của sự hiện thực hoá, còn cái kia, bước lùi thuộc giai đoạn chưa cá biệt hoá (chương 20); những người khác đều "hào hứng" như người ta ăn mừng còn ta một mình "rầu rĩ" và vẫn chưa để lộ "dấu hiệu"*, như "một đứa trẻ còn chưa biết cười" (hay "một người kiệt sức không biết trở về đâu") hay mình ta "không có gì hết", trong khi những người khác "chói lợi", một mình ta "tối tăm". Đối lập với trạng thái hào hứng của những người khác, là trạng thái "buồn bã" của một mình ta, cái vẻ "đần độn" của ta đối lập với những ý định của họ. Trước cái vẻ đầy đủ của mọi cái gì hiện ra và hoạt động, cái nền không bị phân hoá của đạo chỉ có thể bộc lộ một cách đồ dẫn: như là tẻ nhạt. Sự nhắc gọi phủ định này là một lời khuyên mời ta hãy trở về bằng cách đi ngược lại sự phân hoá là nơi mọi năng lượng của ta bị tiêu hao. Nó làm nổi

* Khái niệm "triệu chứng" (triệu) này khiến người ta đoán trước một biểu hiện sẽ đến theo tôi là tiêu biểu cho tư tưởng Trung Hoa cổ đại (vốn chỉ một thực tế đang diễn biến: Xem cả Kinh Dịch). Cái triệu chứng thực vậy nằm ở một giai đoạn trung gian và quý báu giữa lúc thực tế chưa được thực hiện lúc nó đã được thực hiện đầy đủ, và với tính cách như vậy, nó cho phép người nào biết phát hiện (nhà hiền triết hay nhà chiến lược) can thiệp một cách thuận tiện hơn trước khi nó được thực hiện. (Xem chương 2). Khái niệm triệu chứng cũng thay thế một cách nào đó mọi dấu hiệu, là cái dựa trên một sự tách đôi hai bình diện (cảm quan- hiểu được: Xem tính chất nguyên thủy là đôi của dấu hiệu mà Augustin đã nhấn mạnh).

bật theo lối làm lờm dối lập lại về phồn vinh và đẹp mắt. Giai đoạn của cái "mộc mạc" và "cái cốt tử", không có đặc điểm và không có dấu hiệu, giai đoạn người ta chưa sử dụng được nó. Đây là giai đoạn của "cái lớn thực sự", ở đây chưa có cái gì nổi lên và đối lập, ở đây mọi cái giao tiếp mà không bắt gặp cản trở, một cách vô tận.

(...) Bình thần chừ, như cái biển.

Hay như gió ở những đồi cao; dường như không có cái gì để ngăn cản nó hết (chương 20)

Do đó, để dùng những từ cảm quan gọi lên cái nền không bị phân hoá của các sự vật, không có phương thức nào thích hợp hơn ngoài cái vẻ nhạt. Bởi vì cái vẻ nhạt chính là giai đoạn ở đây chưa có một cái vị đặc thù được thực hiện làm thiệt hại tới những cái khác, ở đây mọi cái đều còn lẫn lộn nhau; mặt khác, nếu rõ ràng nó đưa chúng ta đến giới hạn của cái cảm quan là nơi mà cái cảm quan mờ đi đến mức thoát khỏi chúng ta, thì cái nhạt này vẫn thuộc cái cảm quan như thường. Cái "hình ảnh lớn" cũng là giống như vậy.

Khi nó ra khỏi miệng ta,
Cái đạo là không có mùi vị nào hết;
Nó không thể thấy được,
Nó không thể nghe được
nhưng dùng nó lại không bao giờ cạn (chương 35).

(Đạo chi xuất khẩu, đạm hồ kỳ vô vị. Thị chi bất tức kiến, thích chi bất tức văn, dụng chi bất tức ký)

Khác "âm nhạc" hay "thức ăn ngon" là cái làm "người qua đường dừng lại", cái nhạt không lôi cuốn. Lời nói xuất phát từ Đạo cũng thế, người bình giải giải thích: nó đi qua không ai để ý đến, "người ta sẽ nói rằng nó không đạt được chương đích nào hết"; nhưng cũng chính vì vậy mà "người ta không thể đạt đến cái đầu mút của nó". Chính vì vậy mà chỉ có nó mới có thể nói đến cái không có đầu mút. Cái đề tài này về cái nhạt là dùng để soi sáng một công thức khác của Lão tử (ít nhất là theo cách Vương Bật, hiểu nó): "Cái không thể nghe được nói lên cái tự nhiên" (chương 23). "Lời nói không có mùi vị, và có vẻ như không đáng để người ta nghe, người bình giải giải thích, lại là sự biểu hiện tuyệt vời của tính hồn nhiên của sự vật", - cái mà tôi gọi là cái nền nội tại của sự vật. "Lời nói nhiều" trái lại "làm cho ta luôn luôn không nắm được" (chương 5). Lời nói càng nhạt và kín đáo (nó càng ít nhấn mạnh tới hiệu quả) thì nó càng giúp ta hiểu được cái đáy của thực tế.

4. Một lối nói vòng khác để tiếp cận cái không thể nói bằng lời là cách đảo ngược lời nói và sự phủ định - con đường của điều ngược đời và của lối nói lơ lửng. Tôi muốn đào sâu một hình ảnh, như trên đã làm để nói với căn quan cái không còn là thuộc cảm quan nữa, thì hoặc là tôi tước bỏ những phẩm chất để biểu lộ nó, chứ không phải thủ tiêu các phẩm chất này, mà là để vượt khỏi chúng. Khả năng thứ hai này, là khả năng được mở đầu trong truyền thống Hy Lạp bởi giả thuyết của Parménide mà chủ nghĩa Tân-Platon đã khai thác và thần học đã chấp nhận. Lúc đó, cái người ta

phủ nhận ở Người, Thomas d'Aquin nói, không phải là vì Người không có mà bởi vì "có quá nhiều". Tác phẩm của Lão tử cũng biết cách dùng này của việc phủ định khi nó nói rằng "Trời và đất đều bất nhân" hay "vị thánh nhân là bất nhân" (chương 5), ở đây như Mou Zongsan (khi bình giải cách Vương Bật bình giải Lão tử) nói, đây không phải là một "khẳng định" (và do đó có thể bác lại) mà một "chỉ trở" (về chỗ Trời và đất hay vị thánh nhân đều vượt quá "sự thiên lệch", trong đó một phẩm chất như vậy vẫn còn kìm hãm chúng ta). Việc phủ định một đức tính là một lời khuyên ta vượt qua sự đối lập trong đó nó bị giam hãm vào (nhân, bất nhân); và chúng ta bằng cách này đạt đến một giai đoạn cao hơn, nhưng giai đoạn này không thể nói bằng lời được, và ở đây sự loài trừ bị huỷ bỏ.

Tác phẩm của Lão tử còn biết đến một cách phủ định khác, cách này còn độc đáo hơn nhiều. Đến nỗi rất khó dịch nó.

Làm cái vô vi,

Theo cái vô sự

Và ném cái không có vi

(63: Vi vô vi, sự vô sự, vi vô vi.)

Trong trường hợp này, sự phủ định không nhằm vào vị ngữ như trường hợp trong truyền thống Hy Lạp bao giờ cũng thế mà Parménide đã bàn đến (nó không phải là cái này, nó không phải là cái kia), nhưng lại nhằm vào toàn bộ

những điều gì tương ứng với tâm ngũ trực tiếp bên trong cái động từ được nói đến. Vậy mà sự khác nhau là cốt tử ở các hậu quả triết học của nó. Trong trường hợp này, cái hoạt động được nêu lên bởi động từ được giữ lại, chỉ có cái đối tượng của nó là bị tước bỏ. Điều này có nghĩa là vị thánh nhân khi thể hiện cái đạo vẫn cứ tiếp tục làm và nếm; nhưng ông ta không chịu áp lực của đối tượng của mình (vì điều này bao giờ cũng bao hàm điều thiên lệch và hạn chế; theo một công việc đặc thù nào đó, hay một mùi vị đặc biệt nào đó chứ không phải một mùi vị khác): còn hành động và sự thưởng thức mùi vị của ông ta không bị chỉ định, chúng phát huy không loại trừ cái gì hết. Vị hiền triết đạo giáo không hề rời bỏ thế giới của kinh nghiệm cảm quan, cũng không để cho thế giới làm mình bị bó buộc. Cũng vậy, khi tác phẩm khuyên nhà chiến lược "tiến hành cuộc viễn chinh" mà "không có viễn chinh", (hay "xắn tay áo lên trong khi không có tay", "ép quân địch trong khi không có quân địch", và "tay nắm lấy cái không có võ khí" (Nguyên văn là: "thị vị hành vô hành, nhượng vô tí, nhưng vô địch, chấp vô binh), thì điều này không phải là để thoát khỏi xung đột, mà trái lại, là phải hành động trước khi sự hiện thực hoá rõ ràng diễn ra, ở một giai đoạn việc làm vẫn còn chưa phải là bắt buộc, và cho phép ông ta làm không phải cố gắng, và không bị hạn chế. Cũng như cái hình ảnh lớn là cái hình ảnh thoát khỏi mọi tính chất đặc thù của hình ảnh, trong khi nó vẫn cứ là hình ảnh, hay cái vị nhạt xoá bỏ tính chất nổi bật và hạn chế của mùi vị, nhưng vẫn là thuộc cảm quan, việc làm cái vô vi ở vị thánh nhân hay của cái đạo

không phải là phủ định hiệu lực của nó, mà trái lại, là sự hoàn tất trọn vẹn của nó: vì hành động không bị quy định nữa mà đã hoà làm một với cái khả năng tồn tại bản nhiên.

Nếu đẩy xa hơn nữa (cho đến sự phủ định của phủ định, hay sự phủ định của cái Một) thì cách làm này sẽ dẫn tới một "tình trạng đảo ngược hoàn toàn các lời nói và các tư tưởng" (peritropé ở Damascius). Điều này cũng là tiêu biểu cho Lão tử. Thí dụ, ở đầu phần thứ hai của tác phẩm ta thấy:

*Cái đức tối cao thì không đức,
Cho nên nó chứa đựng được đức.
Cái đức kém không bỏ mất đức,
cho nên nó là không có đức*

(chương 38: Thượng đức bất đức, thị dĩ hữu đức. Hạ đức bất thất đức, thị dĩ vô đức).

Giá trị của điều ngược đời này đã được thừa nhận: Những lời nói thẳng (đúng đắn) là giống như trái ngược (với ý kiến của ta)" (chương 78) ("Chính ngôn nhược phản"). Thí dụ nước không có gì mềm và yếu hơn nó, nhưng để tấn công cái gì "cứng và mạnh" thì không có cái gì vượt được nó. Như vậy, theo đạo là nhìn đảo ngược cái có vẻ phủ định nhằm xem khả năng thực sự của nó là cái gì, để từ đó rút ra điều lợi (chương 41, xem cả chương 36, 43). Cho nên một lần nữa, chúng ta thấy sự xích lại có vẻ là bắt buộc ngay từ đầu, đó là bị bắt buộc phải giữ hình thức, hay ít nhất là không cho phép ta đi xa hơn nữa. Bởi vì sự

đảo ngược mà triết học Hy Lạp hình như dẫn đến là có bản chất logic và xuất phát từ điều nan giải: "Cách đảo ngược hoàn toàn các lời nói và các tư tưởng" này chẳng qua là một cách chúng ta "chứng minh", "có hình tượng" điều mà chúng ta nói đến (Những nguyên lý đầu tiên I.8)⁹. Còn về điều mà tôn giáo đem đến cho tôi sự khải phát tôn giáo, thì nó lại xây dựng trên đức tin vào một thế giới khác và vào một cuộc đời khác: "Các anh, những người nghèo khổ, các anh thật sung sướng bởi vì cái Vương quốc của Chúa là thuộc các anh". (Luc, 6. 20). Vậy mà, như sự đảo ngược mà sự khải phát tôn giáo đã hứa hẹn, sự đảo ngược trong cách ta thấy Lão tử làm lại không phải về cách lý luận mà về hành vi của con người và số phận anh ta. Cũng như con người, lý luận có thể là điều mà những người khác không thể nào hiểu được, thậm chí gây nên sự chế nhạo của họ (nếu như "những trí tuệ thấp kém" không chê bai nó thì "nó không đáng gọi là đạo"; (chương 41, Bất tiểu bất túc dĩ vi đạo). Nhưng khác sự đảo ngược của tôn giáo, điều đảo ngược mà Lão tử làm lại không được chờ đợi trong một cuộc đời khác, nó có chương đích thực hiện trong kinh nghiệm trực tiếp và sự đền bù mà nó dựa vào lại là ngay lập tức. Chính bằng cách "chịu đựng ở mình" cái gì là "điềm xấu" trong một nước mà người ta có thể cai trị cả thiên hạ (nguyên văn: "Thụ quốc chi bất tường, dĩ vi thiên hạ vương; chương 78), hay như nói trong những dòng cuối cùng của Lão tử, "sau khi cho mình lại càng có nhiều" Ký dĩ dụ nhân, kỷ dĩ đa chương 81), trong việc tự ý hạ thấp mình

này không phải người ta hy vọng một phần thưởng ở thế giới bên kia, mà chỉ để nói rằng kẻ nào hạ thấp mình sẽ thấy mình dễ dàng được người khác đề cao, bởi vì anh ta không gọi lên sự ghen ghét nữa. Cũng vậy, chính bằng cách đặt mình ra sau mà người ta càng chắc chắn đến trước (chương 7: hậu kỳ thân nhi thân tiên): không phải vì người ta thề nguyện chịu nhún nhường mà vì người ta càng được đề cao khi người ta tỏ ra khiêm tốn. Cái lợi được tính là ở dưới đất (bởi vì Trung Hoa cổ đại không biết đến sự thuận tiện của một thiên đường); và ý nghĩa của sự đảo ngược không phải là "huyền bí" mà là chiến lược.

Thực vậy, người ta không thể nào hiểu được cái lôgic của sự đảo ngược mà Lão tử đề xướng, nếu như người ta không nhập thân vào cái kiến giải của chính ông ta (vã lại, cũng như của các trường phái Trung Hoa khác của thời Cổ đại): việc tìm kiếm hiệu lực (mà trước hết là ở chính trị). Nhưng nói đúng ra, một hiệu quả là cái gì, và hiệu quả diễn ra như thế nào? Quan điểm Trung Hoa vốn là quan điểm của một thực tại đang diễn biến có thể soi sáng cho ta về điểm này. Để cho có kết quả, phải có sự diễn biến, và để cho có sự diễn biến, cái này phải nằm trong một giai đoạn có trước tình huống. Như vậy, nếu ở trong cùng một cấp độ với hậu quả này mà muốn có hậu quả thì sẽ là hoài công vô ích (bởi vì lúc đó, nó bao giờ cũng là ít nhiều gò ép, và do đó, mong manh và hạn chế) ; trái lại, sẽ là có hiệu lực hơn nhiều nếu làm sao cho cái kết quả này phơi bày một mình, chỉ bằng cái nội tại đơn thuần do cái hướng phát triển mà

nó dẫn tới; và do đó, không gặp nguy cơ bị cản trở hay bị hạn chế. Như vậy tác dụng của hiệu quả là tùy theo thiên hướng nó dựa vào: và thiên hướng càng mạnh khi sự đền bù càng lớn. Chính vì vậy cho nên nhà hiền triết đạo giáo thậm chí chọn đến cả sự can thiệp theo hướng ngược chiều với cái đối tượng mình nhằm tới; người nào muốn "giảm bớt" (một người nào hay một cái gì) thì trước đó phải "phát huy", người nào muốn giảm yếu trước tiên phải "tăng mạnh", "người nào muốn loại trừ trước tiên phải để cao" (chương 36: tương dục hấp chi tất cố tương chi. Tương dục nhược chi tất cố cường chi. Tương dục khánh chi tất dục hưng chi) Người bình giải của chúng ta không ngần ngại minh họa "sự tế nhị" của cái trực giác này ở bình diện chính trị: ai muốn thoát khỏi một bạo quân thì phải dựa vào cái xu hướng nội tại của sự vật, và xu hướng này tự nó sẽ dẫn tới việc tên bạo quân tự huỷ hoại chính mình - hơn là dùng võ khí để trừng trị hắn. Trong kiến giải Trung Hoa, sự đền bù dẫn tới sự đảo ngược không phải được hình dung như là một sự khen thưởng (do tình trạng siêu việt ban cấp) như trường hợp trong kiến giải tôn giáo, mà dựa trên nguyên lý của một sự điều chỉnh nội tại (mà người ta không thấy nó sẽ được đẩy đến đâu: việc chờ đợi sự điều chỉnh làm cho ta khỏi phải dùng đến cách mạng).

Vậy mà quan niệm này về một hậu quả triển khai bằng nội tại đưa chúng ta về trung tâm của vấn đề tính gián tiếp và có thể soi sáng nó từ bên trong. Nó nổi lại cái quan điểm chiến lược mà chúng ta vừa xuất phát; việc can thiệp trực

tiếp vào tình huống không phải là nên làm khi sự đối đầu được thực hiện, mà ở giai đoạn trước khi nó diễn ra, trong lúc các "triệu chứng" của tình huống này "vẫn còn chưa tri giác được", và do đó càng "dễ dàng" hành động (chương 64: Vi chi vu vị hữu, trị chi vu vị loạn). Tìm kiếm ngay lập tức những hiệu quả ở giai đoạn cuối cùng của những dấu hiệu rõ ràng, một cách cần cù, sẽ làm cho nó thành giả tạo và phân tán: chính vì vậy cho nên ngay từ trước, có thể nêu lên như ở trên trong trường hợp của đạo đức (chương 38), rằng "cái đức cao nhất không phải là đức", nhưng chính bằng cách này, "nó chứa đựng cái đức" (vị hiện triết càng có nhiều đức khi ông ta càng không nghĩ đến đức, và cái đức toát ra với tính cách hậu quả; trái lại, người nào không muốn "bỏ mất" cái đức của mình, làm lại lần lượt các dấu hiệu của đức thì bao giờ cũng là đức một cách kém cỏi). Chính bằng cách thoát ly ra khỏi cái mặt của nó đã quen để mặt này tự nó phát huy mà hiệu quả trở thành thực sự có hiệu lực; và quan niệm này mở rộng sang nghệ thuật: sự "hùng biện cao nhất" có vẻ như lúng túng và "áp ứng", cũng như "cái khéo lớn nhất có vẻ là vụng" hay, nói khái quát hơn "sự hoàn thành lớn nhất có vẻ như còn thiếu" (chương 45). Không những cái hùng biện thực sự chế nhạo sự hùng biện, tức là chế nhạo mọi dấu hiệu cấp cho hùng biện: mà nhất là trong khi tách ra khỏi những dấu hiệu được cấp cho hùng biện, nó cho phép chúng ta nhìn thấy rộng rãi hơn hiệu lực của chính nó. Bởi vì, cả trong lĩnh vực này nữa, người ta có thể nói rằng "kết quả không thể có trực tiếp

với tính cách kết quả", mà người ta phải "luôn luôn đặt mình vào mức độ bà mẹ của kết quả" (Vương Bật bình giải chương 28), nói đến cái nền không bị phân hoá từ đó kết quả này có thể nảy sinh (xem lời bình giải tuyệt diệu của Vương Bật chương 39: không phải bằng cách thi hành "sự trong trắng mà người ta có thể có cái trong trắng" mà bằng cách đi ngược lên vượt nó đến cái một đầu tiên: xem cả kết luận của Chí Lược). Chúng ta chỉ có thể biết được kết quả khi trước đó chúng ta đã cảm thấy nó sẽ xảy ra, nếu như chúng ta có thể nắm được tính tất yếu dẫn tới nó và cảm thấy nó trong sự diễn ra của nó. Nếu như trái lại, ngay từ đầu nó đã gây áp lực tới chúng ta, thì chúng ta lập tức bị chán nản. Bởi vì kết quả chỉ có thể cảm thấy khi nó đang thực hiện: mọi kết quả thực hiện đã xong xuôi - phơi bày - thì đã trở thành cũ đi.

Sự tách rời và cách nói quanh được biện hộ. Sự tách rời được biện hộ bởi vì chỉ bằng cách giữ một khoảng cách đối với cái kết quả tìm kiếm người ta mới có thể cảm thấy sự thiếu sót của mình và để cho nó xảy ra tự nhiên: bởi vì chính bằng cách dành cho kết quả cái thao trường hoạt động, chú không phải là bám lấy nó, thì người ta mới có thể khiến cho nó phát huy được. Cách đi vòng được biện hộ, bởi vì một cái này dẫn tới cái kia, cho nên bản thân nó bao hàm việc đảo ngược của chính nó và khiến cho chúng ta hướng về việc quay lại: bởi vì chính sự đối lập lại những biểu hiện cảm quan là cội nguồn của kết quả. Nhờ cách đi vòng, chúng ta nhìn thấy kết quả xuất hiện từ nơi trống

không hay từ sự tương phản, và sau khi đi ngược lên đến chỗ trống không của sự xuất hiện của nó, chúng ta nắm được sự diễn thành của nó.

5-Vấn đề lúc xuất phát có vẻ chỉ là một. Về cái điều mà mọi vật xuất phát là không thể nói bằng lời, Plotin và Vương Bật, tân Platon và hậu Đạo giáo về mặt logic đều sử dụng cùng một loại diễn đạt ngược đời như nhau⁽¹⁰⁾. Plotin: "Cái Một là toàn bộ tất cả các vật và cũng không là vật gì hết: là nguyên lý của mọi vật, nó không phải là mọi vật; nhưng nó là mọi vật, bởi vì mọi vật phần nào đều quay trở về nó" (Enneades V, 2, 1) và Vương Bật: "Nếu như chúng ta muốn nói rằng nó tồn tại thì chúng ta không nhìn thấy hình thức cụ thể của nó; nếu như chúng ta muốn nói rằng nó không tồn tại, thì mọi cái gì tồn tại cũng đều nảy sinh từ nó (chương 6; xem cả chương 14).

Tuy nhiên, ngay cả trong những câu viết này và bất chấp cách trình bày gần nhau của chúng, người ta vẫn nhận thấy có một cái gì tổng thể hơn đi qua làm cho chúng tách khỏi nhau (cái mà Foucault gọi là "hétérotopie"). Không phải vì những điều chúng nói là khác nhau mà bởi vì triển vọng của chúng dù có gặp lại nhau vẫn không phải vì thế mà tương ứng với nhau. Từ chỗ người ta nhìn thấy ở đây sự giống nhau, chúng lại dựa vào những cơ sở khác nhau và không dùng để nói cùng một chuyện. Chúng ta bắt buộc phải thừa nhận rằng, về một chủ đề tuy có vẻ thông thường như là "sự

huyền bí", tư duy vẫn gắn bó khăng khít với chân trời của nó. Về phía Hy Lạp sự suy nghĩ về cái Một tất yếu đi qua "sự thuyết giáo" (kategorein; dù cho ta muốn không cấp cho cái Một mọi vị ngữ); và sự thuyết giáo này bản thân nó lại phát triển từ một cơ chế Hy Lạp của những phạm trù (là những cái về nguyên tắc của chúng là tương ứng với những trường hợp khác nhau của các ngôn ngữ Ấn - Âu qua đó diễn ra giải thiết của Parménide và người ta gặp lại ở cơ sở của organon của Aristotele) 11; Không những thế, việc tìm kiếm cái Một đầu tiên này là bị thống trị bởi một cách quan tâm tới một bản chất không thể hiểu được dù cho để đặt cái Một ở bên kia cái có thể hiểu được); và thậm chí còn mang một sự băn khoăn có tính chất tôn giáo, như ở Plotin, nó vẫn quay về phía "lý thuyết". Còn về phía Trung Hoa, sự quan tâm là thiên về hiệu lực thực hiện và sự diễn biến của sự vật (mà trước hết là ở bình diện chính trị). Chính bằng cách ("nắm trong tay cái hình tượng lớn", nghĩa là tự tách mình ra khỏi giai đoạn của những loại trừ vô đoán mà vị vương công khiến cho cả thiên hạ "đến với mình" và ban hành hoà bình) (chương 35). Bởi vì nó chẳng qua chỉ là "con đường" qua đó người ta làm việc, cái đạo không thiên về những kiến tạo lý thuyết nó không thuộc những kiến tạo của bản thể học cũng như của thần học: không có đối tượng nào thuộc chiêm ngưỡng hay thuộc tình yêu. Ngay cả một nhà triết gia như Vương Bật mà ở trong toàn bộ lịch sử Trung Hoa là một trong những người có xu hướng

tư biện nhất (về cái Một, về cái nguyên lý có lẽ chịu ảnh hưởng nước ngoài của Phật giáo; xem lời bình giải của chương 42 hay 47) vẫn ở bên trong cách nhìn này. Người ta không thấy ông bước cái bước sẽ dẫn ông tới siêu hình học *

Vậy cái "bước" này là cái gì? Để ra khỏi ngõ cụt mà nó đưa chúng ta đến khi nói đến cái Một, tình trạng không thể giải quyết được của việc thuyết giáo của tư duy Hy Lạp không có giải pháp nào ngoài cách đưa ra hai bình diện để thoát khỏi mâu thuẫn giữa cái Một và cái nhiều (bởi vì nếu như cái Một chỉ đơn thuần là một mà thôi thì làm sao nó có thể có liên hệ với cái nhiều được?) Cho nên Plotin nhân đôi cái một thành một cái Một đầu tiên, thuần túy và chân thực, và ông ta bắt chúng ta phải "nhảy vọt" tới nó, và một cái một thứ hai thuộc cấp độ thấp hơn, có thể chuyển thành loại

* Trong một công trình nghiên cứu về khái niệm hư vô và vấn đề nguồn gốc triết để trong Tân - Platon (12), Emile Bréhier đã nêu lên sự khó khăn mà học thuyết Tân Platon gặp phải, từ Plotin đến Damascius, nhằm tách cái không - tồn tại được quan niệm như là cội nguồn của tồn tại, và do đó mà cao hơn tồn tại, khỏi cái không - tồn tại vốn nằm ở điểm đối nghịch của tồn tại và chẳng qua chỉ là sự phủ định tuyệt đối tồn tại. Quan niệm của họ thất bại. Ông kết luận điều này là do chỗ nó đòi hỏi hợp nhất truyền thống "phản trí tuệ của Hy Lạp", ở đây cái hiểu được là không nói được bằng lời với những truyền thống tôn giáo ở Phương Đông là cái đem đến cho thế giới Hy Lạp "khái niệm về một hiện thực tối cao không thể là đối tượng của ngôn từ". Vậy mà ở Trung Hoa, điều khó khăn này không đặt ra. Bởi vì cái vô không phải là cái "không tồn tại", mà là cái "không có tính chất cá thể hoá của cái hữu (cái vẫn chưa thành hiện thực hay chưa trở về cái không phân hoá). Cái trống không của tình trạng không phân hoá lúc nguyên sơ từ đó hiện thực nảy sinh chính là cái mà tôi gặp lại khi làm cho sự cụ thể hoá các sự vật bị hoà tan - điều cho phép cái bình được nặn trong đất để chứa đựng hay cho phép cái được vẽ trên màu trắng của tờ giấy thành sinh động.

với những con số; cũng vậy, để thoát khỏi điều mâu thuẫn đối lập cái toàn thể và nguyên lý của cái toàn thể (nếu như nguyên lý của cái toàn thể là ở bên kia cái toàn thể, thì cái toàn thể tự nó sẽ bị huỷ hoại, và nếu như nguyên lý là thuộc về cái toàn thể, thì nó sẽ không còn là nguyên lý nữa). Damascius không còn cách nào khác ngoài cách nhân đôi cái Một đầu tiên giữa một cái Một ở bản thân nó và một về còn trừu tượng hơn nó nữa, ở bên kia nó, vì cái này thậm chí không phải là một, không phải là cái gì hết, là cái không thể nói bằng lời. Tư duy Hy Lạp thoát khỏi tình trạng bất lực của sự thuyết giáo bằng cách tạo nên những "giả thuyết" mới, ở phía sau thực tế, làm cho cách thuyết giáo luôn luôn đi lên cao hơn nữa trong tình trạng siêu việt.

Vậy mà chính do sự nhân đôi các bình diện này, bằng những cách trừu xuất liên tiếp mà chúng ta không còn nằm ở trong tư duy Trung Hoa; và cũng vì vậy cho nên cuối cùng, cách đi vòng của hình ảnh để gọi lên cái không thể nói bằng lời lại xuất hiện khác nhau đến như vậy trong cả hai truyền thống. Ở Plotin cũng như ở trong toàn bộ thần học, con đường loại suy được áp dụng theo tỉ lệ với một cái Đầu tiên từ điều chúng ta có thể biết được đến những cấp độ ở dưới của tồn tại và tư duy¹³ "Khi chuyển các tồn tại bậc thấp có được những thuộc tính thấp, do chỗ chúng ta không thể nào bắt gặp điều nên nói về Người, chúng ta có thể nói về Người" (Ennéades, VI 8, 8). Vậy mà chúng ta đã thấy rằng trong Lão tử hình ảnh không phải được dùng để tạo nên một "sự di chuyển các thuộc tính" từ một cấp độ

thấp tới một cấp độ khác vượt khỏi nó; cách ông sử dụng cái cảm quan để khiến chúng ta quay trở về tình trạng không phân hoá, trái lại, là để khiến cho cái cảm quan thành không cảm quan. Nó không nhằm soi sáng từ phía dưới một hiện thực cao hơn hẳn nó, mà để khiến ta cảm thấy bằng lối để trống bằng lối tương phản với cái mặt nổi bật của các sự vật, kích thước của cái hư vô đi qua chúng và cho phép chúng hoạt động.

Như vậy, cái "hình tượng lớn" phải chăng là kéo chúng ta về một hiện thực khác cái hiện thực của chính nó, cá biệt và cụ thể; nhưng nó lại cho phép ta nhìn thấy nó ở chúng ta, tách khỏi mọi tính chất đặc thù, vừa là loại trừ, lại vừa là hạn chế, trong đó cái cá biệt và cái cụ thể luôn luôn tìm cách nhập vào. Nó không cấp cho ta con đường đi đến một giả thuyết nào đấy, ở trên nó, mà nó giải phóng ta khỏi mọi sa lầy khi xét đến nó. Nó cho phép chúng ta đạt đến bằng cách đi qua nó tới điều biểu lộ hồn nhiên ở đấy, làm thành cái nền nội tại, đến "bản chất". Chỉ còn phải tự hỏi mình: nếu như ta không thể đạt đến một vật khác, thì "lối đạt đến" này là cái gì và có thể thực hiện nó như thế nào.

CHƯƠNG XIII

"ĐÓ" VÀ "CÁ", HOẶC LÀ LÀM SAO ĐẠT TỐI TỰ NHIÊN

Khoa chú giải văn học cổ của chúng ta được xây dựng trên sự đối lập hai bình diện: bình diện này là sự lờ lẽ bóng gió hình ảnh cốt là để nhìn thấy; bình diện kia là ý nghĩa tâm linh ẩn dấu dưới hình ảnh. Để nối cái này với cái kia, có một hình ảnh không thể không nghĩ tới, đó là hình ảnh "màng che" hoặc "áo quần". "Tã bọc", "chăn bao", "mền phủ" (*involumentum*, *integumentum*, *involucrum*). Bên dưới bề ngoài câu chữ hiểu theo nghĩa đen có một ý nghĩa "huyền bí" phải khám phá. Vai trò của nhà bình chú là khám phá ý nghĩa này; là lột quần áo phủ lên cái bài học được chứa đựng trong đó, bài học triết học hoặc bài học thần học: là lột cái áo choàng lạ kỳ che đậy bài học - cái áo này khiến những con mắt phàm tục không thấy - để làm bài học hiện ra trong sự trần trụi chân thật của nó.

Việc che đậy này của hình ảnh không đơn giản, ý nghĩa nước đôi nhập nhằng. Bởi lẽ nó che dấu đầy nhưng là để thấy rõ hơn; và cái mạng ố đó là để vén nó lên. Vừa

phải thông qua nó, vừa tách khỏi nó, tấm màn của nó là để xuyên qua. Nó thu hút ta bằng tính chất hình tượng của nó đồng thời nó buộc ta phóng tầm mắt vượt qua nó. Thực tại là ở đằng sau, những con mắt khác nắm bắt được. Hơn nữa cái khác mà "phúng dụ" có xu hướng biểu đạt ở đây trở thành cái Khác ở mức tiêu biểu nhất - đó là thế giới khác và cuộc sống khác. Cái vỏ hình tượng cụ thể phải bỏ đi cũng như cái vỏ thân xác phải bỏ lại để đạt tới tâm hồn: xuyên qua cái vỏ cảm giác - có tính chất hình ảnh hay tính chất xác thịt - và chuyển đổi cách nhìn của chúng ta là những điều kiện cần phải có để đạt tới chân lý.

Đến những thế kỷ cuối thời Cổ đại, đã trở thành một cái nếp nghĩ chung là nhìn nhận sự có ích của thuật vòng vo nó, xét từ quan điểm diễn đạt, là đặc điểm của việc sử dụng huyền thoại hoặc phúng dụ; cũng như khẳng định sự cần thiết phải vượt cấp (cấp nhận thức), chỉ cách này mới cho phép đạt tới cái mà chúng ta không tài nào nắm bắt được nếu làm khác đi - đó là cái vô hình và cái thần linh. Trong trường hợp những truyền thuyết của Isis và Osiris, Plutarque nói với chúng ta, cho dù chúng có vẻ đã man đến đâu, phải thấy rằng đây đâu có phải là trí tưởng tượng viễn vông của những nhà thơ: những huyền thoại này ví như cầu vòng là ánh phản chiếu của mặt trời và nó sặc sỡ màu sắc lung linh khi mặt trời lặn trốn trong mây. Nhờ vào tính chất gián tiếp, huyền thoại có thể làm nhiệm vụ trung giới: liên quan đến tất cả những gì mà "sự yếu đuối của con người không ý thức được rõ ràng", huyền thoại, do chính ngay sự kín đáo của nó, do chỗ nó ở lưng chừng giữa diễn ngôn rõ

ràng và ẩn ngữ, là "người giải thích thích hợp hơn cả" (Maxime de Tyr). Về phía Cơ đốc giáo, Clément d'Alexandrie đi đến chỗ lấy thể tượng trưng (to sumbolicom eidos*) làm nguyên lý cho mọi sự diễn đạt tôn giáo¹. Ông nêu lên tầm quan trọng của nguyên lý này ở những tác gia Hy Lạp, thi sĩ và triết gia, cũng như trong Kinh thánh; Apollon được gọi là "Con người Quanh co", cũng như Thượng đế của người sáng tác thánh vịnh "mở miệng ra là nói bóng gió, ám chỉ". Ông còn triển khai những lợi thế của lối nói này. "Che khuất" thông điệp thì tấm mạng hình ảnh tượng trưng kích thích ở ta ham muốn vượt qua chướng ngại này để tìm chân lý: nó khiến ta khát khao hơn vươn tới chân lý, và nhờ vào nỗ lực của sự tìm kiếm, chúng ta trải nghiệm chân lý như là phúc lợi của ta sâu sắc hơn. Đồng thời, nhờ vào tính chất chập chờn đa nghĩa của hình ảnh, nó tạo ra một sự phong phú vô tận của ý nghĩa thích đáng hơn với chiều sâu của cái thần linh; nó nâng cao phẩm giá của ý nghĩa giống như quả trái "lấp ló qua làn nước" hoặc những

* Thuật ngữ này ông dùng một cách khái quát không có sự phân biệt những thể cách: "Có thể nói rằng tất cả những người bàn về thần linh, những người đã man cũng như những người Hy Lạp, đều đã che khuất đi những nguyên lý của sự vật và đã truyền chân lý bằng những ẩn ngữ và những tượng trưng, bằng những phúng dụ và những thể cách khác." (Stromate V, 21, 4). Mở đầu tập Stromates, Clément lấy sự che khuất này làm nguyên tắc viết văn của ông: "Cũng có những điều cuốn sách của tôi chỉ nêu lên bằng ám chỉ ;trong sách có những điều được nhấn mạnh, có những điều chỉ được nhắc đến, được nói đến mà làm như không nói đến, được chỉ ra dưới một tấm mạng, được biểu đạt mà không nói một tiếng nào." Stromate 1, 15, 1.2.

thân hình được những tấm mạng phủ lên làm đẹp hơn lên, "chỉ để cho người ta ngầm đoán ra chúng". Cuối cùng thì nó che chỗ chân lý tôn giáo khỏi bị đám phàm tục chẳng hiểu mô tê gì dây vào, cấm chỉ không cho họ len lỏi vào. Tóm lại, chỉ có sự diễn đạt gián tiếp cho phép tôn trọng uy nghi của sự huyền bí.

Cái mô típ tấm mạng được tết dệt bởi huyền thoại, tượng trưng và phủ lên sự huyền bí đã trở thành một điều quen nhàm trong sự giải thích. Có lẽ chúng ta không còn nhận ra nữa mô típ này chạy ngầm căng nổi chân trời ý nghĩa của chúng ta, có cả một truyền thống phong phú, từ hệ thống phúng dụ Hy Lạp đến giáo phụ học [patristique], làm cho chúng ta quen với nó. Vậy mà tôi không gặp một cái gì đó tương đương với mô típ tấm mạng nói trên trong truyền thống bình chú Trung Hoa. Để bù lại, một hình ảnh khác đã được sử dụng để gợi tưởng sự cần thiết của một sự vượt cấp nghĩa đen nhằm đạt tới trực giác không nói ra được, đó là hình ảnh cái đó và con cá (hoặc thòng lọng và con thỏ):

Dùng đó là để bắt cá, được cá rồi thì nên quên đó đi. Dùng thòng lọng là để bắt thỏ, bắt được thỏ rồi thì nên quên thòng lọng đi. Dùng lời là để diễn ý, hiểu được ý rồi thì nên quên lời đi. Tôi tìm đâu được người biết quên lời để cùng đàm đạo với nhau đây?

Hình ảnh này kết thúc một chương của Trang tử thường được sắp bên cạnh Lão tử như là một văn bản lớn của "đạo giáo" triết học mà tác giả (chỉ ít của những chương đầu) là người sống thế kỷ IV trước Công nguyên; đến thời

phục hưng đạo giáo, thế kỷ III sau Công nguyên, hình ảnh lại được triển khai lại bởi Vương Bật, nhà bình chú Lão tử quan trọng nhất, để tư duy quan hệ thăng tiến dần từ lời nói đến hình ảnh rồi từ hình ảnh đến ý ⁽³⁾ (nhằm phục vụ chú giải Chu Dịch hoặc Kinh Dịch). Cũng như trong trường hợp cái mạng, hình ảnh này chỉ ra rằng lời nói và hình ảnh phải bỏ lại đồng thời chúng làm vai trò môi giới; và, cũng như trong sự chú giải phúng dụ Hy Lạp hoặc Cơ đốc giáo, cái nghĩa được biểu đạt ở đây, nhà bình chú (Cheng Xuanying) xác định, là "nguyên lý" sâu xa nhất của sự vật, là nguồn gốc của "huyền lý" *a*. Cũng như đối với nhà chú giải phương Tây, tất cả những gì không được hiểu theo nghĩa đen phải được giải thích như là phúng dụ, toàn bộ Trang tử cũng chỉ là một "cái đó" hoặc một cái "thòng lọng" và kẻ nào "bị trói buộc" vào chúng, họ ngửa trước chúng ta⁽⁴⁾, không tránh khỏi lâm lạc.

Nhưng liệu chúng ta có thể đẩy sự so sánh tương đồng xa hơn nữa? Bởi lẽ, mặc dù có những sự trùng khớp, ta cảm thấy hình ảnh cái đó (hoặc cái thòng lọng) không thể trùng hợp hoàn toàn với hình ảnh cái mạng (hoặc quần áo). Có cái gì đó cưỡng lại việc đem đồng hoá chúng, làm biến thúc từ bên trong cử chỉ nắm ý nghĩa và mối liên hệ đương đương tác động. Sợi chỉ khá mỏng manh nhưng nó phải cho phép chúng ta lần lên cao nhiều hơn nữa: để hiểu được khoảng cách lộ ra kín đáo đến như vậy ở cấp những ám dụ, chúng ta phải xem xét cái gì có thể chế định, trong nền văn hoá này và nền văn hoá kia, những quan điểm giải thích. Làm như vậy cốt để thăm dò xem tính độc đáo của những

lý do có thể đi tới đâu, những lý do khiến cho, ở Trung Hoa cũng như ở Hy Lạp, khi tư tưởng tìm cách tư duy "huyền lý" thì nó phải thiên về lối diễn đạt gián tiếp (vòng vo). Nói một cách khác (tức là: ta rời bỏ cách diễn đạt trung lập hơn một cách cố ý để lại rơi về phía Hy Lạp), chúng ta đặt vấn đề liệu tư tưởng Trung Hoa có nhờ cậy đến huyền thoại không. Và nếu như tư tưởng Trung Hoa đối với huyền thoại không sử dụng theo cùng một cách (như Hy Lạp), vậy thì những hậu quả là như thế nào? Bởi lẽ ta có căn cứ để ngờ rằng nếu như chiến lược vòng vo khác thì cái mà ta truy cập tới nhờ vào chiến lược này cũng khác.

1. Cái đó là lời nói, ý nghĩa là cá. Một bên là công cụ của ngôn ngữ, một bên là cái ta muốn diễn đạt. Khoảng cách mà hình ảnh đào sâu giữa bên này và bên kia, trong những lớp văn bản về sau của Trang tử, nhằm chỉ ra sự bất lực của ngôn ngữ để thông báo. Chủ đề, ở cái phần lộ ra thời bấy giờ, có vẻ như là một điều hết sức thông thường. Nhưng nó bắt rễ trong một suy tưởng độc đáo hơn nhiều, suy tưởng này là điểm xuất phát của công trình và vạch ra nguồn gốc lầm lạc của chúng ta là ở ngôn ngữ. Lẽ ra góp phần phát lộ đạo ngôn ngữ lại phải "che khuất" nó và không thể làm khác được (ở đây sự "che khuất" đâu phải cố ý, mà là một khuyết điểm thuộc bản chất); ngôn ngữ làm chúng ta bỏ tuột mất thực tại, điều này chính là nguyên lý của ngôn ngữ. Sự phê phán ngôn ngữ, vào khoảng cuối thời cổ đại Trung quốc (đặc biệt là dưới ảnh hưởng của những "nhà nguy biến" phái danh gia, được đẩy tới xa hơn thì vận dụng

chiến lược của diễn ngôn càng phải tinh tế hơn và sự đòi hỏi vòng vo càng bức bách hơn, cốt sao vòng tránh khó khăn.

Về sự bất lực của lời nói để thông báo, giai thoại sau đây đủ làm chúng ta rõ ⁽⁵⁾. Một ông vua đang đọc sách ở trên nhà, một người thợ đóng xe đang đẩy bánh xe ở dưới sân, bỏ cái búa cái đục, bước lên hỏi nhà vua đang đọc gì. Nhà vua đáp: "Ta đang đọc lời thánh nhân". Người thợ, làm ra vẻ chất phác hỏi: "Họ còn sống không?" Nhà vua đáp: "Chết cả rồi". "Vậy là, người thợ bèn nói, nhà vua đọc đó chỉ là cặn bã của cổ nhân". Nhà vua bắt người thợ nói rõ cái ý của anh ta và anh ta lấy kinh nghiệm làm của mình để trần tình: khi thân đẩy bánh xe nếu chậm chậm thì "ngọt tay nhưng không bèn", nếu đẩy mau thì "mệt sức nhưng không vô". Phải dùng chậm, dùng mau, "vừa với tay mình và hợp với lòng mình". Cái điều "huyền diệu" này không "nói ra được" và thân cũng không tài nào truyền lại cho con thân (trong Mạnh tử, VII, B, 5 cũng có ý tương tự như vậy, nhưng không hóm bằng giai thoại nói trên)

Như vậy ngay trong lao động chân tay, đây là cái điều mà người thợ muốn nói, có cái chẳng hiểu là cái gì mà lời nói bất cập. Lĩnh vực của anh ta giới hạn trong phạm vi những điều "nhìn thấy" được và "nghe" được, nhưng đụng đến những gì "trong lòng" thì lời nói bất cập. Từ đây ta có thể phân thực tại thành những vùng kế tiếp nhau ⁽⁶⁾: cái mà lời có thể diễn được là phần "thô" của sự vật; cái lời không thể diễn được nhưng ý có thể đạt đó là "phần" tinh của sự vật; cuối cùng, cái mà ý không thể đạt được thì vượt lên

trên cái tinh và cái thô. Cái không thể "phân chia" ra được cũng như, ngược lại, cái "không có giới hạn" không còn thuộc về lĩnh vực "hữu hình" nữa mà thuộc về lĩnh vực "vô hình" *b*. Chúng ta có thể bằng lời nói, bằng ý tưởng đạt tới "giới hạn của sự vật", một cách "cục bộ" [nhất khúc]. Nhưng "đại phương" của thực tại thì chúng ta bỏ tuột mất⁽⁷⁾ *c*.

Dưới góc độ này, ngôn ngữ vẫn còn cái giá thích đáng của nó, dù cho giá này có bé nhỏ đến đâu. Nhưng sự phê phán lấy ngôn ngữ làm đối tượng không chỉ dừng lại ở việc khoanh lại lĩnh vực của nó. Ngay từ ban đầu tôi đã nêu lên, đây chỉ là phần bên ngoài nhất, tóm lại phần thứ yếu của quá trình phê phán. Nếu như cái thực tại là bất cập đối với ngôn ngữ hay nói đúng hơn và có lẽ nghiêm trọng hơn, nếu như ngôn ngữ có chiều hướng che khuất thực tại, sở dĩ vậy trước tiên là do ngôn ngữ ngay từ đầu thiết lập ở chúng ta một quan điểm phiến diện. Tôi nói thế này và không nói thế kia, tôi nhìn sự vật như thế này và không nhìn như thế kia. Cú hể ta nói ra là ta tự giam mình trong một sự thiên vị khiến ta bỏ qua bề chiều bao quát hết sức cốt yếu của sự vật. Đặc tính của ngôn ngữ là nêu lên những sự khác biệt, đặc tính của diễn ngôn là sử dụng những khác biệt để phát biểu này nọ. Thế nhưng, như chúng ta đã thấy trước đây, chính cái vốn không phân hoá của sự vật mới làm thành đạo của thực tại.

Nhưng cái tính phiến diện này mà chúng ta mắc phải do đâu mà có? Một khi tâm (trí) của ta hình thành, đây là những ý kiến trong chương hai của Trang tử⁽⁸⁾, (là tâm điểm

của tác phẩm), thì nhất thiết nó chấp nhận một hình thức nào đó: cái quan điểm này, chí ít là trong thời điểm này, không phải là một quan điểm khác vì chúng nó là quan điểm này. Đó là cái mà Trang tử gọi bằng một thuật ngữ mà ông khai thác khá tế nhị tính chất lập lờ của nó: "cái tâm (trí) đã thành [thành tâmc]. Cũng như thân thể của ta, một khi nó đã tiếp nhận được "hình thức" của nó và một khi nó đã "thành" thì nó chẳng còn biến đổi nữa cho tới khi nó biến mất, cái tâm (trí) "đã thành" của ta, cái mà Trang tử gọi là "thành tâm" là một kết cấu cố định đặc biệt; và, tuy theo nó được "thành" theo cách này chứ không phải theo cách khác, nó bị hạn chế bởi cá tính này. Đây không phải chỉ là một định kiến ta đã chọn cho ta, hoặc cái mà người ta gọi là thành kiến có ý nghĩa tiêu cực hơn, mà đây là hệ quả lô gích của mọi sự thành. Tất cả những gì thành và thực tại hoá, thành theo một cách nào đó, thì tự khắc bỏ mất đi tất cả khả tính khác. Mọi sự thành bao giờ thì cũng chỉ là "một sự thành nhỏ nhoi" dưới cái nhìn của sự đầy đặn tuyệt đối hoặc vô điều kiện (sự đầy đặn của đạo). Sự đối lập giữa "thị" và "phi" e, giữa cái mà ta ủng hộ và cái mà ta chống lại chẳng qua chỉ là sự tiếp theo của hiện tượng này. Xét đến cùng thì Trang tử ở đây ước lượng sự thiếu hụt thông thường của cái mà chúng ta đã thấy người ta ca ngợi đặc biệt ở Khổng tử (Phu tử có bốn điều tuyệt nhiên không mắc phải: không hề có ý (riêng), không hề đoán chắc sự việc phải xảy ra theo ý mình, không hề cố chấp và tịnh không có cái "tôi" [vị kỷ]); xem Luận ngữ, IX, 4). Nói một cách khác, lý tưởng là lý tưởng của một ý thức luôn luôn trong sự tiến triển và không bao giờ thành; và do vậy nó mở với toàn bộ

các khả dĩ chú không bất động trong một cách nhìn nào đấy. Chính là từ sự bất động trong quan điểm này mà sinh ra những sự cãi cọ triết học trong đó, mỗi phe chỉ thấy một phương diện của sự vật, những "nho gia" chống lại những Mặc gia, người này khẳng định cái mà người khác phủ định. Lối thoát duy nhất là ở "nhân kiến sáng suốt", nó, như tôi hiểu qua những triển khai tiếp theo, là sự vượt qua mọi tri giác phiến diện: khi mà các sự vật cũng như những diễn ngôn về chúng được đặt "bằng vai, phải lứa" như nhau, không có một sự thiên vị nào cả (ý niệm tề g; đối chiếu với nhan đề của chương). Như thế thì đến ý niệm quan điểm cũng biến mất, vì mọi quan điểm đều được chứa đựng trong cái nhìn này. Nhân kiến "sáng suốt" chính là cái nhìn tổng thể này*.

Một lần nữa chúng ta lại thấy tính tổng thể, được quan niệm như là không có "tính thiên vị", "tính cục bộ" ở chân trời của suy tư Trung Hoa. Nó là cái quan điểm chẳng phải là quan điểm nữa, nó ở mạn thượng lưu - không bao giờ được hiển ngôn hoàn toàn - của mọi minh triết. Chính vì vậy tư tưởng Trung Hoa thao tác bằng sự rút bỏ những sự loại trừ (những sự loại trừ ở những quan điểm) chứ không

* Trong một công trình nghiên cứu khá lý thú sắp được phát hành, Jean-Francois đã giải thích hiện tượng "cái nhìn" này từ quan điểm tính hoạt động, nó tương ứng với mô hình nhân học theo quan niệm của Trung Hoa và ở đó nhị nguyên luận cơ thể và tinh thần bị thủ tiêu. Đây không phải là quan điểm mà tôi tuân thủ ở đây nhưng tôi thấy hình như là hai quan niệm này không loại trừ nhau. Vả chăng, bản về đạo, những quan điểm chẳng loại trừ nhau...

phải bằng sự trù xuất những bản chất (và chính vì vậy nó là tư tưởng của sự hài hoà). Ta có thể đọc được mỗi quan tâm đến những điều nói trên ngay trong một nhận định đơn giản như nhận định sau đây (ở trong cùng một đoạn văn): "lời nói không chỉ là hơi phát ra thành tiếng". Người ta trông chờ ở cái nghĩa nó biểu đạt và những nhà bình chú phương Tây hiểu câu nói trên như vậy: lời nói không chỉ là hơi phát ra, vì nó còn biểu đạt điều gì đó, nó có một ý nghĩa. Thế nhưng tôi thấy rằng những nhà bình chú Trung Hoa thông thường đã hiểu câu nói với một ý nghĩa khác hẳn: lời nói khác với hơi gió thổi là ở chỗ nó phát sinh từ một quan điểm nhất định và do đó có sự khác biệt trong khi đó gió thổi đến đâu thì gây âm vang một cách "vô tư". Trong khi chúng ta nói xuất phát từ một "thành tâm" (với nghĩa là "một tâm đã thành") nó khiến chúng ta bất động ở một lập trường nào đó thì gió chẳng có sự "đã thành" nào của nó cả; nó luôn luôn trong tiến trình, đến nơi nào cũng vậy, nó biến tấu tiếng lao xao của nó. Điều này dẫn ta đến chủ đề "tiếng nhạc tự nhiên" khai trương tuyệt vời cho cả chương: những âm thanh khác nhau đều chứa đựng trong đó như nhau, chẳng loại trừ nhau nữa và tất cả triển khai một cách tự nhiên.

Quan điểm của con người thì khác hẳn. Bởi lẽ trong quan điểm này sự vật nào thì cũng vừa là "cái này" vừa là "cái kia", cũng có mặt này đồng thời với mặt kia: xuất phát từ mặt kia thì sự vật không hiện ra nữa và chính là từ mặt này mà người ta biết nó. Nhưng chính là vì mỗi mặt tồn tại đồng thời với mặt kia, người ta phải quy ước (theo cách

nhìn nhận của những danh gia như Huệ Thi) là chúng không thể chỉ có mặt này mà không có mặt kia, chúng phụ thuộc lẫn nhau. Và nếu như chúng chế định lẫn nhau, vậy thì cái này cũng là cái kia. Chính vì vậy, nhà hiền triết, thay cho việc phụ thuộc vào mặt này mà lơ là mặt kia, tình trạng này ắt dẫn đến một lập trường vũ đoán, chọn cách nhìn chiêm ngưỡng toàn bộ cái thực tại một cách "tự nhiên", nương theo xu thế của nó. Ra khỏi tính phiến diện trong đó bao giờ cũng có một "cái này" đối diện với một "cái kia", trong đó mỗi phương diện đối lập với một phương diện khác, "trục quay [pivot] của đạo" là như vậy đó; và một khi trục này xoay được "ổ tâm của vòng tròn" (cái vòng luẩn quẩn mà sự xâu chuỗi vô cùng tận những "cái này" và những "cái kia" vạch ra quanh điểm tâm), thì ta có thể tha hồ mà ứng với mọi phương diện của sự vật mà những phương diện này chẳng việc gì mà đối lập với nhau, loại trừ nhau. Thế là ta có thể tha hồ sử dụng cái "thị" và cái "phi" mà không bị vướng bởi việc sử dụng này. Đặc tính của trục xoay là có thể không ngừng xoay, theo chiều này hay theo chiều kia, trước sau chỉ tùy theo hoàn cảnh.

Đến đây ta thấy vấn đề mà việc sử dụng ngôn ngữ đặt ra. Ngược lại với nhãn kiến tổng thể ở đó mọi vấn đề góc độ nhìn đã biến mất, hễ ta nói thì có "cái thích hợp" và "cái không thích hợp", có cái "như vậy" và cái không phải vậy. Việc sử dụng ngôn ngữ không ngừng đem cái thực tại dựng lên chống bản thân nó; bằng sự giam hãm chúng ta lại trong những đối lập giả tạo, ngôn ngữ làm chúng ta quên khuấy

đi mất sự thống nhất cơ bản, sự thống nhất này làm cho thực tại thường xuyên lưu thông bên trong bản thân nó và nhờ vậy cho phép nó tồn tại. Có một truyện ngụ ngôn nổi tiếng trong Trang tử về tính chất hồ đồ này của những sự phân biệt. Một ông già nuôi khỉ phân phát hạt giẻ cho chúng bảo chúng: "...Sáng ba chiều bốn, có chịu không?...". Chúng đều bắt bình. Ông già bèn bảo: "Thế thì sáng bốn chiều ba. Chịu không?" Chúng vui mừng. Minh triết là ở chỗ đừng có mắc phải cái bẫy này: không thiết đến việc thực dụng những sự khác biệt, chúng đều có tính chất giả tạo như sự phân biệt "ba, bốn", "bốn ba" nói trên, không thiết trưng ra tính độc đáo (bộc lộ ở cái xem như quan điểm riêng của mình), nhà hiền triết "đặt mình vào" "sự vận hành của sự vật" (bất dụng nhi ngụ chư dụng) *h* và chịu tiến triển chiều theo sự vật. Đó là cái mà Trang tử gọi là "nghỉ ngơi trong sự quân bình tự nhiên" (hữu hồ thiên quân) *i*. Hoặc, nói một cách khác, "đi cả hai phía" (luồng hành *j*). Bởi lẽ chỉ có đi cả phía này và phía kia, sao cho phía này không che mất tôi phía kia, tôi mới ra khỏi tính phiến diện của quan điểm.

Mất minh triết tương ứng với mất cái nhãn kiến tổng thể trong đó chẳng có gì bị loại trừ nữa. Trang tử lần lần đưa chúng ta xuống những bậc từ cao đến thấp:

Cổ nhân có người tri thức đạt được tới cực điểm. Cực điểm đó ở đâu? Ở chỗ cho rằng sơ khởi vũ trụ chưa có vật: đó là điểm cực xa, cực cao mà tri thức đạt được, không thể thêm được nữa.

Hạng người thấp hơn cho rằng thời sơ khởi đã có cái gì đó, nhưng cái đó không nhất định. Hạng thấp hơn cho rằng cái đó đã nhất định nhưng bảo không có thị phi (phải trái, xấu tốt). Từ khi có quan niệm thị phi, ý niệm về Đạo mới suy; và cùng với việc mất đạo, mới có những sự thiên vị ⁽⁹⁾.

N.H. L.1, tr. 166

Người ta thường nói rằng, bằng việc phá hoại hoàn toàn căn cứ của những sự phân biệt, Trang tử mở đường cho chủ nghĩa tương đối. Nhưng tôi thiết nghĩ nói như vậy là không đúng bởi lẽ, ở cấp độ của nhân kiến tổng thể, mọi ý niệm tính tương đối bị thủ tiêu và mỗi sự vật được nhìn theo góc độ của chính nó tương ứng với lô gích triển khai của nó. Chính ngôn ngữ ngược lại mới nhốt chúng ta lại trong tính tương đối. Bởi lẽ, không có tiêu chuẩn chung, tất cả chung quy lại là những quan điểm loại trừ nhau mà chẳng quan điểm nào là có căn cứ hơn: không gì "lớn" hơn đầu mút sợi lông mùa thu cũng như một ngọn núi lớn thì cũng là "bé". Vậy thì một luận điểm căn cứ vào đâu để có thể đối lập với cái trái ngược của nó? Lao vào cái trò biện chứng thị, phi (và, đến cuối thời cổ đại, có những nhà tư tưởng đã trở thành bậc thầy ở tiết mục này), chẳng còn luận điểm nào lại có thể trụ lại được trong quá trình vô tận bị lật đổ. Chẳng hạn như cú cho là "có một khối đầu [của thế giới]". Nhưng thế thì làm sao có được một khối đầu của khối đầu? Người ta sẽ bảo: "chẳng có khối đầu của khối đầu". Thế thì làm sao không có được khối đầu của không khối đầu của khối đầu?... Rốt cuộc, tôi chẳng còn hiểu là, nói như vậy, "tôi đã nói gì hay phải chăng là tôi đã chẳng nói gì cả". Rõ

ràng là càng đi tiếp trên con đường này, lời nói càng tự huỷ.

Đến thế thì hoàn toàn bế tắc: đạo tịnh không biết đến "giới hạn" nào cả còn ngôn ngữ thì lại không có một chút "bền vững" nào cả. Để xác định lập trường, người ta thiết lập ranh giới thứ bậc, trật tự trên dưới, cũng hoài công thôi, những trò này không sao che lấp được sự kiện: làm nền cho mọi sự phân chia là cái "không phân chia được" cũng như làm nền cho mọi sự tranh cãi là "cái không bàn cãi". Vậy cho nên, trong khi họ tranh cãi, áp đặt lẫn nhau những ý kiến, quan điểm thì những nhà tư tưởng "bách gia" không tránh khỏi bỏ qua, không thấy phương diện khác của sự vật. Đến đây chúng ta đi tới nghịch lý trong Lão tử: tranh biện thực sự "không có nói"...

Nhưng im lặng thì chẳng qua cũng là một sự ngoan cố ngược lại và cũng chẳng hơn gì. Lối thoát ở ngay trong ngôn ngữ: sáng chế một lời nói có thể làm thất bại quy chế ngôn ngữ của nó và thoát ra ngoài cái khuôn của ngôn ngữ. Một lời nói thoát khỏi những đối lập giả tạo mà ngôn ngữ phóng chiếu và chúng ta thể nào cũng vướng víu, một lời nói như vậy có khả năng đưa chúng ta ra khỏi tính phiến diện của quan điểm; một lời nói không chịu bị phong toả từ bất cứ phía nào mà nói ra được sự chuyển tiếp vĩnh cửu của sự vật, một lời nói có thể "rót" hoài mà không bao giờ "đầy", "mức" hoài mà không "vội". Hình ảnh "trục" xoay của đạo đã quy định đòi hỏi đặt ra cho lời nói: chỉ không ngừng xoay tự bản thân mình để ôm thực tại dưới mọi góc độ lời nói mới có thể nương theo vận động tự nhiên của sự vật và đưa chúng ta vào đạt tới cái tự nhiên.

2. Bởi lẽ những sự phân định giới hạn của ngôn ngữ giam chúng ta lại trong tính phiến diện của một quan điểm, trong khi đạo thì lại "vô bờ bến" ["vô phong k", nên chúng ta phải tìm cách làm tràn bờ lời nói; bởi lẽ những phân định giới hạn của nó chỉ ứng với thực tại một cách giả tạo và che khuất cái nền của thực tại, nên phải làm cho nó kỳ quặc. Tóm lại, để đưa ngôn ngữ ra khỏi chủ nghĩa tương đối gắn với nó một cách tất yếu, chẳng còn lối thoát nào khác là để cho sự vô chừng mực tràn vào nó. Trang tử bắt đầu bằng những dòng này:

Biển Bắc có con cá gọi là cá côn, mình dài không biết mấy ngàn dặm. Nó biueens thành con chim gọi là chim bằng, lưng nó rộng không biết mất mấy ngàn dặm, khi tung cách bay thì cánh nó như đám mây trên trời. Biển (Bắc) động thì nó dời về biển Nam, biển Nam là Ao trời ⁽¹⁰⁾.

N.H. L.1 tr. 148

Tất cả, trong phần mở đầu này, được viết để dỡ bỏ những ranh giới phân định sự vật được dặt ra cho chúng ta; và, từ đó, để tách chúng ta ra khỏi những chuỗi đối lập, chỗ dựa của sự phân định các chủng loại này. Sự mất cân đối (do tính chất khổng lồ của những sinh thể được nêu lên gây ra) làm nổ tung những kích cỡ thông thường; sự biến hoá (cá thành chim) làm lỡ làng sự cá thể hoá các chủng loại ; sự di cư (từ góc biển đến chân trời, từ biển Nam đến biển Nam) thu rút khoảng cách giữa những cực này. Hình ảnh con cá-chim đi ngược lại những gì ngôn ngữ dẫn đưa.

Trong khi ngôn ngữ không ngừng cắt vụn thực tại và đem những phương diện này của thực tại đối lập với những phương diện nọ thì hình ảnh nói trên nổi lên thực tại.

Để cho diễn ngôn dùng có che khuất cái nền của sự vật, cần phải đưa nó ra khỏi chuẩn mực của nó; để giải thoát nó khỏi cái vũ đoán ngầm của nó, tốt nhất là làm cho nó trở nên kỳ quặc một cách lộ liễu. Trong suốt chương một của Trang tử, công việc cho tràn bờ (vượt rào) này lần lần được tác giả bình chú và mỗi bước một hiển ngôn hơn. Trong đoạn hai của chương, một hiền giả nói với một hiền giả khác như sau:

Tôi thấy Tiếp Dư nói những lời khoa đại và không xác thực, những lời có đi mà không có về; tôi cứ nghe những lời nói dó mà hời. Chúng mệnh mang như giải Ngân hà. Chúng diệu vợi và quá đáng, bất cận nhân tình ⁽¹¹⁾.

Tiếp theo là những lời kỳ dị: "Trên núi Cô Dạ xa xôi, có thần nhân ở, da họ trong trắng như băng tuyết, họ mềm mại như gái trinh. Họ không ăn ngũ cốc, chỉ hít gió uống sương mà sống; họ cuồn mây và rồng bay mà đi chơi khắp ngoài vối bốn bể. Họ định thần mà làm cho vạn vật không có bệnh tật, mùa màng nào cũng trúng". Và người thuật lại kết luận: "Tôi cho là nói bậy, không tin".

Như ở đoạn trước, những hình ảnh này phá có hệ thống những sự phân định vốn có: rõ ràng là những "thần nhân" này thoát ra khỏi tính đặc loại người của họ và vượt bờ thế giới của chúng ta. Tất cả những sự chia tách mà ngôn ngữ sử dụng để trù lên cái thực tại bị treo lại trước mắt họ: họ

vừa là cái này vừa là cái kia, người ta chẳng còn biết những gì nói về họ có thể là có hay không thể. Và phân tích sát hơn nữa đức tính được gán cho họ thì người ta thấy rằng nó chính là ở khả năng xuyên qua các loài và nối liền chúng lại. Vì vậy, khi thần của chúng được tập trung, sức sống được phát huy hết cỡ thì vạn vật không bị bệnh tật, ruộng vườn được mùa (ở Trung Hoa "thần" được quan niệm như là khả năng lưu hành xuyên qua thực tại). Hoặc, theo như lời bình chú của người được nghe thật lại những lời nói trên, thì hiệu quả của những thần nhân là ở chỗ "toàn bộ sự đa dạng bày ra trong thực tại" được họ quy vào một mối thống nhất. Họ là hình ảnh của khả năng của thực tại liên thông trong cái nền của bản thông nó và chính khả năng này cho phép nó tồn tại.

Chớ quên rằng tình tiết này được đưa vào với những nhận xét phán định nó từ quan điểm diễn ngôn: "lời lẽ to lớn", "diệu vợi", "mênh mang" và tách khỏi thực tại ("có đi mà không có về") [đại nhi vô duơng] 1. Lời lẽ "to lớn" thành ra "cuôngm". Đến tình tiết sau, chính lời nói của Trang tử bị trách là "lời lẽ to lớn" không còn công dụng nữa. Một sự kiện nữa cũng đáng chú ý là người phê phán ông như vậy là một nhà ngụ biện danh gia (Huệ Thi ⁽¹²⁾), người đã khiến cho Trang tử cảm nhận được tính tương đối của những định danh. Danh gia này bắt đầu bằng giai thoại sau:

Vua Ngụy cho tôi một giống bầu lớn, tôi đem trồng được những trái chứa được năm thạch. Dùng cả một trái để chứa nước thì nó không đủ cứng để chịu được, khiêng đi sẽ

bể; nếu xẻ nó thành nhiều phần thì lại nông quá, không chứa nó được bao nhiêu. Thành thử tuy nó lớn mà vô dụng, cho nên tôi đã đập bỏ⁽¹³⁾.

Trang tử quá hiểu sự ám chỉ đến cuốn sách của ông (nhà bình chú nhận thực điều này), nhưng ông trả lời một cách gián tiếp. Một người nước Tống chế được một thứ thuốc bôi ngón tay cho khỏi nứt nẻ, Gia đình người đó đòi đòi làm công việc đập lúa. Một người lạ hay tin, lại trả một trăm đồng tiền vàng để mua phương thuốc. Người đó họp cả họ lại, bảo: "Chúng ta đòi đòi đập lúa, chỉ kiếm được vài đồng tiền vàng. Bây giờ chỉ trong một buổi có thể thu được một trăm đồng. Nên bán cho họ đi". Người lạ kia được phương thuốc rồi, lại thuyết vua Ngô. Lúc đó nước Việt đang gây chiến với Ngô, sau Ngô bèn phong người đó làm tướng. Múa đông hai bên thủy chiến, Việt đại bại vì không có thuốc chữa tay bị nứt nẻ, phai cắt đất cho Ngô, vua Ngô đem đất phong cho người kiếm được phương thuốc. Bài học ở đây quá rõ: cũng một phương thuốc phía này chỉ giúp cho việc đập lúa còn phía kia thì giúp đánh bại nước gây chiến và được phần thưởng cao nhất. Trang tử trở lại với hình ảnh người đối thoại với ông sử dụng: cái quả bầu khổng lồ mà người này than phiền là không dùng được vào việc chứa đựng, có sao không nghĩ cách dùng nó làm một trái nổi để "qua sông, hồ"?

Cuộc đối thoại giới hạn ở sự trao đổi những hình ảnh, ta chỉ có thể hiểu được ý nghĩa của nó bằng cách khai thác tương phản giữa những hình ảnh. Hình ảnh những lát cắt quả bầu để làm thành những cái chậu hản là, dưới con mắt

của danh gia, đưa đến nội dung đặc biệt của những định danh. Vì lời của Trang tử "quá to lớn, mệnh mang" và vượt qua chuẩn mực của sự vật, nó vô bờ bến, lấy đâu bờ để mà chứa đựng, rõ ràng là lời của ông không thể thực hiện được công dụng này một cách thích đáng. Cho nên Trang tử không vội vàng bác bỏ sự phê phán. Bởi lẽ, để hiểu ông, trước hết phải thay đổi quan điểm. Có hiệu quả hơn mọi diễn ngôn, chỉ một sự thay thế hình ảnh phục vụ yêu cầu nói trên: hình ảnh trái nổi cho phép trôi nổi trên mặt nước gắn chúng ta lại với yêu cầu tự do lưu hành xuyên qua thực tại. Thay cho việc phục vụ một nội dung đặc biệt, quả bầu biến thành trái nổi này cho phép nổi trên sóng nước và trôi đi đó đây. Nó phát hiện cho chúng ta một công dụng hoàn toàn khác, công dụng này cũng như quả bầu có một tầm rộng lớn khác (đối chiếu tương quan mỗi lợi đất phong với sự dùng cho việc đập lúa): nhờ vào sự to lớn vô dụng này, chúng ta thoát ra khỏi tính biệt loại của sự vật (được ngôn ngữ quy tắc hoá) để tiến triển tùy theo sự vật.

Nếu như, trong đoạn này, sự phê phán diễn ngôn đặc biệt của Trang tử được làm một cách gián tiếp và có tính chất ám chỉ, thì trong đoạn kết thúc chương, nó có tính chất trực diện và chỉ đích danh; và nếu như, trong đoạn trước, chỉ có nêu lên làm thế nào "sử dụng cái vô dụng" thì trong đoạn này, được nêu lên, một cách triệt để hơn, bởi sao chính là "bằng sự vô dụng" mà người ta có thể "sử dụng cái vô dụng" (Vương Phu Chi). Sau đây là sự suy tư được hiển ngôn hoá tột độ; và cũng vẫn là nho sĩ "danh gia" ấy mở ra cuộc tranh luận:

Huệ tử bảo Trang tử: "Có một cây lớn gọi là cây xu. Thân nó nổi u, chỗ lồi chỗ lõm, không dùng dây mực của thợ mộc mà vạch đường được; cành nhỏ của nó cong queo không dùng cái quy (campa) và cái củ (thuốc vuông) để xẻ được. Nó mọc ở ngay bên đường mà không một người thợ mộc nào thèm ngó tới. Thuyết của ông cũng vậy, rộng lớn mà không dùng được, nên không ai theo"

Trang tử đáp: "Ông có thấy con li tinh không? Nó nép mình để rình mồi, nó nhảy qua đông qua Tây, chẳng kể cao thấp, nhưng có ngày nó cũng chết vì bẫy, vì lưới. Còn con thai ngưu thân lớn như đám mây trên trời mà không bắt nổi một con chuột. Ông có một cây lớn mà lo rằng nó vô dụng. Sao không trồng nó ở chỗ hư vô tịch mịch, trong cách đồng minh mông, để những kẻ nhàn rỗi thơ thẩn dạo chung quanh thảnh thơi ngủ dưới bóng mát của nó? Nó không sợ bị búa rìu đốn, hoặc bị ngoại vật làm hại. Nó không dùng được vào việc gì, thì tai họa làm sao mà đến?"

Tôi đồ rằng ở đây nhà ngụ biện (Huệ Thi) trách đạo gia (Trang tử) là muốn đặt ra một công dụng của ngôn ngữ đưa nó ra khỏi tính tương đối chúc năng. Bởi lẽ, trong chùm hình ảnh ở đoạn kết của chương, chúng ta thấy sự đối lập được phác ra ngay từ đầu được xác nhận: cái cây mà thân nổi u lồi lõm và cành nhánh cong queo không tương ứng với những chuẩn mực đã được xác lập (dây mực, thuốc vuông, com-pa...) khiến ta nghĩ đến lời lẽ không tương ứng và mất cân đối và do đó xem ra không vận hành được, muốn nói đến những thần nhân núi Cô dạ. Con li tinh nhảy đó nhảy đây để vô mồi khiến ta nghĩ đến sự tương ứng sát

sao và do đó có tính chất vụ lợi, và thông thường thì lời nói hướng tới điều này; cuối cùng con thai ngưu kích thước khổng lồ ứng với con chim Bằng ở trang đầu tiếp tục minh họa cho sự không tương ứng thường đi đôi với sự vượt quá mức và sự to lớn: cũng như trước đây, thành của quả bầu quá dẹt nên không chứa được, con thai ngưu không tài nào chiếm đoạt từng cá thể sự vật. Về phần con li tinh nhảy loảng quảng trong một không gian như đã được kẻ thành ô vuông, cung cách của nó nhại lại cái cách sử dụng ngôn ngữ mà thông thường người ta tưởng rằng có thể nắm bắt được thực tại một cách vụ lợi. Thế thì chính cái sáng sủa phân định sự vật này về cơ bản có tính chất ảo tưởng lại là điều mà Trang tử, trong lời mở sách, khuyến nghị chúng ta tách ra: bằng cách tràn ra ngoài những biên bờ mà ngôn từ áp đặt, bằng cách thoát ra những khuôn khổ được nhìn nhận của sự vật, lời nói của ông đưa chúng ta vào một bề chiều hoàn toàn khác: sinh tồn, được trút bỏ những biệt loại chức năng, trở nên dễ tiếp cận, thích nghi nhiều bề; người ta có thể tiến triển trong đó một cách thoải mái - vô cùng tận (đối chiếu với nhan đề của chương). Bằng việc đưa thế giới ra khỏi sự tương ứng giả tạo của những sự phân định, lời lẽ vu khoát của Trang tử trả lại thế giới cho sự sống lạc thú.

Lời lẽ Trang tử kêu gọi một sự chuyển đổi cách nhìn (chuyển từ quan điểm chuyên nhất sang "nhân kiến" tổng thể). Chính vì vậy nó có thể mĩa mai (như là một ngưỡng chuẩn bị cho sự đoạn tuyệt này; khác với lời lẽ Khổng tử mà sự tiến bộ dẫn đến điều tiết có tính chất liên tục). Cũng chính vì vậy có những kẻ không hiểu nó (đó là những kẻ

"mù" và "điếc" mà người đối thoại trong tình tiết ở núi Cô dạ chế diễu⁽¹⁴⁾. Đầu chương, chim bằng mệnh mông vỗ cánh bay vút lên trời cao bị con ve sâu và con chim cuu chế diễu: "Chúng tao bay vù lên cây du, cây phượng, có lúc bay không tới mà rớt xuống đất. Hà tất phải bay cao chín vạn dặm để xuống phương Nam?". Trên tầng cao hoặc sát mặt đất: đối lập với bay vút lên cao là sự nhảy nhót luống quăng măn nguyên; một bên là chiều cao, cao hơn nữa, một bên là sát sạt mặt đất. "Hai con vật nhỏ bé kia hiểu sao được lẽ đó?", đây là lời kết luận của sự luận giải. Sự mất cân đối giữa hai quy mô khiến cho không thể đem hai quan điểm ra đo để đối sánh (incommensurable): Trang tử đã nói trước như để trả lời cho những kẻ phán xét lời lẽ của ông bằng thước đo của sự quy tương ứng thông thường.

Tuy vậy tôi không thể bỏ qua điều mà tôi nhận ra được là cách đọc này chưa phải là cách đọc chính thống nhất. Bởi lẽ có không ít nhà bình chú Trung Hoa (từ Quách Tượng t.k.XIII cho đến Vương Phu Chi, t.k. XVII) đã cho rằng, mặc dù có sự khác biệt cực lớn về tầm vóc, con chim Bằng và con chim cuu có thể đem đặt trên cùng một bình diện⁽¹⁵⁾: nếu như mỗi con thỏa mãn với số phận của mình và phù hợp với bản tính của mình, thì khả năng phát triển tự do của chúng là như nhau, chẳng ai hơn ai. Thay cho việc đọc thấy ở đây một sự đứt đoạn sinh ra do mất cân đối thì họ thiên về thấy ở đây một tỷ lệ vừa vặn với quy mô: con chim lớn cần không gian lớn, con chim cuu thì chuồng của nó cũng đủ rồi. Lẽ ra đọc thấy ở đây khát vọng chuyển vượt, họ lại cứ muốn tìm thấy sự cân bằng truyền thống. Có

lẽ sự toan tính vượt bờ (và trước tiên là vượt bờ của ngôn ngữ) tôi xem như khai mở cuốn Trang tử hình như khó dung hoà với hệ tư tưởng nho sĩ vốn gắn bó với lý tưởng điều tiết. Mỗi người hăng cú bằng lòng với số phận của mình và trong sự hợp tác vì công ích hăng cú ngồi đúng chỗ của mình... Cũng như đối với Khuất Nguyên (đối chiếu với tr. 198 điều chỉnh lại theo số tr bản tiếng Việt), mà Trang tử có sự gần gũi ở nhiều mặt (những nét ngôn ngữ và văn hoá phương Nam; cảm hứng "phù thủy"; thích thú huyền thoại và cái lạ kỳ, hình ảnh hão huyền, những chủ đề thăng thiên và tiêu dao giải thoát, vân vân...), tôi tự hỏi không biết Trang tử có được truyền thống Trung Hoa hoàn toàn chấp nhận không. Đúng là người ta ca ngợi sự "huy hoàng" đặc biệt của thiên tài của họ, người ta tìm cảm hứng trong trí tưởng tượng "phong phú" của họ, thế nhưng người ta vẫn cứ đọc họ theo những tiêu chuẩn và đòi hỏi ngoại lai với công trình của họ (đối với Khuất Nguyên thì đưa ra khuôn phép viết văn của Kinh Thi; đối với Trang tử thì đưa ra đạo đức căn đối). Ở xứ sở "Trung" tâm, mọi sự tràn bờ thế tất phải trở về sự hài hoà.

3. Những nhà bình chú phương Tây (đáng chú ý nhất có Robert E. Allinson⁽¹⁶⁾) đã làm rõ những thủ thuật viết văn, trong văn bản Trang tử, nhằm dập chước năng phân định ranh giới của ngôn ngữ; và, từ đó, đẩy diễn ngôn ra khỏi tính thiên vị của quan điểm. Một ví dụ là, ở một bình diện lô gích, thường được đưa ra một câu hỏi đưa hai điều để chọn một, trong đó cả hai mệnh đề xem ra có khả tính ngang nhau, với thủ thuật này Trang tử đưa chúng ta ra khỏi

tính phiến diện của những quan điểm. "Có thực sự là ta đã nói? Hay là chưa bao giờ ta đã thực sự nói?". Một khi cả hai mệnh đề khẳng định đối mặt nhau xem ra đều có giá như nhau, thì việc chọn đúng ở phe nào không còn chính đáng nữa. Sự đối lập thì và phi trở nên lỗi thời, lý trí "luận điểm" của chúng ta bị treo lại. Cũng góp phần vào hiệu quả này là tất cả những gì trong Trang tử ngày hôm nay chúng ta cảm nhận như là thuộc phạm vi huyền thoại (đại loại như những thần nhân ở núi Cô dạ): không chỉ với ý nghĩa cái kỳ ảo của huyền thoại đưa chúng ta ra ngoài nhãn quan thông thường (nhãn quan con chim cúu) mà ngoài ra, còn có chuyện cái mà nó kể vừa tiếp nhận được, vừa không tiếp nhận được. Vậy cho nên sự đối lập đúng và sai cũng bị tê liệt. Đặc tính của những ám dụ và tỷ dụ, rất phổ thông trong Trang tử, cũng là làm tràn bờ sự biệt loại hoá sự vật: bằng sự chuyển di mà nó thao tác, ám dụ nối liền cái thực tại ở bên trong nó và phát hiện cho chúng ta dưới góc độ nào thì cái được tri giác tách bạch trên thực tế được khớp lại; nó đưa chúng ta ra khỏi tính nguyên nghĩa [univocité] của những xác định và lấy ra một phương diện chung xuyên qua sự khác biệt. Bằng cách dỡ những vách ngăn trong nắm bắt sự vật của chúng ta, tất cả những vòng vo của lời nói đưa chúng ta về với cái nền của thực tại, ở đó chẳng có gì bị loại trừ. Cái bị đối lập được đặt vào cùng một bình diện: cái có tính tương phản bộc lộ mặt tương đương của nó. Ngay cả hình hài cái kì diệu hoặc cái kỳ quái (không chỉ có con cá-chim trong những dòng đầu mà còn có những người gù, người thọt, người què, người không có môi, không có mắt đóng vai trò những người truyền đạt ý trong Trang tử) làm nhòa đi

những ranh giới hoặc vi phạm chuẩn mực, cũng đặt thành vấn đề xét lại tính phiến diện của phán đoán.

Bằng đường vòng này hay đường vòng khác, vấn đề là làm thế nào dỡ hàng rào của quan điểm để bắt vào nhãn kiến (vision); làm thế nào để từ tính chuyên nhất của những quan điểm trở về tính tổng thể - tính tổng thể của đạo - ở đó mọi quan điểm đều có khả tính như nhau. "Sự rộng lớn" và "sự kỳ quặc" trong lời lẽ của Trang tử không nhằm một hiệu quả khác. Chứng cứ là những gì đã được nói về lời lẽ đó trong chương cuối của cuốn sách, ở đó đã được xét duyệt tất cả những xu hướng ít nhiều gần gũi với "đạo giáo". Lời lẽ diễn đạt của Trang tử được nhận xét như sau:

Với những thuyết viễn vông vô cú,

Những lời lẽ hư vô, không đầu đuôi:

ông mãi mê biện luận phóng khoáng nhưng không thiên lệch

vì ông không nhìn một cách phiến diện ⁽¹⁷⁾.

Từ nay thế là rõ: sự tràn qua bờ của diễn ngôn khiến nó trở nên kỳ quặc, gây hoang mang chính là nhằm đưa nó ra khỏi "tính phiến diện" của quan điểm. "Ông cho rằng thiên hạ hôn mê hỗn trọc, đây là lời tiếp theo, không diễn bằng những lời nghiêm trang được". Qua sự trình bày loại diễn ngôn lan man và có vẻ phi lý này, người ta ngỡ rằng tìm thấy lại cái vẫn được xem là sự biện bạch truyền thống cho lời nói của thần khải: khi con người không thể trực tiếp đạt sự vượt siêu thì sự kỳ quặc của diễn ngôn buộc người ta

rời bỏ cái quan điểm người ta vướng mắc để hướng cái nhìn tới cái vượt qua quan điểm đó. Chúng ta biết, trong tác phẩm của một Origène, "những điều không thể có được" được cảm nhận trong một chuỗi ngôn từ làm cho sự đọc và vấp (những đầu Ngô mình Sở, những nét nhân hình, những ám dụ bất nhã, vân vân...) cũng đều là những tín hiệu mời chúng ta tìm ý nghĩa ở một bình diện khác có tính chất thần học và tâm linh. *Stare secundum litteram nullomodo potest*: đọc đoạn văn như là phúng dụ, cần tìm ở đây một "trí năng cao siêu". Vậy cho nên khi đọc đến đoạn trong thánh vịnh thuật lại việc những người Hê bro qua sông Jourdain, con sông được tả quay ngược dòng và những ngọn núi thì chồm lên, Augustin nhận thấy ở đây sự báo trước "ý nghĩa huyền bí" của biến cố.

Thế nhưng chính là ở đây tôi lại thấy khoảng cách. Sự tràn bờ trong lời lẽ của Trang tử dẫn đến việc làm tiêu tan những phân định vũ đoán và từ đó bắt vào tính chất "vô bờ bến" của đạo. Lại nữa, văn phong lấp lửng của nó đưa chúng ta đến tính chất "mơ hồ" là tính chất của thực tại trong cái nền chưa phân hoá của nó ("mơ hồ, mập mờ mà không có sự hiện hình đặc biệt" [hót mạc vô hình *0*], ngay từ đầu của sự luận trình [developpement] đã có lời như vậy). Nhưng sự kỳ quặc của nó không dẫn đến sự giải thích ý nghĩa trên một bình diện khác - tâm linh hoặc thần hoặc - đoạn tuyệt với sự biểu hiện của sự vật. Trong phần luận trình tiếp theo, ngược lại có sự nhấn mạnh là không có sự gián đoạn giữa diễn ngôn của Trang tử và tiến trình của thế giới như nó vận hành. Nó "cứ tiến triển tự bản thân nó cùng

với tinh thần của trời và đất", nhưng nó không giữ khoảng cách với những cá thể đặc biệt; nó thoát ra khỏi thị phi nhưng nó vẫn tiếp tục "chung sống với thể giới thông thường" (hoặc nói đúng hơn, chính vì nó thoát ra khỏi thị phi mà nó có thể thực sự buông theo ý hướng của sự vật; đối chiếu với Quách Tượng). Trong toàn bộ đoạn này mặc dù chính là khâu khớp nổi chủ: mặc dù ông là người phi thường, cuốn sách của ông vẫn nương theo "những chỗ quanh co của sự vật" mà không làm "tổn thương" chúng; hoặc là mặc dù ông lần lên ngọn nguồn của thực tại và triển khai tận chiều sâu của nó khiến cho ông tiến triển ngang hàng với "tạo hoá", ông vẫn hoà hợp với sự tiến hoá của sự vật và biết đến cá tính của chúng.

Chúng ta thấy ở đây cái tôi xem như một sự khác biệt cốt yếu so với truyền thống "phương Tây" (thực sự là ở đây có truyền thống); chính là xung quanh sự khác biệt này tôi không ngừng trăn trở trong suốt cuốn tiểu luận này: nếu như Trang tử vùi chúng ta thay đổi quan điểm, không phải là để chúng ta đổ ra một thực tại khác (tức là một thực tại thuộc một quy thức khác, có vị thế bản thể luận hoặc thần học, có thể nó là cái Khả niệm [l'intelligible] hoặc cái thần linh). Toan tính của ông là tách chúng ta ra khỏi những giới hạn và những đối lập trong đó chúng ta giam hãm thực tại. Nói một cách khác, độ cao mà ông vùi chúng ta vươn tới nắm giữ dẫn đến sự giải thoát khỏi nghiệm - chứ không phải là tin ở một thế giới khác. Làm cử chỉ vượt qua và thế là đủ rồi; và sự vượt siêu ở đây không khách thể hoá thành một Chân lý. Cú cho là với Trang tử, trong cái khung của

văn hoá Trung Hoa cổ, chúng ta tiến gần hơn cả khát vọng phương Tây vươn tới một thế giới bên kia, thì vẫn phải thấy rằng một thế giới bên kia như vậy, ở Trang tử, không có một sự bền vững lý thuyết.

Theo tôi nghĩ, đây là điều mà, từ quan điểm chiến lược ý nghĩa, những ám dụ song song cái mạng và cái đó làm sáng tỏ. ám dụ cái đó thuần túy có tính chất công cụ: khi nghĩa đã nắm được, người ta có thể quên đi sự biểu đạt bằng hình. Trong khi đó ám dụ cái mạng bao hàm một sự phân đôi giữa biểu kiến và thực tại. Cái mạng che dấu cái mà nó bao phủ, vậy thì phải rút cái mạng đi để đạt tới chân lý. Sự vượt qua, trong trường hợp, này biến thành cõi quần áo; và sức căng co kéo giữa hai bình diện này là cái kích thích sự tìm tòi của chúng ta. Quae plus latent, plus placent [sự vật càng kín đáo, người ta càng thích] Ngay khi Clément d' Alexandrie, giống như Trang tử, dùng đến hình ảnh săn tìm ý nghĩa ông cũng nhấn mạnh việc khó khăn gặp phải làm tăng cường độ cho sự săn đuổi: "Cũng như người đi săn đam mê thích tìm tòi, sự sạo, dò la, xua bầy chó trước khi bắt được con vật, thì ở đây cũng vậy cái thật bộc lộ đầy dẫy dàng khi người ta đã mất nhiều công phu tìm tòi và chộp được nó." (Stromate I, 2, 1). Sức căng co kéo này, trong cách chú giải ở phương Tây, đã được khai thác để làm tăng thêm khoảng cách giữa hai bình diện và nâng lên tính siêu việt của ý nghĩa dực diễn đạt. Cái Khả niệm và cái thần linh càng ngược lại với cái cảm tính thì càng nổi bật..

Trong văn của Trang tử, hình ảnh tính khác thường, thậm chí tính kỳ quái chỉ nhằm làm khuấy rối những dấu hiệu giúp cho tính thông thường khẳng định và, từ đó, làm tê liệt những sự phân loại của ngôn ngữ, đồng thời làm cho chúng ta bắt vào nền chưa phân hoá của sự vật, còn ở Hy Lạp thì người ta lại có xu hướng giải thích những tượng trưng kỳ quái như là mặt trái của hình được biểu hiện. Người ta đạt tới sự siêu việt bằng cách lộn lại ngược hình ảnh của mình. Những huyền thoại bất nhả nhất có liên quan đến những vị thần, Proclus nói với chúng ta, (giao chiến trên đỉnh Olympe, ngoại tình, bị thiến, bị hoạn...) lại là những truyện khiến chúng ta nhớ đến tính siêu việt của họ hơn cả. Bằng phản tự nhiên họ chỉ ra "những gì ở những vị thần vượt qua tự nhiên, bằng phản lý trí, họ chỉ ra những gì còn thần linh hơn mọi lý trí, bằng những sự vật dưới mắt của chúng ta là xấu họ chỉ ra những gì bằng tính giản dị vượt siêu mọi vẻ đẹp cục bộ" (Bình chú về Nền Cộng hoà, biện luận thứ VI). Trong khi, phía bên này, tính chất kỳ quái của những hình được biểu hiện có xu hướng làm tiêu tan những sự bài trừ (lẫn nhau) trong lòng của thực tại, thì, phía bên kia, trái lại, điều đó nhằm nhấn mạnh đến mức tối đa sự đứt đoạn cốt yếu - tự nhiên và "siêu nhiên" - chính là từ sự đứt đoạn này thực tại được tư duy.

4. Đã đến lúc đặt lại câu hỏi: nếu như không có một bình diện khác làm nơi chốn sự vòng vo của lời nói dẫn tới, vậy thì sự vòng vo này thao tác như thế nào và nó có thể dẫn chúng ta tới đâu? Ngày nay người ta có lệ cú cho rằng trong những công trình triết học Cổ đại Trung Hoa, Trang

tử sử dụng huyền thoại và tượng trưng nhiều hơn cả. Nhưng thử hỏi bản thân công trình này - cũng như văn học bình chú về nó - thực sự đã có ý thức như thế nào về những hoạt động sử dụng như vậy? Nói một cách khác, công trình này đã tri giác chiến lược của nó như thế nào? Một trong những chương cuối cùng của Trang tử, chương tiếp liền hình ảnh cái đó để đạt nghĩa, giúp chúng ta làm sáng tỏ điểm này ⁽¹⁸⁾. Trong sự chuyển tiếp từ chương này đến chương kia, một nhà bình chú (Vương Phu Chi) chỉ cho chúng ta, có cái điều mà thậm chí ta có thể xem là lời mở đầu cho toàn bộ công trình, là điểm bản lề từ đó giải thích nó: sau khi lên án ngôn ngữ Trang tử nói với chúng ta ông toan tính thế nào để thoát khỏi khó khăn mà không chịu phải im lặng.

Ba kiểu vòng vo lần lượt được xem xét.

Kiểu thứ nhất là kiểu của những "ngụ ngôn", những lời nói "ngụ" ở nơi khác, tức là những lời nói "mượn việc hay người ngoài" để luận [vì tự mình nói ra thì nhiều người không tin]. Cách chuyển vị hình ảnh này chiếm chín phần mười công trình hoặc, theo như một sự giải thích ban đầu (x.x. [xin xem] Quách Tượng), người ta tin đến chín phần mười; những nhà bình chú thường lấy đoạn nói về những thần nhân trên núi Cô Dã làm ví dụ cho cách chuyển vị hình ảnh này. Chính cách này tương ứng với điều mà chúng ta hiểu, xuất phát từ truyền thống Hy Lạp, như là sự "tráng, phủ" lên huyền thoại hoặc phúng dụ. Càng đáng kinh ngạc hơn là sự biện bạch cho cách làm này: "Một người cha không thể làm mối lái cho con trai mình". Bởi lẽ cha mà lại

khen ngợi con, "tốt hơn vẫn là có một người khác thay người cha làm việc này". Tiếp theo là một sự biện bạch tâm lý, có tính khái quát hơn nhiều: người cha làm như vậy không có lỗi gì cả, tâm lý mọi người như vậy thì phải theo; ở đây được lặp lại một mô típ chủ mà chúng ta đã từng biết: người nào thì cũng tán thưởng cái giống mình và chê bai cái khác mình. Trang tử không nói gì nữa với chúng ta về cái phải tương ứng với chúc năng của huyền thoại (hoặc có nói, thì cũng nói ở đoạn kết luận được dẫn ở phần trước một cách ngắn gọn rằng những lời "ngụ ngôn" này dùng để "triển khai"). Không may có sự suy tư về mối quan hệ của hình ảnh bóng gió với thông điệp là thông điệp của nó cũng như về chúc năng mặc khái phải sinh ra từ đó. Sự biện bạch cho hình ảnh bóng gió trên thực tế bị quy giản vào cái mà chúng tôi xem là mối quan tâm chính của Trang tử: thoát ra khỏi tính thiên vị của lời nói. Sự chuyển vị của lời nói chỉ đóng vai trò của một sự xen vào - giữa những con người - nó làm tăng thêm tính đáng tin của lời nói.

Lời bình chú cũng chẳng nói được gì hơn. Lý lẽ trước sau vẫn là lấy lại từ Trang tử, trên đại thể là phải gạt hình ảnh "sang một bên" để đạt tới nghĩa. Chẳng hạn, về tình tiết những thần nhân trên núi Cô Dã, người bình có ý thức đây là "một hình ảnh tổng thể [hợp dụng]" và, do đó, không cần phải tìm hiểu sự kiện từ quan điểm lịch sử (Quách Tượng, Thành Huyền Anh) ⁽¹⁹⁾. Nhưng sự tràn vượt bờ của kinh nghiệm mà huyền thoại này gây ra không làm cho chúng ta phát hiện một quy thức khác của sự vật. Đúng là có một "sự phóng chiếu sang bên kia giới hạn thể giới của chúng ta" và

"sự triển khai ra bên ngoài những gì thấy được và nghe được", nhưng sự vượt qua này không được gán cho một chúc năng nào khác ngoài việc gọi ra "sự huyền diệu" của đức hạnh nhà vua. Bề chiều hoang đường chẳng có hiệu quả nào khác là cường điệu ngoa dụ cái chính trị. Chân trời, dù có được đẩy xa tới đâu đi nữa, cũng không mở ra một thực tại khác. Không có việc đưa ra một bình diện khác - bình diện tâm linh - để từ đó giải thích "huyền thoại" này.

Hiểu như vậy thì khi một nhà phê bình hiện đại như Robert Allinson thấy ở con cá khổng lồ ở ngay phần đầu Trang tử tượng trưng của "chủ thể-độc giả", hoặc khi ông giải thích sự vui sâu của con cá dưới đáy sông biển như là hình ảnh sự ngu tối "nhận thức luận" của chúng ta, tôi cho rằng ông đã công khai đoạn tuyệt với truyền thống Trung Hoa ⁽²⁰⁾. Nói như vậy không có nghĩa là ông có quyền đọc Trang tử như vậy, thế nhưng cách giải thích của ông thuộc về một quan điểm khác - đó là quan điểm của khoa chú giải phương Tây. Bởi lẽ không chỉ cách đọc của ông khác với cách bình chú Trung Hoa mà trước nhất nó không đáp ứng với những điều kiện khả tính của một cách bình chú như vậy. Ta nhớ đến câu chuyện món thuốc bôi tay nẻ, thuốc này được một người ở nơi khác đến biết cách dùng vào việc cao xa hơn, khiến anh ta thắng trận thủy chiến và được phong đất. Allinson đề nghị hiểu món thuốc này không phải để bôi lên da thịt mà giải thích nó như là một phương thuốc điều trị tinh thần. Như vậy thì thông điệp là ở "trên một bình diện tinh thần" ("on a spiritual plane"), "tinh thần có thể được sử dụng vào một ý đồ cao hơn"; và môn

thuộc này đưa chúng ta vào con đường dẫn đến một sự "thần khái" như vậy. Đến đây có thể thấy khá rõ là bình diện tinh thần này dùng để giải thích "thông điệp" một cách phúng dụ đã được nhà chú giải đưa và đây và dàn dựng trước. Cách đọc của ông theo cung cách chủ nghĩa Platon mới hơn là cung cách Trung Hoa.

Kiểu diễn ngôn thú hai được đưa ra là kiểu "trọng ngôn". Thuật vòng vo là thuật trích dẫn, "trọng ngôn" là những lời nói của những "người cao tuổi". Thực ra thì Trang tử không chấp nhận ngay những lời này (ta nhớ đến sự dè dặt của người thợ dẻo bánh xe đối với "cận bã của cổ nhân"). Giá trị của chúng chỉ phần nào do quyền uy mà chủ yếu là sự xác nhận do việc chúng hay được nhắc đến trong lời ăn tiếng nói (đây cũng là trường hợp những câu "cách ngôn nơi thôn dã"; x.x. chương "Tác dương"). Có lẽ vì vậy, ở chương một, Trang tử có ý đưa ra hai phiên bản khác về truyện con chim-cá, một được lấy từ kho truyền thuyết nước Tề, phiên bản kia được nghe qua lời một nhà vua xưa. Hai lần trùng khớp liên tiếp đem lại thêm "trọng lượng" cho hình ảnh bóng gió được đưa ra (hai kiểu vòng vo này, hình ảnh bóng gió và trích dẫn, nhà bình chú thừa nhận, thường hay pha trộn vào nhau). Thực ra, cách này hay cách khác, mục tiêu vẫn là một, đưa lời nói ra khỏi tính cục bộ: trong trường hợp này, người ta gột bỏ tính cá thể ra khỏi lời nói, đưa nó hoà vào một tiếng nói đã quen biết.

Chính là kiểu vòng vo thú ba được Trang tử quan tâm hơn cả. (Riêng tôi lấy làm ngạc nhiên là những nhà bình chú hiện đại quan tâm đến 381 lý thuyết ngôn ngữ của Trang tử,

như A. C. Graham hoặc Chad Hansen ⁽²¹⁾, lại không chú ý đến kiểu vòng vo này). Hình ảnh được dùng để chỉ định nó là hình ảnh một cái bình đã khiến người Trung Hoa cổ đại nghĩ ngợi nhiều (hình ảnh đã được sử dụng vào những mục đích khác nhau, tùy theo trường phái ⁽²²⁾: cái bình này khi đầy thì nghiêng và khi nó với cạn thì đứng thẳng, có nghĩa là nó nghiêng ngả tùy theo tình thế và không bao giờ đứng yên một vị trí. Ta thấy rằng, đem liên hệ với diễn ngôn, hình ảnh này gợi ra nhiều suy nghĩ: lời nói mà nó minh họa là lời nói lý tưởng vì lời nói này không có một quan điểm xác quyết mà nó giao động, ngả theo chiều này, nghiêng theo chiều nọ, tùy theo chiều hướng của thực tại. Bởi vậy đã có người nói rằng, trong sự tuôn ra liên tục, nó hoà hợp với "giới hạn tự nhiên". Hoặc là "khi chảy phía này, khi chảy phía kia", không ưu tiên trước bất cứ phía nào, chỉ tuân theo thiên hướng của sự vật, nó "đi đến cùng" quá trình của sự vật.

Một lần nữa chúng ta kiểm tra điều này: cái làm nên giá trị của lời nói là ở khả năng biến thúc liên tục của nó và chỉ có lời nói biến thúc mới có thể gợi ra tính toàn bộ (globalité) (ở đây, có nghĩa là trùng hợp với "giới hạn tự nhiên" hoặc "đi đến cùng" dòng chảy của thực tại). Trong luồng chảy liên tục của nó, vì nó loang ra bất kể theo phía nào, nó là lời nói của cái nhìn trong đó không có cái gì bị loại trừ. Có nhiều từ ngữ được nêu lên ở những phần trước đã cho ta ý niệm về điều này: "trục xoay" của đạo, không ngừng xoay trong lỗ của nó, "hoà hợp" với cái mà tình thế

dòi hỏi "không hề lầm lỡ"; nghệ thuật "tranh biện không nói", tức là không để mình mắc bẫy những sự phân giới của ngôn ngữ, cho phép "rót mà không đầy", cũng như "rút đi mà không làm cạn kiệt", và bởi vậy luôn ở trong sự quá độ, không bao giờ ngã hẳn về phía nào. Hoặc là khả năng mà Trang tử nhìn nhận ở lời nói, như ta đã biết, đó là khả năng biến báo "phóng túng" tùy theo từng "lúc", mà không bị "thiên vị" *t*. Một thành ngữ ngắn gọn tóm tắt đầy đủ hơn cả quan niệm này: "cứ theo thời - là xong tất *u*" (nhân thị dĩ). Có thể thấy quá rõ, lời nói không ngừng biến thúc để phù hợp với tiến trình của sự vật và không bao giờ dừng lại ở một lập trường nhất định, đó chính là cái đối nghịch với tâm thành (ở đây không phải là lòng thành, mà phải hiểu với nghĩa là: cái tâm đã thành. Người dịch) và một khi đã thành thì bị hạn chế bởi quan điểm đặc biệt của nó, vấn đề này đã đề cập khởi đầu sự phê phán ngôn ngữ. Trong khi mọi tâm thành bị giam hãm trong một mệnh đề nào đó, nó đương nhiên, loại trừ luận điểm đối nghịch, từ đó chuyển thành chống "cái này" và ủng hộ cái kia, lời nói trong sự biến thúc liên tục có thể hoàn toàn tự do biến báo: một khi cái tâm không áp đặt gì cả tự bản thân nó thì lời nói sử dụng tự do thị, phi, tùy theo hoàn cảnh. Tóm lại, lời nói có thể nói thực tại là lời nói vì nó không theo một nguyên tắc cố sẵn nào cả nên có đủ sự mềm mỏng (tính vượt giằn) để nương theo toàn bộ sự diễn tiến của thực tại.

Những gì đã được chỉ rõ về lời nói luôn giao động, biến động này đáp ứng một cách minh thị sự phê phán

ngôn ngữ từ đó chúng tôi xuất phát. Chùng nào chúng ta không nói thì tất cả đều "ngang bằng nhau" v (bất ngôn tắc tề). Nhưng sự ngang bằng trong tự nhiên của vạn vật "tự nó đâu có là ngang bằng trong ngôn ngữ". Chính vì vậy ngôn ngữ, hề biểu lộ ra, là đem đối lập cái "khả tính" với cái "bất khả tính", làm hiện rõ cái "vậy là được" và cái "vậy là không được". Và chúng ta biết rằng chỉ lời nói luôn giao động, biến động mới tránh được trở ngại này. Bởi lẽ không ngừng chuyển đổi, nó luôn luôn trùng hợp với khả tính của sự vật mà không đụng phải cái trái ngược ; nó thường xuyên tôn trọng cái "vậy là được" của sự vật mà không phải đối lập nó với cái chẳng còn là "vậy" nữa. Nhờ vào tính biến đổi của nó mà không một tiên thiên nào uốn nắn nó có thể mỗi lần lại hoà hợp với quan điểm cá thể theo đó mỗi sự vật phải được xem xét để tương ứng với lô gích của sự triển khai của nó. Một khi đã vậy thì "chẳng còn gì lại không vậy là được" và "cũng chẳng còn gì lại không có khả tính" w (vô vật bất nhiên, vô vật bất khả). Vậy thì bao giờ nó cũng tương ứng với quan điểm tính tự nhiên của sự vật nó chẳng qua chỉ là cái nhìn tổng thể của nhãn kiến (vision) chứa đựng tất cả những góc nhìn đặc biệt, chúng còn loại trừ nhau nữa. Vì vậy mà nó có thể nương theo sự nảy nở của cái thực tại trong chỉnh thể toàn vẹn của nó. Bởi lẽ lời nói luôn biến động này không dừng lại ở sự phục chế thực tại ở "sự ngang bằng tự nhiên" mà việc sử dụng ngôn ngữ làm ta quên phất đi (d'emblee: từ điển: tức khắc. Dịch là phất). Sự "ngang bằng tự nhiên này" trùng hợp với "giới hạn tự nhiên" x (thiên quân giả thiên nghệ dã), đây là ý thêm vào ở phần kết luận: cứ mỗi lần lại theo quan điểm phù hợp với

từng cái một trong những thực tại cá thể, do đó không có sự thiết lập những sự phân biệt và ưu tiên giữa chúng mà có sự xem xét chúng ngang bằng, với những đặc điểm ấy, lời nói giao động, luôn luôn biến động, ở mỗi thời điểm đều nói ra được thực tại đến cùng.

"Ngoài những ngụ ngôn (còn gọi là lời có hình ảnh, vì ngụ ngôn là ngôn "ngụ" ở chốn khác, "vay mượn hình ảnh từ bên ngoài" Ng. dịch) và trọng ngôn", đây là lời của nhà bình chú Vương Phu Chi, tức là ngoài những hình ảnh và câu trích dẫn (trọng ngôn), "tất cả những gì tinh tế hiện xuất giữa chúng hoặc tạo thành những vòng vo trong phân tích" (hoặc trong tranh biện) thuộc quy thức lời nói giao động⁽²³⁾ y (vì ngôn gian xuất, biện ngôn khúc chiết, giai chi ngôn dã). Có thể dễ dàng hiểu được lời ví von hình ảnh hoặc lời trích dẫn là vòng vo trong lời nói ở chỗ nào, nhưng với loại diễn đạt thứ ba không hẳn là rõ như vậy. Một công thức được nêu lên trước đoạn văn này trong Trang tử làm sáng tỏ điều này: nói mà không nói, ta có thể luôn luôn nói mà chưa từng bao giờ nói (ngôn vô ngôn, chung thân ngôn, vị thường ngôn) cũng như ta có thể chưa bao giờ nói vậy mà đâu có phải chưa từng bao giờ nói. Cũng theo nhà bình chú này, lời nói không nói có nghĩa là lời nói này không sa lầy vào đâu cả; tuy nhiên, nó nói, có nghĩa là nó không có điều gì bị che dấu. Chúng ta biết rằng lời nói dao động chính chính là lời nói chưa hề nói vì nó không bao giờ cô lập một phương diện đặc biệt của sự vật có phương hại đến những phương diện khác, giống như trong trường hợp thông thường khi lời nói bàn về một đề tài hay một chủ đề từ một

góc nhìn xác định; đồng thời, nó không bao giờ "chưa hề nói" bởi vì, không bàn trực tiếp đến bất cứ điều gì bằng cách đem cô lập nó tách khỏi phần còn lại và dùng lại ở điều đó, nó vẫn cứ luôn luôn có thể chuyển dẫn đến chủ đề được xem xét từ góc độ đặc biệt. Đây là cái làm ra giá trị ám chỉ của lời nói, được xác lập căn cứ qua nó và trên một bình diện triết học: nó bàn đến mà không nói, nó gọi hiểu mà không đề cập. Chính vì vậy cũng nhà bình chú này sau này có thể nói mà không tự mâu thuẫn: "Những ngụ ngôn (tức lời có hình ảnh) và những trọng ngôn cũng như những lời không có hình ảnh và không phải là trọng ngôn, tất cả chỉ là một": "tất cả đều là lời nói dao động" và có thể đi đến cùng sự vật. Những hình ảnh và trọng ngôn cũng như không có hình ảnh và không phải là trọng ngôn chỉ là những thể thức đặc biệt của một đòi hỏi khái quát hơn. Bởi lẽ chỉ khi nào ta không có tham vọng nói đích danh (tức là nói một cách chấp nhất và dứt điểm) thì ý nghĩa mới triển khai một cách vô tận tự bản thân nó và ta mới có thể thực sự nói về thực tại. Ở phần trước, tôi đã phải chọn ra một từ để dịch, giờ tôi lường sự lựa chọn đó có những hệ quả như thế nào. Tôi đã dịch "thiên" (trời) bằng từ nature (tự nhiên) do đó: "sự quân bình (do) trời là sự quân bình "tự nhiên" và "giới hạn của trời" là giới hạn tự nhiên. Quả vậy, cuối thời cổ đại Trung Hoa và nhất là ở Trang tử, trời chẳng qua chỉ là sự cùng tồn tại của mọi sự triển khai tự nhiên. Phần trước, cũng có nói rằng chỉ cần không "lệ thuộc" vào một phương diện đặc biệt - đặc tính của thánh nhân là vậy - là có thể nhìn thực tại tham chiếu ở trời" ⁽²⁴⁾ a' (thánh nhân

bất do nhi chiếu ư thiên): có nghĩa là ôm trong nhân kiến tổng thể của mình mọi quan điểm đặc biệt, từ các quan điểm này những sự vật tồn tại không ngừng triển khai. Hiểu như vậy thì "trời" của Trang tử gần sát hơn cả với cái mà chúng ta hiểu là tự nhiên; và từ đó chúng ta hiểu rõ hơn đường vòng vo mà lời nói biến động thao tác đồng thời là lối vào. Bởi lẽ sự vòng vo này không dẫn tới một cái gì khác, nó ở đâu đâu phía bên kia và lập thành một bình diện khác - bình diện của trời siêu hình hay trời tôn giáo như đã xảy ra với với sự phúng dụ hoá ở những huyền thoại Hy Lạp hoặc truyện Kinh thánh. Chỉ cần lời nói tràn qua những sự phân giới của ngôn ngữ và không tiếp cận thực tại một cách từng mẩu, từng miếng rạch ròi, tóm lại, chỉ cần nó luôn luôn là sự biến thức vòng vo (bóng gió) thế là nó cho phép chúng ta bắt vào sự cùng tồn tại tự phát của sự vật và khiến chúng ta truy đạt thực tại cái tự nhiên; nó tiêu trừ sự loại trừ lẫn nhau các quan điểm mà ngôn ngữ gây ra, và như vậy giải thoát chúng ta khỏi tính cục bộ, thiên vị sinh ra do việc sử dụng ngôn ngữ, nó làm cho chúng ta trùng hợp với "trời" như là chân trời của cái thực tại.

Bấy nhiêu điều dường như xác nhận sự biến thức vòng vo (bóng gió) này là cách viết văn lý tưởng - cách viết văn có thể nói thực tại một cách tổng thể. Để kiểm tra điều này, chúng ta cần khép lại cuộc viễn du này và trở về một loáng ngắn gọn thôi với lời văn diễn đạt văn học.

CHƯƠNG XIV

MÂY VÀ MẶT TRĂNG

Phải chăng người ta có thể tưởng tượng trên những cơ sở này có một nghệ thuật thi ca? Nghĩa là làm cách nào hình dung cách di quanh co này có thể đóng vai tiêu chuẩn, cái gián tiếp có thể là đối tượng giáo dục, và người ta yêu cầu nhà văn làm điều đó? Từ chỗ miêu tả, chúng ta chuyển sang quy định, từ chỗ bình giải các tác phẩm, người ta chuyển sang những quy tắc để viết. Môn phê bình Trung Quốc trong một thời gian dài vẫn thiên về lối bóng gió, nó đã nêu bật tầm quan trọng của bóng gió, nhưng không trình bày cụ thể. Cái bóng gió, người ta hình dung nó dễ dàng, chống lại lý thuyết - đồng thời khiến cho lý thuyết phần nào vô ích: chỉ cần nêu nó lên, xử lý nó nghiêm túc đã có xu hướng huỷ diệt lý thuyết. Tuy vậy dần dần (nhất là từ đời Minh, vào thế kỷ XIV -XVI) phê bình văn học Trung Quốc ngày càng quan tâm tới những quy tắc và những phương pháp (pháp); nó đã tìm cách quy phạm hoá nghệ thuật của mình theo một quan điểm kỹ thuật. Do đó có một quan tâm mới muốn giải thích cái bóng gió và nêu hiệu lực của nó. Một người nghiên cứu thơ thế kỷ XVII, chủ yếu

không bằng lòng chỉ nêu lên, một lần nữa, sự phong phú vô tận của cái nói gián tiếp; mà ông ta còn lo phân tích, với thái độ tỉ mỉ lạ lùng, cách đi vòng quanh này cần phải thực hiện như thế nào và giải thích ảnh hưởng của nó (Kim Thánh Thán, 1610- 1661). Ngay lập tức, ông cung cấp cho ta hy vọng có một sự kiểm tra và soi sáng về các cách diễn đạt tỉnh lược của các tác giả ngày xưa.

Văn bản tiêu biểu nhất của nghệ thuật nói vòng này trong nền văn học cổ, có thể dùng làm mẫu mực để viết, theo con mắt ông là lời bình giải chính của Kinh Xuân - Thu (tả truyện; xem trên, chương V). Nhưng ông không nghiên cứu trực tiếp văn bản nổi tiếng này của thời Cổ đại, ông phát triển cách phân tích của mình - cách đi vòng bắt buộc - về một tác phẩm gần hơn nhiều và không thuộc những thể loại cao quý của văn học cổ điển. Không phải thơ, hay triết học, hay lịch sử, mà vở nhạc kịch (đây là Tây Sương Ký viết vào khoảng 1300). Ngay một tác phẩm dân gian như vậy (từ trước đến nay vẫn bị xem là không đáng được bình giải), và ngoài ra, còn thuộc kịch (là cái theo chúng ta thuộc phạm vi "trình diễn" hơn), vẫn vâng theo chặt chẽ cái nguyên tắc này, như ông chứng minh, gần như là độc nhất của văn chương nho sĩ.

1- Ta hãy bắt đầu bằng những quy tắc quy phạm hoá sự cần thiết phải đi vòng này, và nêu nó lên thành chiến lược. Văn bản văn học "thành công nhất", nhà nghiên cứu thơ này bảo, khi, trong lúc "cái nhìn của chúng ta hướng về phía kia thì bàn tay chúng ta lại viết về phía bên này ⁽¹⁾." Và nếu như có lúc nào đó, cái nhìn của chúng phải quay về

phía bên này, thì lúc này bàn tay chúng ta lại hướng về phía bên kia". Bởi vì, "nếu như người ta không hiểu được nguyên lý này, và khi cái nhìn của chúng ta hướng về phía bên này, bàn tay của chúng ta cũng viết về phía bên này theo cái nhìn đầu tiên, thì mọi cái đều hết kiệt". "Phía bên này"- "phía bên kia", "con mắt" bên phía này, "bàn tay" bên phía kia. Chúng ta hãy thử dịch những đối lập này theo bình diện khái niệm. Quy tắc đầu tiên của nghệ thuật viết sẽ là một khoảng cách được thoả thuận giữa cách nhìn văn bản và điều văn bản nêu đích danh (như vậy không phải là một khoảng cách đối với ngôn ngữ, như người ta nhiều lần đã nói về ngôn ngữ ở châu Âu, mà một khoảng cách đối với chủ đề). Tóm lại, tác giả không nên "viết" trực tiếp (xem "bàn tay") điều mà lúc đầu ông ta nhìn thấy (xem "con mắt"): ông ta phải viết ở bên cạnh. Từ sự chênh lệch này là cái được cố tình sắp xếp, nảy sinh tác dụng đào sâu của sự phát triển văn học. Bởi vì nếu như ngược lại, văn bản dính vào những điều nó muốn viết, thì độc giả của nó chẳng còn gì để tìm và hứng thú bị huỷ bỏ ngay.

Từ chỗ tách ra dẫn tới khả năng quay về - điều này gây một đường quanh trong lối đi. Để hiểu được sự phát triển văn học trong toàn bộ của nó. Hay đúng hơn sự phát triển văn học, trong toàn bộ của nó sẽ chỉ là sự đổi mới không ngừng của cùng một nguyên tắc này. "Điều thành công nhất trong văn học", nhà nghiên cứu thơ này nhắc lại (mục 16), đó là "khi cái nhìn của chúng ta hướng về một phía, để lúc đó viết dừng theo hướng này mà tách khỏi nó càng xa càng tốt, rồi xuất phát từ đó, hãy quay trở về theo con đường

quanh co cho đến khi đến gần, và lúc đó dừng lại; rồi lại rời xa lần nữa thực xa để có một điểm xuất phát mới, rồi lại quay lại theo đường quanh co để đến gần, rồi lại dừng lại". Về mặt nguyên tắc, một kỹ thuật như vậy lặp đi lặp lại, vì thế cho nên từ đầu đến cuối, văn bản chỉ là một sự chuyển biến không ngừng, không thể có kết thúc. Nhà nghiên cứu thơ tóm tắt điều lợi ích của cách đi như sau: Nếu như người ta cứ thay đổi như vậy điểm xuất phát nhiều lần, cứ mỗi lần người ta tách thực xa chủ đề để rồi quay trở lại, theo đường quanh co cho đến khi đến gần nó, và lúc đó người ta dừng lại, thì người ta không bao giờ chép lại một cách nhạt nhẽo điều người ta chú ý, và người ta còn cho phép những người khác nhìn vượt quá văn bản để tự họ có thể nhìn thấy." Bằng cách này, chủ đề cần phải được tiếp cận xuất phát từ những khoảng cách kế tiếp nhau làm thành bấy nhiêu lối đi quanh để sau đó tiến lại gần nhau; và văn bản trong sự phát triển của nó chỉ là gồm sự móc xích liên tục những điều quanh co này. Bởi vì, khi sắp sờ đến chủ đề thì nhà văn mỗi lần lại dừng lại. Điều chủ yếu, muốn là cốt tử, phải được hiểu ngầm: bởi vì cuối cùng người ta tránh nó, chính tất cả những cách đi khác nhau đều không ngừng quy tụ về nó.

Từ đó, nguyên tắc cơ bản của nghệ thuật viết này là: người ta chỉ có thể diễn đạt đầy đủ điều người ta muốn nói bằng cách chỉ tay về phía nó mà thôi- và điều này không có gì huyền bí mà vì những lý do thuần túy "kỹ thuật" (những lý do của sự tiết kiệm văn học). Viết hay, đó là bó hẹp vào việc sờ nhẹ và đồng thời không ngừng quay trở lại (nghĩa là trong thực tế: luôn luôn trở về). Cái người ta bó

hẹp vào việc tiếp cận mang tất cả sự căng thẳng dẫn tới nó, làm cho nó thành hấp dẫn bằng tất cả sự hứng thú mà nó không ngừng thu hút. "Điều thành công nhất trong văn học", nhà lý luận thơ này nhắc lại lần thứ ba (mục 17) đó là khi "bắt đầu chú ý tới cái điểm cần phải xét, người ta chuyển ngòi bút chung quanh điểm này làm cho nó diễn biến không ngừng theo một hướng này hay theo một hướng khác, không bao giờ rời khỏi đối tượng, cũng không bao giờ bám nó quá gần". Nói khác đi, không nên bám lấy điều người ta muốn nói, cũng không nên bỏ qua không để ý đến nó - không "rời bỏ", cũng không "bám sát" theo cách diễn đạt Phật giáo. Hai yêu cầu đối lập nhau này quy định khoảng cách lý tưởng - cái mà tôi sẽ gọi là: khoảng cách bóng gió. Cái này duy trì sự căng thẳng trong khi để cho khả năng diễn biến được tự do, nó tập trung sự chú ý tới đối tượng của mình nhưng lại không làm cho đối tượng bị im lìm như một đồ vật. Trong khi thoát khỏi sự chiếm hữu, đối tượng vẫn giữ tính chất sinh động của mình, bằng cách vượt qua không ngừng so với điều người ta đã nói về nó, như vậy là trong một sự phát huy không ngừng. Tóm lại, tác giả cần phải luôn luôn quay chung quanh "cái mà" anh ta chú ý đến ("cái này" là công việc thực sự, theo cách nói Phật giáo). Một hình ảnh dưới đây cho ta thấy điều này:

Điều này giống hệt con sư tử ở rạp xiếc lăn một quả bóng. Ở đây thực tế chỉ là một quả bóng mà thôi, nhưng nó cho phép con sư tử phát huy mọi tài năng nó có thể có theo mọi hướng. Trong một giây phút, tất cả những người đứng

xem đều ở đấy ngấm nhìn con sư tử với cặp mắt ngây ngất. Nhưng con sư tử lại không liên quan trực tiếp: người xem ngấm nhìn, nhưng con sư tử lại nhìn chăm chăm vào quả bóng. Bởi vì cái quay tròn như thế chính là con sư tử; nhưng vật khiến cho con sư tử quay tròn về mọi hướng thì bao giờ cũng là quả bóng.

Như vậy, sự tương suy phát triển một cách có hệ thống được theo dõi dễ dàng đến chi tiết của nó: những việc quay tròn liên tục của con sư tử xung quanh quả bóng có thể sánh với sự quay tít của "bút lông" quanh chủ đề; và cũng như con sư tử không ngừng quay mình quanh quả bóng nhưng không bao giờ chiếm được quả bóng hoàn toàn, cũng vậy văn bản không ngừng quay quanh chủ đề của mình nhưng không tìm cách nói nó hết kiệt. Nhưng bởi vì văn bản không để cho người ta tiếp cận nó trực tiếp, cho nên lúc đầu nó là một sự "loá mắt" liên tục; người đọc bị lôi cuốn bởi điều gập ghềnh của cách phát triển, nhưng không phải vì thế mà phân biệt hoàn toàn được cái ý định đang dẫn dắt mình. Bởi vì, nếu như điều mà nhà văn muốn nói, về phía anh ta không ngừng khiến anh ta tìm cách diễn đạt nó, thì tất cả những gì anh ta nói như vậy và người ta đọc được sẽ vẫn giữ được sự vận động và cường độ chỉ bằng cách anh ta để nó thoát khỏi mình, đồng thời lại đuổi theo nó.

Bởi vì đây là những quy tắc kỹ thuật, cho nên dễ dàng tìm được những thí dụ về điều này. Trước hết là những thí dụ về khoảng cách. Mặc dù anh ta chịu ảnh hưởng của sự say mê đột ngột sau này sẽ tác động đến nhân vật của mình,

nhưng tác giả vẽ kịch bắt đầu bằng cách gọi lên dài dòng ngôi chùa trong đó anh ta đi dạo, cái sân, nhà bếp, những ngôi nhà trong chùa, những đình tạ (cảnh 1). Cái nhìn của tác giả "huống về một phía" (biến cố tình yêu) nhưng "bàn tay ông ta lại viết về hướng khác" (cuộc đi dạo trong ngôi chùa) Cho nên toàn bộ cái cảnh trước đó việc xuất hiện được viết bằng "những tù trống không" sẽ càng làm nổi bật sự chối lọi của biến cố. Ta dễ dàng chứng tỏ rằng chủ đề trở nên sinh động chỉ do chỗ nó thoát khỏi sự chi phối của sự miêu tả và dẫn tới chuyện đi vòng: hình tượng của con người được yêu chỉ mới đề cập qua loa "trực diện" trong khi ngòi bút sau đó "quay" lâu dài hơn chung quanh nòng- để gọi lên theo lối nhìn nghiêng. Cho nên chúng ta có một nhân vật "sinh động", nhà phê bình kết luận. Trái lại, nếu như "người ta miêu tả rõ ràng gương mặt, trang phục lông lẩy, lông mày, những mó tóc xoắn trên thái dương" thì "người ta sẽ có một bức tượng bằng thạch cao".

Một nguyên tắc toát ra từ tất cả sự suy nghĩ này về nghệ thuật viết, và nhà phê bình quay trở lại nó (mục 25 - 26) là: trước hết cần phải tránh mọi cách nhìn đối diện với đối tượng. "Tôi hình dung sự phát triển văn học phải xảy ra trước khi tác giả nêu lên chủ đề, hay nếu không, phải đi theo sau. Nhưng nếu đối diện với chủ đề thì tác giả không nên phát triển chủ đề". Hay văn bản phải "bập bênh" quanh chủ đề của nó (như một lá cờ quay quanh cột cờ); cái đối diện với tác giả, nếu trở thành quá chính xác sẽ biến chân dung thành một "người chết". Đối với chúng ta, cần phải

cẩn thận đề phòng điều nguy hiểm này, nhà nghiên cứu thơ sử dụng giai thoại cổ sau đây: một người đã đánh cắp được thanh kiếm quý báu của một người bạn của mình bằng cách bắt chúóc tuyệt diệu chữ viết của anh ta; người kia, để trả thù đến vẽ trên cánh cửa của ngôi nhà mà tên anh trộm vừa mới dựng lên rất tốn kém bức chân dung hết sức giống người cha anh ta đã chết - với cái mũ và quần áo lễ, được tái hiện đến từng nét gấp nhỏ nhất. Nhìn thấy sự bắt chúóc tuyệt diệu này, người con sùng sờ, anh ta không dám bước vào nhà và sẽ không bao giờ ở đấy ⁽²⁾.

Qua ẩn dụ văn học này, để lộ kín đáo một ý nghĩa, khi người ta đào sâu ý nghĩa này thì nó trở thành quan trọng đối với chúng ta. Bằng cách "bám chặt" vào việc vẽ đối tượng của mình, sự cố gắng biểu hiện sẽ đi đến chỗ bóp nghẹt đối tượng, như trường hợp ngôi nhà ở đây nó làm cho đối tượng không thể ở được. Vì muốn đạt đến sự giống thực, lối nhìn trực diện sẽ là cứng đờ, nó sẽ huỷ bỏ mọi không gian qua đó sự vận động và sức sống của sự vật phát huy, do đó làm mất khả năng gợi cảm của chúng. Trái lại, khi văn bản "bập bênh" chung quanh chủ đề của nó thì văn bản không ngừng làm cho chủ đề sống động. Ở đây, chúng ta đạt đến điểm xa nhất của một quan niệm bắt chúóc nhằm miêu tả cái tự nó của các sự vật (bởi vì tin vào cái tự nó này): khi giữ một khoảng cách đối với đối tượng mình muốn miêu tả, việc đi vòng cấp cho ta một sáng kiến đối với công việc này, nó kéo chúng ta ra khỏi tình trạng bị úc chế bởi lối nhìn trực diện, khỏi tình trạng bị sa lầy là cái làm khô cứng: nó mở ra

vô số lỗi đi, tạo nên những điều kiện đào sâu, làm cho khả năng tiếp cận có giá trị.

2- Điều đáng ngạc nhiên nhất có lẽ đó là nhà lý luận này về thơ của Trung Quốc đã chọn cách nêu lên sự cần thiết phải đi quanh khi nói đến kịch (hay đúng hơn "nhạc kịch", một thể loại đến Trung Quốc muộn màng). Bởi vì chính khi nói về kịch, như người ta biết, về phía của mình, truyền thống Hy Lạp đã nghĩ đến nguyên lý bắt chước (*mimèsis* các "nhân vật" đang hoạt động, *prattontes*. Thi ca luận, 48 a). Thực vậy sân khấu chẳng phải là nơi trình diễn tốt nhất, nơi ở đấy người ta khiến khán giả "thấy" bằng cách nêu lên "dưới mắt họ" (*pro ommatôn*), đối diện với công chúng đó sao ? Nhà bình giải Homère hay các nhà bi kịch đều khiến chúng ta đánh giá tính chất "sinh động" của các nhân vật bằng cách khen "sự sáng rõ" mà các tình cảm của họ được vẽ lên, và cũng bằng cách này bắt chúng ta chú ý (theo sự kéo lại gần nhau quen thuộc của cái năng lượng *energeia* - *enargeia*; xem trên đây Chương VII); và nếu như tất yếu vở kịch chứa đựng một cái gì không nói ra, thì đây không phải vì người ta chú ý tới một khoảng cách bóng gió. Điều này cũng như khi Ajax "nói với" các khán giả "lời nói cuối cùng" của mình.

Từ nay chính với những người ở dưới kia dưới Địa ngục mà tôi sẽ nói !

Nhà chú giải cổ tình nói thêm là người ta phải "hiểu ngầm" (*huponoein*) rằng anh ta sẽ lao mình xuống thanh kiếm của mình để tự sát (Ajax, câu 864 -865). Nhưng lỗi

hiểu ngầm này chỉ liên quan tới hành động được trình diễn một cách cụ thể trên sân khấu mà thôi; nó không liên quan tới bản thân chủ đề - ý nghĩa của cái muthos "chân lý" của các nhân vật.

Trái lại, chính là để bình giải đối thoại diễn ra trên sân khấu giữa các nhân vật mà nhà lý luận thơ Trung Hoa này thiết lập một tôn ty chung của các nhà văn - và làm điều này tùy theo khả năng nói bóng gió của họ (Tây Sương Ký, 1, 2):

Nếu như người ta nhìn bao quát nền văn học của mọi thời đại thì có những nhà văn mà ngòi bút không bao giờ đạt đến chủ đề của mình; lại có những nhà văn mà mỗi lần ngòi bút đều đạt đến chủ đề của mình; cuối cùng, có những nhà văn trước khi cầm bút, sau khi đã dùng đến bút, ở nơi nào họ không dùng đến bút, bao giờ cũng đạt đến chủ đề của mình.

Những người nào không đạt đến chủ đề của mình thì dù có mất công viết bao nhiêu, họ cũng không bao giờ đạt được; điều tốt hơn là họ đừng viết. Những người nào mà ngòi bút đạt đến chủ đề của mình thì mỗi lần họ lại đạt được một cách khác: họ cầm bút bao nhiêu lần thì bấy nhiêu lần họ thành công. Nhưng sự thành công này vẫn là bóng chớp, và bao giờ cũng phải lặp lại. Còn về những người "trước khi cầm đến bút", "sau khi đã dùng đến bút", ở "nơi họ không hề dùng đến bút, bao giờ cũng đạt được chủ đề, nơi nào ý thức của họ chưa đạt đến, thì bút của họ đã đạt đến, "nơi nào bút của họ không thể đạt đến thì ý thức của

họ đã đạt đến". "Giữa ý thức" với "ngòi bút" có sự bổ sung lẫn nhau, điều này trở thành hoàn toàn: điều mà một người đạt được thì người khác không cần đạt đến, hai người do đó có thể thay thế nhau. Cho nên điều ẩn ngấm bao giờ cũng là có mặt, và tất cả những khoảng trống của văn bản đều đầy ý nghĩa. Độc giả phải biết cách thăm dò họ: chỉ những người nào "có khả năng" đọc những tác phẩm này "thì mới đọc được chúng thực sự"; "những người khác tha hồ đọc các tác phẩm này, họ vẫn chưa bao giờ đọc xong". Loại nhà văn cuối cùng này khiến chúng ta bắt gặp lại những nguyên lý đã được trình bày trên đây: khi nào văn bản "ở trước văn bản", "ở sau văn bản", "chung quanh văn bản", và không trùng một cách nhạt nhẽo với văn bản. Nhà bình giải Tả truyện của biên niên sử xưa là mẫu mực về điểm này, và điều này cũng gặp cả ở Mạnh tử và Trang tử, nhà nho và nhà đạo học. Nó cũng được trình bày tuyệt diệu trong vở nhạc kịch này.

Nhưng xét về quan điểm kỹ thuật, quan điểm này từ lúc đó đã là của chúng ta, cái gì làm thành cái "văn bản" (không được viết ra), "có trước" hay "ở sau" văn bản và không ngừng vượt khỏi văn bản? Để đề cao giá trị của điều ẩn ngấm này, phê bình Trung Quốc một lần nữa tỏ ra lộ liễu, và phân tích nó chi tiết. Sau khi chàng trai thoáng thấy cô gái, nhà bình giải nói tiếp, chàng trai này đến thăm chùa, không ngừng nghĩ đến nàng. Nhưng làm sao có thể đến gần nàng khi nàng cùng với mẹ mình ở cuối những căn phòng của họ ? Chàng trai đã phải suy nghĩ không ngừng cho đến khi cuối cùng tìm thấy kết luận này: nhờ vị hoà thượng đã

khiến chàng đến thăm ngôi chùa cho chàng thuê một căn phòng trong cái khuôn viên này. Lại còn phải làm sao cho vị hoà thượng chấp nhận, nhà bình giải tưởng tượng rằng chàng trai ban đêm lo tính toán những hy vọng thành công, và vì cú nghĩ đến nó, cho nên vào buổi sáng chàng càng thêm lo lắng. Lập tức, ngay khi chàng gặp vị hoà thượng, chàng nói với ông ta những lời hỏi cay độc, và không có chút ngoại giao nào hết:

Nếu thầy không giúp tôi, tôi sẽ có một mối căm thù suốt đời với thầy!

Lời tiếp xúc này là quá cục cằn, nhà bình giải nhận xét, (bằng chứng là vị hoà thượng tỏ ra sững sốt và hỏi lý do tại sao). Tuy nhiên, lời nói đầy ngạc nhiên này là đủ để nêu lên, khi người ta phân tích nó, tất cả những băn khoăn mà chàng trai đã trải qua suốt đêm, và thâu tóm ngắn gọn lời độc thoại nội tâm dài của anh ta. Nếu như trái lại, chàng trai đã nói như điều sẽ là hợp logic hơn: "Tôi đến thuê một căn phòng và kính nhờ hoà thượng cho phép. Xin giúp đỡ cho tôi!", "thì người ta sẽ không còn gặp ở đây chàng trai buổi sáng" như anh ta ở trên sân khấu, chứ không phải như chàng trai tối qua và người ta hình dung đã mất ngủ một đêm và lo sợ. Một sự đảo ngược đơn thuần trong thứ tự các câu nói sẽ làm cho cách diễn đạt bình thường hơn nhưng lại không có điều ẩn ngầm. Cái bút chỉ đạt đến chủ đề của mình bằng những nét bút riêng biệt. Trái lại, chính lời nói năng đột ngột này mang tất cả sự cân nhắc trước đây. Đây là một thí dụ tốt của "văn bản trước khi có văn bản".

Nghệ thuật giới thiệu gián tiếp này, tôi cho rằng chúng ta cũng biết nó. Chẳng hạn, ta chỉ cần nghĩ đến cái câu nổi tiếng "Vâng..." ("Vâng đó là Agamemnon...", "Vâng, tôi đến diện thờ của Người...") là những câu mở đầu đột ngột các bi kịch cổ điển và ngụ ý hợp logic một chủ định từ trước (duong nhu hành động đã bắt đầu không có chúng ta; hay người ta chỉ cần nghĩ đến những chữ đầu tiên của vở kịch Phèdre của Racine, ngay từ đầu cho thấy một day dứt lên đến cực điểm). Theo tôi, sự khác nhau có vẻ đến từ cái ý thức mà những nhà phê bình đã cảm thấy. Bởi vì họ bắt đầu vở kịch theo quan niệm của truyền thống văn chương, gắn liền với sự nhắc gọi bóng gió cho nên nhà lý luận thơ Trung Quốc nêu lên mặt gián tiếp này một cách đặc biệt nổi bật; thậm chí ông ta lấy nó làm cơ sở cho lời bình giải của mình. Xuất phát từ sự gián tiếp này là cái cũng thấy được ở chỗ khác, như vậy ta cần phải nhìn về phía Trung Quốc để tìm thấy lý thuyết. Đồng thời, truyền thống Trung Quốc không bình luận về kịch của mình như là kịch (người ta đã thấy, điều này cả trong văn xuôi lịch sử hay triết học, hay trong thơ): việc trình diễn một "hành động" (trên sân khấu, đối diện với công chúng) chẳng hề làm ông ta chú ý. Trái lại, ở châu Âu, chính xuất phát từ quan hệ trình diễn này, nảy sinh từ kịch mà người ta hình dung khái quát hơn sự "sáng tạo" (poiesis); và bằng cách bắt chước tự nhiên, được nêu lên đối diện với mình mà nhà thơ đã biến nó thành đối tượng, mà anh ta phải vẽ lên một cách thuyết phục và chân thực. Do đó anh ta không chú ý gì đến sự ám chỉ.

3- Người ta cũng có thể hình dung một sự mở đầu đảo ngược: không phải đột ngột, mà quanh co, không để hiểu ngầm rằng hành động đã bắt đầu mà trái lại, giới thiệu dần dần cốt truyện của mình. Một kiểu mở đầu như vậy là kiểu điển hình hoá, theo con mắt của phê bình văn học Trung Hoa và nó đã là đối tượng của một bình giải chi tiết. Nhà lý luận về thơ này gọi nó là "kỹ thuật mặt trăng đi qua các đường quanh của hành lang" (xem Tây Sương Ký II, 1). Trong một đêm xuân yên tĩnh, người đàn bà trẻ tuổi không thể ngủ được đã kéo cái màn cửa sổ mình và đợi mặt trăng lên. Mặt trăng mọc ở phương Đông, tươi mát và trong trắng, nhưng ánh sáng của nó phải bắt đầu bằng chạm bờ mái rồi, từ đó đi đến các cột trụ của hành lang rồi đến lan can, bao giờ cũng đi qua dần dần ngưỡng cửa của mái che, để vươn lên đến cửa sổ, và chỉ đến lúc đó thôi, nó mới đến cô gái. Người này đứng ở cửa sổ, mặt trăng nhất định cuối cùng mới chiếu sáng nàng. Nhưng trước khi nó đến với nàng, mặt trăng dần dần chuyển từ bờ mép của mái nhà đến các cột, đến ngưỡng cửa, đến cửa sổ: một cách đi "không ngừng ngoằn ngoèo" khiến cho bóng tối xen kẽ với ánh sáng, "khi ẩn khi hiện", và trong khi đi ("trước khi chiếu cô gái") nó dẫn tới một "thế giới khác hẳn". Một thế giới dần dần theo lối đi này, qua những đường quanh co tỏ ra vô cùng "sâu sắc" và "tinh diệu" (diệu, một thuật ngữ không có từ Pháp tương đương vừa là huyền bí và kỳ diệu và dĩ nhiên rất đạt).

Ta hãy chuyển cảnh này sang bình diện các thủ pháp văn học. Thí dụ được nêu lên đó là lúc, cũng trong vở kịch

này, cô gái bắt đầu thú thực với mình tình yêu của mình. Cô bắt đầu lời độc thoại bằng cách gọi lên sự băng khuâng của mùa xuân đang chấm dứt, khi những cánh hoa rơi, than phiền về chỗ quần áo mình quá lỏng lẻo (dấu hiệu cổ điển của tình trạng ảo não vì sự vắng mặt), cuối cùng nói mình không quan tâm gì đến cái thế giới ở bên ngoài:

Tại sao lại còn đi nữa để dựa vào lan can.,

Để nhìn thấy những đám mây trôi ở chân trời

Đột nhiên, nhờ sự đối lập đầu tiên ("tình cảm gắn liền với mùa xuân ngắn ngủi" - "tớ liễu kéo dài") kín đáo chuyển sang một điều khác gọi lên "một chàng trai ở xa", "bị chia cách bởi những bông hoa" trong khi "cảnh cuối trời" theo lối so sánh tỏ ra "rất gần gũi". Nhưng nàng vừa để lộ lời bóng gió này với tình yêu của mình thì lời bóng gió này đã bị chôn vùi cẩn thận. Lúc đó, cô gái than phiền mình thấy lạnh dưới đệm bông, ngọn lửa không thể sưởi ấm nàng. Xuất hiện một ám chỉ mới về "những câu thơ hay" tới qua chàng trai này đã ngâm, nhưng nàng tránh nhắc đến tên mà chỉ tiếc là không thể "đến gần". Thế rồi, ngay lập tức, một cách đi quanh mới: nàng nói mình không thể ngồi yên một chỗ, tình trạng mình không thể ngủ. Cho đến khi cuối cùng, nàng nhắc đến con người mình yêu mà nàng "không thể rời bỏ" hình ảnh.

Toàn bộ nghệ thuật ở đây, nhà bình giải nói với chúng ta, là dựa vào "lối móc xích quanh co", qua đó chủ đề dần dần xuất hiện. Ngay từ đầu cảnh, cô gái đã tràn đầy tình yêu của mình cũng như ngay từ đầu đêm ấy, cô đã ngồi ở

của sở chờ đợi bóng trắng và cũng như ánh sáng mặt trăng cuối cùng phải đến soi sáng cô gái, nàng không thể nào thú thực tình cảm của mình. Nhưng nhân vật nữ trẻ tuổi lại quá trong trắng và kín đáo nên "không thể nói ngay lập tức" thiên hướng này. Cần phải có một sự xen kẽ bóng đêm và ánh sáng để nàng thú thực những lời nhắc gọi ngày càng trực tiếp nhưng bao giờ cũng có những bước lùi ngăn ngừa tiếp theo. Nhà bình giải không thừa nhận sự xâm nhập của khát vọng và tránh giải thích những lý do là cái sẽ có vẻ ít rõ ràng hơn (trời lạnh, mất ngủ...) ở một bình diện nhục cảm trực tiếp (bởi vì có lẽ chúng là lộ liễu hơn, theo quan điểm ham muốn so với những yếu tố thú nhận dè dặt); trái lại ông ta rất cố gắng phân tích, theo quan điểm hình thức ("kỹ thuật"), các "cung bậc" của "lối đi quanh", đường quanh co của văn bản. Đây cũng là kỹ thuật giới thiệu gián tiếp mà nhà bình giải phân tích trong thơ. Một bài thơ gọi lên một cung điện nhà vua lâm vào cảnh hoang phế bắt đầu bằng những câu thơ này:

Suối quanh co, gió thông thổi mạnh,

Dưới ngói xưa, chuột tránh trốn ai?

Vua nào sai dựng điện đây,

Mà sao chỉ thấy vách dày chơi vơi?

Đỗ Phủ "Ngọc Hoa cung"

Tác giả không miêu tả một "phong cảnh", hai câu thơ đầu tiên sẽ là một "chuyện kể", nghĩa là chúng nêu lên những chặng đường của một sự triển khai lần lượt. Một thí

dụ tốt của cách đọc chi tiết theo lối Trung Quốc: không phải nhìn thấy ở đây một phong cảnh, nhà bình giải nhận thấy ở đây bốn cảnh tiếp theo nhau³. "Suối quanh co và người đi dạo cũng đi quanh với nó": cảnh 1. "Nếu như con suối không đi quanh co thì người ta sẽ không nghe tiếng gió trong những cây thông; nhưng bởi vì nó đi quanh co, đột nhiên người ta nghe tiếng gió, cảnh 2. "Vì có gió, người ta nhìn những cây thông, và vì những cây thông, người ta nhìn thấy chuột"; cảnh 3. "Khi nhìn chuột người ta thấy chúng trốn tránh; và ở nơi chúng trốn tránh thì ngôi xuất hiện": cảnh 4. Những miếng ngôi rơi ở dưới đất dẫn tới cái điện hoang phế. Từ chặng này sang chặng kia, sự gắn bó là tự nhiên và chủ đề được đưa vào lần lượt. Một nhà thơ ít tài giỏi hơn, nhà bình giải kết luận, sẽ bắt đầu câu thú nhất bằng cách miêu tả trực tiếp cung điện - "bằng cách thốt lên". Nhưng cách đi ngoằn ngoèo mà bốn cảnh này khiến chúng ta lần lượt trải qua lại có một hiệu lực khác: ngay khi cung điện chưa được gọi lên, chúng ta đã trở thành nhạy cảm với tình trạng hoang phế của nó.

Như vậy, việc đi quanh co không phải là vô ích, mà nó khiến chúng ta đạt tới một "thế giới" là cái chúng ta không thể nào đạt tới một cách trực tiếp và dễ dàng. Nhưng tại sao ở đây lại dùng tới khái niệm "thế giới" (cảnh, vốn là một thuật ngữ Phật giáo) không phải chỉ đơn thuần là một "phong cảnh" được miêu tả, nó dẫn chúng ta đến một sự phong phú bị chôn vùi mà chúng ta không thể phát hiện được ngay từ đầu ? May sao, sự quan sát ở đây là tỉ mỉ đến

nỗi nó giúp ta thoát khỏi những lời mơ hồ có tham vọng bù đắp trong văn học, tính chất kỹ thuật của những sự phân tích. Nó chỉ nhấn mạnh một lần nữa, tầm quan trọng của quá trình. Giá trị của lối đi vòng là ở khả năng dàn trải ra: trong khi dàn trải một sự kế tiếp nhau của những giai đoạn - như ở đây là sự kế tiếp nhau của những cảnh - nó dần dần mở ra cái thực tế; và chính nhờ sự gắn bó liên tục này mà nó gây nên cho phép ta đi theo nó, vui mình sâu vào đấy. Không phải là chiếm lĩnh nó ngay lập tức, như lối diễn đạt trực tiếp đòi làm, mà thẩm nhuận nó dần dần, tạo nên một liên hệ với nó, theo dõi được sự diễn thành: chờ đợi nó trong tính chất hàm súc và sâu kín của nó, và chính nhờ thế mà cảm thấy tính chất vừa vô cùng mơ hồ và bao quát của nó - như là một "bầu không khí", ở đây là cảnh hoang phế). Một lần nữa, tính tổng thể (đối lập với tính khái quát). Người ta miêu tả một cảnh tượng - phong cảnh nhưng để người ta lại thâm nhập vào một "thế giới", cần phải có việc đi. Và chính vì vậy cho nên lối đi quanh dẫn tới kết quả.

Nhưng suy nghĩ việc đến mục đích này như thế nào? Bởi vì chúng ta thấy cách đi này dẫn tới đường quanh co và không dẫn tới mục đích như là kết quả của nó (đường như ở cuối lối đi có một cánh cửa cần phải mở và người ta phải xem đằng sau nó...): nó thực hiện cách đi này dần dà theo sự diễn biến này (xem trên: vàng trắng trong khi đi dần tới "một thế giới khác hẳn" - "trước khi chiếu sáng cô gái"). Sự kết thúc bắt đầu ngay từ đầu, nghĩa là, xét cho cùng, bản thân khái niệm kết thúc ở đây mất ý nghĩa của nó. Cái vô

tận "ở bên kia" không phải được hứa hẹn sau đó - như câu thơ mà người ta đi đến - nhưng nó trở thành có thể bởi khoảng cách ban đầu và trở thành một bộ phận hấp dẫn của quá trình này. Nói khác đi, việc đến mục đích như thế không phải là thuộc sự kết thúc (telos), nó không tách ra khỏi hiện thực thành những cấp độ của tồn tại, nó không phân phối hiện thực theo những bình diện khác nhau; tóm lại, nó không có chức năng siêu hình học: cách đi quanh co này, như chúng ta đã thấy, đồng thời là lối đến (điều này chỉ là một điều ngược đời theo cái nhìn mục đích luận mà chúng ta đã có do thừa kế của người Hy Lạp - nhưng Trung Quốc không theo). Tôi thấy bằng chứng trong những hình ảnh này mở đầu một bài thơ của một nhà thi học Trung Hoa bàn về tính "Uỷ khúc" của văn chương (Tư Không Đồ, thế kỷ thứ IV) ⁽⁴⁾.

Bước lên núi Thái Hàng

Màu xanh biếc bao quanh con đường quanh co

Một quãng xuất hiện: màu ngọc thạch chảy thành suối

Hương thơm của hoa toả khắp mệnh môn [...].

Việc lên núi không hướng theo sự chờ đợi của phong cảnh rộng lớn mà đỉnh núi hứa hẹn, màu biếc chung quanh đến tận chân trời: nó bao phủ trong bề dày của mình con đường ngoằn ngoèo ở sườn núi; cũng vậy, người ta không tự hỏi xem con suối ngoằn ngoèo dưới đáy thung lũng sẽ đi đến đâu, nhưng chính do cách đi quanh co của nó mà "quãng" hơi nước toả ra (cấp cho nó vẻ lấp lánh sâu sắc của

"ngọc thạch") toả ra "mênh mông" hương thơm. Màu xanh, cái quang, hương thơm - một tính tổng thể như nhau nối liền các hình ảnh này; và chính do sự thay thế nhau đã khiến chúng ta chuyển từ cách đi dần dần tới việc đạt đến sự sâu sắc c:

Người ta tưởng đâu nó đã ra đi nhưng kia nó lại quay lại,

Nó có vẻ kín đáo nhưng không bị che khuất.

Nhờ cách diễn ra ngoằn ngoèo thể hiện qua hiện thực mà hiện thực không bộc lộ theo lối dàn trải như là trong một bức toàn cảnh, mà theo lối chuyển hoá; việc rút lui của nó cho phép nó lại xuất hiện, và cả hai việc này đều khiến ta phát hiện nó. Đây không phải là một sự có mặt chắc chắn bằng cách phơi bày tể nhạt, nếu nó ở bề mặt, cũng không phải là một sự vắng mặt hoàn toàn nhằm cắt đứt chúng ta khỏi nó, vĩnh viễn vùi nó trong điều bí ẩn của nó - nhưng bằng cách ra đi để trở về, nghĩa là bằng cách đã xuất hiện lại ở đầu mút kia khi người ta tưởng nó đã rút lui, nó đưa chúng ta một cách tự nhiên vào sự thâm trầm của nó: bằng cách duy trì sự thâm mật này (xem, ấn tượng về sự "bí ẩn"), nhưng không hề làm cho nó bị che khuất ("bị che đầy") và không phải là một bước nhảy để đạt đến nó (bằng cách chuyển sang cái bình diện khác là sự Vô hình). Sự biến thiên mà cách đi quanh co làm nảy sinh khiến chúng ta phát hiện "một thế giới", nhưng lại không phải là một thế giới khác: nó khiến chúng ta phát hiện cái thế giới này - thế giới duy nhất - nhưng đã trở thành vô tận.

Chính cái thế giới này mà chúng ta tìm thấy được cụ thể hoá trong khu vườn Trung Hoa. Giữa văn bản và khu vườn, sự gần gũi đã được thừa nhận từ lâu: Làm một khu vườn cũng như "làm một bài thơ, hay mọi văn bản văn học khác, lối đi quanh co phải là được thu xếp một cách có hệ thống"(Quian Mexi)⁽⁵⁾. Vậy mà người ta bước vào một khu vườn Trung Quốc (thường thường tách khỏi bên ngoài bằng một hàng rào) bằng cách nào ? Ngay ở cửa, đã có những khung cửa làm cho lối đi phải quanh co, rồi sau đó đến những nhà nhỏ, những sân con - khi thì bị che đầy khi thì ở ngoài trời: bấy nhiêu điều chia cách hay bình phong khiến cho lối bước vào thành quanh co và dần dần. Cũng nguyên tắc đi quanh này gặp lại trong việc đi dạo: những đường nhỏ đi lên và đi xuống, những hòn giả sơn, những chiếc cầu bắc qua những mặt nước ngoằn ngoèo, những hành lang nối liền những căn phòng theo lối quanh co. Nhưng lối đi ngoằn ngoèo này, dĩ nhiên, không phải là một mục đích tự thân (xem điều Thẩm Phúc thế kỷ XVIII, nói về nó trong Chuyện kể của một cuộc đời ẩn náu (Phù sinh lục ký), chương II). Bằng lối thay thế nhau mà ông gây nên, bằng cách thiên về sự tương phản cũng như thay đổi quan điểm nhìn, nó đối lập lại tính đồng đều khô cứng của đường thẳng; nghĩa là nó làm thành đa dạng tối đa quan hệ của chúng ta với phong cảnh bao quanh - và do đó, làm cho nó thực sự hấp dẫn. Nó không ngừng bắt chúng ta phải phát hiện: "ở ngay giữa một không gian rộng lớn, chỉ có một chân trời nhỏ bé, ở giữa một không gian nhỏ có một chân trời lớn; ở giữa khoảng trống không là cái dày đặc, ở giữa cái dày đặc là cái trống không; khi thì ẩn náu lúc thì lộ ra, khi thì thấy

dễ dàng lúc thì bị vùi sâu". Đối lập - tương liên, chính nhờ biện pháp hai cực này, như chúng ta thấy mà thế giới không ngừng thực hiện, bằng cách tác động qua lại không ngừng. Vậy mà việc không ngừng chuyển từ một cực này sang một cực khác, cách trở về quanh co lại cho phép phá vỡ cái vẻ im lìm bên ngoài trong đó các sự vật đều cô lập; nó cho phép chúng ta theo dõi thực tại trong tình trạng căng thẳng của sự xuất hiện thường xuyên của nó.

Khu vườn này không kết thúc ở đâu hết; những lối đi của nó bao giờ cũng quay trở lại chính mình. Không một cách nhìn nào thống trị các cách nhìn khác, hay được trọng hơn các cách nhìn khác, nhưng ở mỗi khúc quanh phong cảnh vẫn không ngừng đổi mới. Như vậy, người ta có thể nhắc lại về cái vườn Trung Hoa điều người ta đã nói về văn bản văn học. Cũng giống như lối đi quanh co của ý nghĩa, việc đi dạo này là một sự trải dần, nó thực hiện bằng sự thấm nhuần dần dần phong cảnh ở ta (đồng thời nó giải phóng ta khỏi cái thế giới bên ngoài), và một khi như vậy, nó không có kết thúc. Cuộc đi dạo này là một việc đạt mục đích liên tục (gặp sự hài hoà, gặp "thiên nhiên" gặp cảm xúc). Không những thế, những lối đi quanh co trong phạm vi của không gian này khiến cho việc đi dạo bao giờ cũng có cảm giác là những lối đi khác có thể được dùng: cũng giống như người đọc biết rằng có thể có những cách đọc khác và anh ta không bao giờ thấy sự kết thúc của ý nghĩa. Đọc sách và đi dạo gặp nhau trong cùng một tình cảm về một tình trạng vô tận. Nhờ lối đi quanh co, khu vườn không bao giờ khô cạn dưới cái nhìn, người ta sẽ nói rằng bao giờ

nó cũng có được một cái gì "còn lại", hay một cái gì "thừa ra" của phong cảnh (cũng như người ta nói đến việc thừa âm thanh, ý nghĩa, hương vị): mỗi mặt của nó đáp ứng những mặt khác, điều mà mỗi lúc người ta thấy ở đây nhắc gợi tới một cái gì người ta không thể thấy, nó san sẻ với văn bản sự sâu sắc của cái ẩn ngầm

4- Từ cách dàn trải của khu vườn chúng ta hãy chuyển sang sự dàn trải của phong cảnh trong cuộn tranh. Trong hội hoạ của nho sĩ có một truyền thống là không giải quyết trực tiếp chủ đề. Khi người ta yêu cầu trong những cuộc thi vẽ phải vẽ "một tu viện trên núi", hay "một cái quán trong rừng", các nhà họa sĩ thường thường không vẽ quán xá hay tu viện nào hết; nhưng một tu sĩ mang nước từ cái suối bên cạnh đủ khiến người ta thấy trước sự gần gũi của điện thờ, hay cái biển lấp ló dưới lùm cây nêu lên sự có mặt của quán ăn ở giữa rừng. Bởi vì một tu viện bao giờ cũng là nhiều hơn một vài ngôi nhà của nó, tính hiện thực của nó không thể nào thu hẹp ở đây được; và bản thân việc ăn uống mà cái quán hứa hẹn lại càng nổi bật hơn khi quán này lấp ló trong cái vô tận của một phong cảnh. Nếu được xử lý trực diện thì các chủ đề này sẽ không gợi lên cái gì hết. Nhưng chính nhờ có khoảng cách, mà người ta có thể nắm được kích thước - và cái này tỏ ra vô tận. Hơn nữa, chỉ có cách đi quanh mới cho phép quay trở về: cách đi quanh mà nó bao hàm để quay trở về chủ đề chính là dịp để "đào sâu" nó như là để "thăm nhuần" chủ đề.

Cũng như "bàn tay" của nhà văn (đối với cách nhìn của anh ta), bàn tay của họa sĩ cũng vẽ ở bên cạnh. Cùng một

cách thể hiện có giá trị đối với cả hai: bút lông được cầm "theo lối nghiêng". Trong khi không để chúng ta im lìm trước chủ đề và bắt chúng ta chấp nhận sự có mặt (đến nỗi, bị chán ngấy, chúng ta không còn có thể nhìn thấy nó nữa), họ nêu bật điều này bởi sự vắng mặt tương đối của chủ đề. Thí dụ vẫn là nổi tiếng trong thời cổ đại của chúng ta: "Vì phải trình bày việc dâng Iphigénie làm vật hiến tế, Timanthe đã vẽ Calchas buồn rầu, Ulysse còn buồn rầu hơn nữa, và dành cho Ménélas sự đau đớn tối đa mà nghệ thuật không thể nào thể hiện được: sau khi biểu lộ hết mọi dấu hiệu cảm xúc, không biết cách nào thể hiện thích hợp tình cảm của người cha, ông đã lấy khăn che đầu mình và để cho mọi người cái quyền tưởng tượng theo ý thích của họ". Bởi vì hội hoạ tránh không biểu hiện, cho nên nó vượt ra ngoài cách biểu hiện và xui giục ta sau đó vượt nó. Tuy nhiên, với thí dụ này, chúng ta vẫn còn ở trong khuôn khổ của tù chương, khuôn khổ của sự tăng dần và của tốt đỉnh (với cuối cùng là thuật ngữ cuối cùng và cao nhất: bao giờ cũng theo mục đích luận). Vả lại, việc thí dụ này đã trở thành một chủ đề ưu đãi của các nhà tù chương học (Cicéron Nói về cách hùng biện 74 hay Quintilien Trường học hùng biện, 2, 13). Để nâng sự biểu hiện lên đỉnh cao nhất của nó, nhà hoạ sĩ và nhà hùng biện dựa vào trình độ căng thẳng được tích lũy, chọn cách hoàn tất bằng lối bóng gió. Nhưng người ta vẫn còn ít nhiều ở trong phạm vi của lối uyển ngữ.

Trái lại trong khi Cừu Anh vẽ một cô công chúa Trung Quốc trở về triều đình ("Việc trở về của Thái Văn

Cơ", chủ đề cổ điển), ông tránh không miêu tả nhân vật làm thành chủ đề của mình - đến nỗi khi nhìn bức tranh người ta thậm chí không biết nhân vật được đặt ở đâu: nhân vật nằm trong chiếc xe nặng nề do bò kéo đi theo đội kỵ binh ở bình diện thứ hai, hay ở trong một chiếc xe lắp ló đằng sau núi đá - hay ở đâu khác nữa? Nhưng những con lạc đà mà người ta thấy ló đầu là đủ cho người ta cảm thấy rằng đoàn người từ biên giới xa xôi trở về; nhưng vẻ hăng hái mà đoàn người biểu lộ và tất cả sự sinh động của phong cảnh với những đỉnh núi cao vút khiến ta san sẻ tình cảm gọi lên bởi biển cô này (đồng thời đoàn người và những đường quanh của con đường nhấn mạnh sự nóng ruột của nó). Càng ngắm bức tranh, người ta càng cảm thấy cuộc trở về này diễn ra, việc trở về này còn tạo nên một "thế giới". Không đi tìm cách đạt đến "bản thân sự việc", "bản thân con người" (bao giờ cũng là đi tìm cái tự nó), bất tri giác của chúng ta phải chấp nhận "một cảnh tượng không thể từ chối được" (phụ thuộc vào sự kết hợp cơ bản: thuyết phục- sự thật)*, cũng

* "Điều ham thích đặc biệt của tranh sơn dầu, loại tranh cho phép cấp tốt nhất cho từng yếu tố của đối tượng hay của gương mặt con người một sự biểu hiện hình ảnh khu biệt, việc tìm những dấu hiệu có khả năng, một khi được đưa vào bức tranh gọi lên ảo tưởng về sự sâu sắc hay của khối lượng bằng trò chơi của ánh sáng, sự rút gọn hay về vừa sáng vừa tối - hoạt động của vận động của những hình thức, như của những giá trị thuộc xúc giác và những loại chất liệu khác (người ta hãy nghĩ đến những công trình kiến trúc dẫn tới sự tuyệt mỹ của nó trong cách trình bày trên nhung), những bí ẩn này, những biện pháp này được phát hiện bởi một họa sĩ, lại được truyền cho những người khác, được tăng lên ở từng thế hệ, là những yếu tố của một kỹ thuật trình bày chung và cuối cùng đạt đến bản thân sự việc, bản thân con người, và người ta không hề nghĩ rằng những điều ấy chứa đựng điều gì ngẫu nhiên hay mơ hồ".

như hội hoạ vào thời đại này ở châu Âu có xu hướng làm thế thì, nhà hoạ sĩ Trung Hoa dùng lối đi vòng để làm cho chủ đề mờ hồ. Chủ đề này không được nêu lên ở đâu hết, nhưng nó lại bao trùm "một cách tế nhị".

Cách vẽ ở bên cạnh chủ đề đã được thu tóm trong một cách công thức hoá đã trở thành quen thuộc trong ngôn ngữ của các nhà hoạ sĩ, rồi từ đó chuyển sang phê bình văn học: "vẽ mây để gợi lên trăng" (ở đây vẽ tuy theo kỹ thuật Trung Quốc là vẽ thuỷ mặc bằng cách xoa nước lên một vài bộ phận của giấy để càng làm "nổi bật" mọi chỗ mực hay màu đưa vào. Nhà lý luận về thơ ở trên đã nói đến cũng bàn như vậy: (Tây Sương Ký I, I):

Các bạn có bao giờ xét đến cái kỹ thuật "vẽ mây để gợi lên mặt trăng không"? Người ta muốn vẽ mặt trăng nhưng mặt trăng lại không thể vẽ được, chính vì vậy người ta vẽ mây. Nhưng khi người ta vẽ mây thì sự chú ý của ta lại không phải là hướng về mây, và nếu như nó không hướng về mây thì đó là vì nó hướng về mặt trăng. Tuy nhiên, sự chú ý của chúng ta đành phải hướng về mây. Bởi vì nếu ta phạm một lỗi nhỏ bé nhất về mây, lúc đó mây sẽ quá nặng hay quá nhẹ, và điều này sẽ là một khuyết điểm liên quan đến mây; và nếu như có khuyết điểm liên quan đến mây, thì cũng có khuyết điểm liên quan đến trăng. Nếu như khi vẽ mây, người ta tránh được cả sự nặng nề hay sự nhẹ nhàng, và bằng một sự chú ý công phu, người ta thấm giấy ướt để lộ dấu vết nhỏ nhất, như là một lớp bụi tinh vi, thì đây là một khuyết điểm liên quan tới mây; và nếu như

có khuyết điểm liên quan tới mây, thì cũng có khuyết điểm liên quan tới trăng. Nhưng nếu như người ta đã biết tránh khỏi tình trạng quá nặng hoặc quá nhẹ hay khi không may có dấu vết giấy ẩm ướt, giống như một lớp bụi nhỏ bé, khiến lúc người ta ngắm những đám mây này, người ta có ấn tượng tuy chúng tồn tại ở đây, nhưng khi người ta muốn nắm lấy, người ta cảm thấy rằng chúng không có thực; khi người ta tiến đến gần thì dường như chúng không còn ở đây nữa, và khi người ta thối lên, thì dường như chúng bắt đầu cử động. Những đám mây như vậy là hoàn toàn đạt. Những đám mây thành công như vậy, nếu hôm sau khi các tân khách đến thì mọi người đều thốt lên: "Vùng trăng đẹp quá"! và không ai than phục chút nào về mây. Mặc dù điều này là rất bất công đối với điều vất vả mà người hoạ sĩ đã chấp nhận, cũng như đối với việc tìm tòi mà ông ta đã làm, khi hôm qua ông vẽ những đám mây, nhưng nếu như người ta vẫn muốn tìm cách hiểu được cái tình cảm sâu xa của hoạ sĩ, đây chẳng phải là hoạ sĩ đã hoàn toàn quay mặt về phía mặt trăng chứ không phải về mây đó sao?.

Biện pháp này đã được nêu lên cho chúng ta từ đầu đến cuối của vở kịch mà nhà lý luận thơ này bình giải. Khi chàng trai bước lên sân khấu, tác giả có thể miêu tả những khát vọng của anh ta, nhưng không thể miêu tả tính cách anh ta; tuy nhiên bức tranh chứa đựng vẻ hùng vĩ mà tác giả phác họa những phong cảnh của sông Hoàng Hà khiến người ta thấy tính chất cao quý của những tình cảm của anh ta. Điều quan trọng hơn, đó là toàn bộ hứng thú của vở kịch

là tập trung vào cô gái trẻ, nhưng cô này lại quá cao thượng khiến người ta không thể nào hy vọng phác họa chân dung được. Vì không thể nào miêu tả cô gái, tác giả bắt đầu bằng cách vẽ chàng trai là người sẽ yêu cô. Nhưng phải làm thế nào để cho bức tranh của chàng trai không có cái gì là quá "nặng nề" hay quá "nhẹ nhàng", và nó không bị một chút "bụi" nào để cho bức tranh biểu lộ qua bản thân nó, cái lý tưởng được thể hiện bởi người bạn của anh ta.

Như vậy, sẽ có một điều không thể nói ra: vắng trắng, cô gái được yêu. Do đó, phải sử dụng lối gián tiếp. Nhưng chúng ta thấy rõ cái dùng để gọi lên gián tiếp sự tuyệt mỹ, tuy là điều tỏ ra rất khó nói nhưng vẫn thuộc vào cùng một bình diện với cô gái: chàng trai trong quan hệ với cô gái, những đám mây trong quan hệ với vắng trắng. Cái này là ở bên cạnh cái kia. Để đạt đến cái này, người ta phải đi qua cái kia - do đó, cần phải đi vòng. Như vậy, không có tình trạng tách đôi bình diện như trong chủ nghĩa tượng trưng: giữa cái cảm quan với cái Vô hình, giữa đối tượng cụ thể với bản chất của nó (như giữa con chim với tự do, hay giữa "mặt trời" trong cái thế giới cảm quan dùng để gọi lên "cái thiện trong thế giới của ý niệm). Điều này đưa chúng ta đến chỗ công thức hoá lại một cách chính xác hơn câu hỏi mà chúng ta đã bắt gặp - và từ nay ta không thấy nó có gì là ngược đời: làm thế nào mà cách đi ở bên cạnh có thể dẫn tới cái siêu việt? Hay để dùng lại một cách diễn đạt trên đây, làm thế nào cái "khoảng cách âm

chỉ", bằng cách tạo nên một sự trống không so với điều nó gọi lên, lại có thể mở nó ra khiến ta vượt được nó.

"Khi một nhà hoạ sĩ cổ điển đứng trước tấm vải của mình, tìm cách thể hiện các đồ vật và các sinh vật mang tất cả sự phong phú và diễn đạt tất các đặc điểm của đối tượng thì ông ta cũng muốn gây sự thuyết phục rằng các sự vật mà ông ta chỉ có thể đạt được như là sự vật đến với chúng ta: bằng cách bắt tri giác chúng ta chấp nhận một cảnh tượng không thể bác bỏ được" Merleau - Ponty Văn xuôi của thể giới tr.69-70

CHƯƠNG XV

KHOẢNG CÁCH ÁM CHỈ

Vấn đề để được xây dựng yêu cầu người ta phải xét nó ở cả hai đầu mút này. Một mặt, nếu như sự phê phán của Trung Hoa không ngừng khuyên chúng ta đừng "siết chặt" chủ đề, đừng bám nó quá sát, thì đó là vì mối quan hệ lỏng lẻo ("hoãn")⁽¹⁾ của văn bản lúc đó đối với chủ đề cho phép duy trì một trò chơi nào đó ở trong mối liên hệ khiến cho văn bản chấp nhận quyền tự do diễn biến của nó. Đồng thời, để cho cái nghĩa của nó vì không phải bị áp đặt nên được phép tự phát huy. Công thức là thuộc loại những điều kinh điển nhất: "trong khi văn bản đi quanh co theo ý của nó, thì cái nghĩa vẫn đến một mình" ("văn chương thung dung uỷ khúc, nhi ý độc chí") (Lữ Đông Lai nói về biên niên sử Tả truyện của Kinh Xuân thu, văn bản mẫu mực)⁽²⁾. Nhà học giả Trung Quốc không yêu cầu cái nghĩa theo lối ý chí luận, ông ta sẵn sàng thuận theo nó (vả lại, việc "tìm hiểu cái nghĩa" như một mục đích tự thân, là cái ảo ảnh hiện đại to lớn của chúng ta, không bao giờ là chuyện ông ta phải làm): trong khi vẫn "bận tâm", theo cách nói của

Mạnh tử, ông ta chờ đợi cái nghĩa chín mùi ở chính mình. Không vội vàng, không gò ép: người ta gặp lại ở đây cái giá trị, trung tâm ở Trung Hoa (mọi trường phái lẫn lộn), về cái điều xảy ra "mà người ta không cần phải hành động", hay đúng hơn can thiệp, tức là không tỏ vẻ sảng sỏ (vô vi), mà chờ đợi cái tự nhiên tự nó xảy ra. Cũng như mọi biến cố, biến cố về nghĩa cũng là thuộc loại không phải của hành động (công việc giải thích văn bản cổ không phải là hoạt động có tình "thuyết minh"), mà nó là thuộc vào cái quá trình (lời bình giải bằng cố gắng của nó, chỉ cốt giúp cho quá trình diễn ra thuận tiện mà thôi). Điều làm thành giá trị của lời nói quanh tóm lại ở chỗ, chính bằng cách dùng khoảng cách mà nó gây nên, nó phá vỡ mọi áp đặt của nghĩa (lập tức và bắt buộc), để dành "khoảng còn lại" (dựa) cho sự diễn thành, tôn trọng khả năng của cái nội tại thể hiện..

Mặt khác, câu hỏi này hỏi chúng ta về cái hiện thực. Bởi vì ngay khi chúng ta tự hỏi mình tại sao chính bằng một sự vắng mặt (tương đối, có hiệu lực) mà sự có mặt được thể hiện, hay tại sao khoảng cách được duy trì đối với chủ đề lại cho phép ta hiểu sâu chủ đề hơn, nghĩa là tóm lại tại sao chính lối nói vòng lại làm chúng ta phát hiện, chúng ta không cảm thấy mình ở trong bộ máy lý luận của mình, của câu trả lời thích hợp. Hay ít nhất, điều này được đoán từ trước. Trong khi kinh nghiệm này, xét cho cùng cũng là quen thuộc với chúng ta (và phải chăng không những đối với văn bản mà thôi: ngay cả trong những quan hệ giữa

người với người ?). Điều khiến chúng ta suy nghĩ lại vấn đề bằng sự tương phản với gia tài triết học Hy Lạp: chúng ta xem ra cần cách tìm hiểu nào về "thực tại" (tôi không tìm thấy từ nào ít tiêu biểu hơn bởi các thành kiến lý luận của chúng ta) nếu chúng ta không tiếp cận nó theo quan điểm của cái tự thân (tách rời, đồng nhất, ý niệm), nghĩa là chúng ta không hình dung nó trong một quan hệ với "Tồn tại".? Từ khi chúng ta ra khỏi bản thể học như điều Trung Hoa đã dẫn chúng ta đến, thì vấn đề này có được một sự soi sáng khác: trước mặt ta là cái "đầy đặc" của sự vật. Vậy mà cái "đầy đặc" lại cần đến cái "trống rỗng" để hoạt động, cái rỗng và cái đầy đặc "tác động lại nhau" như ngày nay người ta nói (chính đây là thuật ngữ Hán: "hỗ dụng"), chúng tương liên với nhau hoàn toàn. Cho nên nếu không có cái rỗng thì cái đặc trở thành cứng đờ, trở thành đục mờ. Trái lại, nếu chúng ta sử dụng chiến lược nói quanh, chiến lược này bằng cách dùng đến cái trống rỗng, nhờ có khoảng cách cho phép cái đầy đặc hoạt động; bằng cách nhập cái trống rỗng vào cái đầy đặc trong bước đường đi của nó, đường vòng cho phép cái đầy đặc phát huy. Chính vì vậy cho nên cái khoảng cách bóng gió làm cho cái thực tế mà nó gọi lên theo một hình thức thoáng qua, bao quát (như là một cái "quảng", một "bầu không khí") nhưng lại không định nghĩa nó, và không biểu tượng nó (cả hai cách làm này cùng đi với nhau như ở Hy Lạp), nghĩa là không xét nó theo quan điểm tính đồng nhất của nó: nó trả lại cho thực tại sự hàm súc (phù hợp với quan điểm - Trung Hoa - về sự

chuyển biến), chú không phải bản chất (bằng cách đối lập tồn tại với vẻ bề kiến).

Về chủ đề của cái "vô" ở Trung Hoa người ta có quyền chấp nhận mọi điều ngỡ ngác gây thơ, mọi điều ảo ảnh (những ảo ảnh của Phương Tây: cái "Hư Vô"). Nhưng câu chuyện vẫn cứ tồn tại: bằng cách nào khoảng cách có thể ám chỉ ? Để soi sáng vấn đề này, tôi sẽ theo cách phê phán như trước đây nhưng bằng cách quay trở lại lĩnh vực được ưu đãi này là thơ (Kim Thánh Thán, thế kỷ XVII khi bình giải Đỗ Phủ, nhà thơ lớn thế kỷ thứ VIII). Bằng cách dựa vào lối làm tỉ mỉ của ông ta.

1- Chúng ta hãy bắt đầu bằng cách trở về sự đối lập mà chúng ta đã tiến hành: giữa cái người ta có thể gọi là cảnh xem như là "thế giới" (hoặc "cõi") với cảnh xem như là "cảnh tượng" (theo hai từ đồng âm của Trung Quốc: cảnh và cảnh f). Nhà nghiên cứu thơ của chúng ta sử dụng trong việc này một loạt những tương phản⁽³⁾: điều cảnh tượng gây nên là "ồn ào", điều thế giới gọi lên là "yên tĩnh"; điều cảnh tượng gây nên là "gần gũi", còn điều thế giới gọi lên là "xa xôi"; cảnh tượng là ở dưới mũi ta ("những con người hời hợt", còn thế giới là ở "đáy sâu xa của cái nhìn những con người sâu sắc". Nhưng cảnh tượng hay thế giới đều quy về cảnh, sự khác nhau là ở cách tiếp cận cảnh. Cách đối lập này, do đó, dẫn tới chỗ nhìn lại vấn đề được nêu lên theo quan điểm những kinh nghiệm của ý thức (phê bình Trung Quốc chủ yếu là hiện tượng luận): làm thế nào mà cái khoảng cách có tính chất bóng gió mà việc đi vòng cho

phép làm lại có thể giúp chúng ta chuyển từ phong cảnh như một cảnh tượng sang phong cảnh như một thế giới (cõi)- nghĩa là nó cho phép ta vượt khỏi mặt "ồn ào" là cái ngay lập tức lôi cuốn chúng ta để chúng ta đạt đến cái "xa xôi" mà nó chứa đựng, đạt đến sự hài hoà "trong sáng" của nó ?.

Bài thơ đối tượng của lời bình giải này minh hoạ đầy đặc đủ chính một câu hỏi như vậy bằng khoảng cách chủ đề chia tách sự phát triển của nó với cái nhan đề của nó: "Đến thăm chùa Phụng Tiên ở Long Môn". Nhan đề của nó là khuôn sáo: nó báo trước một cuộc du lịch một ngày nào đó tới chùa này và khiến ta chờ đợi sự miêu tả. Vậy mà bài thơ mở đầu như sau:

Đã đi chơi đất Phật,

Lại đến nghỉ cửa chùa.

Gió vang reo khe mát.

Trăng rừng dội bóng thưa.

(Dĩ tông chiều đề du, cánh túc chiều đề đình. Âm hác sinh hư lại, Nguyệt lâm tán thanh ảnh)

Bài thơ mở đầu bằng những từ "đã"(đã), "lại"(cánh) mà chức năng phải là kết thúc một sự phát triển để dẫn tới câu tiếp theo: ngoài ra, phong cảnh gợi lên ngay từ đầu là một phong cảnh ban đêm chứ không phải ban ngày, như nhan đề của nó khiến ta chờ đợi. Làm thế nào giải thích sự chênh lệch này? Phải chăng cần phải rút ra từ đó rằng nhà thơ đã phải viết một bài thơ đầu tiên, rồi sau đó bài thơ này không

được giữ lại nữa ? Để trả lời câu hỏi này về ngữ văn vốn dưới hình thức này không ngừng làm ông ta băn khoăn, nhà bình giải đột nhiên tìm thấy một câu trả lời khiến ông ta thấy nó hiển nhiên, tuy là thuộc một cấp độ khác - một câu trả lời nên thơ. "Một hôm tôi ở đây không làm gì hết, đột nhiên tôi đã hiểu!". Cố nhiên, nhà thơ rất có thể sáng tác theo ý mình ngay vào lúc đến thăm; nhưng lúc đó, ông ta sẽ không đạt đến cái "thế giới" này của "cái khe mát" và "mặt trăng qua khu rừng". Một bài thơ như vậy có thể làm chúng ta cảm xúc, và điều đó sẽ là "duong như nó chưa bao giờ được làm". Khi quay trở lại những khái niệm xuất phát: ban ngày, nhà thơ sẽ vẽ được cảnh tượng, còn ban đêm ông gọi lên được một thế giới.

Điều làm cho cái "thế giới" này xuất hiện đó là những điều cuối cùng mờ đi trong cảnh sâu thẳm của ban đêm, những đối lập giả tạo qua đó phong cảnh này biểu hiện lúc ban ngày, và sẽ tất yếu được sử dụng để miêu tả nó. Nhưng ở đây, trái lại, cái cảnh được gọi lên dưới một hình thức vừa là "mơ hồ" và "tách rời". Bởi vì trong hai câu thơ này, người bình giải nói thêm, "người ta không hiểu rõ đây là vang dội hay là yên tĩnh, đây là sáng hay là tối, và điều đó là do gió và mặt trăng, và người ta cảm thấy sợ hãi hay hài lòng". "Cuộc hoà nhạc" xuất phát từ thung lũng là một sự hài hoà tế nhị đến nỗi nó thoát khỏi các giác quan (câu 3 cách thuyết minh chữ linh) phong cảnh gồm cả bóng tối và ánh sáng (câu 4). Phong cảnh này mờ nhạt "nhưng người ta nhận thức ở đây của ý thức rằng cái thế giới của mình chính là như vậy". Mặc dù về mặt cảm quan là không khu biệt,

hay đúng hơn, chính nhờ điều đó, mà cái thế giới này có mặt một cách sâu sắc. Bởi vì cái mơ hồ của phong cảnh ban đêm mở ra cho tình trạng không tách đôi của phong cảnh, nó kéo phong cảnh ra khỏi những đường viền cứng nhắc trong đó nó bị giam hãm. Nói khác đi, nó phục hồi lại cái đầy đặc của phong cảnh trong sự trống không mà nó làm toát ra. Để sử dụng lại một thuật ngữ trước đây đã được nêu lên, nó đã gọi lên được phong cảnh trong tình trạng hàm súc của nó.

Như vậy, người ta thấy được tất cả điều lợi ích xuất phát từ sự tách rời được đưa vào nhan đề của bài thơ và sự phát triển của nó. Nó tạo nên một khoảng cách ám chỉ cho phép ta vượt qua điều mà phong cảnh ban ngày, với tính chất "quang cảnh" nêu lên cái rời rạc và cái bao quát (mặt nổi bật hay mặt ôn ào). Ngay lập tức, nhà bình giải nói, nó giải phóng cho sự sáng tạo nên thơ: ngay lập tức, các cách công thức hoá cứng nhắc - các sáo ngữ và các khuôn sáo - đều bị gạt bỏ, là những cái thường được dùng trong loại bài thơ "đi thăm" như vậy. Tuy nhiên, đây vẫn là một cuộc đi thăm, như nhan đề của bài thơ cho thấy, nhưng nó được gạn lọc trong cảnh sâu thẳm của ban đêm, khỏi tất cả những cái gì mà điều ước lệ có thể dẫn đến. "Than ôi, nhà bình giải kết luận, nếu như do một điều kỳ diệu người ta có thể ngày nay sáng tác một bài thơ như thế, thì người ta sẽ không khỏi chữa nó để biến nó thành "Ban đêm ở chùa Phụng Tiên"... "Nhưng ngay lập tức, bằng cách huỷ bỏ sự chia cách duy nhất này (giữa bài thơ và nhan đề của nó) thì bài thơ sẽ trở thành miêu tả (một "cảnh tượng" ban đêm) chứ không phải

hay đúng hơn, chính nhờ điều đó, mà cái thế giới này có mặt một cách sâu sắc. Bởi vì cái mơ hồ của phong cảnh ban đêm mở ra cho tình trạng không tách đôi của phong cảnh, nó kéo phong cảnh ra khỏi những đường viền cứng nhắc trong đó nó bị giam hãm. Nói khác đi, nó phục hồi lại cái đầy đặc của phong cảnh trong sự trống không mà nó làm toát ra. Để sử dụng lại một thuật ngữ trước đây đã được nêu lên, nó đã gọi lên được phong cảnh trong tình trạng hàm súc của nó.

Như vậy, người ta thấy được tất cả điều lợi ích xuất phát từ sự tách rời được đưa vào nhan đề của bài thơ và sự phát triển của nó. Nó tạo nên một khoảng cách ám chỉ cho phép ta vượt qua điều mà phong cảnh ban ngày, với tính chất "quang cảnh" nêu lên cái hồi hộp và cái bao quát (mặt nổi bật hay mặt ồn ào). Ngay lập tức, nhà bình giải nói, nó giải phóng cho sự sáng tạo nên thơ: ngay lập tức, các cách công thức hoá cứng nhắc - các sáo ngữ và các khuôn sáo - đều bị gạt bỏ, là những cái thường được dùng trong loại bài thơ "di thăm" như vậy. Tuy nhiên, đây vẫn là một cuộc di thăm, như nhan đề của bài thơ cho thấy, nhưng nó được gạt lọc trong cảnh sâu thẳm của ban đêm, khỏi tất cả những cái gì mà điều ước lệ có thể dẫn đến. "Than ôi, nhà bình giải kết luận, nếu như do một điều kỳ diệu người ta có thể ngày nay sáng tác một bài thơ như thế, thì người ta sẽ không khỏi chữa nó để biến nó thành "Ban đêm ở chùa Phụng Tiên"... "Nhưng ngay lập tức, bằng cách huỷ bỏ sự chia cách duy nhất này (giữa bài thơ và nhan đề của nó) thì bài thơ sẽ trở thành miêu tả (một "cảnh tượng" ban đêm) chứ không phải

nhắc gọi (như một cuộc đi thăm ban ngày rồi đến ban đêm trở thành sâu sắc). Ngôn ngữ sẽ trùng làm một với đối tượng (nghĩa là nó sẽ có một "đối tượng", như bài thơ với nhan đề của nó, lúc đó người ta sẽ không còn thấy và chỉ nói được cái đầy đặc của sự vật (cái "quang cảnh"). Mọi khoảng cách biến mất, diện mạo của "thế giới" sẽ trở thành không thể có được.

Câu chuyện phong cảnh trở thành thế giới mà bài thơ muốn nêu lên, chúng ta gặp sự khẳng định trong hai câu thơ cuối:

Muốn nghe tiếng chuông sớm

Để hiểu lẽ sâu xa

(Dục kiến văn thần chung, Linh nhân phát thâm tĩnh)

Bởi vì sự thức nhận này, như nhà bình giải nói, không phải là được hiểu một cách tôn giáo chặt chẽ như là một sự "thức tỉnh" (theo hình thức Phật giáo) như điều người ta đã làm quá nhiều. Nó tương ứng triệt để hơn với cái nghĩa "Nhưng tôi ở đâu đây") là cái nghĩa một vài buổi sáng đến với chúng ta khi đầu óc mới bắt đầu thoát khỏi sự lộn xộn và người ta không nhớ mình ở đâu. "Tôi ở chùa Phụng Tiên", người ta nhận thức khi nghe đúng vào lúc này có tiếng chuông vang lên. Nhưng lúc đó người ta nhận thức "ở chiều sâu", "người ta hiểu rõ". Bởi vì sau cuộc "đi thăm" hôm trước, một lần nữa cuộc đi thăm này lại được gạn lọc bởi ban đêm, và bài thơ tìm lại được lúc sáng sớm cái hiện thực trong sự phát huy của nó: phong cảnh cuộc đi thăm lại

xuất hiện trước tác giả (và bài thơ gắn liền với nhan đề) nhưng lại nhờ cái khoảng cách đã được thực hiện, những điều mà phong cảnh chứa đựng ở bản thân nó được phát hiện vô tận (trong lúc đó, trong cuộc đi thăm hôm qua, nhà chú giải nói, "nó chỉ là thể mà thôi"): bài thơ so với nhan đề của nó đã trở thành hoàn toàn "ám chỉ".

2- Người ta có bao giờ tự hỏi mình một cách có hệ thống về thơ châu Âu, về mối quan hệ mà một bài thơ có thể gây nên với nhan đề của nó hay không ? Người ta thấy trong truyền thống Hán, mối quan hệ này giữa nhan đề và bài thơ đã được khai thác đặc biệt. Có khi nhan đề của bài thơ tuy nêu chính xác hoàn cảnh, cung cấp mọi yếu tố miêu tả theo lối chỉ trở và nô nã: xuất phát từ đó sự phát triển của bài thơ bằng cách tách khỏi nhan đề đã nêu lên một biến thiên nên thơ ⁽⁴⁾. Mối quan hệ này giữa nhan đề và bài thơ như vậy làm thành một biện pháp được ưu đãi để tạo nên một khoảng cách gây bóng gió. Trong trường hợp trên đây, nhà phê bình thơ nói, sự phát triển của bài thơ "giúp đỡ" cho nhan đề bằng cách bổ sung cho nó được đủ ⁽⁵⁾. Nhưng những trường hợp được biểu hiện cũng có thể có và chúng cho phép suy nghĩ đến cái khoảng cách bóng gió phục vụ một loại hình học.

Trước hết, ta hãy xét trường hợp đi song song với trường hợp trên, trường hợp trong đó "nhan đề giúp đỡ cho bài thơ. Thực vậy, đây là một nhan đề nêu lên trường hợp với nhiều uy nghi và không vi phạm những điều chính xác: bài thơ này được viết vào "một cuộc đi dạo mới ở phía trước cái hồ của ông giám sát Trịnh theo lời mời của người cháu

ông thượng thư Vũ văn Diêu là Thôi úc và của người con trai ông Trịnh làm giám khảo" ⁽⁶⁾. Bài thơ gọi lên một cách cổ điển và theo những đề tài quen thuộc, một cuộc đi dạo trên thuyền: vẻ đẹp kín đáo của phong cảnh nước dâng lên mùa xuân, tình trạng lúng túng của những người tham dự. Nhưng qua những điều chính xác chồng chất mà nhan đề biểu lộ, toàn bộ bài thơ là biểu hiện một cách phủ định (đến nỗi nếu không có nhan đề này, chúng ta không dám ngờ vực). Điều này là lệ thuộc vào một mạng lưới thuyết minh mà chúng ta đã biết(mạng lưới này được xác lập trong Kinh Xuân Thu để nêu lên lời khen ngợi hay chê trách, xem trên chương V). Trong lúc bài thơ trình bày đầy đủ những người bà con xa nhất, đồng thời nói rõ tên riêng và chức vụ của họ ở triều đình, điều nêu bật sự gắn bó của ông đối với họ, nhà thơ chỉ nêu lên chức vụ làm cha của ông chủ của mình, và không nói gì về ông chủ này: chỗ trống này lộ liễu trong nhan đề, hay đúng hơn được đưa vào có mục đích là đủ để cho người ta thấy tác giả coi thường ông chủ của mình và khó chịu khi phải đi "một lần nữa" để dạo chơi trên hồ. Cho nên các câu thơ nếu không có nó sẽ tỏ ra ước lệ, và do đó, thậm chí hiền lành như là "bữa tiệc kéo dài đã lâu và chúng tôi lại lên thuyền", để khiến người ta cảm thấy kín đáo, vì đây là sự lễ phép bắt buộc, nhưng một cách càng ranh mãnh hơn, bởi vì nhà thơ dự tiệc mời này một cách miễn cưỡng và nóng ruột muốn xem nó kết thúc. "Nếu như người ta không nhận thức được điều đó, nhà bình giải kết luận, người ta sẽ tưởng đâu rằng nhà thơ ở đây vẽ một phong cảnh, nhưng những ai hiểu được ý định khiến nhà thơ viết nhan đề đều hiểu rất rõ rằng đây không có phong

cảnh nào được miêu tả hết". Vượt ra ngoài sự phát triển của bài thơ, nhan đề toả một bóng tối khiến cho các điều nói trở thành đáng ngờ (đồng thời bài thơ này ở bản thân nó lại không thể chê trách và có thể tặng các tân khách). Thực vậy, đây là một trường hợp tối hạn, và các đọc này là dành riêng cho nhà bình giải này (ông ta đề nghị một cách giải khác nữa sau đó); nhưng với tính cách như vậy, nó dùng để minh hoạ một trường hợp điển hình, đó là bằng cách đi vòng quanh nhan đề, bằng cách nhìn sự phát triển của bài thơ, và nhà thơ có thể đưa vào những câu thơ của mình một điều bóng gió phê phán.

Trường hợp ngược lại cũng có: không xuất phát từ lập trường đúng tách rời là lập trường của mình, nhan đề lại dùng để phá hoại kín đáo cái chủ đề hiển lành của bài thơ, để biến nó thành khó chịu. Lúc đó nhan đề của bài thơ cũng có thể dùng để che đậy một điều gò ép như điều mà sự phát triển của bài thơ cho ta thấy, nếu không nó sẽ trở thành phê phán quá lộ liễu và do đó sẽ là nguy hiểm cho nhà thơ. Chẳng hạn bài thơ "Lên đài" (xem: một trong những bài thơ đầu tiên của Đỗ Phủ. Lên cái lầu ở thành Duyện Châu) ⁽⁷⁾. Chủ đề nêu lên bởi nhan đề không thể nào cổ điển hơn được, và người ta chờ đợi gọi lên một phong cảnh. Thực vậy, đây là một phong cảnh, nhưng cái toàn cảnh mà bài thơ trình bày vẫn khiến người ta lo lắng: trên cao là những "đám mây bay" nối liền hai bờ của cái chân trời rộng lớn, ở dưới là "cánh đồng" bằng phẳng đến hết tầm mắt. Ở đây không có cái gì cố định, hay hứa hẹn có thể khiến tầm nhìn dừng lại và gây nên hứng thú. "Những đám mây bay" là dấu

hiệu có tính chất tượng trưng, theo khuôn phép, của tình trạng bất bình của chuyện đời và cánh đồng dân trải vô tận là dấu hiệu của một thế giới bị bỏ mặc. Bằng cách sau đó gọi lên những di tích của những triều đại xưa, nhà thơ khiến người ta nghĩ đến tình hình của triều đại hiện nay, cái này đến lượt nó trở thành phê phán; cũng vậy, trong khi lúc đầu bài thơ nói "lần đầu", nhà thơ mở ra một chân trời, cũng như khi nêu lên ở cuối bài thơ rằng đứng trước phong cảnh này ông vẫn "một mình", chìm đắm trong cảnh "băn khoăn", ông khiến người ta cảm thấy rằng tình hình chính trị lại càng gay go, tuy thông thường người ta không nhận thức được điều đó. "Toàn bộ bài thơ, nhà bình giải tóm lại, là một điều than phiền về tình hình hiện nay; nếu như ông không mượn có "bước lên đài", thì ông không thể nào đi đến một sự phê phán nổi bật; chính vì vậy cho nên ông đã khoác cho bài thơ nhan đề này. Nhan đề tóm lại là cái bình phong (những bình phong này không phải là một phúng dụ: phong cảnh này không có nghĩa gì khác hơn là quan điểm của ông, tuy thực tế nhưng lại là bóng gió). Được che đậy dưới cái nhan đề của nó, bài thơ có thể trình bày những phê phán của mình: vì nó đã nói từ trước rằng nó giữ những phê phán ấy không nói ra

Trong trường hợp này, người bình giải nói, cái nhan đề "không tương ứng chút nào với bài thơ": giữa nhan đề và bài thơ, khoảng cách được đào sâu tối đa; trái lại nhan đề tách khỏi bài thơ "sẽ giúp đỡ" bài thơ (hay ngược lại), nhan đề này đóng vai trò của nó, đối với sự phát triển của bài thơ, bằng cách nêu lên những khoảng cách của nó với bài

thơ. Ta còn phải xét xem cái khoảng cách bóng gió nảy sinh như thế nào, khi như trường hợp cuối cùng của hình tượng, "bài thơ không tương ứng chút nào với nhan đề của nó". Trường hợp cuối cùng này, theo tôi, là trường hợp thú vị nhất, bởi vì nó bắt chúng ta phải chuyển từ tính đặc thù của lối nói bóng gió, ở đây ý nghĩa bị che giấu, sang câu hỏi khái quát hơn nhiều về khả năng nhắc gợi: người ta làm thế nào có thể nói được cái đáy của sự vật - nắm được cái hiện thực cuối cùng? Bài thơ này có nhan đề: "Trên con sông, trong khi nước sông tràn đầy như biển - một phác thảo đơn thuần" ⁽⁸⁾. Vậy mà, trong cả bài thơ bát cú, không có cái gì miêu tả cảnh tượng đồ sộ của trận lụt này. Trong phần thú nhất của bài thơ, nhà thơ chỉ đơn thuần nêu lên ông không còn ham thích những câu thơ đẹp gây ấn tượng như khi còn trẻ ông lo gây nên những tác dụng: khi về già, ông chỉ bằng lòng theo cảm hứng của mình mà thôi, và ngay cả những đề tài cổ điển nhất (như "chim" hay khi mùa xuân đến đều không còn tất yếu gây cảm xúc cho ông; và cuối bài thơ, ông nhắc đến những bậc thầy lớn của thơ phong cảnh, mà ông lẽ ra muốn gợi lên. Chỉ có hai câu thơ liên quan tới nước: "những lan can", "vừa mới thêm vào" cho phép ta nắm được các dòng, một "cái bè" "được ghép lại theo lối cũ" thay thế con đò của người đánh cá. Nhưng tất cả các dấu hiệu này không có điều gì minh hoạ bắt buộc cái phong cảnh nước rộng lớn được báo trước trong chủ đề. Người ta rất có thể thấy ở đây một quan hệ về chủ đề nhưng quan hệ này không được cụ thể hoá. Chúng giữ một mối liên hệ lỏng lẻo với chủ đề, một mối liên hệ "trôi nổi", không có mục đích bắt tri giác phải theo. Trái lại, sự đổi mới của quá

trình sự vật mà bài thơ nêu lên ở trên (tuổi già "ra đi" mùa xuân "đang đến"), mặc dù nhà thơ không duy trì một quan hệ nào về mặt chủ đề với phong cảnh mặt nước này, theo như nhà bình giải nói, cần phải được đọc đường như "người ta ý thức" một phong cảnh như vậy, và do đó, có thể gọi nó lên với hiệu lực của nó. Mọi cái lập lại vô tận giống như dòng nước của con sông. Như vậy, không phải bằng cách lo "đều ý nghĩa" mà nhà thơ có thể diễn đạt được hiện thực đến cùng tận. Nhưng trái lại, bằng cách nói đến sự đổi mới to lớn của sự việc, bằng cách từ bỏ dùng những khuôn phép làm cho sự đổi mới đông cứng lại, bằng cách tiếp đón nó theo sở thích. Điều mà phong cảnh này "khêu gọi" cho ta, đó là phải vượt qua những sự đổi lập hai mặt làm giảm nhẹ một cách vô đoán cách nhìn của chúng ta (chủ đề Phật giáo tuyệt diệu, nhà bình giải nêu lên những được san sẻ rộng rãi hơn): người ta sẽ nêu lên đây đặc đủ nhất hiện thực bằng cách làm việc tự do nhất qua những câu thơ - "như nó đến".

Bởi vì dù cho tài năng của nhà thơ có lớn đến đâu, nhà bình giải nói thêm, ông ta cũng không bao giờ có thể thể hiện đầy đặc đủ sự phơi bày của những dòng nước của con sông kéo dài vô tận như biển: cũng như "sự đổi mới không ngừng dòng nước của con sông", cũng như "cái chân trời vô tận của biển". Vả lại, ngay từ đầu, bài thơ tác giả đã báo trước từ nay ông ta từ bỏ "những câu thơ đẹp" cốt gây ấn tượng tối độc giả: cũng như, vào cuối bài thơ ông nhường cho những người khác nghệ thuật vẽ một phong cảnh. Cho nên bài thơ này cố tình nêu lên nhan đề của nó, phải chăng

cho những người khác nghệ thuật vẽ một phong cảnh. Cho nên bài thơ này cố tình nêu lên nhan đề của nó, phải chăng là một nhắc gọi ngắn ngủi làm theo sở thích của ông, chỉ bằng vài nét. Tuy nhiên, nhà bình giải kết luận, điều mà không một sự miêu tả nào về con sông hay về biển có thể đạt được đầy đặc đủ, ngay dù bằng cách cố gắng, thì bài phác hoạ mơ hồ này lại làm được.

Như vậy, sự thành công về thơ một lần nữa liên quan tới mối quan hệ duy nhất của nhan đề và bài thơ. "Người ta có được bài thơ này với cái nhan đề này, đó là điều kỳ diệu!". Bởi vì không có một chữ nào trong tám câu thơ này nói trực tiếp đến nhan đề, và đồng thời, khi người ta đọc bài thơ này một hơi, người ta thấy rõ chỉ có cái nhan đề này mới có thể giới thiệu nó". Giữa nhan đề với bài thơ vừa có cả khoảng cách lẫn sự nhắc gọi phong phú - một sự phong phú càng lớn khi mối quan hệ giữa chúng không có gì là bắt buộc, mà diễn ra một cách hồn nhiên. Như điều được bàn ở đây, bài thơ này không phải không nhắc đến những lời nói "bấp bênh" của nhà tư tưởng Đạo giáo (xem trên Chương XIII). Cũng như cái bình không có vị trí nào cố định, nhưng khi đổ đầy đặc nước nó thiên về nghiêng, và khi trống không nó lại đứng lên, các câu của bài thơ vẫn tổ ra phù hợp với yêu cầu của nhan đề. Tuy bản thân chúng không yêu cầu điều gì, chúng vẫn có thể hợp với bài thơ một cách vô tận. Bởi vì, chúng ta biết, chỉ có những lời bập bênh, trì hoãn chực nằng khu biệt hoá của ngôn ngữ, và bởi vì chúng không ngừng trào ra theo sở thích của sự vật mới có thể diễn đạt đúng đắn "cái đầu mút của sự vật". Ở đây, tính chất

bước lùi lại của bài thơ so với nhan đề của nó (điều mà chính nhan đề nêu lên) thể hiện một sự thoát ly so với nhan đề được nêu lên khiến cho nhan đề tuy không đóng vai một chủ đề, vẫn tự biểu lộ.

3-Tôi xin kết thúc về chủ đề này, cổ điển ở Trung Hoa: làm thế nào nói lên điều cô đơn cảm thấy khi ở cách xa những người thân? Theo một truyền thống đi ngược lên đến tận nguồn gốc của thi ca Trung Quốc, người ta không diễn đạt trực tiếp các tình cảm của mình đối với họ, mà điều tốt hơn là gọi lên sự cô đơn này bằng cách đảo ngược kiến giải, nghĩa là xuất phát từ những tình cảm mà họ hàng cảm thấy ở vào địa vị của mình. Đây là cái kỹ thuật gọi là gọi lên "bằng lối miêu tả trực tiếp", khi người ta nhìn mỗi liên hệ xuất phát từ đầu kia (nghĩa là khiến nó bắt đầu từ đầu kia: tính đối cực của Trung Quốc ở đây cái này là tương liên của cái kia và khiến người ta hiểu ngầm đến nó). Trong tác phẩm thơ đầu tiên của Trung Hoa, Kinh Thi một binh sĩ ra đi trong một cuộc viễn chinh xa xôi trèo lên ngọn núi và quay về phía ngôi nhà cha mẹ (bài thơ số 110): anh ta chỉ bó hẹp vào việc gọi lên rằng cha anh, mẹ anh, anh ruột anh lần lượt đều phải nhắc nhở nhau về anh là người bấy lâu vắng mặt: nhưng anh không nói gì về nỗi nhớ nhà của mình. Sự biện hộ mà lời bình giải đưa đến là thuộc loại thông thường nhất, thậm chí nó đã được xem là một sự thực hiển nhiên. "Nếu như anh ta bộc lộ, thì tình cảm lập tức sẽ trở thành hơi hợt" ⁽⁹⁾. Hay hơn nữa, "cảm giác nghĩ rằng người ta nhắc lại trực tiếp cách người ta nghĩ về cha mẹ

mình không thể nào sâu sắc bằng cái ý thức của chính người ta khi nghĩ cha mẹ mình nghĩ đến mình như thế nào"⁽¹⁰⁾. Bởi vì dù cho đây "những lời nói theo đó cha mẹ nghĩ đến anh ta do anh ta kể lại", thì những lời nói này thực tế giúp cho ta nói "cái ý thức của ta khi ta nghĩ đến cha mẹ"⁽¹⁰⁾. Bằng cách tách khỏi vị trí của mình, bằng cách diễn đạt nó qua vị trí của một người khác, người ta khiến người khác cảm thấy điều mình cảm thấy. Người ta không nói, người ta để cho người khác suy nghĩ. Biện pháp này không thuộc điều ham muốn khách thể hoá, cũng không phải là một trò chơi của các gương soi, mà tận dụng khoảng cách là cái duy nhất cho phép ta xem xét. Một lần nữa, bằng cách cho phép tách rời trong mối quan hệ với định nghĩa - biểu tượng, việc đi quanh - ở đây là dùng cách nhìn ngược lại - cấp một "thao trường" cho việc ám chỉ: tình cảm được biểu hiện (tình cảm của cha mẹ) được đào sâu thêm khi trở thành lời nói bóng gió của chính tình cảm mình, còn tình cảm này vẫn không được nói ra.

Một bài thơ của cùng một tác giả như những bài thơ trên đã nâng cái kỹ thuật này lên điểm cao nhất (Đỗ Phủ "Đêm trăng")⁽¹¹⁾.

Đêm trăng

Đêm hôm nay, Phu Châu trăng tỏ.

Một mình em độc ngó trăng rằm.

Thương con ở chốn xa xăm

4 Ngò đâu cha lại phải nằm Tràng An?

Sương móc thơm ướt tràn mái tóc.

*Ánh sáng trong tay ngọc lạnh tẻ.
Bao giờ cùng tựa màn the,
Vợ chồng ráo lệ, trắng vẻ ngấm trắng*

(Phan Ngọc dịch)

Bài thơ này được viết trong cuộc nổi loạn to lớn lay chuyển Trung Hoa vào giữa thế kỷ VIII. Sau khi đưa gia đình về Phu Châu thuộc tỉnh Sơn Tây ở phía Tây, nhà thơ (một quan chức) phải ra đi theo đạo quân trung thành với hoàng đế: giữa đường bị quân đội địch bắt, ông bị cầm tù trong kinh đô mà quân địch lúc đó chiếm, ở Tràng An. Như vậy, bài thơ này được xem là bộc lộ tình cảm cô đơn mà tác giả cảm thấy đêm ấy khi ngấm vắng trắng ở Tràng An, trong khi nghĩ đến những người thân của mình ở đô thị Phu Châu xa xôi. Nhưng không có cái gì gọi trực tiếp tình cảm của ông. Bài thơ bắt đầu bằng cách diễn tả "tù đầu mút bên kia": vợ ông một mình, đêm nay trong thành phố Phu Châu xa xôi ngấm trắng; tình cảm cô đơn của ông được tăng lên ở hai câu sau bằng cách nhắc đến các con mình như thế nào hiện đang sống với vợ, chúng còn quá trẻ không hiểu được mẹ chúng cảm thấy gì khi nghĩ đến Tràng An (là nơi cha chúng bị giam). Hai câu thơ tiếp theo không những gọi lên trong cái phong cảnh ban đêm này khi vắng mặt nhà thơ, sự hoà nhập tế nhị của con người và phong cảnh: mái tóc của bà vợ làm cho không khí xung quanh thơm lên và những hơi thở ban đêm trái lại làm cho tóc ẩm ướt; những cánh tay dưới ánh trăng có ánh sáng và vẻ tươi mát của ngọc. Dầu tóc bị ướt đi và không khí tỏa hương, trong cảnh tươi mát của ban đêm hai cánh tay vợ bị lạnh cóng, bao nhiêu điều

nhắc gọi cho thấy người đàn bà này ở đây từ lâu để ngắm trăng: trong khi nghĩ đến người chồng vắng mặt, bà vẫn ngồi đợi và không thể ngủ. Những câu thơ cuối cùng gọi lên giây phút đảo ngược bấy lâu chờ đợi khi nào họ gặp lại nhau, những giọt nước mắt sẽ chảy khi nghĩ đến cảnh chia ly đã trải qua sẽ bắt đầu được lau. Câu thơ cuối lặp lại cái quá trình của việc xa cách: "Ráo lệ, ngắm trăng".

Các nhà bình giải Trung Quốc tha hồ thán phục cái nghệ thuật tế nhị nhà thơ biểu lộ để diễn đạt tình cảm của mình bằng cách nêu lên ở cách xa. "Không có nét bút nào lại không phải là một cách đi quanh" (Thi Bổ Hoa). "Tình cảm và hoàn cảnh đều bị gọi lên một cách quanh co, nhưng đều được thực hiện đầy đủ" (Đỗ Dự). "Câu thơ càng lời (tức là văn bản càng duy trì mối quan hệ lỏng lẻo với chủ đề của mình, chủ đề này càng bị giảm đi) thì càng đau xót". (Như trên). Cách đi quanh thứ nhất: tình cảm cô đơn được biểu hiện từ phía bên kia (của mối liên hệ): không phải xuất phát từ Tràng An mà xuất phát từ Phu Châu, không phải xuất phát từ tác giả (nghĩ đến vợ mình) mà xuất phát từ vợ tác giả (nghĩ đến tác giả). Cách đi quanh thứ hai (câu 3-4) tình cảm cô đơn mà vợ ông cảm thấy được trình bày theo lối đảo ngược bằng thái độ không có ý thức của những đứa con ở bên cạnh bà, quá trẻ không thể san sẻ tình cảm. Cách đi quanh thứ ba (câu 5-6): thời gian dài của việc ngắm trăng cô độc được gọi lên xuất phát từ kết quả của nó (tóc em ướt, tay giá lạnh); đồng thời sự hấp dẫn kín đáo của quang cảnh khiến người ta cảm thấy sự vắng mặt (việc nhắc gọi bà vợ là hoàn toàn thâm trầm và kín đáo: người ta ở bờ mép của

uốc lệ, nhưng ước lệ bị vượt qua một cách tế nhị). Cách nói vòng thú tư: giây phút hiện nay của cảnh cô độc được trình bày xuất phát từ giây phút đối lập - niềm vui khi gặp lại nhau (nhưng vẫn mang niềm đau của sự chia tách hiện nay - xem những giọt nước mắt - thực khó lòng quên đi). Cùng một sự có mặt của ánh sáng tràn ngập những điều nhắc gọi, truyền đạt qua những đường quanh co và nối liền nhau - mặt trăng (xem nhan đề): chỉ có mặt trăng mới có thể ngắm cùng một lúc cả hai vợ chồng cách xa nhau (mặt trăng ở Trung Hoa gắn liền theo truyền thống với sự chia ly); chính mặt trăng soi sáng cách nhìn trung tâm của bà vợ và "những cánh tay ngọc" của nàng; chính dưới ánh trăng khi hai người cuối cùng ngắm sẽ làm cho nước mắt lấp lánh.

Nhà thơ này là con người diễn đạt thành công nhất "qua những lối nói quanh" cái "phong phú ẩn ngậm của tình cảm" (Vương Phu Chi) ⁽¹²⁾, Tình cảm này, người ta đã nhận thấy bao giờ cũng được biểu hiện theo lối để trống so với những điều được nói ra, nó là cách trống không (vô tận) được chứa đựng qua cái dày đặc của văn bản. Bởi vì không những, để thể hiện cảm xúc của mình, nhà thơ không nói gì về cảm xúc, lại còn không dùng đến một nhắc gọi tâm lý nào - không một từ nào ở đây nói đến tình cảm - và bài thơ không nhằm để nhận diện cái kinh nghiệm mà ông gọi lên; ông cũng không khai thác cái chủ đề tượng trưng (để phơi bày vô tận ý nghĩa trên một bình diện khác): tình cảm này được thể hiện theo một lối nhắc gọi, duy trì chúng ta trong phạm vi những hiện tượng (thí dụ sự kéo dài của chờ đợi qua sự lạnh lẽo) hay tùy theo những giá trị được quy định từ

trước bởi truyền thống thi ca (mặt trăng, nước mắt). Nhưng nếu như tất cả tác dụng của bài thơ chỉ dựa đơn thuần trên chiến lược nói vòng, thì người ta cũng thấy rõ đây là điều quan trọng hơn một kỹ thuật hay kỹ thuật này muốn phát huy đến mức này còn bao hàm một quan niệm tương đối khác về hiện thực. Nếu như chủ đề của bài thơ có thể được xét ở ngoài chủ đề, thì đó là vì không có cái gì là "tự nó" riêng cho chủ đề, đó là vì không có cái gì tự nó của các sự vật; hay nếu như cái này có thể được gọi lên xuất phát từ cái kia thì đó là vì cái này đã nằm ở trong cái kia, và cái thực tại về chủ yếu là tương liên. Bao nhiêu điều tách rời đối với truyền thống "của chúng ta", chúng gắn liền với nhau và sự nhắc gọi của nó ở bình diện nói lên ý nghĩa vẫn không ngừng xuất hiện. Chính chúng ta phải quay trở lại chúng để kết luận.

VỀ NHỮNG TRÍCH DẪN TỪ NHỮNG BẢN DỊCH TIẾNG VIỆT NHỮNG TÁC PHẨM CHỮ HÁN: KINH THI, TỬ THƯ, ĐẠO ĐỨC KINH, TRANG TỬ, TÂY SƯỞNG KÝ...

Để dịch văn dịch tiếng Pháp những trích dẫn từ những tác phẩm cổ điển chữ Hán nói trên chúng tôi có sử dụng những bản dịch tiếng Việt trong những công trình sau đây:

- Khổng tử, Kinh Thi, bản dịch của Tạ Quang Phát, NXB. Văn học, 1991

- Nguyễn Hiến Lê. Lão tử. Đạo đức kinh. NXB. Văn hoá, 1994

- Nguyễn Hiến Lê. Trang tử. Nam hoa kinh. NXB. Văn hoá-Thông tin. 1994

- Tử thư. Dịch giả Đoàn Trung Còn. NXB. Thuận Hoá Huế 1996

- Tú thư tập chú, Chu Hy (Nguyễn Đức Lân chú dịch)
NXB. Văn hoá-Thông tin.1999

- Xuân thu tam truyện. Hoàng Khôi dịch NXB. Thành
phố Hồ Chí Minh.2002

- Lưu Hiệp. Văn Tâm Điều Long, Phan Ngọc dịch,
trong Aristote-Lưu Hiệp NXB. Văn học

Và một số bản dịch khác....

Ghi chú kết luận

Đi vòng hay hoá đôi

Đường vòng-lối vào: cuối cùng thì đường vòng qua Trung Hoa này đưa chúng ta vào tới đâu? có lẽ đây là con đường vòng dài nhất, hoặc nói đúng hơn một con đường vòng không bao giờ kết thúc: người ta không ngừng học tiếng Trung Hoa, phát hiện những văn bản khác, đọc những lời bình chú mới. Nhưng ngay từ khởi điểm, đã có khả năng một sự trở về mà tôi chờ đợi. Cái vốn là chủ đề của cuốn sách này đồng thời cũng là bước đi trong cuốn sách này.

Từ đường vòng qua Trung Hoa này tôi chờ đợi nó mở ra cho chúng ta một viễn cảnh: đó là viễn cảnh chúng ta có thể tự vấn xuất phát từ một cái bên ngoài nào đó. Tôi biết rằng triết học phương Tây không ngừng đổi mới sự tự vấn, tôi cũng biết rằng mỗi triết gia đến là nói "không" với người đã đi trước ông ta, rằng sự phê phán, từ tư tưởng này đến tư tưởng khác, là quá trình năng động của lịch sử triết học. Tuy nhiên, dù cho triết học phương Tây hết sức quan tâm đến sự vượt qua bản thân nó nhưng bao giờ thì nó cũng chỉ tự vấn từ bên trong; dù có triệt để đến đâu đi nữa, sự phê phán này bao giờ cũng được tích hợp một cách tương đối

thời, bao giờ thì nó cũng trước hết là một sự thoả thuận ngầm nào đó rồi từ đó những lập trường bút di, mỗi cái một ngã. Bao giờ thì cũng có cái tù đầu chúng ta tự vấn và tù đầu chúng ta không thể tự vấn. Những cuộc tranh luận rôm rả nhất cũng có một cái nền thông đồng chung. Chúng có là những mối băn khoăn chung nảy sinh từ tư tưởng Hy Lạp (vấn đề "tồn tại" hoặc vấn đề tự do), đây là những vấn đề mà chúng ta không bao giờ thoát ra khỏi - nhưng Trung Hoa thì lại không biết đến.

Không thể nào thoát ra khỏi điều kiện này: phải có một chốn khác nào đó để có đất mà lùi. Nhờ vào độ lùi này, cái nhìn đặt lên vấn đề có thể tổng quát hơn (global); nhất là ta có thể lần ngược lên tới cái đã chế định nó, thăm dò những định kiến bị vùi lấp của nó - xem xét nó một cách triệt để hơn. Rồi theo nội kết của "lời lẽ tinh tế", văn truyền thống ở Trung Hoa thường là như vậy, chúng ta bắt đầu từ một bên ngoài nhận ra lời nói của chính chúng ta từ đâu đến. Bởi lẽ, nhìn từ Trung Hoa thì sự khớp nối của diễn ngôn và huyền thoại (muthos/logos), như đã được quan niệm ở Hy Lạp, trở nên lạ lùng. Ta biết rằng logos, như là diễn ngôn có lý có lẽ, cái diễn ngôn mà triết học đã triển khai, nó được cấu thành xuất phát từ chuyện kể thần húng của những thi sĩ cổ đại (những nhà thơ, những nhà hiền triết và những thầy bói: muthos). Logos dần dà và chậm chạp được đề ra từ muthos và cuối cùng thì nó tự khẳng định đối lập một cách lộ liễu với muthos. Đồng thời, hễ mà logos (vừa là lý trí vừa là định nghĩa) không thể "biện giải" được nữa, hoặc nó va vấp, nó suy kiệt đối diện với cái thần bí, thì

huyền thoại tiếp tục công việc của logos, nó tiếp tục sự giải thích thế giới theo một thể thức hoang đường (có tin hay không, điều này không quan trọng). Trong học thuyết của Platon, khi công việc của phép biện chứng đã làm hết sức rồi thì huyền thoại đến tiếp sức cho nó; ở một qui mô rộng lớn hơn, khi diễn ngôn của tri thức thu nhận giới hạn của nó, không kể đây là diễn ngôn khoa học hay triết học, thì diễn ngôn của tín ngưỡng đến thay thế nó.

Ở Trung Hoa chúng ta đâu có tìm thấy liên hệ nước đôi này giữa diễn ngôn và huyền thoại, trong liên hệ này cái này vừa đối địch vừa liên kết với cái kia, liên hệ này ngắt đôi lời nói nhưng là để nhìn nhận cho mỗi phần của lời nói lĩnh vực riêng của nó. Tư tưởng Trung Hoa không biện giải thế giới theo một thể thức hoang đường, trong một chuyện tự sự lớn nào đó; nó cũng chẳng tin cậy hoàn toàn vào quyền năng lý lẽ của lời nói. Nó không nhờ cậy vào đức tin, nó cũng chẳng coi định nghĩa của sự vật như là cái lý của sự vật. Nói một cách khái quát hơn, bằng sự dè dặt của nó đối với lời nói, bằng sự quan tâm của nó tới cái không được nói ra, truyền thống Trung Hoa khiến chúng ta có ý thức về những gì chúng ta biết khá kỹ nhưng chúng ta không bao giờ lường được hết: đó là sự tin cậy mà từ thời của những người Hy Lạp, chúng ta giành cho quyền năng nói và hiển ngôn. Bởi lẽ quyền năng của nói và hiển ngôn đã được sử dụng làm cơ sở cho cái mà Phương Tây âu châu đã sản sinh ra có giá trị quan trọng nhất về mặt thiết chế: sự tổ chức dân chủ hoặc tư pháp (ở toà án ở quốc hội); quyền năng này cùng với công việc của triết học là một: tư tưởng và diễn

ngôn, cũng là một mà thôi, Platon đã nói như vậy (Nhà nguy biến, 263e), bởi lẽ tu tưởng tự bản thân nó là một sự đối thoại, bên trong và "không thành tiếng" ("mặc nhi chí chi": trầm mặc suy nghĩ đạo lý đặng ghi nhớ trong lòng, Khổng Tử thì nói ngược lại, trong một công thức mà những người Trung Hoa không ngừng dùng đi dùng lại, Luận ngữ, VII, 2); cũng quyền năng này đã đi tới chỗ biến tôn giáo thành thần học (Trung Hoa, thì ngược lại, làm chúng ta kinh ngạc là nó không có giáo điều; và một khi không có tín điều, thì cũng chẳng có chiến tranh tôn giáo). Cuối cùng, khi truyền thống phương Tây có ý thức về cái "khó tả thành lời" (có liên quan đến cái thần thánh) thì chính với ý thức này thượng đế lại nói, truyền thống phương Tây dùng đến diễn ngôn của sự thần khải (điều này nó lấy từ nguồn "Đông phương", trước tiên là nguồn Do Thái cổ). OT Trung Hoa "Trời" không nói. Hoặc nói chính xác hơn, như theo lời của Khổng Tử, "Trời đâu có cần nói?".

Ở Trung Hoa, sự dè dặt đối với quyền năng giải thích của lời nói đã xác lập cơ sở cho "sự tinh tế" của lời nói; cái không được nói ra lộ ra ở cấp diễn ngôn và trở thành cái ám chỉ (vòng vo, bóng gió), tôi cho rằng đây là ý niệm đích đáng nhất để có thể hình dung được ở đây sự khác biệt. Bởi lẽ để biểu đạt một hiện tượng mà ta thấy rằng có tính chất bên ngoài một cách tương đối đối với văn hoá riêng của ta, chỉ có cách tách ra từ nền văn hoá của ta một ý niệm đặc biệt mà ta chỉnh lý dưới góc độ mới này? cốt sao dần dà làm cho nó hướng ngoại và từ đó khiến nó cuối cùng biểu đạt một điều khác với cái điều mà nó biện giải lúc khởi

điểm. Đối với chúng ta, lúc khởi điểm, ám chỉ là một hình thái tu từ trong số những hình thái khác, thực chất của nó là "làm cho người ta cảm thấy mối quan hệ của một điều mà người ta nói với một điều khác mà người ta không nói, và chính mối quan hệ này thúc tỉnh ý niệm về điều không được nói ra" (Fontanier). Đối với Trung Hoa, ở điểm chót của quá trình, cái ám chỉ dùng để gọi ra một cách sử dụng khác lời nói. Nó dùng làm ý niệm về sự tùy thuộc của cái được nói ra đối với cái không được nói ra và nó làm cho lời nói có tính chính thống bởi bề chiều hàm ẩn của nó. Trong khi nói giới hạn ý nghĩa và làm cho nó nghèo nàn thì giá trị ám chỉ (tính ám chỉ) giữ lời nói ở trạng thái mở để nó triển khai và từ đó làm cho nó trở nên hàm súc.

Đào sâu như vậy sự chia tách, vì chúng ta bắt đầu tư duy là bằng một sự chia tách, đó là cùng một lúc đứng ra để chịu sự chỉ trích từ hai bờ. Vậy thì ta có thể đẩy tính khái quát văn hoá tới đâu thì dừng lại, làm sao cho nó không trở thành một ảo tưởng hoặc không bị bác bỏ bởi quá nhiều ngoại lệ? Tôi không cho rằng văn hoá Châu Âu không biết đến sự phong phú của sự hàm ẩn, nhưng tôi không thấy rằng ở chỗ này, chí ít là cho tới thời kỳ gần đây (bởi lẽ cuộc cách mạng thơ ca cuối thế kỷ XIX - tham khảo Mallarmé - có lẽ phần nào đã đưa chúng ta xích gần lại điều này), giá trị của lời nói được văn hoá Châu Âu khẳng định hơn cả (trong khi đó xét về truyền thống thì Trung Hoa lại nằm trong trường hợp này; liên hệ với ý niệm hàm súc *a*). Chúng ta là phân tâm học bằng nỗ lực của nó để nói hoặc đúng hơn để làm cho nói (cùng với hiệu quả mà nó chờ đợi từ sự

hiển ngôn này), theo cách nhìn của tôi, nó bộc lộ lòng tin của phương Tây ở quyền năng cải hoá của lời nói (phân tâm học, cho tới nay bị coi thường ở Trung Hoa, liệu có ngày nào sẽ có được chỗ đứng ở đây?*). Mặt khác, ta thấy rằng cuối thời cổ đại có những nhà tư tưởng Trung Hoa thích thú sự trình bày có lý có lẽ: những nhà Mặc học viết nghị luận; Trang Tử tuy có đề cao sự khước từ lời nói, ông vẫn đối thoại với những "nhà ngụy biện". Tuy nhiên sự thích thú tranh biện này, đi đôi với sự đua nở của những trường phái, chẳng bao lâu tỏ ra là không có ngày mai. Một đầu óc thực

* Trong những năm 20, ở Trung Hoa, phân tâm học trở thành công cụ lập luận thịnh hành và gọi sự tò mò của một số đầu óc. Nhà văn lớn Lỗ Tấn phát hiện ra nó qua nhà văn Nhật Bản Kuriyagawa Hakusan và ông đã lấy cảm hứng từ một số ý tưởng của Freud để viết truyện "Tu bổ trời". Nhưng phải thừa nhận rằng mối quan tâm này không bền vững và điều này có thể thấy rõ ngay từ thời kỳ chưa có sự kiểm duyệt của chế độ cộng sản (chính Lỗ Tấn cũng không duy trì dự phóng của ông và truyện này dần dà lại được đưa vào khuôn khổ của hệ tư tưởng Trung Hoa truyền thống; về chủ đề này tham khảo tiểu luận của tôi: Lỗ Tấn, văn học và cách mạng, tủ sách Đại học sư phạm, 1979, tr.49).

Nói một cách khái quát thì văn của Lỗ Tấn, dưới con mắt của tôi là nhà văn Trung Hoa xuất sắc nhất của thế kỷ này, cho ta thấy một sự pha trộn huyền hoặc của hai truyền thống: truyền thống chủ nghĩa tượng trưng mà ông vay mượn của văn học Âu châu được phát hiện trong thời gian ông ở Nhật, và truyền thống của sự phê phán bóng gió và vòng vo mà ông tiếp nhận từ truyền thống nho học (tiêu biểu nhất về mặt này là những tập văn của ông được tập hợp ở cuốn Dưới vòm lá nở hoa; tham khảo văn học và cách mạng, tr.91).

chúng như Vạn chương (thế kỷ II sau Công nguyên) có thể lên tiếng ca ngợi sự "sáng sủa" trong diễn ngôn, tuy vậy văn xuôi của ông vẫn cứ bị coi thường.

Như đã được ghi nhận trong suốt cuốn sách này: giá trị ám chỉ này chỉ có thể hiểu được trong sự liên hệ tùy thuộc vào một định kiến nào đó của tư tưởng. Và định kiến này lại khiến ta nghĩ đến định kiến của chúng ta. Bằng cách tiếp tục đẩy xa hơn nữa sự chia tách, tôi có thể nói rằng: trong khi, về phía Hy Lạp huyền thoại hoặc diễn ngôn tìm cách giải thích (*expliquer*) thì ở Trung Hoa lời nói thiên về xu hướng làm sáng tỏ; nó không mấy quan tâm đến sự phát lộ, nó nhằm vào sự chỉ, sự trở (*indiquer*)... Bởi lẽ trong khi ở Hy Lạp, cái người ta phơi bày ra là "chân lý" (chân lý của biểu tượng hoặc chân lý xác lập cơ sở cho lý lẽ), thì cái mà người ta chỉ ở Trung Hoa là "con đường" qua đó có thể tiến hành (đạo của sự điều tiết tự nhiên hay xã hội). Tóm lại, ở Hy Lạp, diễn ngôn có một đối tượng mà người ta tìm cách khoanh lại cho thật sát, theo thể thức mệnh lệnh; trong khi đó, ở Trung Hoa, người ta lại muốn rằng lời nói phải "bỏ lửng", lời nói càng chỉ để lấp ló thì càng tinh tế. Và cái "để" này là cốt yếu: do tính chất lộn lờ của nó, nội giới của người nghe được chôn vùi, khơi gợi.

Ý niệm ám chỉ gồm hai phương diện: sự quan trọng của cái không được nói ra đối với cái được nói ra và tính thích đáng (434) của mối liên hệ giữa cái này và cái kia. Nó làm cho ta "cảm thấy" mối quan hệ của hình thái tu từ ; ở nó cái được nói ra "thức dậy" ý niệm của cái không được nói ra. Nhưng đến đây chúng ta có thể đặt câu hỏi: cái gì

khiến cho có thể có được liên hệ này - cái gì khiến cho người ta "cảm thấy" mối quan hệ này và ý niệm hàm ẩn được thúc đẩy. Một lần nữa ta thấy rằng càng hiểu rõ hơn bản chất của mối liên hệ ám chỉ thì càng đối lập nó với sự vận hành tượng trưng: trong khi sự vận hành này dựa vào quan hệ tính biểu tượng (chẳng hạn như ngọn lửa tượng trưng cho tình yêu), thì ám chỉ lại dựa vào một quan hệ tương liên (theo như cách nói trong ngôn ngữ Trung Hoa: tôi trở cây dâu nhưng cái tôi nhằm là cây hoè; khi những bài thơ được dán trên quảng trường Thiên An Môn ca ngợi bà Dương Khai Tuệ, người vợ trước của Mao, thì đây không phải là muốn nêu lên một biểu tượng của chủ nghĩa anh hùng cách mạng hay lòng yêu nước, mà chính là Giang Thanh, người vợ cuối cùng của Mao bị chỉ trích bằng sự tương phản). Trong trường hợp của sự ám chỉ, động cơ không phải ở bên trong, như trong trường hợp của tượng trưng, đồng thời mối liên hệ cũng chẳng phải hoàn toàn là bên ngoài, bởi lẽ như vậy thì ám chỉ không có động cơ nữa. Không có chuyện cái này biểu tượng cái kia, tuy nhiên cái này bao hàm cái kia, dẫn đến cái kia, khiến người ta nghĩ đến cái kia. Chính ở đây chúng ta một lần nữa lại thấy những phương thức tư duy ảnh hưởng đến những phương thức biểu đạt như thế nào. Tôi nghĩ rằng Hy Lạp đã ưu đãi quan hệ bắt chước (đặc biệt là quan hệ bắt chước giữa cái khả cảm [sensible] và ý niệm) và không hề quan tâm đến tính tương liên của sự vật (đối chiếu với khó khăn mà Platon gặp phải trong cuốn Nhà ngục biện); và ở Trung Hoa sự thật lại là ngược lại: đáng lẽ khai thác tính biểu

tượng (để đạt tới bình diện này lại thông qua bình diện khác: đạt tới thể giới "tâm linh" lại xuất phát từ thể giới "vật lý"), thì Trung Hoa lại lấy sự tương liên làm cơ sở cho cách nhìn thể giới. Như vậy Trung Hoa thiên về ưu đãi giá trị âm chỉ hơn là sự biểu đạt tượng trưng.

Nói một cách khái quát nhất, tư duy Trung Hoa là một tư duy của tính liên hệ. Không những mọi ý niệm ở đây được ghép đôi, mỗi ý niệm có đối tác của nó mà sự bền vững của mỗi ý niệm chính là dựa vào sự tùy thuộc lẫn nhau giữa cái này và cái kia. Và có thể nghiệm thấy điều này trong cách nhìn tự nhiên cũng như trong cách nhìn xã hội. Vũ trụ Trung Hoa hoàn toàn dựa vào sự tương tác (giữa hai cực thiên và địa, âm và dương, ...). Theo nhận xét của Needham, những người Trung Hoa đã rất sớm nhận thấy ảnh hưởng của mặt trăng tới thủy triều; hệ thống "ngũ hành" của họ đâu có phải được nhìn nhận như là những nguyên tố thứ nhất và cấu thành, như là trong hình nhị hạ Hy Lạp mà chúng được sử dụng để biện giải cho những phương thức đền bù và thay thế trong lòng của thực tại. Từ quan điểm nhân học thì chỉ thông qua năm mối quan hệ xã hội (ngũ luân: cha và con, quân và thần, vợ và chồng, ...) con người mới có thể vào được cõi luân lý. Không một cái gì có thể được xem xét một cách riêng biệt mà sự vật tồn tại chính là bởi mối quan hệ của chúng. Điều này được phản ánh trong từ ngũ (thông thường thì tôi nghi ngờ cái kiểu phóng chiếu này nhưng lần này thì tôi thấy có thể chấp nhận được, ít bấp bênh: từ tiếng Pháp "chose" (sự vật) (đối

với chúng ta đây là một ý niệm cá thể hoá) được dịch sang tiếng Trung Hoa bằng từ "đông-tây"; hoặc từ tiếng Pháp "paysage" (đối với chúng ta là một từ đơn) được dịch sang tiếng Trung Hoa bằng từ "sơn-thuỷ".

Nếu cái này không thể nào tư duy không có cái kia, đó là vì cái này đã là cái kia, có nghĩa là cái này đã hiện hữu một cách hàm ẩn trong cái kia, theo một thể thức tiềm tàng, và nhất thiết đối tới cái kia. Như vậy cái được nói ra đối tới cái không được nói ra, văn bản đối tới văn cảnh (văn cảnh của tình thế tham chiếu hoặc của liên văn bản), cũng như cái hữu hình đối tới cái vô hình mà nó tương liên: dưới con mắt của người Trung Hoa thế giới là một sự trao đổi vĩnh cửu giữa cái tiềm tàng và cái hiển nhiên, quá trình của lời nói cũng vậy nó dao động giữa hai cực của cái hàm ẩn và cái hiển ngôn. Lối viết văn Trung Hoa hoàn chỉnh nhất cũng lấy sự kiện tương liên làm nguyên lý vận hành của nó: trong cách biểu đạt đẳng đối, rất phổ cập ở Trung Hoa, thì vé này được hiểu thông qua vé kia, như người ta nói, phải "hỗ văn" (ghép vé này với vé kia trong bài văn) để "kiến nghĩa b". chính vì vậy sự vòng vo của ý nghĩa, ở Trung Hoa, chẳng có gì là câu kỳ: bởi lẽ, khi tôi nói cái này thì cái kia được bao hàm, khi tôi nói cái kia thì tôi khiến cho người ta nghĩ đến cái này một cách sâu sắc và chính vì vậy đường vòng tự bản thân nó đưa đến lối vào.

Đối lập với cấu trúc tương liên của thế giới Trung Hoa là sự cô lập một cái tự thân (en soi), cái tự thân của nguyên lý và của bản chất, và tôi thấy đây là một đặc trưng của tư duy Hy Lạp. Và ta biết rằng lần ngược lên cái tự thân này

bao hàm sự hoá đôi thực tại: bao hàm sự rời bỏ bình diện hiện tượng để đi vào một bình diện khác, đó là bình diện của cái khả niệm hoặc cái thần thánh (của bản thể luận và của thần học): cái bình diện trù tượng mà định nghĩa tạo ra hoặc cái bình diện tâm linh mà tượng trưng có xu thế biểu tượng. Nói vậy không có nghĩa là tư tưởng Trung Hoa không biết đến sự trù xuất nhưng sự trù xuất này cuối cùng không xác lập được thông qua nó một vị thế bản chất; cũng chẳng phải là tư tưởng Trung Hoa không biết đến sự tượng trưng hoá mà sự tượng trưng hoá Trung Hoa không phục vụ cho sự khai thác một thế giới khác. Quả vậy, trong tư tưởng Trung Hoa không có bình diện hoặc thế giới nào khác ngoài bình diện hoặc thế giới của những quá trình (thuộc quy thức "con đường": đạo) và của khả năng cho phép những quá trình thao tác (khả năng đó là đức). Chính vì vậy sự phân cách giữa "cái này" của lời nói và cái "nơi kia của ý nghĩa c", như những nhà bình chú đã phân tích nhân bản về sự khích động ám chỉ (La Đại Kinh) hoặc bàn về bút pháp Xuân Thu (xem chương V ở trên), sự phân cách này không có bề chiều siêu hình; cái "ở phía bên kia" mà lời văn tinh tế mở ra có thể thuộc một quy thức khác (chẳng hạn như chuyển từ qui thức tự nhiên sang qui thức xã hội), nhưng nó không có tính chất siêu việt.

Như vậy có hai hướng trong cách nhìn sự vật của chúng ta: cách đi vòng trong đó cái này dẫn đến cái kia và liên thông với nó, bởi vì chúng đi đôi với nhau và tương liên với nhau; cách hoá đôi trong đó cái gì cũng dẫn đến bản thân nó nhưng trên một bình diện khác mà nó bắt

chước hoặc bản thân nó trên bình diện khác này định hình (informer) nó và nó rút thực tại của nó chính là từ bình diện khác này. Hệ tư tưởng hiện đại (đặc biệt hệ tư tưởng đến với chúng ta từ Nietzsche) đặc biệt nhấn mạnh vào cái giá mà sự kiến tạo Hình Thức-bản chất và sự sáng chế mô hình phải trả, liên quan đến nền văn hoá sinh ra từ chủ nghĩa duy tâm Hy Lạp. Cái siêu thế giới này của lý thuyết đã làm giảm giá trị thế giới của chúng ta, cái bên ngoài siêu việt này đã cắt lia chúng ta khỏi các hiện tượng. Tóm lại, định kiến siêu hình của chúng ta đã làm nghèo kinh nghiệm. Nhưng có khi chúng ta đã bỏ qua cái lợi sinh ra từ một phương thức khả niệm như vậy; thậm chí có khi chúng ta đã không ý thức được tất cả những gì tùy thuộc vào đó. Bởi lẽ chính là nhờ vào cái siêu thế giới này mà chúng ta đã quan niệm được lý tưởng, chính là bởi vì chúng ta đã sáng chế ý niệm linh hồn và ý niệm Thượng Đế mà chúng ta trải nghiệm cái cao cả (quả vậy ý niệm idéal không có cái tương ứng với nó trong ngôn ngữ Trung Hoa: từ lý tưởng *d*, được dùng để dịch từ tiếng Pháp *ideal* có nghĩa là tư tưởng của lý, tức là nguyên lý điều tiết sự vật). Và cũng chính nhờ vào cái siêu việt bên ngoài này mà chúng ta đã tư duy sự tự do - kể cả tự do trong thành bang (Trung Hoa thì lại tư duy cái tự nhiên, hiểu theo nghĩa là sponte sua, cái đến từ nội giới).

Sự khác biệt này trong quan niệm về thế giới được dịch ngay cả trên bình diện chính trị. Tôi nghĩ rằng bộ mặt của "trí thức" phương Tây không hình thành được như vốn dĩ nếu như không được cấu tạo bình diện khác kia của mô

hình và của lý tưởng, cái bình diện vượt siêu những tương quan lực lượng mà người tri thức đã lấy làm của riêng cho mình. Và tôi nghĩ rằng nếu như nho sĩ Trung Hoa gặp khó khăn để biến thành tri thức, chính là vì anh ta không có được cái thế giới khác kia để dựa vào đó mà đối diện với cái chính trị (cái "tự nhiên" mà tư tưởng đạo giáo dẫn đến về phương diện này thì chỉ đem lại cho anh ta một khả năng lẫn trốn hoặc lánh mình trong sự thâm kín). Bị hãm trong cái nhìn về thực tại thuần túy ở bên trong thế giới này, anh ta buộc phải dùng cách quanh co đối với chính quyền và chỉ còn cách lấy sự tinh tế làm cái lẽ để thao diễn, xoay sở. Hơn nữa cái lẽ để thao diễn này bao giờ cũng mong manh vì nó trở thành cách tốt nhất của một sự thoả hiệp và sự thoả hiệp này luôn luôn bị xét lại, theo sự tùy thích của ông hoàng hay của Đảng phái. Nó không thể cấu thành một lãnh thổ tự trị, nó không thể đem dùng làm cơ sở để đòi hỏi những "quyền" của tinh thần. Thành ra nhân danh cái gì nho sĩ Trung Hoa tự giải phóng mình đối diện với chính quyền, khẳng định những lập trường của mình và nói một cách công khai?. Vấn đề này, theo ý tôi vẫn đương còn được đặt ra ở Trung Hoa và làm cho "sự bất đồng ý kiến" khó khăn hơn.

Như vậy có một hiệu quả riêng có ở sự kiện nói một cách trực tiếp nhất về sự vật: nói thẳng nhất, nhìn thẳng vào mặt, rà sát chính xác nhất "chân lý". Tôi nói nhất bởi vì trên thực tế, đây là điểm giới hạn và do đó có tình lý tưởng. Nếu như có một sự dôi dào trong cách nói lẫn tránh và ngấm ngấm, tôi đã bàn nhiều về cách nói này, thì cũng có một sự

mê hồn trong sự muốn nói gần sát nhất. Đối diện với sự tinh tế của đường vòng, có nỗi vui mừng của sự hiển ngôn. Ít ra thì tôi đã được biết nỗi vui mừng này, trong quá trình viết cuốn sách này, trong quá trình tìm cách hiển ngôn những gì thường hay thoát ra khỏi nhận thức của một chúng nhân từ bên ngoài là tôi trước đây: Đó là khả tính (posibilité) của cái ám chỉ, bóng gió - khả tính này không bao giờ dừng lại.

GHI CHÚ VÀ TÀI LIỆU DẪN

1. "Ông ta là người Trung Hoa"-"Đây là Trung Hoa".

1.Chinese Characteristics Fleming H.Revell Company. New York. 1984; Bản dịch tiếng Pháp, Moeurs et coutumes des Chinois, Paris, Payot. 1939

2. Ngay cả khi người ta tổ chức lễ kỷ niệm nhà văn lớn Lỗ Tấn, người ta cũng tất yếu đi đến lời phê phán của Đặng; xem Hồng kỳ tháng 9, 1976.

3. Điều này càng được hiểu hơn khi người ta nghĩ đến sự yếu kém của "Bốn tên ", ngoài những chuyện khác, còn do chỗ họ thiếu sự ủng hộ của quân đội, và sẽ là hợp lôgich nếu họ tìm cách bổ cứu nhược điểm này, bằng cách nắm lấy sự kiểm soát một lực lượng vũ trang khác.

4. Như vậy, đây là trường hợp Diêu Văn Nguyên khi chuyển từ Học tập dự phê phán của trường Đại học Phúc Đán ở Thượng Hải trước khi lấy lại cũng những luận điểm này trong tờ Hồng kỳ mà ông là giám đốc; hay trường hợp giữa một cơ quan ở tỉnh với một cơ quan trung ương, thậm chí giữa Bắc Kinh nhật báo với Nhân dân nhật báo cũng do ông xuất bản nhưng còn chính thức hơn nữa (vào mùa xuân 1979).

5. Nhất là những cách tiếp cận này từ phía Xô - viết, đối với Bắc Kinh cũng là một cách bày tỏ sự bất bình đối với nước Mỹ, nước ký các điều ước Hạn chế vũ khí chiến lược.

6. Xem Nhân dân nhật báo, ngày 4, tháng 8, 1978 trong nhân dân Nhật báo

7. Một sự nghiên cứu về giá trị gợi ý của những bức ảnh chụp trong báo chí chính thức đã được tiến hành bởi Roderick Macfarquhar cho thời kỳ trước cuộc Cách mạng Văn hoá; xem, The China Quarterly. 46, 1971, trg 289 và tiếp.

8. Lucian W, Pye. "Communication and political Culture", Conference on Communication and Cultural Change in China 3-7, janvier 1978, East West Center, Honolulu; và xem cả Alan P. I. Liu Communication and National Intergration in China, Berkeley, University of California Press, 1971, và Frederick T.C. Yu, Mass Persuasion in Communist China, New York, Frederick A. Praeger, 1964.

II. Chính diện nghinh chiến, vòng vo đánh úp

1. Tôn tử binh pháp, chương 3. "Mưu công "
2. Như trên, chương 1, "Quân hình"
3. Như trên, chương 3.
4. Như trên, chương 7 "Quân tranh". Chương 11, "Cựu lệ".
5. Như trên, chương 5. "Binh thế"

6. Tôn Tản binh pháp, chương "Kỳ- chính"
7. Như trên
8. Công thức của Đường Thái Tông, dẫn trong "Tôn tử chú giải", chg 5,
9. Tôn Tản, chg "Kỳ- Chính"
10. Tôn tử, chg 5.
11. Như trên.
12. Luận du kích chiến, chg 4, Mao Trạch Đông tuyển tập, Bắc Kinh, 1967, tập II, trg 89. Edgar Snow còn nhắc đến xem như giai thoại, rằng Mao Trạch Đông đã chịu ảnh hưởng của mẹ, mà chính sách tấn công gián tiếp làm ông thích.
13. Victor Davis Hanson, Le Modèle occidental de la guerre, do Alain Billault dịch, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
14. Les Ruses de l'intelligence, la mètis des Grecs. Paris, Flammarion. 1974, trg 9.
15. Xem về chủ đề này, công trình nghiên cứu thú vị, Espionage and Treason, của André Gerolymatos, Gieben, Amsterdam.
16. "La phalange: problèmes et controverses" trg Problèmes de la guerre dans la Grèce ancienne dưới sự giám đốc của Jean Pierre Vernant, Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris, 1968.
17. Histoire et raison chez Thucidyde, Paris, Les

Belles Lettres, 1956, trg 180 và tiếp.

18. Như trên, trg 225.

19. Như trên, trg 227.

20. Xem, như trên, trg 226, .

21. Mạ nhân đích nghệ thuật của Lâm Ngũ Đường (xuất bản với bút danh Thu Lăng).

III. Dưới bọc ngoài hình ảnh: Lời phê phán bóng gió

1. Về chủ đề này tôi chỉ có thể dẫn sự nghiên cứu đã thành cổ điển của Jean Pépin, *Mythe et Allégorie, Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Etudes augustinienes, in lại, Paris 1976.

2. Xem. Thẩm Đức Tiềm, *Thi Thuyết túy ngữ*, mục 17.

3. Như trên,

4. Lữ Đông Lai, dẫn trong Tô Văn Trác, *Thuyết thi quốc ngữ quản bình*, Hương Cảng,

5. Nghiêm Xán. *Thi khí*,

6. Thẩm Đức Tiềm. *Thuyết thi túy ngữ*, mục 29, xem Tô Văn Trác. Trg 50.

7. Như trên, mục 21, xem Tô Văn Trác, trg 52.

8. Sử ký "Thái sử công tự tự", để biết chi tiết hơn về những sách dẫn này, xem luận văn của tôi, *La valeur allusive*. Ecole Francaise d'Extrême Orient, Paris, 1985, tr93.

9. Sur les oracles de la Pythie. Mục 26.

10. "Dự Lý thập nhị đồng tâm Phạm thập ẩn cư", xem lời bàn của Kim Thánh Thán, Đỗ thi giải, Thượng Hải, Cổ tịch thư điểm, trg 12.

11. "Ai vương tôn", câu 1-2, xem Kim Thánh Thán, Đỗ thi giải, trg 41.

12. Bạch Cư Dị, "Thư cho Nguyên Chấn"

13. Tống Uyển. "Xương Cốc tập chú tự "; về chủ đề này xem bài báo trước của tôi, "Naissance de l'imagination", Extrême Orient -Extrême Occident. No 7. Presses Universitaires de Vincennes, 1985, trg 50 và tiếp.

14. Diêu Văn Diễm. "Xương Cốc thi chú tự"

IV. Bằng những câu trích dẫn xen vào: quyền năng làm lay động

1. Lưu Hiếu Dự, Xuân Thu thi thoại, chg I, tất cả chương này của nhà học giả đời Thanh dành cho cách thực hiện "phú thi" đã là cội nguồn chính của tôi về chủ đề này.

2. Đỗ Dự, Xuân Thu, Tả truyện tập kết, Thượng Hải, Nhân dân xuất bản xã, 1977, III, trg 1057.

3. Xuân Thu thi thoại, chương I

4. La Civilisation chinoise, in lại, Alain Michel, 1968, trg 320 và tiếp, và La Pensée chinoise trg 60..

5. Xuân Thu thi thoại, chg I

6. Nguyên lý này đã được thừa nhận trong Tả truyện, Tương công, năm thứ 28, xem sự phân tích ngắn của La Căn Trạch, Trung Quốc văn học phê bình sử, trg 37.

7. Xuân Thu thi thoại, chg I.

8. Như trên.

9. Đỗ Dự, Xuân Thu Tả truyện tập kết. III, trg 965.

10. Xuân Thu thi thoại, chg I.

11. Hán thư "Nghệ văn chí".

12. La Pensée chinoise. Albin Michel, 1968 in lại, tr.36.

V. Âm chỉ thôi, không nói ra, hay là đọc giữa những hàng chữ như thế nào.

1. Về điểm này, chú ý là nếu như lời bàn của Tả truyện nêu lên những sự kiện có xu hướng phát triển theo các triều đại, thì nhà bình giải Công Dương bó hẹp nói chung vào việc nêu lên ý định qua các sự kiện, trái lại có xu hướng trở thành ngày càng ngắn gọn hơn (xem chẳng hạn, triều đại của Tương công, được bàn rất ít).

2. Thậm chí, có khi cùng một sự chú ý lại được biện hộ khác nhau bởi các nhà bình giải. Chẳng hạn, về điều chỉ dẫn "Vào mùa xuân, làm lại cái cửa phía Nam" (Hy công, năm thứ 20), hai cách bình giải của Tả truyện và Công Dương biện hộ cách nói bằng bằng một ý định phê phán nhưng lý do lại khác nhau: đối với Tả truyện sự phê phán này là về chỗ trái thời tiết (những công việc như vậy không

được làm vào mùa xuân), đối với Công Dương nó nhằm vào việc vứt bỏ những quy tắc trước đây.

3. Người ta lại tìm thấy một thí dụ kiểu này trong Luận ngữ, XI, 13.

4. Nguyên tắc này là điều người ta gặp lại trong Chu Dịch, và theo tôi nó có vẻ là một trong những phương diện độc đáo nhất của tư tưởng Trung Hoa (một trong những phương diện khó biện hộ nhất); xem *Figures de l'imminence, Pour une lecture philosophique du Yiking*, Grasset 1993, chủ yếu trg 88 và tiếp, và trg 238 và tiếp.

Người ta cũng có thể tự hỏi nếu như một lời bình giải như của Công Dương có một sự thống nhất toàn bộ và về nguyên tắc thì sự khác nhau giữa các quy tắc thuyết minh vẫn có thể đơn thuần xuất phát từ tính đa dạng của những người bình giải tham gia vào công việc, hay thay thế nhau ở trong trường phái này.

5. Sự quan tâm muốn chính xác của người bình giải thậm chí có thể khiến anh ta làm cho sự phê phán của mình uyển chuyển. Về đoạn nhắc đến "Mùa thu, người ta xây dựng một cung điện cho công chúa ở bên ngoài", (Tương công, năm thứ nhất), Công Dương bình luận: "Tại sao người ta lại nhắc đến sự kiện này? Để phê phán. Người ta phê phán cái gì? Việc xây dựng là phù hợp với lễ, nhưng nó lại được làm ở bên ngoài là không phù hợp". (Về một thí dụ cùng loại, xem Tương công, năm thứ 25, một lễ hiến tế được nhắc đến ở bàn thờ thần đất và ở cổng của kinh đô; sở dĩ cả hai nơi đều được nhắc tới, Công Dương nói, thì đó là

vì cái thứ nhất là đúng trong khi cái thứ hai lại không đúng).

6. Chính họ được nhắc tới khi phải nêu đặc trưng của biên niên sử trong Văn tâm điêu long, chương 3, "Tông kinh"

7. Kể ra, trong cái nhìn của những người biên soạn biên niên sử, đây không nói đến Lỗ công. Vả lại, cần nhớ rằng Cốc Lương xét nên thay đổi tiêu chí về mặt này và phát hiện một tiêu chí về cái chết bất đắc kỳ tử trong việc tên riêng của vị công tước tuy thường ra không được nhắc đến, nhưng lại được dùng trong trường hợp đặc biệt này trong đó cái chết xảy ra (xem cả Tương công, năm thứ 25)

8. Histoire et raison chez Thucydide, sách đã dẫn, tr.64.

9. Lời bàn của Đỗ Dự nâng chúng lên hàng những công thức xong xuôi (Xem Tiền Trọng Thu (Quản chuy thiên. I, trg 161), và người ta có thể kiểm tra địa vị khái niệm mà chúng đã có được trong Văn tâm điêu long, chg 2 và 3.

10. Sử ký, chg 17.

11. Xem công trình nghiên cứu của Từ Phục Quan, Lưỡng Hán tư tưởng sử, Đài Bắc, Học sinh thư cục, III, trg 416 a.

12. Xem những dịp xuất hiện khác nhau của chương 130 trong Sử ký và trong "Bức thư gửi Nhâm An", sự thay đổi ý nghĩa thứ vị này đã được Burton Watson nhắc đến và phân tích trong một công trình nghiên cứu của Paula

Varsano (sẽ xuất bản ở trường đại học Montreal).

13. Bài thơ của Hàn Dũ được bàn trong Ngô Kiều Vi Lô thi thoại. chg 1.

14. Văn tâm điều long, chg 2.

15. Về việc phân phát ngọn lửa hiến tế này ở những người muốn tôn vinh hoàng đế xem Donal Holzman: "Tại thủ đô một ngọn lửa nghi lễ, được làm theo những nghi lễ rất cổ xưa tại hoàng cung. được phân phát cho các vị quan cao cấp và họ mang lửa về nhà với những bó đuốc". ("Une fête chez Su Shih à Huang Chou en 1082"), Etudes Song, in memoriam Etienne Balazs, Paris, Edition de l'H.E.S.S. loạt 2, 1980, trg 128) và xem cả "The Cold Food Festival in Early Medieval China", Harvard Journal of Asiatic Studies. 46 - 1, tháng sáu, 1986, trg 51".

VI. Bất đồng ý kiến là chuyện không thể (Hệ tư tưởng của lối diễn đạt vòng vo)

1. Người ta cũng gặp lại sự vượt bỏ này với một thái độ bàng quan gắt gao với những hoàn cảnh do khả năng thích nghi cao độ vào sự diễn biến của thời đại ở chương XV, 6. Quan niệm này gặp lại điều được phát triển bởi Kinh Dịch: con người quân tử trong lòng không bị lay chuyển (xem các quẻ ba vạch Càn) đồng thời lại thích nghi với bên ngoài (quẻ ba vạch Khôn); xem cả quẻ sáu vạch Thái.

2. Từ Phục Quan. Luồng Hán tư tưởng sử, tập I, trg 102 và tiếp, và trg 281 và tiếp.

3. Tả truyện, Hoàn công, năm thứ 2.
4. Như trên, Hoàn công, năm thứ 13.
5. Hiếu kinh, nhắc lại ở chg 12 của Bạch Hổ thông dành cho điều chê trách, và sẽ giúp cho chúng tôi dẫn làm nền tảng cho chủ đề này.
6. Nguyên tắc của việc từ chức này sau ba cố gắng không thành công của nhà học giả đ* được quy phạm hoá trong Công Dương, Trang cing năm thứ 24.
7. Lễ ký, III 3b, được nhắc lại trong Bạch Hổ thông, chg 12,
8. Như công thức này xác nhận trong Dịch kinh chú giải: "Sự luân phiên của Âm và Dương, đó là cái mà người ta gọi là "Đạo"(từ đó hiện thực nảy sinh), ; tiếp tục nó chính là cái thiện".
9. Bạch Hổ thông, chg 12, và Khổng tử gia ngữ, chg "Biện chính".
10. Xem Yves Hervouet, Un poète de cour sous les Han: Sseu ma Siang jou, Paris, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises, tháng 7, tập XIX, 1964, trg 11".
11. Sử ký, chg 126, xem công trình nghiên cứu thú vị của Timotens Pokora "Ironical Critics at Ancient Chinese Courts ", Oriens Extremus tháng 7, 1973, trg 69.
12. Chg 15 .
13. Đại biểu ưu tú nhất thuộc loại đầu tiên là Thuần Vu Khôn ở triều đình nước Ngụy; còn người đánh dấu bước

chuyển từ một thể loại sang một thể loại khác là Đông Phương Sóc, dưới thời Hán Vũ đế.

14. Văn tâm điều long, chg 36 "tỷ hứng".

15. Lễ ký chính nghĩa, chg "kinh giải"

16. Xem Thẩm Đức Tiềm, Thi thoại túy ngữ, mục 17, và 30,

17. Vương Phu Chi, Khương Trai thi thoại, II, mục 37, Nhân dân văn học xuất bản xã, trg 47 và 70.

18. Thiên An môn thi sao, Đồng Hoài Chu sưu tập, Bắc Kinh, Nhân dân văn nghệ xuất bản xã, 1978. Xem cả David S. G. Goodman. Beijing Street Voices. The Poetry and Politics of China's Democracy Movement, Londres, Marion Bovers, 1981 (nhưng rất tiếc là kích thước bóng gió của các bài thơ này lại không được phân tích)

19. Văn tâm điều long, chg 15.

20. Lỗ Tấn, "Khi ăn mừng việc lấy lại Thượng Hải và Nam Kinh", ngày 10 tháng 4 năm 1927, (bài này phát hiện năm 1975 ở trường Đại học Tôn Dật Tiên, Quảng Châu); xem Luxun, Pamphlets et libelles, présentation et traduction de Michelle Loi, Paris, Maspero, 1977. trg 121 và tiếp.

VII. Giữa tình và cảnh: Thế giới không phải là một đối tượng biểu tượng hoá

1. Thẩm Đức Tiềm. Thuyết thi túy ngữ mục 2. Xem Tô Văn Trác, sách đã dẫn, trg 8.

2. Chu Hy, Thi kinh tập truyện, bình giải bài thơ thứ nhất; về sự thay đổi tổng thể của cách nhìn, trong lời bình giải của Kinh thi, xem Stephen Van Zoeren. Poetry and Personality, Reading, Exegesis and Hermeneutics in Traditional China, Stanford University Press, California, 1991.

3. Chu tử ngữ lục. chg 30.

4. Như trên.

5. Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, coll "Champs", trg 204, xem cả Michel Le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, 1973, trg 56.

6. Quan niệm chung này đã được Vương Phu Chi đặc biệt nêu bật trong Khương Trai thi thoại, trg 33, về chủ đề này xem những tiểu luận trước đây của tôi. La valeur allusive, Ecole française d'Extrême Orient, 1985, trg 50.

7. Xem về điểm này, Từ Phúc Quan, Trung Quốc văn học luận tập, Đài Loan, Học sinh thư cục, trg 91, nhưng trong sự phân tích của nó, một mặt quan điểm về lý do, và mặt khác quan điểm về ảnh hưởng ngũ nghĩa, theo tôi đều không được phân biệt đủ rõ ràng.

8. Văn tâm điêu long, chương 36 "Tỷ hứng"

9. Như trên, chg 7, "Thuyên phú"

10. Như trên, chg 46, "Vật sắc"

11. The literary Mind and the Carving of the Dragons,

bản dịch của Vincent Yu Chung Shih, Đài Bắc, Trung Hoa, trg 353.

12. Văn tâm điều long , chg 26, "Thần tú"

13. Lục Cơ, Văn phú

14. Chỉ có cách nói "Nhìn theo ý tượng (ý tượng) mà múa rìu (duy khuy ý tượng nhi vận cân)" ở chương "Thần tú", là có thể đi theo hướng này, tuy người ta không biết nó tương ứng với cái gì (bởi vì nó trước hết là do nhu cầu đối xứng, và sau đó không được nhắc lại). Trong đầu cái kết luận cuối cùng, tượng bất kể thể nào vẫn có lại được cái nghĩa hiện tượng: ("Thần dụng tượng thông").

12. Xem về chủ đề này công trình nghiên cứu của chúng tôi "Naissance de l'imagination, essai de problématique au travers de la réflexion littéraire de la Chine et de l'Occident", Extrême Orient-Extrême Occident", P.U.V. số VII, trg 24 và tiếp.

13. Về điểm này người ta hay nhắc tới công trình của Boas Meijering *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia* Egbert Forsten, Groningen, 1987, về quan niệm của tưởng tượng thời Cổ đại, xem Gerard Watson. *Phantasia in Classical Thought*. Galway University Press. 1988.

14. Thực ra, ở các nhà tư tưởng ở Hy Lạp cũng như ở Trung Quốc việc ca ngợi những con người vĩ đại trong quá khứ đã có thể dùng để làm "biện pháp" cho cuộc cải cách - và điều này do sự quan tâm "bảo tồn". xem Jacqueline de Romilly, *Histoire et Raison*, sách đã dẫn, trg 90.

15. Xem Marsh H.McGall, Ancient Historical Theories of Simile and Comparison, Harvard University Press. 1969.

VIII. Vượt qua phong cảnh - cái nghĩa bóng không phải là có tính chất biểu trưng.

1. The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition, Princeton University Press, 1987, trg 76.

2. Xem Chu Tụ Thanh, Thi ngôn chí biện, chg 2.

3. Xem lời bình giải của Vương Dật đời Hán; xem Du Quốc Ân, Ly Tao Bắc Kinh, Trung Hoa, 1980, trg 31.

4. Xem Du Quốc Ân, trg 45 (câu 21, 22), trg 141 (câu 89, 90), trg 275 (câu 205 - 206)

5. Như trên, trg 160.

6. Như trên, trg 280.

7. Xem Tuỳ Thụ Sâm, Cổ thi thi cú thu tập sử, Trung Hoa thư cục, trg 1, và Jean Pierre Dieny, Les Dix-neuf poèmes anciens, Université Paris VII, .

Centre de publication Asie Orientale, 1974, trg 49,

8. Văn tuyển, chg 23, lời bình giải bài thơ đầu tiên.

9. Thi Phẩm, phần thứ nhất.

10. Hoàng Giới, Nguyễn bộ binh vịnh hoài thi chú, Nhân dân văn nghệ xuất bản xã, 1957.

11. Poetry and Politics. The Life and works of Juan Chi, Cambridge University Press, 1077, trg 229 và tiếp.

12. Phương Đông Thu, Chiêu vị thiêm ngôn, Bắc Kinh, Nhân dân văn học xuất bản xã, trg 83.

13. Cổ thi bình tuyển, chg 4,

14. Từ trong Kinh Thi, có thể cái họ không có ở đầu bài thơ. Về điểm này xem Chu Chí Bình, Thi uyển chi biện, trg 47, và Hồ Phục Quan, Trung Quốc văn nghệ luận tập. Tr. 113,

15. Sử ký, tiểu sử của Khuất Nguyên

16. Văn tâm điêu long, chương 36.

17. Chu dịch lược lệ mục "Minh tượng".

18. Khương Trai thi thoại, trg 8.

19. "Thư gửi cho Lý Phủ"

20. Vệ Lô thi thoại, chg I

21. Bạch Vực trai từ thoại, Bắc Kinh, Nhân dân văn nghệ xuất bản xã, 1959, trg 158.

22. Xem Tsvetan Todorov, Théories du symbole, Paris, Seuil, 1077, trg 245.

IX. Từ vị tôn sư đến môn đệ, lời nói chỉ có tính chất gọi hướng.

1. Bình giải chủ yếu dẫn trong cách đọc này của Luận ngữ là lấy từ Tú thư chương cú tập chú, của Chu Hy, trong thời xưa, người ta dùng cả Luận ngữ tập giải tập chú (Hồ

Yển, Hoàng Khản, cho thời kỳ cổ), và một vài bình giải Tống Nho trước đó, Luận ngữ quan yếu của Trần Tường Đạo, và Luận ngữ đại quan của Hồ Quảng và những người khác (biên soạn trong Trung Quốc tử học danh trước tập thành (tập III -IV -V).

Những đoạn văn được dẫn là theo cách cách cổ điển, các cách dịch mà tôi dùng là những cách dịch của James Legge, Hong Kong, University Press, 1960, in lại, của Anne Cheng, Paris Seuil, 1981, và của Pierre Ryckmans, Paris Gallimard, 1987.

2. Tình hình cũng thế, chủ yếu đối với chương XIX, trong đó những câu nói kể lại chỉ liên quan tới các môn đệ của Khổng tử mà thôi, và không còn có tính chất tiêu chuẩn hay chỉ dùng để minh họa mà thôi. Tóm lại, chương XX, đoạn văn thứ hai chỉ là một danh sách liệt kê theo phong cách tẻ nhạt của những đoạn văn trong chương XVI, ("năm phúc", và "bốn tai ương"; người ta biết rằng cách khép kín có tính chất khái niệm cái loạt bằng một con số vẫn còn ở Trung Quốc; xem "bốn hiện đại hoá"); còn về đoạn văn thứ nhất, thì nó nhắc lại những lời tuyên bố long trọng của các nhà sáng lập vĩ đại nền văn minh Trung Hoa: một lời bình giải đề nghị đọc nó như là một tóm tắt cái Đạo của vị Hiền triết mà những "câu nói tế nhị" tập hợp lại trong tuyển tập sẽ soi sáng,

3, Chương này của Lễ ký thậm chí được Lưu Hiệp dẫn như là thí dụ tuyệt vời của cái văn bản được phát triển (xem Văn tâm điều long, chương 2 "Thánh trưng").

4, Về tuyển tập này, xem công trình nghiên cứu cổ điển của Cha Krumers K'ung Tzu Chia Yu, *The School Saying of Confucius*, Leiden, E.J. Broill, 1950.

5. Ban Cố, Hán thư, Bắc Kinh, Trung Hoa thư cục, 1962, 30, 1701, sau đó công thức "vi ngôn" là công thức cổ điển để bình giải Lão tử, Xem Lưu Hiệp, chương 18.

6. Văn tự chủ ý Văn chương xuất bản xã, 1987.

7. Những hình thức ngắn gọn đã là đối tượng của nhiều công trình nghiên cứu gần đây. Người ta dẫn chủ yếu *Formes brèves, De la gnomé à la pointe: métamorphoses de la sententia*. La Licorne, Université de Poitiers, 1980, Jean Lafond. *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI-XIII siècle)*. Paris, Seuil, 1978., Paris Vrin, 1984, Philippe Lacoue- Labarthe, J.L.Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

8. Vincent Y, C."Luận ngữ dịch văn ý" Đài Bắc, Trung ngoại văn học, tháng tư, 1975, Christoph Harbsmeier, "Confucius Ridens, Humor in the Analects" *Harvard Journal of Asiatic Studies* 1990, quyển 50, 1.

9. Về tư tưởng này của sự điều chỉnh ở Trung Quốc, xem tiểu luận trước đây của tôi, *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du "Yiking"*, Grasset, 1993, chg 7, và bản dịch của tôi của Trung dung, nhà in quốc gia, 1993.

10. Theo tôi, Pierre Ruckmans đã sai lầm khi đưa khái niệm "cái bầy" cũng như khái niệm "mục đích" vào trong bản dịch.

X. Không có một bình diện những bản chất hay tại sao đường vòng lại là lối vào (để đạt tới)

1. Về sự đóng góp của Socrate, xem chủ yếu Emile Boutroux *Lecons sur Socrate*, Editions Universitaires, 1989; Emile Caillot, *La Doctrine de Socrate*, Paris, Michel Rivière, 1970; Y de Magalhães -Vilhena, *Le Problème de Socrate, Le Socrate historique et le Socrate de Platon*, Paris, P.U, F, 1952; hay W.K.C, Guthrie, *Socrates*, Cambridge University Press. 1971.

2. Xem ghi chú giải thích của bản dịch của ông về *Les Entretiens* sách đã dẫn, trg 141-142. Bài của Derk Bodde "A perplexing passage in The Confucian Analects" (*Journal of the American Oriental Society*, 53 -4, 1933, được lấy lại trong *Essays on Chinese Civilisation*. Princeton University Press, 1981) tóm tắt điều chủ yếu của những luận cứ được đưa ra để bênh vực một cách đọc không chính thống về đoạn văn của chữ "dụ" (cùng với) trong Luận ngữ (xem V.12 ; IX, 9); và sự nhấn mạnh trong phần kết luận càng được biện hộ ở đây từ về này sang về khác, lý do cho thấy điều người ta không nói đến là rất khác nhau.

XI. Những bước đi nhân nha của sự chín (trong ý thức), bước nhảy vọt của sự ngộ

1. Jacqueline de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*, sách đã dẫn trg 101,

2. *A Taoist Theory of Chinese Thought, A Philosophical Interpretation*, Oxford University Press, 1962, trg 157.

3. Theo tôi, nhiều nhà bình giải hiện đại đã bỏ qua (vì họ chỉ chú ý tới quan niệm "Hạo nhiên chi khí" - cái khí bông bột), Đỗ Duy Minh chẳng hạn khi dịch đoạn văn này bỏ qua cách diễn đạt này, Xem Confucian Thought, Selfhood as Creative Transformation, State University, New York, 1985, trg 106.

4. D. C. Lau "On Mencius' Use of the Method of Analogy in Argument" Asia Major, n.s. 19 (1963); A. C. Graham. "The Background of Chinese Studies", Journal of Chinese Studies, 6/1, 2 (1967).

5. Chad Hansen, sách đã dẫn, trg 188 và tiếp.

6. Mencius on the Mind, Londres, Kagan Paul 1932, trg 43 và tiếp

7. Tú thư huấn nghĩa Thuyền Sơn toàn thư, Nhạc lộc thư xã, Trường Sa, 1990, tập VIII, trg 676.

8. Về cách dùng công thức này "Ông giương cung nhưng không bắn" để nêu đặc trưng cách dạy của vị Tôn sư. xem chẳng hạn lời bàn của Chu Hy về lời bình giải của Trình Di trong đoạn nói về Luận ngữ.VI, 9

9. Xem Luận ngữ của Khổng tử, V, 12 và VII, 23.

XII Hình ảnh lớn không có hình thức, hay làm thế nào gọi hướng chỉ cái không thể nói

1. La philosophie de Plotin, Paris, Boivin, 1928, chg VII.

2. Bản in tiếp theo là của Lâu Vu Liệt, Vương Bất tập

hiệu thích, Bắc Kinh, Trung Hoa thư cục, 1980. Có một bản dịch bình giải tiếng Anh của Vương Bật bởi Ariane Rump, cộng tác với Wing-Tsit Chan, The University Press of Hawaii, 1979, nhưng nó vẫn còn rất sơ sài.

3. Peter A. Boodberg, "Philosophical Notes on Chapter one of the Lao tzu" *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 20, 3-4 (1957), tr. 598-618; Chad Handsen sách đã dẫn, tr. 215.

4. Tài hứng dự huyền lý, Đài Bắc, Học sinh rhu cục, trg 131; chương này là công trình nghiên cứu triết học tốt nhất của lời bình giảng Vương Bật mà tôi có thể đọc bằng tiếng Hán.

5. Vương Bật tập hiệu thích, sách đã dẫn trg 197, văn bản đã được dịch và bình giải về triết học bởi Rudolf C. Wagner, "Wang Bi: The Structure of the Laozi's Pointers", *Toung Pao*, LXXII, tr. 92 và tiếp.

6. Chỉ lược, sách đã dẫn, trg 196.

7. Như trên, trg 196,

8. Như trên, trg 195.

9. Về tính chất của tư tưởng Damascius, người ta sẽ xem những công trình của Joseph Combes, chủ yếu "La Théologie aporétique de Damascius", *Les Cahiers de Fontenay*, Néo Platonisme, *Mélanges offerts à Jean Trouillard*, tháng 3 năm 1981, trg 125 và tiếp

10. Mặc dầu nó là hoàn toàn lôgic, cách nói ngược đời này đã có vẻ đáng ngờ về cả hai phía; cách nói của Plotin đã được sửa chữa bởi Muller, nhưng lại được bảo vệ bởi

Bréhier), xem Isabelle Robinet, Les Commentaires de Tao To King jusqu'au VII^e siècle, Paris, Mémoires de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises, 1981, trg 72.

11. Xem Jean Michel Charrue, Plotin lecteur de Platon. Paris, Les Belles Lettres, 1978, trg 62.

12. "L'idée du néant et le problème de l'origine radicale dans le néo- Platonisme grec". Etudes de philosophie antique". Paris, Pù, 1955

13. Xem Maurice de Candillac, La Sagesse de Plotin, Hachette, 1952, chg IX "Analogie et apophase".

XIII. "Đó" và "Cá"

1. Stromate V. Xem Về điểm này xem Alain Le Boulluec "Voile et Mouvement: le texte et l'addition des sens selon Clément d'Alexandrie", Questions de sens. Presses de l'Ecole Normale Supérieure, trg 52, xem cả Henri de Lubac, Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture, Aubier 1964, nhất là tập IV, trg 169.

2. Trang Tử, chương "Ngoại vật".

3. Chu Dịch lược lệ. mục "Minh tượng" xuất bản, Lâu Vũ Liệt xuất bản sách đã dẫn, trg 609.

4. Vương Phu Chi, Trang tử giải, Hương Cảng, Trung Hoa thư cục, 1976, trg 245.

5. Chương "Thiên đạo",

6. Chương "Thu Thủy".

7. Chương "Tắc dương".
8. Chương "Tề vật luận", trg 56.
9. Như trên, trg 74.
10. Chương "Tiêu dao du", trg 2.
11. Như trên, trg 20.

12. Về Huệ Thi, người ta có thể bắt đầu xem tiếng Pháp ở Ignace Kon Pao-Kuh, *Deux sophistes chinois*, Houei Che et Kong-Souen Long, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes chinoises, Paris, Imprimerie nationales, 1953.

13. Chương "Tiêu dao du", trg 3.

14. Như trên, trg 30.

15. Về điểm này phải sử dụng từ chương này phần đầu của luận điểm "Tề vật luận", xem các vật và các lời nói ngang nhau, và những lời bàn chúng ta đã thấy phát triển ở chương hai của tác phẩm, nhưng tôi thấy lối nói về tính tương đối này chỉ áp dụng trong phạm vi ngôn ngữ thông thường, chứ không phải cho lời nói mở đầu Trang tử ở đây.

16. Xem Chuang Tzu, *Spiritual Transformations*, State University New York, 1989. Nhưng tôi không tán thành cái hướng tâm lý mà Alliuson đưa đến (Huyền thoại này sẽ đưa chúng ta về tinh thần của "đứa trẻ thơ"), cũng như sự ;ưỡng phân phân tích/ thẩm mỹ, là cái sẽ là lối hoạt động của tinh thần phương Tây.

17. Chương "Thiên hạ", trg 1098.

18. Chương "Ngụ ngôn", trg 947.

19. Chương "Tiêu dao du", trg 28.

20. Sách đã dẫn. Chg 3. "Nội dung của huyền thoại"

21. A. C.Graham chỉ dành cho nó một nhắc nhở ngắn; xem Tchuang -tzu, The Seven Inner Chapters, Londres, George Allen, trg 25. Chad Hansen trong chương của ông về Trang tử, sách đã dẫn, trg 265, thậm chí không nhắc đến điều đó (mặc dầu ông bàn đến tính uyển chuyển của cách Trang tử nói).

22. Xem công trình nghiên cứu tuyệt hay của D. C. Lau "On the Term ch'ih ying and the story conveying the so-called "tilting vessel" (ch'ih ch'i), Symposium on Chinese Studies, University of Hong Kong, 1968, trg 18; công trình nghiên cứu ngắn của Ngô Khuông Minh, "Goblet words, dwelling words, opalescent words - philosophical methodology of Chuang tzu, Journal of Chinese Philosophy, Hawaii. tập 15, 1988. trg 1-7.

23. Trang tử giải, sách đã dẫn, trg 246.

24. Chương "Tề vật luận", trg 66.

XIV. Mây và mặt trăng.

1. Tây sương ký chú giải, "Độc đệ lục tài tử thư đình Tây sương ký", mục 16, Cổ tịch xuất bản xã, Thượng Hải, 1986, tr.13.

2. Thế thuyết tân ngữ, chg XXI, "Xảo nghệ", mục 4.

3. Kim Thánh Thán, lời bàn về "Ngọc Hoa cung" của Đỗ Phủ, Đỗ thi giải, Thượng Hải cổ tịch xuất bản xã. 1984, tr.46.

4. "Nhị thập tứ thi phẩm", bài thơ "Uỷ khúc" xem Thi

bình tập giải, và công trình xuất bản gần đây Nhị thập tú thi phẩm đàm vị, Tề Lỗ thư xã, 1983, tr.92.

5. Dẫn trong Giang Nam viên lâm chí, Bắc Kinh, Trung Quốc, công nghiệp xuất bản xã. 1963, tr.7.

Về nghệ thuật các vườn Trung Hoa, người ta sẽ xem công trình cơ bản Viên dã của Lý Thành (bản có bình giải: Viên dã chú thích, Bắc Kinh xuất bản xã, bản dịch tiếng Anh: A. Hardie: The Craft of Gardens, Yale University Press, 1988), cũng như công trình của Trần Tông Chu, Thuyết viên, Thượng Hải Đồng Tế đại học xuất bản xã, 1984, Trong số những công trình phương Tây: O.Siren. Chinese Gardens, New York, Ronald Press, 1948, hay H. Steward Johnson, Scholar Gardens of China, Cambridge University Press, 1991.

XV. Khoảng cách ám chỉ

1. Đỗ Nguyên Khải, đề tựa Tả truyện; được dẫn trong Lưu Hy Tái, Nghệ khái, chg 1.

2. Lữ Đông Lai, dẫn trong Nghệ khái, như trên

3. Đỗ thi giải, sách đã dẫn, trg 5-6.

4. Về vấn đề này xem tiểu luận của tôi La Propension des choses, Paris, Seuil, 1991, trg 135.

5. Đỗ thi giải, lời bình giải bài thơ "Đăng Duyệt châu thành lâu", sách đã dẫn, trg 18.

6. Đỗ thi giải, lời bình giải bài thơ "Vu Văn Diêu thượng thư chi diệt Thôi ừ đồng nghiệp chi tôn thượng thư

chi tử phẩm Trịnh giám hồ" sách đã dẫn, trg 18.

7. Đỗ Thi giải, Lời bình giải bài thơ "Đăng Duyệt châu thành đầu", sách đã dẫn, trg 123.

8. Đỗ thi giải, lời bình giải về bài thơ "Giang thượng trực thủy như hải thế, liêu đoản thuật", sách đã dẫn trg 125.

9. Thẩm đức Tồn, Thuyết thi túy ngữ, mục 22, trg 53.

10. Trang Thúc, sách đã dẫn, trg 54.

11. Lưu Cận, sách đã dẫn, trg 54.

12. Cũng kỹ thuật này gặp lại trong bài thơ tứ tuyệt của Vương Duy, "Cửu nguyệt cứu nhật úc Sơn Đông huynh đệ".

13. Khương Trai thi thoại, sách đã dẫn, trg 94.

BẢNG TRA CÚU TỪ NGŨ CHỮ HÁN

II

a. Cf. l'expression *xin zhan* 心戰 opposée à *bing zhan* 兵戰

b. *Zheng et qi* 正奇, *zhi et yu* 直迂

c. *Xing yi ying xing, zheng ye*
刑(形)以應刑(形), 正也

Wu xing er zhi xing, qi ye 無刑(形)以製(制)刑(形), 奇也

d. *Yi yi wei qi* 以異為奇

e. *Fa er wei zheng, qi wei fa zhe, qi ye*

發而為正, 其未發者, 奇也

f. *Qi fa er bu bao, ze sheng yi* 奇發而不報, 則勝矣

g. *You yu qi zhe* 有餘奇者

h. *Sheng dong ji xi* 聲東擊西

i. *Wenzhang congrong weiqu* 文章從容委曲

j. *Zhi ji ma gou* ; *zhi sang ma huai*
指雞罵狗 ; 指桑罵槐

k. *Pang qiao ce ji* 旁敲側擊

l. *Yi lan wu yi* 一覽無遺

m. *Quzhe hanxu*

曲折含蓄

III

a. *Wan dao wu qiong* 婉道無窮

b. *Chen gu er ci jin* 陳古而刺今

c. *Fu zhi yan pu* 賦之言鋪 ; *zhi pu chen jin zhi*
zheng jiao shan wu 直鋪陳今之政教善惡

d. *Bi, jian jin zhi shi, bu gan chi yan, qu bilei yi yan zhi*

比, 見今之失, 不敢斥言, 取比類以言之

e. *Xing, jian jin zhi mei xian yu mei yu, qu shan shi yi yu quan zhi*

興，見今之美嫌于媿諛，取善事以喻勸之

f. *Jiao* 教

g. *Xian yiwei fengyu yi dong zhi, min jian kai wu, nai hou ming jiao* 先依違諷諭以動之，民漸開悟，乃後明教

h. *Cf. la notion de bian feng* 變風

i. *Zhu wen er jue jian* 主文而諷諫

j. *Feng-hua* 風化 ; *feng-ci* 風刺

k. *Bian jian yong bi hui bi you fa*

便見用筆迴避有法

IV

a. *Fu shi* 賦詩

b. *Ge ge bu yan er yu* 各各不言而喻

c. *Wan zhuan kai feng* 宛轉開諷

d. *Shi zhi shan yi ren qing* 詩之善移人情

e. *Yi wei yan xiang gan* 以微言相感

V

a. *Hui* 諱

b. *Yin* 隱

c. *Chunqiu bifa* 春秋筆法

d. *Wei er xian*

微而顯

Zhi er hui

志而晦

Wan er cheng zhang 婉而成章

e. *Chunqiu tui jian zhi yin* 春秋推見至隱

f. *Wei* 微

g. *Kong yan* 空言 ; *kong wen* 空文

h. *Chunqiu yi zi yi bao bian*

春秋一字以褒貶

VI

- a. Yin 隱
- b. Youshi 遊士
- c. Jian 諫
- d. Guojia 國家
- e. Ji jian 幾諫 ; notion de ji 幾
- f. Xun yan 巽言
- g. Feng jian 諷諫
- h. Jian er bu lu 諫而不露
- i. Chen bu xian jian 臣不顯諫
- j. Fang — shou 放收
- k. Yi qi ci sui qing hui, yi gui yi zheng
以其辭雖傾回，意歸義正
- l. Mi ye zhe, hui hu qi ci, shi hun mi ye
謎也者，回互其辭，使昏迷也
- m. Wen — rou — dun — hou 溫柔敦厚
- n. Wen — hou — he — ping. 溫厚和平

VII

- a. Li 理
- b. Fu, bi, xing 賦，比，興
- c. Yu 喻，you 猶
- d. Xian yan ta wu yi yin qi suo yong zhi ci
先言他物以引起所詠之詞
- e. Xing yi sui kuo er wei chang 興意雖闊而味長
- f. Xing zhi bu jian bi 興之不兼比
- g. Jing — qing 景 情
- h. Xing zai you yi wu yi zhi jian 興在有意無意之間
- i. Chu wu yi qi qing, wei zhi xing, wu dong qing zhe ye
觸物以起情，謂之興，物動情者也
- j. Qi qing zhe, yi wei yi ni yi
起情者，依微以擬議

- k. Xing ze huan bi yi ji feng 興則環譬以記諷
 l. Yan zai yu ci er yi ji yu bi 言在于此而意寄于彼
 m. Ru xing 入興
 n. Wu 物 par rapport à xin 心
 o. Shense 神思
 p. Shen yu wu you 神與物游
 q. Dong 動

VIII

- a. Yu 喻
 b. Xiang de 象德
 c. Qing — jing 情景
 d. Nei — wai 內外 ; xin — wu 心物
 e. Shi jian zuo yong zhi gong 始見作用之功
 f. Zheng yu jia xie 正喻夾寫
 g. Wei er wan 微而婉
 h. Bu po bu lu 不迫不露
 i. Fan fu ling luan 反覆零亂
 j. Xing ji wu duan 興寄無端
 k. You zhi 幽旨
 l. Chu ru zi de 出入自得
 m. Sens de han xu 含蓄
 n. Wen yi jin er yi you yu 文已盡而意有餘
 o. Yan jin er zhi yuan 言近而指遠
 p. Qi cheng ming ye xiao, qi qu lei ye da
 其稱名也小，其取類也大

- q. Xiang 象
 r. Xiang-zheng 象征
 s. Xing-xiang 興象
 t. Qi-xiang 氣象
 u. Da xiang wu xing 大象無形
 v. Jing sheng yu xiang wai 境生于象外
 w. Shi zuo 實作 — xu zuo 虛作
 x. Wei 味

XI

- a. *Fei yi xi er qu zhi* 非義襲而取之
- b. *Ji yi suo sheng* 集義所生
- c. *Sens de zheng* 正 ; cf. *Zhu Xi: zheng zhi bu de* 正之不得
- d. *Wu yu qi qi xiao* 勿預期其效
- e. *Zheng zhu zhi bing* 正助之病
- f. *Da zhe, zu yu ci er tong yu bi* 達者，足於此而通於彼
- g. *Sens de er* 而
- h. *Bian* 辯
- i. *Zhi* 執
- j. *Zhi zhong wu quan* 執中無權
- k. *Yue* 悅
- l. *Zhi* 直
- m. *Zhi yan gong zhi* 直言攻之
- n. *Zhi, jin yan yi xiang zheng ye* 直，盡言以相正也
- o. *Yin er bu fa, yue ru ye* 引而不發，躍如也
- p. *Yu bu neng xian, mo bu neng cang* 語不能顯，默不能藏
- q. *Wen-zhang* 文章

XII

- a. *Hun cheng* 混成
 - b. *Wu ming* 無名 ; *wu zhuang* 無狀 ; *wu wu* 無物
- Wan wu you zhi yi cheng* 萬物由之以成
- c. *Xu* 虛 ; *huang hu* 恍惚 ; *you ming* 幽冥
 - d. *Miao* 妙 ; cf. *Zhong miao zhi men* 衆妙之門
 - e. *Gui wu* 貴無
 - f. *Xuan xue* 玄學
 - g. *Zhi shi zao xing* 指事造形
 - h. *Chang* 常
 - i. *You / wu* 有無

- d. Ren 仁
 e. Ren yi li yan, tong hu shang xia 仁以理言，通乎上下
 f. Ren zhi fang 仁之方
 g. Han yan 罕言 ; han au sens de shao 少
 h. Fu zi wei chang zhi yan zhi 夫子未嘗指言之
 i. Ya yan 雅言 ; ya au sens de chang 常
 j. Er 而
 k. Wenzhang 文章
 l. Yi 意
 m. Bi 必
 n. Gu 固
 o. Wu wo 無我
 p. Wu ke wu bu ke 無可無不可
 q. Quan 權
 r. Da er hua zhi zhi wei sheng 大而化之之謂聖
 s. Guan 貫
 t. Sheng ren zhi xin, hunran yi li, er fan ying qu dang, yong ge bu tong.

聖人之心，渾然一理，而泛應曲當，用各不同

- u. Qi yan qu er zhong 其言曲而中

Qi shi si er yin 其事肆而隱

- v. Bu ke wei dian yao 不可為典要
 w. Shi xian er li wei 事顯而理微
 x. Qu 曲
 y. Qu er zhong 曲而中

- z. Yu yi hunran, you ruo bu zhuan wei san jia fa zhe, suoyi wei shengren zhi yan

語意渾然 又若不專為三家發者，所以為聖人之言

- a. Jie wei ru de zhi yao, ze you chu bu yi

皆為入德之要，則又初不異

- b. Ci shi che shang che xia yu 此是徹上徹下語

IX

a. Xing / yan 行言

b. Na 訥, ren 訥

c. Ning 佞

d. Xin 信

e. Shi ren you suo wansuo er zi de zhi

使人有所玩索而自得之

f. Wei fa qi duan 微發其端

g. Sheng ren yan sui zhi jin, shang xia jie tong

聖人言雖至近，上下皆通

h. Yi shi zhi wei er zhong shan zhi ji

一事之微而衆善之集

i. Du zhe yi xiang wei zhi 讀者宜詳味之

j. Xu yao shi de sheng xian qi xiang 須要識得聖賢氣象

k. Ci zhang zhi yan, ming bai jian yue er qi zhi yi qu zhe fan fu

此章之言，明白簡約，而其指意曲折反復

l. Junzi — xiaoren 君子，小人

m. Shi — wei 時位

n. Zhong 中 ; cf. Sheng ren zhi shi yi ge zhong de duoli

聖人只是一个中的道理

o. Wu fang ti 無方體

p. Xun xun ran ; cf. xia xue er shang da

循循然 ; 下學而上達

X

a. Ci shengren kaishi zhi shen 此聖人開示之深

b. Shengren zhi yu, yin ren er bianhua

聖人之語，因人而變化

c. Jun jun, chen chen, fu fu, zi zi

君君，臣臣，父父，子子

d. Shengren chu wu er yu 聖人初無二語

j. Yong 用

k. Yong 用 au niveau du wu 無 se manifeste comme
li 利 au niveau du you 有

l. Tong 通

m. You wei 有爲 : you zhi 有執

n. Wu wei 無爲

o. Ming 名 : wei 謂

p. Fen 分

q. Wu zhuang zhi zhuang, wu wu zhi xiang

無狀之狀，無物之象

r. Da xiang wu xing 大象無形

s. Si bu xiao 似不肖

t. Qiang wei zhi rong 強爲之容

u. Zhao 兆

v. Pu 樸 : su 素

w. Wu wei bu zu ting zhi yan, nai shi ziran zhi zhi yan

無味不足聽之言，乃是自然之至言

XIII

a. Miao li 妙理 : xuan li 玄理

b. Wu xing zhe 無形者

c. Yi qu 一曲 : da fang 大方

d. Cheng xin 成心

e. Shi — fei 是非

f. Ming 明

g. Qi 齊

h. Bu yong er yu zhu yong 不用而寓諸庸

i. Xiu hu tian jun 休乎天鈞

j. Liang xing 兩行

k. Wei shi you feng 未始有封

l. Da er wu dang 大而無當 : wang er bu
fan 往而不返 : wu ji 無極

m. Kuang 狂

n. Bu yi ji jian zhi 不以觴見之

o. Hu mo wu xing 蒭漠無形

p. Yu yan 寓言

q. Ji yan 寄言 : he yu 合喻

r. Zhong yan 重言

s. Zhi yan 卮言

t. Shi zizong 時恣縱

u. Yin shi yi 因是以

v. Bu yan ze qi 不言則齊

w. Wu wu bu ran, wu wu bu ke 無物不然，無物不可

x. Tian jun zhe tian ni ye 無均者天倪也

y. Wei yan jian chu, bian yan qu zhe, jie zhi yan ye

微言間出，辯言曲折 皆卮言也

z. Je suis la leçon : yan wu yan, zhong shen yan, wei chang yan

言無言，終身言，未嘗言

a). Shengren bu you er zhao zhi yu tian

聖人不由而照之於天

XIV

a. Fa 法

b. Mu zhu bi chu, shou xie ci chu 目注彼處，手寫此處

c. Yili xie dao jiang zhi shi, bian qie zu

迤邐寫到將至時，便且住

d. Zai bu fang tuo que bu qin zhu 再不放脫却不擒住

e. Yu a du yi chu zhi si mian, jiang b i lai zuo pan you xuan

於阿堵一處之四面，將筆來左盤右旋

f. Bian xu zi yi yao zhi ye zhi, bu de bian dao ti

便須恣意搖之曳之，不得便到題

g. Yue du hui lang zhi fa 月度回廊之法

h. Wu xian ru yi ru li, ru yin ru yue he yang miao jing

無限如迤如邏，如隱如躍別樣妙境

i. Bi mo zui wei wei wan you hao zhu 筆墨最爲委婉有好致

o. Hong yun tuo yue 烘雲托月

j. Yili fan xie qu qu si jing 逆運凡寫曲曲四境

k. Jing 境 opposé à jing 景

l. Wei qu 委曲

m. Zao yuan ru zuo shi wen, bi shi qu zhe you fa
造園如作詩文，必使曲折有法

n. Ce bi 側筆

XV

a. Qi wen huan 其文緩

b. Wenzhang cong rong wei qu er yi du zhi
文章從容委曲而意獨至

c. Wu wei 無爲

d. Yu di 餘地

e. Hu yong 互用

f. Jing 境 et jing 景

g. Xie de yaoming danbo 寫得杳冥澹泊

h. Ling 靈

i. He bi ke yi shi pian 何必刻意詩篇

j. Duimian xiefa 對面寫法

k. Wu bi bu qu 無筆不曲

l. Miao xie qingshi qu jin 描寫情事曲盡

m. Yu huan yu bei 愈緩愈悲

n. Qing yu neng yi zhuanzhe wei hanxu zhe, wei Du Ling ju sheng
情語能以轉折爲含蓄者，唯杜陵居勝

GHICHÚ THÈM

a. Hanan 含蓄

b. Hu wen jian yi 互文見義

c. Yan sheng yu ci, yi sheng yu bi

言生於此，意生於彼

wen jian yu ci, qi yi zai bi 文見於此，起義在彼

d. Lixiang 理想

MỤC LỤC

	Số trang
- Những ý tưởng sáng tạo khơi gợi sự suy nghĩ sáng tạo (thay lời giới thiệu)	5
- Phần mở đầu	17
- Bản đồ đọc công trình	21
I. "ÔNG TA CÓ TÍNH CHẤT TRUNG HOA", "ĐÚNG TÍNH CHẤT TRUNG HOA"	29
II. CHÍNH DIỆN NGHINH CHIẾN, VÒNG VO ĐÁNH ÚP	57
III. DƯỚI BỌC NGOÀI HÌNH ẢNH: LỜI PHÊ PHÁN BÓNG GIÓ	87
IV. BẰNG NHỮNG CÂU TRÍCH DẪN XEN VÀO: QUYỀN NĂNG LÀM LAY ĐỘNG	115
V. ÁM CHỈ THÔI, KHÔNG NÓI RA, HAY LÀ ĐỌC GIỮA NHỮNG HÀNG CHỮ NHƯ THẾ NÀO	139
VI. BẤT ĐỒNG Ý KIẾN LÀ CHUYỆN KHÔNG THỂ (HỆ TƯ TƯỞNG CỦA LỐI DIỄN ĐẠT VÒNG VO)	165
VII. GIỮA TÌNH VÀ CẢNH: THẾ GIỚI KHÔNG PHẢI LÀ MỘT ĐỐI TƯỢNG BIỂU TƯỢNG HOA	199

VIII. PHÍA BÊN KIA PHONG CẢNH:	
NGHĨA BÓNG KHÔNG PHẢI LÀ TƯỢNG TRƯNG	235
IX. TỪ VỊ TÔN SƯ ĐẾN MÔN ĐỆ,	
LỜI NÓI CHỈ CÓ TÍNH CHẤT GỢI HƯỚNG	279
X. KHÔNG CÓ MỘT BÌNH DIỆN NHỮNG	
BẢN CHẤT HAY TẠI SAO ĐƯỜNG VÒNG	
LẠI LÀ LỐI VÀO (ĐỂ ĐẠT TỐI)	319
XI. NHỮNG BƯỚC ĐI NHẢN NHA CỦA SỰ CHÍN	
(TRONG Ý THỨC), BƯỚC NHẢY VỌT CỦA SỰ NGỘ	355
XII. HÌNH ẢNH LỚN KHÔNG CÓ HÌNH THỨC,	
HAY LÀM THỂ NÀO GỢI HƯỚNG CHỈ CÁI	
KHÔNG THỂ NÓI	393
XIII. "ĐÓ" VÀ "CÁ", HOẶC LÀ LÀM SAO	
ĐẠT TỐI TỰ NHIÊN	441
XIV. MÂY VÀ MẶT TRĂNG	481
XV. KHOẢNG CÁCH ÁM CHỈ	511
- Trích dẫn	533
- Ghi chú kết luận	535
- Ghi chú và tài liệu dẫn	549
- Bảng tra cứu những từ ngữ bằng chữ Hán tượng hình (kèm theo phiên âm la-tinh)	575

ĐƯỜNG VÒNG VÀ LỐI VÀO
NHỮNG CHIẾN LƯỢC Ý NGHĨA
Ở TRUNG HOA, Ở HY LẠP

FRANÇOIS JULLIEN

NHÀ XUẤT BẢN ĐÀ NẴNG

17 Quang Trung- Tp Đà Nẵng

Điện thoại: 822434 - 821082 - Fax: 511. 891496

Email: nxbdanang @ dng.vnn.vn

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Giám đốc **VÕ VĂN ĐẮNG**
Tổng biên tập **NGUYỄN ĐỨC HÙNG**

Biên tập:
Ngô Đình Khánh - Hồ Bích Nga

Trình bày:
Tuấn Anh - Minh An

Bìa:
Duy Ninh
Sửa bản in:
Hoàng Diệu

In 1.500 cuốn, khổ 14x20cm. In tại Công ty in Quảng Nam.

Giấy TNKHXB số:159/1963/XB-QLXB do Cục Xuất bản cấp ngày 21/11/2003. In xong và nộp lưu chiểu tháng 12 năm 2004.



FRANÇOIS JULLIEN

NHỮNG Ý TƯỞNG SÁNG TẠO KHƠI GỢI SỰ SUY NGHĨ SÁNG TẠO

Trong công trình *Đường vòng và lối vào*, từ sự nghiên cứu thuật tiếp cận *gián tiếp*, thuật diễn đạt (va ứng xử), vòng vo, ám chỉ, bóng gió thường có trong văn hóa Trung Hoa (và Đông Á) cổ, François Jullien đề cập đến nhiều vấn đề triết học, mỹ học, văn hóa học quan trọng. Có những vấn đề tầm khái quát rộng lớn như vấn đề **quan điểm nhận thức Trung Hoa cổ**, vấn đề **thế giới quan Trung Hoa cổ**, **cảm hứng chủ đạo của thơ Trung Hoa**. Tác giả cũng đề cập đến những vấn đề cụ thể: giáo dục pháp của Khổng Tử, phép đọc *Mái tây*, *Tả truyện*, *Sử ký*. Dù là bàn về những vấn đề cụ thể hay những vấn đề có tầm khái quát rộng lớn, **tác giả bao giờ cũng có những ý tưởng sáng tạo**, những ý tưởng này lại được trình bày một cách *tự nhiên* (hiểu theo nghĩa từ nguyên *tự nó là như vậy*, chứ không phải chủ quan áp đặt nó như vậy), do đó, **có sức mạnh khơi gợi sự suy nghĩ sáng tạo**.

Thoạt kỳ thủy, hứng chỉ là tên gọi một trong ba thể thơ trong Kinh Thi. Từ sự nghiên cứu thể thơ này, những nhà thi học Trung Hoa đưa ra những đặc trưng ngày càng tinh tế và những từ đó có thể tiếp cận sâu sắc hơn bản chất của thơ: sự lúng chùng giữa "hữu ý", "vô ý", giữa "động và "tĩnh", sự "ám chỉ", "bóng gió" tạo ra "ý tại ngôn ngoại".

Cũng như triết học Trung Hoa cổ "hiểu và bao quát thực tại bằng ý niệm đối cực: trong vạn vật mọi sự xảy ra chung quy là do tương tác ngẫu hứng giữa khí âm và khí dương vừa đối lập, vừa tương liên với nhau", thi học Trung Hoa cổ định nghĩa quá trình thơ bằng tương tác giữa hai nguyên tố là tình bên trong và cảnh bên ngoài.

Trích bài Thay lời giới thiệu của HOÀN

đường vòng lối vào



005030

400157

72.000 VND

Giá: 72.000đ

